

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

4.90



ISSN 0235-6775



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АВРОРА»
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- | | | |
|------------------|-----|---|
| Геннадий Петров | 3 | Трагическая сложность «простоты» |
| Сергей Шелин | 6 | Пути ленинского правления |
| | 23 | взгляд... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА |
| | 26 | дни нашей жизни |
| | | ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА |
| Вера Яковлева | 29 | Непутное дело |
| Ирэна Актуганова | 32 | За что мы любим художника Лоцмана |
| | | НЕВСКИЙ АРХИВ |
| Леонид Круглов | 35 | Жил, как птица небесная...
Письма М. М. Зощенко В. С. Круглову |
| М. В. Безродный | 48 | Неактуальная лирика Георгия Тотса |
| Георгий Тотс | 50 | На шахматной доске ночей и дней...
Стихи |
| Нина Желанная | 52 | Мир ушедших вещей |
| Генрих Орлов | 58 | При дворе торжествующей лжи |
| Фарида Фахми | 70 | Взбесившееся эхо |
| Любовь Овэс | 72 | О недавнем славном прошлом |
| | 84 | ЭКРАН/СЦЕНА |
| | | МОНРЕПО |
| Марина Шубина | 104 | Тоска по экологической нише |
| | 112 | АВТОРСКОЕ ПРАВО |

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

4.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

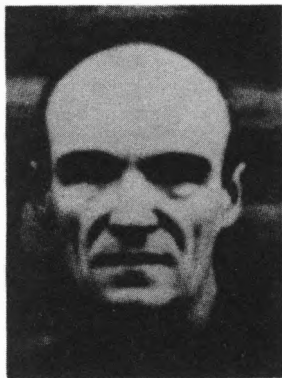
Р. С. АГАМИРЗЯН
Ю. Л. АЛЯНСКИЙ
В. К. АРРО
А. В. ГРИГОРЬЕВ
В. В. ИВАНОВА
Е. Ф. КОВТУН
А. Ф. МАЛЬКОВ
Р. С. МИЛОНОВ
А. С. ПЛАХОВ
(ответственный секретарь)
В. Ф. ПОЗНИН
В. Н. ПОЛУШКО
(зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция

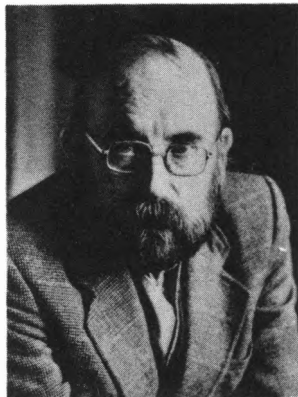
М. А. Золотоносов
(публицистика)
А. А. Кравцова
(театр, кино)
В. Г. Перц
(изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)
И. Г. Райский
(музыка)
Т. Ф. Селезнева
(история и теория искусства)
О. Ю. Яхнин
(художественный редактор)

Художник номера
И. М. Отрощенко

АВТОРЫ РАБОТ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ:



ФИЛОНОВ Павел Николаевич (1883—1941).
ГОЭЛРО. Фрагмент. Бумага, акварель. 1930. Соб-
рание ГРМ. На первой странице



СОТНИКОВ Геннадий Петрович (р. 1939). Член
СХ СССР. **«Автограф для журнала»** — Художник
и модель. Бумага, карандаш, акварель. На второй
странице

Особняк Набоковых на Б. Морской (ул. Герцена),
47. Фото 1907 года из фондов ЦГА КФФД Ле-
нинграда. На четвертой странице

трагическая СЛОЖНОСТЬ “ПРОСТОТЫ”

22 апреля — 120 лет со дня рождения В. И. Ленина. Мы давно привыкли к тому, что не только «круглые» даты, но и все ленинские годовщины сопровождаются пропагандистскими кампаниями. Несомненно, так произойдет и нынче: статьи, торжественные собрания, телевизионные и радиопередачи, «тематические» кинопоказы и спектакли, возложение цветов к памятникам и прочие освятенные традицией ритуалы — все воздастся памяти Владимира Ильича по случаю юбилея.

Несомненно и другое: смысл и тон многих публикаций и речей в этот раз будут заметно отличаться от обычных. Отличаться аналитичностью, пытливостью, стремлением увидеть, понять и объяснить **истинного** Ленина — без всего того, что ему приписывали и навязывали на протяжении десятилетий. Ведь каждый руководитель «ленинского типа» и его подголоски приспособляли Учителя, Вождя, Основателя к собственным политическим нуждам, навели свой грим на физиономию его идей и действий.

Но в любых перевоплощениях волею преемников власти, стараниями на все готовых служителей от идеологии, науки, искусства Ленина выставляли словно чудотворную икону: он и в конце жизни, и особенно после физической смерти до самого недавнего времени оставался в массовом сознании безгранично мудрым, непогрешимым, божественно прозорливым вершителем судеб нескончаемой череды поколений, проложившим для них единственно верный путь сквозь века.

Такой коммунистический Бог был позарез необходим административно-командной системе, чтобы прикрыться его светлым ликом. Все-таки мутанты «безупречной» теории безумно боялись разоблачения. Поэтому им постоянно требовались инсценировки благоговения Господня, хотя бы в виде бесстыжего плаката времен застоя — портрет улыбающегося Ильича и слова, немислимые в его устах: «Верной дорогой идете, товарищи!»

И вот перемены, пока наиболее проявившиеся в духовной жизни советского общества, коснулись его святая святых. Появились публикации, наделенные небывалым до сих пор качеством: человеческим масштабом измерения ленинского вклада в историю, признанием земной природы его личности.

Впрочем, ближайшие соратники Владимира Ильича писали о нем именно так. Например, Зиновьев: «Ленин — **великий** человек, но — человек, Ленини, Марксы рождаются раз в сто лет. Но и они — дети своей эпохи, и они «обусловлены», и они «развиваются». Ленин первый отверг бы и осмеял бы «идеал» штампованного пророка, который уже во чреве матери «все предвидел» и был «во всем прав». Надо дать исторического Ленина. И именно он — живой, и именно он прекрасен, и именно он — на столетия». Наверняка этот тезис получил бы обстоятельную трактовку в задуманном Зиновьевым труде: «В. И. Ленин», книга, которую я должен написать к 1934 г.— 10-летию со смерти учителя (один или в сотрудничестве с Каменевым)»¹. Но вместо книги остались разрозненные наброски. А то, что Зиновьев, Каменев, Бухарин, Радек, Троцкий, Раскольников и другие «враги народа» успели написать и напечатать, было сметено с библиотечных полок, выдрано из журналов и возвращается к читателю спустя полвека.

Безусловно, мысли видных деятелей партии помогут нам, сегодняшним, окончательно отрешиться от религиозного преклонения перед Вождем-«богочеловеком». Оно, воспитанное культом, до сих пор затуманивает сознание миллионов людей и препятствует необходимой сейчас работе: анализу пути, пройденного страной. Даже те, кто осмеливается в чем-либо упрекнуть Ленина, порой напоминают верующих, ввавших в ересь, но не ставших атеистами.

Многим уже не под силу усвоить простые истины, которые бестрепетно декларируют люди с трезвым взглядом на вещи. Среди них — младший научный сотрудник Института философии и права АН Латвийской ССР Ольгерт Эглитис: «Славословие, обожествление — это формы подхалимства. А подхалимство, в свою очередь, — проявление неуважения. Не пора ли положить конец неуважению к памяти Ленина и взглянуть на него как на человека — во всей его противоречивости, во взаимосвязи с его эпохой, реальном его величии, но и с его недостатками и ошибками?»²

Сегодня, в мужественном осознании утрат и поражений, закономерен акцент на их причинах. В том числе и тех, чьи истоки лежат в периоде деятельности Ленина. Подобный подход ничуть не умаляет значения свершенного Владимиром Ильичем. Напротив, возвеличивает его подвиг. Идеальному вождю, наделенному сверхъестественными способностями, изначально гарантировано успешное осуществление его миссии. Когда же бранный человек без наития свыше, мощью собственного интеллекта и воли осуществляет колоссальный прорыв в будущее, преобразует сознание миллионов людей и лицо мира, — этот человек поистине величайший сын Земли. Однако и гений, возросший не на Олимпе, а среди смертных и грешных, не может быть застрахован от ошибок. Только его ошибки, адекватные масштабам деятельности, грозят эпохальными и глобальными последствиями.

С «крамольной» мыслью, что Вождь допускал ошибки, кажется, свыкаются даже непробиваемые ортодоксы. Да и как отрещиваться от факта, если его открыто признавал сам «виновник»? Вопрос теперь в сути ошибок. Числить ли только те, на которые указывал Ленин, стремясь их исправить, или речь должна идти о гораздо большем? О диктатуре пролетариата, об отношении большевиков к крестьянству, к социалистическим партиям, о свободе слова и печати, о красном терроре... в конце концов, о необходимости Октября в условиях демократической республики. Некоторые авторы считают великий эксперимент, осуществленный в России, трагическим заблуждением, обреченным на провал вместе с его теоретическими обоснованиями.

Однако даже при крайних оценках важно понять, что в философии и конкретной программе построения социализма в СССР заложено его инициатором, а что — последователями, «верными учениками», «твердокаменными ленинцами». Эта проблема чрезвычайно актуальна. Гора накопившихся в обществе проблем заслонила перспективу, перекрыла дорогу. В поисках желанного будущего мы, лишенные надежного компаса в виде теории, протаптываем извилистые обходные тропки, не ведая, куда они ведут. И чем дальше, тем отчетливее становится убеждение: страна не выберется из кризиса, пока не станет абсолютно ясно: что такое Ленин и его дело? Ведь смысл происходящих перемен прямо связан с именем и творческим наследием Владимира Ильича: «Цель перестройки — теоретически и практически полностью восстановить ленинскую концепцию социализма»³.

Ох как прав оказался Зиновьев, заноса в заветную тетрадь краткое обобщение своих размышлений: «...в Ленине фокус всего»⁴. В современной ситуации его вывод еще убедит-

Петроград. Вооруженные рабочие. 27 октября 1917 года





Москва. Ноябрь 1917 года

тельнее, чем в начале тридцатых, доказан историей. Поводырей за этот немалый срок у нас накопилось изрядно, но каждый опирался на авторитет Основателя, каждый объявлял себя самым правоторным его учеником. И в борениях перестройки оппоненты побивают друг друга цитатами из одних и тех же синих томов, доказывая подчас противоположные воззрения. А где же настоящий Ленин?

«Вопрос о Ленине должен быть поставлен и решен заново, — справедливо настаивает профессор Г. Водолазов. — (<...> «Заново» означает генеральную перероверку всех прежних оценок, всех постановок вопросов, всех идей и цитат, всех выводов. Никаких аксиом, никаких «истин, не требующих доказательства», никаких принимаемых на веру положений!»⁵ Задача исключительно трудная, требующая коллективных усилий. Но настолько назревшая, что, по выражению того же автора, «просто нельзя жить» без ответа на коренной вопрос: «А не в исходном ли «проекте» заложены были все те страшные деформации, которые так изломали послеоктябрьские поколения?»⁶

Вероятно, каждый, кто задается подобными вопросами, испытывает душевный трепет. Мы настолько отучены от свободы мысли, что сомнение в непогрешимости марксизма-ленинизма кажется нам кощунственным. Не потому ли ученые историки Г. Бордюгов, В. Козлов и В. Логинов неоднократно варьируют в своей статье призыв ничего не переосмысливать: мол, как было — так было, иначе быть не могло, потому что большевики следовали «логике революции», не подвластной людям, партиям и классам⁷. Тем же смыслом наполнена мольба поэта:

Прошу по-доброму — не троньте,
Не троньте Ленина!⁸

Увы, эти советы выполнить нельзя. Иначе течение перестройки — бурное, порожистое, извилистое — вернется к истоку, к болоту. Новый застой неминуемо вызовет гниение и распад. Не исключено и возвращение кровавых времен, эпидемия ненависти. Ее очаги уже вспыхивают в разных концах страны. Нет уж! Лучше во имя настоящего и будущего наберемся мужества и с болью, с благородной целью, с уважением к инакомыслию примемся с разных сторон за исследование вчерашних аксиом. В этом состоит и наш долг перед минувшим. «Наши отцы и деды искали выхода из туника истории. Искали, как умели. И мы, ищущие выход из сегодняшнего туника, обязаны осмыслить их опыт, а не отворачиваться от прошлого, как от чужого. Мы не умнее и не лучше. Мы только досмотрели конец пьесы, еще не видный и не понятный им», — очень верно заметила З. Миркина⁹.

С целью докопаться до причин народных бед редакция предлагает в ряду многих осуществленных и планируемых публикаций статью С. Шелина. А затем продолжим разговор.

ПУТИ ЛЕНИНСКОГО ПРАВЛЕНИЯ

Персонаж мифа и деятель истории

В прежние годы рождение советского мира изображалось так. Первым демиургом был В. И. Ленин (он же — большевистская партия). Он знал священный План правильного мироустройства и в Октябре начал его воплощать. Темные силы, персонифицированные Л. Д. Троцким, непрерывно мешали Ленину, но ничего у них не вышло. Потом дух Ленина переселился во второго демиурга — И. В. Сталина, который, вопреки проискам врагов, достроил наконец земной рай. Со временем образ Сталина как персонификатора партии потускнел. Но до середины 80-х годов такая модель истории жила не только в официальном, но и в народном сознании.

В начале теперешних перемен вышло наружу разделение на левых и правых, и явились другие модели. Первое время нашим левым нравилась двуплановая модель. Оказалось, что революционных Планов было два, и появились они не сразу. Революция была хорошим делом, но сначала большевикам не хватало надежного Плана действий. Первый такой План — неверный, военно-коммунистический, — придумал Л. Д. Троцкий. Из этого Плана вышли ошибки и преступления. В. И. Ленин какое-то время мирился с ним, но затем выдвинул второй, правильный План — новую экономическую политику. Настало время господства верных идей. Но Троцкий не складывал оружия. Он подготовил себе преемника — И. В. Сталина, который отменил нэп и вернулся к военно-коммунистическому Плану.

Наши правые изображали события не много иначе. В Октябре власть захватили

ведомые Л. Д. Троцким евреи и их помощники из русских и латышей. У них имелся План — погубить Россию. Инерция злодеяний оказалась так велика, что И. В. Сталин, став правителем, был вынужден их в какой-то мере продолжать, хотя и совершил при этом немало доброго: истребил Троцкого и других евреев-начальников. В. И. Ленин здесь — второстепенный персонаж. Иногда ему удавалось кое-что исправить, но чаще он был бессилён: главные решения Л. Д. Троцкий и Я. М. Свердлов принимали без него.

И та, и другая модель¹, как и ортодоксальная схема, находили в истории лишь поле действия вождей-демиургов (или партий-демиургов) — безгранично хороших или безгранично плохих, наделенных властью устраивать земной рай и земной ад. Но перемены происходят быстро. Сегодня названные здесь мифы кажутся атрибутами старины и все чаще употребляются как прищипки для поставангардного культурологического баловства². Правда, правый сектор общества расстается с мифологическим целомудрием в общем неторопливо, но за его пределами тяга к концептуальным подходам достаточно велика.

Поток новой (или старой, но для советского человека новой) научной, публицистической и политико-художественной литературы ввел в предметное обсуждение сначала события 1920-х и последующих лет, а с 1989 года — и раннюю революционную эпоху. При этом довольно ясно проступила вот какая тенденция. Главный интерес вызывают те произведения, которые раннюю

¹ Обе точки зрения более или менее внятно излагались журналами соответствующих направлений в 1987—1988 годах.

² См., например, эссе М. Эпштейна «Ленин — Сталин» // Родник. 1989. № 6. С. 32.

(ленинскую) фазу революционного режима трактуют как прямую и однозначную предшественницу поздней (сталинской), а в В. И. Ленине усматривают предтечу И. В. Сталина. «Сталин казнил ближайших друзей и соратников Ленина, потому что они, каждый по-своему, мешали осуществиться тому главному, в чем была сокровенная суть Ленина. (...) Именно он победоносно утвердил Ленина и ленинизм, поднял и укрепил над Россией ленинское знамя»³. Такая оценка Ленина утверждается довольно широко. Она близка, например, и А. И. Солженицыну, чей общий подход к революционным событиям явно отличен от гроссмановского. Может быть, дело идет к тому, что о различиях между ленинской и сталинской эрами станут говорить лишь авторы официально-консервативного толка. Не принадлежа к последним, считаю интересным именно теперь высказаться об альтернативах революционного развития и о роли В. И. Ленина.

1917 Страна и Ленин находят друг друга

Плодами кризиса, который поразил старую Россию в конце ее жизни, были внутреннее отчуждение и враждебность. Они разделяли власть и гражданское общество, помещиков и крестьян, крестьян и городских работников, группы внутри самого крестьянства. Когда к этому прибавились бедствия войны, царский режим пал. В феврале его место заступила власть, вышедшая из гражданского общества. Она пыталась направить революционную стихию в мирное, парламентское русло. Но в атмосфере глубокой социальной розни принцип архаической справедливости — «отнять и разделить» — был сильнее надежд на какие-либо согласительные политические процедуры. Низы встали на путь прямого действия. Крестьяне начали делить между собой помещичью землю и имущество. Социальная революция сделалась фактом еще до Октября. Тогда и возник вопрос, какая часть гражданского общества сможет наладить диалог с восставшим народом. Такой частью, неожиданно для многих, оказались большевики.

«В 1917 году мало кто воспринимал большевиков всерьез, но ситуация, которая стремительно ухудшалась, делала их шансы все более и более реальными. И в конечном итоге это привело к тому, что люди, кото-

рые в принципе не знали, как надо решать сложнейшие проблемы общества, вместо этого предлагая некий набор очень простых и примитивных, доступных для общества квазирешений, оказались у власти»⁴.

Здесь надо видеть два обстоятельства. Во-первых, большевики не получили от народа политический мандат на управление — тот мандат, который обозначал бы доверие к их умению «решать сложнейшие проблемы общества». На выборах в Учредительное собрание они набрали только четверть голосов. Во-вторых, большевики все же добились от масс мандата на власть, но это был мандат особого рода, для понимания которого необходимо знать место большевистской партии в гражданском обществе.

Падение царизма вывело на первый план левое крыло гражданского общества, до этого несколько десятков лет ведшее войну со старым режимом. Левая российская культура оформилась в годы Великих реформ Александра II и воплотила в себе фундаментальные черты культуры общероссийской: утопизм, непреклонную мироустроительную волю и героическую жертвенность. Как и другие слои общества, левое движение было разобщенным. Обособленные партии и группы выказывали растущий интерес к уничтожению друг друга. Выделялись два главных социалистических течения. Из них одно (социалисты-революционеры) обращалось к крестьянам, а второе (социал-демократы) — к городским беднякам. Внутри каждого из них имелось умеренное и радикальное крыло. Радикалов (большевиков и левых эсеров) отличали от меньшевиков и правых эсеров не доктрины, но гораздо большая воля к проведению их в жизнь, готовность сломить ради этого любое сопротивление.

Большевистское движение кристаллизовалось вокруг В. И. Ленина еще в начале века. Это были молодые революционеры-подпольщики с ограниченным личным опытом и довольно четко выраженными анти-социальными наклонностями. Гонения воспитали в них интимную сплоченность и психологию боевого отряда, идущего по враждебному краю. В сильных, тяготеющих к нравственным догмам натурах разрушительный антисоциальный дух всегда уравновешивается утопическим фанатизмом. Миссия строительства земного рая давала им

³ Гроссман В. Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 100.

⁴ Мигранян А. Долгий путь к европейскому дому // Новый мир. 1989. № 7. С. 184.

особое чувство священной, магической правоты, соединяла их в сообщество праведных, прообраз будущего мирового сообщества. Именно ленинское требование беззаветного, неограниченного слияния партийца с партией в свое время и отмежевало их от меньшевиков. Большевикам не было чуждо и политическое мышление, но пригодилось оно им в дальнейшем куда меньше, чем мифологическое.

Ведомые Лениным, они прошли сквозь теснины подполья и вырвались на революционный простор. Народное сознание уже сбрасывало непрочные оболочки монархических, религиозных и демократических ценностей. Обнажались низовые утопические архетипы, разноликие в городе и селе. Как носители архетипических ценностей, большевики стали наилучшими партнерами и наставниками для обездоленных горожан и уставших от войны солдат. Партия и народ нашли друг друга. За немногие месяцы В. И. Ленин слил малочисленных дотоле большевиков с народной стихией и привел их к власти в городах.

Но и став главой правительства, Ленин не столько управлял, не столько осуществлял заданную наперед доктрину, сколько соединял себя с потоком низового действия, интуитивно угадывая его направление. Он быстро приобретал харизму вождя-персонализатора обездоленных горожан.

Через Ленина городские и военные низы передали большевикам мандат на власть. Этот мандат опирался не на политическое представительство интересов (хотя и не исключал его), но на древнее чувство общности в праведном деле. Сходный мандат левые эсеры получили в деревне. Сообщества горожан и селян наводили новые порядки у себя дома и на первых порах не сталкивались между собой. Поэтому большевики смогли заключить с левыми эсерами союз на почве невмешательства в дела друг друга.

В стране по инерции еще текли политические процессы. На выборах в Учредительное собрание большинство голосов получили правые эсеры и другие сторонники коалиционного социалистического правительства. Представляемая ими платформа компромиссного парламентского социализма вскоре реализовалась во многих странах Европы. Конфликт собрания с большевистско-левоэсеровским союзом был конфликтом двух мандатов на власть. Благодаря ленинской непреклонности большевики перебороли колебания и, не встретив серьезных препятствий, совершили разгон Учредительного собрания. Легкая победа утопи-

ческого мандата над политическим знаменовала объективный перевес первого над вторым в тогдашних российских условиях.

1918 Лицом к стихии — I. Ленин и народные массы

Теперь можно было браться за дело более решительно.

Правительственные меры были просты и по-прежнему укладывались в русло ожидаемый бунтующих масс. Крестьяне еще раньше начали делить помещичью землю. Правительство санкционировало эти разделы и призвало к аналогичным действиям в городах. Бедняки стали забирать себе жилье и имущество богатей. Армия покинула фронты и разошлась по домам. Структуры управления, жизнеобеспечения, торговли остались за пределами сообщества праведных (большевиков и их опорных групп) и поэтому подверглись разгрому и дезорганизации. Из-за этого начался голод. Сложилось мнение, что хитрые богатеи где-то спрятали пищу и добро. «Война внешняя кончилась... <...> Теперь начало внутренней войны. Буржуазия, спрятав награбленное в сундуки, спокойно думает: «Ничего,— мы отсидимся». Народ должен вытащить этого «хапалу» и заставить его вернуть награбленное. <...> Не дать им прятаться, чтобы нас не погубил полный крах. <...> ...Да, мы грабим награбленное. Мы потонем, если не извлечем из тех кубышек все запрятанное, все награбленное»⁵. Зимой 1918 года составились рабочие отряды — искать продукты. Они делали массовые обыски в городах и на железных дорогах, расстреливали грабителей и торговцев. Весной отряды двинулись в деревню — добывать хлеб. Частную торговлю хлебом запретили, крестьян обязали отвозить хлеб для сдачи властям. В этом решении слились марксистские мечты о бестоварном производстве и архетипичные низовые представления о правильной жизни, когда все добытое везют в одно место и устраивают справедливую дележку.

Перенос большевиками своей деятельности в деревню окончательно столкнул их с левыми эсерами, союз с которыми к тому времени уже подорвали многочисленные конфликты. В июле 1918 года левые эсеры, действуя по октябрьскому рецепту, попро-

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. (далее — ПСС). Т. 35. С. 327.

бывали захватить власть. Соотношение людских и материальных сил отнюдь не давало перевеса какой-либо из сторон. Конечный успех большевиков явился результатом превосходства В. И. Ленина и его помощников над левозсеровским руководящим ядром. В случае победы левые эсеры тоже были способны создать устойчивый режим. Как гаранты итогов социальной революции 1917 года они вполне могли бы получить не только мифологический, но и политический мандат от крестьянского большинства и многих горожан. Поэтому некоторый политический и социальный плюрализм не подрывал бы их положения правящей силы и мог быть ими терпим. Здесь возможны аналогии с революционными режимами в Мексике и многих других странах третьего мира. Теперь эта альтернатива была закрыта.

В сложившихся обстоятельствах большевикам пришлось искать способ привлечения к себе деревенских жителей. Единственным возможным для них путем было неполитическое приобщение части крестьян к обществу праведных («слияние» или «соглашение» с ними). «Мы... за соглашение с средним крестьянином и за слияние с деревенской беднотой. Не надо понимать так, что соглашение... означает обязательное соглашение с левым эсером. Ничего подобного»⁶. Чтобы добиться этой цели, в деревне инициировали продолжение социальной революции в виде второго тура земельных переделов. «...Наша деревня только летом и осенью 1918 года переживает сама «Октябрьскую» (т. е. пролетарскую) революцию»⁷. У зажиточных крестьян отнимали имущество и землю. Добытое делили между собой городские продотряды и деревенские бедняки. «Меньшевики и эсеры пугали нас расколом, который мы внесли в деревню... Но что значит не расколоть деревню? Это значит оставить ее под кулаком. Но этого-то мы и не хотим, и поэтому решили деревню расколоть»⁸.

Крепкие крестьяне ответили мятежами. В. И. Ленин призвал к неумолимой твердости. «Кулаки — бешеный враг Советской власти. Либо кулаки перережут бесконечно много рабочих, либо рабочие беспощадно раздавят восстание кулацкого грабительского меньшинства народа... <...> ...Едва ли больше 2-х миллионов кулачья, богатеев, спекулянтов хлеба. <...> Беспощадная война против этих кулаков! Смерть им!»⁹ Бывшие привилегированные группы, экспроприированные в 1917 году, могли теперь опереться на крестьян, пострадавших от экспроприаций 1918 года. Стала неизбежной кровавая гражданская война.

Особенность положения большевистской партии заключалась в том, что свойства полученного мандата на власть требовали от нее быть высшей священной силой, она же в своем устройстве и распорядке сохраняла облик левой российской политической организации. В сознании партийцев с зонами мифологического мышления по-прежнему соседствовали анклавы мышления концептуального, политического. Внутри партии были еще в ходу политические методы принятия решений, открытые дискуссии и прочие навыки, выработанные во времена многопартийности.

Применительно к новой общественной роли началась крутая перестройка всего большевистского организма. Конечными продуктами этого процесса должны были стать: утверждение архаично-сакрализованных внутрипартийных отношений; иерархическая кастовость партийной структуры, оформленная аппаратной системой; конкуренция двух харизматических властей — авторитарной и аппаратной. Эта эволюция заняла несколько лет и при жизни Ленина не успела завершиться.

Персонификатор революционного народа и революционной партии — Ленин «сливался» и с той, и с другой стороной, приспосабливая их друг к другу. Обычно он не пробовал переломить живые и естественные процессы партийного развития, но, безошибочно выбрав из них перспективные, подчинял их себе. Тем самым он накладывал личный отпечаток и на выбор русла, по которому шло движение, и на его темпы.

За первые два года революции сам партийный состав очень сильно изменился. Перед Февралем большевиков-ленинцев было, видимо, всего несколько тысяч. В предоктябрьские месяцы их число выросло во много раз благодаря присоединению социалистов других ориентаций и притоку множества молодых солдат, рабочих и разnochинцев. Самым влиятельным из ново-пришедших революционеров был Л. Д. Троцкий. Он стал вторым по значимости большевистским вождем, но крепкой группы приверженцев не приобрел, поскольку, в

⁶ ПСС. Т. 37. С. 36.

⁷ ПСС. Т. 37. С. 314—315.

⁸ ПСС. Т. 37. С. 179.

⁹ ПСС. Т. 37. С. 40—41.

отличие от Ленина, не чувствовал необходимости «слияния» с массой партийцев. Позднее, после Октября и Июля, из побежденных левых партий многие перешли к большевикам, надеясь отличиться на службе у нового государства. К концу 1918 года оформился костяк партии из нескольких десятков тысяч человек. Этот слой (который будем далее называть подпольщиками, поскольку в нем преобладали бывшие революционеры) по мере дальнейшего роста партии превратился в ее элиту и, пользуясь огромным влиянием в стране, был стабилен вплоть до чисток середины 1930-х годов.

Духовное переустройство сопровождалось, естественно, серией партийных расколов. Первый из них, по вопросу о Брестском мире, в начале 1918 года разделил ленинцев и «левых коммунистов». Против капитуляции перед Германией по разным мотивам выступили непреклонные утописты, русские патриоты, марксисты-концептуалисты — вообще партийцы, в глазах которых ленинская харизма не обладала необходимой яркостью. Взяв над ними верх, В. И. Ленин утвердил себя как харизматический правитель, наделенный силой придавать сакральный смысл даже решениям, идущим вразрез с доктринальными или утопическими формулами. Несомненно, большевистская партия с самого начала строилась на признании за Лениным некоторых харизматических качеств. Но эти качества в новых условиях надо было подкрепить великими практическими делами. Брестский мир занял в этом смысле ключевое место в цепи таких событий, как октябрьский успех, победа над Учредительным собранием, разгром левых эсеров и спасение после покушения террористки.

С осени 1918 года харизма В. И. Ленина была уже вполне упрочена и в дальнейшем в глазах большинства партийцев не испытала серьезной эрозии даже при крупных неудачах. Тем самым за ним было признано право сообщать смысл изолированным событиям и объектам, из которых архаическое сознание конструирует свой мир. Ленину передавалось и монопольное право на прагматические решения. Только теперь, через год после прихода к власти, он начал в полной мере пользоваться таким правом. Кроме Ленина харизмой, хотя и менее яркую, приобрел Троцкий. Довольно значительным ореолом пользовались и другие члены большевистского руководства (Л. Б. Каменев, Г. Е. Зиновьев, Н. И. Бухарин), а в глазах городского народа — и вся партийная элита.

В первой половине 1918 года подпольщики предали широкому разгрому старорежимные хозяйственные структуры в городах. Ленин, видимо, хотел выказать здесь умеренность, но помешать им не смог, поскольку их утопическое нетерпение вполне отвечало ожиданиям городских низов. На месте старых учреждений быстро выросла густая и причудливая поросль новых — комплектуемых подпольщиками. Иначе получилось в деревне, куда полчища комиссаров с огромной энергией устремились во второй половине того же года. «Громадная масса работников... не контролируемая, не процеживаемая на местах и в центре, хлынула, как саранча, заполняя все поры советского организма»¹⁰. «Незачем заниматься распространением тысяч комиссаров по деревням. Я лично посылал нескольких товарищей в деревню, которые, засев там, превращались в негодяев»¹¹. Массовое насаждение комиссарами сельскохозяйственных коммун и совхозов вело уже не к «расколу» деревни, а к ее сплочению против большевиков. К началу 1919 года Ленин осознал эту опасность. Переход к «социалистическому земледелию» был заморожен. С того времени и до конца гражданской войны, пока сохранялась угроза мести белых, Советская власть могла рассчитывать на лояльность «своей» части деревни — участников земельных экспроприаций. Два или три урожая крестьяне терпели даже реквизиционный режим продразверстки.

Растущий прагматизм верховных вождей-администраторов, подкрепляемый харизмой Ленина и Троцкого, встречал постоянный и не всегда безуспешный отпор партийной оппозиции, руководимой Т. В. Сапроновым, В. В. Осинским, В. М. Смирновым и др. Эта группа, вышедшая из недр движения «левых коммунистов» и позднее назвавшая себя группой «демократического централизма» (децистами), старалась отстоять демократически понимаемые классовые интересы подпольщиков. Угрозу им оппозиция видела и в напоре снизу, и, еще более, в поползновениях высшей власти. Она требовала реальной выборности партийных органов, внутрипартийного пайкового равенства и соблюдения коллегиальных процедур принятия решений.

На государственной службе все время случались ссоры из-за должностей между

¹⁰ Из выступления Я. А. Яковлева // Восьмая конференция РКП(б): Протоколы. М., 1961. С. 87.

¹¹ Из выступления П. Л. Пахомова // Восьмой съезд РКП(б): Протоколы. М., 1959. С. 265.

подпольщиками и людьми из старых привилегированных групп (спецами). Потребности гражданской войны заставили сформировать многолюдную армию. Подпольщики должны были найти в ней свое место, как перед этим в городе и селе. Их озабоченность вызывало широкое использование наркомвоенном Л. Д. Троцким военспецов (бывших царских офицеров), которым досталась половина командных должностей.

Сапроновцы были настроены неумолимо «антиспецовски» и призывали к удалению спецов из учреждений власти. В начале 1919 года вокруг них собралась широкая «военная оппозиция», которая хотела «передать управление армией... в руки тех коммунистов, которые в качестве рядовых служащих находятся на территории армии»¹². Только благодаря активным действиям В. И. Ленина «военная оппозиция» потерпела неудачу, а Красная Армия избежала разгрома в решающей кампании 1919 года.

Понимая кастовый характер элиты и неполитический способ ее отношений с низами, сапроновцы хотели внутри нее сберечь нормальное политическое сознание. При этом в сложившейся общественной ситуации они обычно оказывались деструктивной силой, ослабляющей режим. Масса подпольщиков постепенно вставала на другой путь защиты своих коллективных интересов. Их «внутреннее» (внутрикастовое) сознание арханизировалось и приближалось к «внешнему». Соответственно этому элита начала перестраивать себя в многослойную иерархию, консолидированную вокруг партийного аппарата. На место политической этики приходила мифологическая.

Новая этика подсказала выход из противоречия между потребностью в новых членах партии и необходимостью оградить неприкосновенность статуса подпольщиков. Массовый прием в партию солдат и рабочих служил заменой прежнему политическому сотрудничеству с ними и был поэтому неизбежен. «Все партийные организации должны особо обдумать использование этих новых членов партии. Надо смелее давать им как можно более разнообразную государственную работу»¹³. Но вступление нового члена стало лишь приобщением его к низшему рангу сообщества праведных. «„Новичкам“ в нашей партии мы не даем ходу»¹⁴. Недопуск «новичков» в верхние эшелоны власти осмыслялся как защита партийных ценностей от «карьеризма». Сходным образом оборонились и от спецов. Располагая высокими государственными должностями, спецы могли рассчиты-

вать лишь на очень скромный священный ранг, а если не вступали в партию, то не получали никакого. Все это обеспечивало им весьма ущербное и уязвимое положение в истеблишменте.

С ростом привязанностей к иерархическим ценностям увеличивалось значение их гаранта и распорядителя — партийного аппарата и его вождей (Я. М. Свердлов, позднее — Н. Н. Крестинского, И. В. Сталина и др.). Перед высшей харизматической властью появился выбор: противопоставить себя этим структурам или «слиться» с ними. Сами аппаратчики в это время тянулись к «слиянию». В. И. Ленин в необходимой мере шел навстречу их пожеланиям. В качестве высшего административного лидера он соблюдал дистанцию между собой и парт-аппаратом, но обычно следил, чтобы расстояние не было чересчур большим и не мешало аппаратчикам отождествлять себя с ним. Гораздо хуже подобное удавалось Л. Д. Троцкому. Сапроновская оппозиция понемногу оттеснялась на партийную периферию, превращаясь в объединение лиц, по разным причинам оказавшихся за пределами аппарата. Чтобы ослабить аппаратчиков, оппозиционеры предлагали разграничить полномочия партийной, государственной и хозяйственной власти. Здесь намечалось соприкосновение со взглядами Л. Д. Троцкого, начинавшего тяготиться аппаратной опекой. Но застоялый союз троцкистов с децистами состоялся лишь в 1923 году. Пока же объединенный Лениным блок административной и аппаратной власти выглядел прочным.

1918
1920

Желания и возможности. Поворот к милитаризации

«Слияние» В. И. Ленина с народной и партийной стихией не означало, что он вполне разделял их устремления. После Октября «левые коммунисты» желали сразу установить правильные порядки («социализм»), которые они понимали как передачу заводов коллективам работников, а органов управления — коллегам, составленным из подпольщиков. Ленин не одобрял ни то, ни

¹² Из выступления Г. Я. Сокольников // Восьмой съезд РКП(б): Протоколы. М., 1959. С. 148.

¹³ ПСС. Т. 39. С. 235.

¹⁴ ПСС. Т. 38. С. 222.

другое. «Задача социализма — ... вовсе не в том, чтобы суда перешли к судовым рабочим, банки к банковским служащим. (...) ...Мы на это не согласны. Управлять должна Советская власть»¹⁵. Коллегиальная же система, по его мнению, выражалась «в болтовне, в писании резолюций, в составлении планов и в областничестве»¹⁶.

Общинному и кастовому началу в первые месяцы правления Ленин противопоставил «государственный капитализм», понимаемый им как власть административных единоначальников, связанных со старым хозяйственным аппаратом. Поэтому он предлагал упорядочить и дифференцировать расправу с предпринимателями. «Мы можем и должны добиться теперь соединения приемов беспощадной расправы с капиталистами некультурными... с приемами компромисса... по отношению к культурным капиталистам, идущим на «государственный капитализм», способных проводить его в жизнь»¹⁷. «Нам нужны инженеры и мы очень ценим их труд. (...) У нас нет ни тени озлобления против лиц, и мы приложим усилия, чтобы помочь им перейти на новое положение»¹⁸. Враждебность рыночному строю Ленин делил с городским народом и партийцами. Но он предполагал, что замена его тотальным «учетом и контролем» не изменит порядок работы крупных предприятий.

В действительности управление организовалось по-другому, и Ленин на время примирился с этим. Подвергнувшись «учету и контролю», прежняя хозяйственная система распалась. Да и подпольщики не захотели терпеть старые, чужие («капиталистические») учреждения и построили на их развалинах новые, свои («социалистические»). Видимо, это обстоятельство Ленин имел в виду, когда в октябре 1919 года указывал, что государственного капитализма «помоему нет. У нас борьба первой ступени перехода к коммунизму с... попытками отстоять (или возродить) товарное производство»¹⁹. Наверху утвердилась коллегиальная система руководства, внизу — пайковый уравнительный способ распределения. Стихийный рост новых структур власти, при том что они пытались регулировать все сферы жизни, дал весьма запутанную и прихотливую ведомственную систему. Только благодаря изобилию и неопределенной ответственности правящих структур масса подпольщиков могла удерживаться на верхних этажах власти.

По этой причине, а также в силу своих возросших харизматических возможностей правительство начало административную

реформу. В. И. Ленин решил, что пришло время осуществить забытые было планы всеобщей административной централизации. Его энергично поддержал Л. Д. Троцкий, готовый поделиться накопленным военным опытом. Весной 1920 года программу милитаризации (не очень точно называемую также системой «военного коммунизма») принял к исполнению очередной партийный съезд.

Стержнем программы было наступление на кастовые, клановые, общинные и популистские тенденции. Их отменял дух административного прагматизма. Промышленности и транспорту придавали структуру военной организации, построенной на принудительном труде мобилизованных работников. Частное крестьянское хозяйство сохранялось. На всех почти уровнях вводили единоначалие, причем хозяйственным единоначальником обычно становился спец. Роль коллективных партийных органов ограничивалась. «Прошлое, когда царил хаос и энтузиазм, ушло. (...) Надо добиться, чтобы ... эту задачу усвоили в духе борьбы против остатков пресловутого демократизма»²⁰.

Рядовой исполнитель ставился в жесткие, даже суровые условия. Стимулами к повиновению и труду были наказания и поощрения, определяемые сверху. Принцип личного интереса теперь признавали и во многих областях отказались от уравнительного коммунистического распределения. Квалификация ценилась. «Где это у вас можно управлять без компетентности, управлять без полного знания, без знания науки управления? Смешно!»²¹

В понимании новой политики у главных вождей были два отличия. Троцкий намеревался демонтировать существующие партийные учреждения. Ленин предпочитал сохранить основные аппаратные структуры, изменив их функции. Троцкий сильнее верил в материальные стимулы. В феврале 1920 года он предложил заменить в деревне продразверстку налогом. Но Ленин не допустил принятия меры, похожей на элемент будущего нэпа. Вместо этого пропагандировались ритуальные, привлекательные для архаического сознания формы труда. «Если в теперешнем строе России и есть что-либо

¹⁵ ПСС. Т. 35. С. 411—412.

¹⁶ ПСС. Т. 37. С. 397.

¹⁷ ПСС. Т. 36. С. 305.

¹⁸ ПСС. Т. 35. С. 63—64.

¹⁹ ПСС. Т. 51. С. 357.

²⁰ ПСС. Т. 40. С. 254.

²¹ ПСС. Т. 40. С. 222.

коммунистическое, то это только суббютники»²². Сакрализация труда воплощалась и в идее всеобщего рабочего контроля над производством. Он выступал уже как магический акт приобщения простецов к миру правильности. «В рабочую инспекцию вы должны привлечь самых боязливых и неразвитых, самых робких рабочих»²³.

Таковы были намерения. На деле политика милитаризации проводилась как насилие и над массами, и над элитой. Поэтому подпольщики с самого начала испытывали чувство горечи и тревоги. «Сколько бы ни говорили... о диктатуре пролетариата, о... диктатуре партии, на самом деле это приводит к диктатуре партийного чиновничества. Это факт. И как бы вы, т. Ленин, ни были грамотны, и как бы мы безграмотны и невежественны ни были... замазать этого нельзя! Стремление к единоначалию... уже заметно в стремлении заменить Советы, исполком, президиумы губернаторами. (...) Я тогда задам вопрос т. Ленину: а кто же будет назначать ЦК? А впрочем и здесь единоначалие. Также здесь единоначальника назначили. (...) Думаете ли вы, что в машинном послушании все спасение революции?»²⁴

Ни до, ни после 1920 года В. И. Ленин и подпольщики не были в таком серьезном конфликте. Отношения с массами тоже осложнились. Правда, народное недовольство не сразу приняло активные формы и выражалось пока в трудовой апатии. Но и этого было достаточно для срыва хозяйственных планов руководства.

1920 — 1921

Кризис: вход и выход

Можно видеть, что милитарный строй соединил черты авторитарного режима (с административной централизацией, культом компетентности, системой наград и наказаний) и режима архаично-мифологического (с сакральной элитой и ритуальным трудом). При этом авторитарная по способам управления власть пыталась решить непосильные для себя задачи всеохватного контроля (не признавая рынок и запрещая все формы общественного представительства). Такая ноша была бы по плечу лишь архаичной власти, «слитой» с иерархической элитой, нижними этажами, в свою очередь «вбирающей» народные массы. А при милитарных порядках власть и элита оказались в антагонизме, чрезмерном даже

для режимов авторитарного типа. Поэтому строй милитаризации не мог быть долговечным.

Признаки кризиса стали заметны уже в середине 1920 года. А с осени, после неудачи в войне с Польшей, на несколько месяцев установился режим «рабочей демократии» — время оживленных дискуссий и перестройки структур власти. Партийное сознание сильно политизировалось. Опять выросло влияние децистов. Вышла наружу и новая деятельная группа — «рабочая оппозиция» во главе с А. Г. Шляпниковым, С. П. Медведевым, А. М. Коллонтай и Ю. Х. Лутовниковым.

Это течение обращалось к низовому партийному люду, в первую очередь к массе рабочих и солдат, ставших большевиками во время «партийных недель» 1919 года. «Рабочая оппозиция» предлагала очистить партию от чуждых элементов: «интеллигентов», бывших инопартийцев, выходцев из нерабочих слоев — и фактически слить ее с пролетариатом, приняв в ее состав основную массу промышленных рабочих. Такие меры в сочетании с демократизацией выборов руководства помогли бы вождям «рабочей оппозиции» сильно потеснить партийную элиту. Оба оппозиционных движения осуждали пайковое неравенство, назначенство и засилье бюрократов. Их идеи были созвучны мыслям городских рабочих, которые требовали нового честного дележа: улучшения снабжения, уравнивания пайков, ликвидации служебных привилегий и тому подобное.

Тогда же в верхнем эшелоне власти начало оформляться течение, которое на политический вызов смогло дать сакральный ответ. Его возглавил Г. Е. Зиновьев. Он ясно сформулировал созревшие к тому времени духовные ценности тех партийных сил, которые сплотились вокруг аппаратной иерархии. Из багажа обеих оппозиций он взял мифологические компоненты, а все политическое — отсек. Были восприняты идеи массового приема (как приобщения к правильности) и массовой чистки (как ритуального очищения). Стали мифологемами формулы «выборности» (выдвижения на основе партийных рангов в противовес администраторам-назначенцам), «рабочей демократии» и «равенства» (всеобщего участия в литургической общественной жизни), «борьбы с

²² ПСС. Т. 40. С. 36.

²³ ПСС. Т. 40. С. 201.

²⁴ Из выступления Т. В. Сапронова // Девятый съезд РКП(б): Протоколы. М., 1960. С. 51—53.

бюрократизмом» (тотального надзора за поведением чиновников).

Зиновьевская программа имела отчетливый антиавторитарный аспект и поэтому противостояла верховным вождям до тех пор, пока они проводили принцип административной целесообразности. Сначала ее шансы на самостоятельный успех не были велики. Все изменилось, когда В. И. Ленин соединился с этим течением.

Разногласия между В. И. Лениным и Л. Д. Троцким имелись уже на ранних фазах режима милитаризации, когда наркомвоенусердно формировал новые структуры управления, вызывая озабоченность аппаратных кругов. При «рабочей демократии» он продолжал отстаивать авторитарную систему лишь с небольшими демократическими добавлениями. Эта позиция, лишенная политической и утопической привлекательности, отталкивала от него и аппаратные, и оппозиционные слои партийцев. Руководимая Троцким группа администраторов оказалась в фокусе партийного и народного недовольства и была отодвинута на второй план, лишь только Ленин от них отмежевался. Условия для этого создала так называемая дискуссия о профсоюзах.

По ее ходу на основе зиновьевского течения образовалась поддержанная В. И. Лениным «платформа десяти», которая перевела спор в русло принципиальной дискуссии. Платформу составил Г. Е. Зиновьев. «Во главе этого нового курса выступил т. Зиновьев с благословения т. Ленина и выступил архибешеным демократом...» Организационное обеспечение взял на себя искусный и вдумчивый аппаратчик И. В. Сталин. «В наших партийных органах взамен сводки о военных фронтах стали давать место фронту партийному, под наблюдением военного стратега и архидемократа т. Сталина эта сводка редактировалась»²⁵.

На выборах делегатов X партийного съезда сторонники «платформы десяти» взяли верх над обеими оппозициями и над «производственной» платформой Л. Д. Троцкого — Н. И. Бухарина. Весной 1921 года съезд подвел итог периоду авторитарного правления, так же как и времени «рабочей демократии». На их месте утвердился архаично-аппаратный порядок. Фракционная деятельность в партии была запрещена. Мифологическое мышление одержало ключевую победу над политическим. Поднялся авторитет Г. Е. Зиновьева, И. В. Сталин стал фактическим начальником центрального партаппарата. В. И. Ленин укрепил свое влияние, «слившись» с мифологизированными партийными массами.

1921
1922

Перемирие двух миров.
Нэп

Тогда же совершился поворот экономического курса. В предшествующие месяцы крестьяне все хуже выносили продразверстку и проявляли склонность к антигородским мятежам. Была еще надежда на южные и восточные территории, присоединенные в конце гражданской войны. Но и они не дали хлеба: при попытках его отобрать там начались восстания. Заколебались армия и флот. Остатки старых социалистических партий снова пропагандировали представительное правление и свободу торговли. Но какой-либо смычки их с партийными оппозициями не было. Гражданское разделение полностью сохранило силу. Децисты, «рабочие оппозиционеры» и большое число городских жителей чувствовали отчуждение от крестьян и осуждали «спекуляцию» (свободную торговлю хлебом). Решение все-таки было найдено. Разверстку заменили продовольственным налогом, а затем ввели ограниченную свободу торговли и предпринимательства. Но это решение имело не политический, а сакральный смысл.

До этого красное народное сознание считало гражданскую войну именно войной против принципа свободы торговли. Его носителями выступали А. В. Колчак, А. И. Деникин и эсеров-меньшевики. По нему их и узнавали как врагов. Свободу торговли «разрешили» как раз тогда, когда архаизация сознания элиты достигла критического уровня. В таких обстоятельствах не только городские низы, но и верхи могли воспринять нэп лишь как перемирие, которое В. И. Ленин объявил неправильному миру. Деление на своих и чужих при этом ничуть не утратило силы. В рыночных порядках видели чуждый атрибут, отнюдь не допускаемый в сообществе праведных. Партийно-государственная сфера, слитая с городскими рабочими и бедными крестьянами, четко отделилась от сферы зажиточных крестьян, нэпманов и иностранных концессионеров.

Сообразно этому делению и проводился государственный курс в 1921—1922 годах. В. И. Ленин снова ввел в оборот термин «государственный капитализм» — теперь для обозначения сдерживаемого государства

²⁵ Из выступления Р. Б. Фарбмана // Десятый съезд РКП(б): Стенографический отчет. М., 1963. С. 98.

рыночного строя. Госкапитализм обнимал лишь предприятия чужого уклада. Несмотря на колебания, Ленин не стал распространять его на цитадели правильного мира — крупные государственные предприятия. Их внутреннее устройство не должны были осквернять рыночные отношения (участие рабочих в прибылях, забастовки и т. п.). Они превращались в храмы ритуального труда. Для этого были намечены необходимые меры: магический рабочий контроль, борьба с бюрократизмом и комчванством, процедуры непрерывных очищений и проверок. «Нам нужна проверка пригодности людей... (...) Проверять людей и проверять фактическое исполнение дела — в этом, еще раз в этом, только в этом теперь гвоздь всей работы»²⁶. Поэтому таким сложным оказался вопрос, можно ли создавать смешанные государственно-частные общества. Ведь это значило соединять несоединимое — правильное и неправильное. «Толку не будет. ...Умные капиталисты... надут нас»²⁷. Смешанные общества все же начали устраиваться, но большого распространения не нашли.

Сходным образом протекала и общественная жизнь. Попыток возродить политические представительные структуры не было. Либерализация стала бы приемлемой для элиты, если бы в дополнение к священному мандату доставила ей политический. В реальности же она обещала лишь возрождение эсмерты как партии крестьянского большинства. Приходилось следовать выбранным ранее путем «слияния» с низами. «Мы будем всеми способами завязывать более тесные связи с незатронутой политической массой трудящихся — кроме тех способов, которые дают простор меньшевикам и социалистам-революционерам»²⁸. Социалистические партии окончательно попали под запрет.

На внутрипартийном фронте движение к священной цельности выражало себя двумя способами: чисткой рядов и подавлением остатков фракционных течений. «Очистить партию надо от мазуриков, от бюрократившихся, от нечестных, от нетвердых...»²⁹ Всего вычистили 160 000 человек — каждого четвертого. Наряду с этим занимались заявлением 22-х членов «рабочей оппозиции». На «заявлении 22-х» был впервые отработан ритуал осуждения оппозиционеров, который стал потом едва ли не важнейшей частью партийной жизни 1920-х годов. Его главные фазы: составление коллективного документа — подача его в руководящие органы — тщательный закрытый разбор общественной и частной жизни ав-

торов — призыв к покаянию — общепартийная кампания ритуальной критики — чисто-сердечное раскаяние (или отказ от него) — возвращение очищенных в лоно правильности (или изгнание недостойных). «Заявление 22-х» оказалось прямым предшественником «заявления 46-ти», «платформы 83-х», «платформы 15-ти» и других подобных документов. «Я не хочу хвастаться, что все фракционное в нашей партии исчезло. Но что этой фракционности стало меньше — это самый бесспорный факт»³⁰.

Наряду с политикой укрепления правильного мира проводился и другой, авторитарно-прагматический курс — для подъема экономики. В. И. Ленин по-прежнему опекал спецов. Многие хозяйственные посты заняли сведущие люди из подпольщиков. Начальником финансового ведомства поставили Г. Я. Сокольникова — одного из немногих последовательных сторонников рыночного строя. При деятельной, хотя и не безусловной поддержке Ленина он начал денежную и общехозяйственную реформу, давшую затем хорошие результаты. Стали усиливаться крестьянские и нэпманские хозяйства.

Весной 1922 года Ленин согласился с Троцким, что пора разграничить полномочия партийных и государственных органов. Это решение вызвало тревогу в аппаратных кругах. Отстаивая принцип компетентности, оно явно противостояло архаичным представлениям о нераздельной всеобъемлющей власти. Осуществить его не успели.

Наследие и наследники

Режим нэпа, как и милитарный строй, нес в себе противоречие, хотя и другого характера. Высшая харизматическая власть стала теперь весьма эффективной в обеих ипостасях — архаичной и авторитарной. Но сами эти успехи вели к укреплению обеих противостоящих общественных сфер, а значит, к конфликту между ними. Гарантом устойчивости режима мог теперь быть только правитель, крепко держащий в руках и ту, и другую власть. Но в конце 1922 года Ленин навсегда отошел от руля государства.

²⁶ ПСС. Т. 45. С. 16.

²⁷ ПСС. Т. 54. С. 180.

²⁸ ПСС. Т. 43. С. 242.

²⁹ ПСС. Т. 44. С. 124.

³⁰ ПСС. Т. 45. С. 130.

В последних письмах, продиктованных в декабре 1922 — январе 1923 года, он попытался сформулировать для своих сподвижников новую систему правления. Видя конфликт между сакральной (аппаратной) властью и авторитарными лидерами, В. И. Ленин посоветовал сменить чересчур властного вождя аппарата — И. В. Сталина. Что же касается авторитарной власти, то ее, видимо, предлагалось вообще демонтировать. Преемника себе Ленин не назначил. И более того. В партийное руководство должны были войти десятки и даже сотни рабочих-подпольщиков, пронизав магическим контролем всю его деятельность и парализовав авторитарные поползновения любого из вождей.

Чтобы разрешить противостояние двух миров, Ленин наметил фундаментальный шаг. «Мы вынуждены признать коренную перемену всей точки зрения нашей на социализм». Эта коренная перемена заключалась в том, что главной задачей делалась не битва миров, но бескровное приобщение сельского мира к правильности. «Научиться практически строить... социализм так, чтобы всякий мелкий крестьянин мог участвовать в этом построении»³¹. Чтобы попасть в праведное сообщество, крестьяне должны были пройти через кооперацию, на которую была возложена нетрадиционная роль. Предполагалось, что трудолюбивый деревенский хозяин с ее помощью добровольно вырастет в социализм, т. е. откажется от выгод рыночного хозяйства, от собственной самостоятельности, понемногу передаст ей нажитое добро и растворится в гармонии правильного мира. Достигнуть этого надо было ненасильственной агитацией («культурничеством»).

Таким образом было предложено перейти от нэпа с его враждебными мирами к архаичной идиллии со священной правильностью, всеобщим магическим контролем и отсутствием автономных вождей. Ленин, видимо, чувствовал, как трудно сочетается глубина ожидаемого переворота в сознании крестьян с мирными путями его осуществления. Проблема проступала в самом оксюморе «культурная революция», которым он обозначил этот процесс. Такую реформу мог провести только непрекаемо авторитетный вождь, «слитый» с аппаратной иерархией, т. е. идеальный Генеральный секретарь. Но у Сталина были другие цели, а подходящего преемника ему Ленин подобрать не смог. Последний год жизни он провел вдали от дел. Видимо, это было время горьких раздумий и колебаний³².

В заключение — о взаимосвязи ленинской и послеленинской фаз революционного режима. Наследие В. И. Ленина безусловно шире, чем программа его последних писем. Особенность ленинского стиля — в «слиянии» со стихией утопически настроенных народных и партийных масс и одновременно в способности к крутым и внезапным авторитарно-прагматическим поворотам курса. Характерно, что, диктуя завещательные письма, В. И. Ленин в практических делах явно поддерживал Л. Д. Троцкого, который отнюдь не был сторонником изложенных в них идей.

Никто из наследников Ленина не смог соединить в себе всех его качеств. Каждый обладал лишь одной из его ипостасей и сообразно ей выдвигал свой вариант общественного развития. Л. Д. Троцкий персонафицировал альтернативу авторитарного режима. Возможные параллели здесь простираются от Югославии маршала И. Броз Тито до маоцзедуновского Китая. К значительно более мифологичному обществу вели Н. И. Бухарин — путем священного мира (в духе ленинского завещания) и Г. Е. Зиновьев — путем священной войны с «уклонистами» и «кулаками». При этом Зиновьев тоже не выпадал из ленинской традиции, которая в политической и внутрипартийной сфере до конца практиковала методы борьбы и сурового подавления. Этим последним путем (куда более уверенно, чем Зиновьев) пошел затем Сталин, который сумел повернуть архетипы борьбы миров сначала против зажиточных крестьян и спецов, а позднее и против подпольщиков.

Сталина едва ли можно считать наследником Ленина. В отличие от «органических» революционеров (Ленина, Троцкого, Бухарина, отчасти Зиновьева), которые не отделяли личных целей от задач духовного служения, Сталин старался манипулировать общественными процессами в интересах персонального преобладания. Мифологически мыслящие низы и верхи давали удобную почву для действий эгоистичного вождя-прагматика. В сложившихся обстоятельствах сталинский «вариант» архаического прагматизма был довольно естественным, но не был единственно возможным и не вытекал однозначно из порядков ленинского времени.

Август — октябрь 1989 г.

³¹ ПСС. Т. 45. С. 376, 370.

³² Петренко Н. Ленин в Горках — болезнь и смерть // Минувшее. Париж, 1986. Т. 2. С. 143.

трагическая СЛОЖНОСТЬ “ПРОСТОТЫ”

Поможет ли нам понять историю и найти дорогу в будущее сочинение С. Шелина? Сомневаюсь. Попытка мифологизировать большевизм выглядит совершенно фантастической. Она отбрасывает непреложный факт, не считается с которым серьезный исследователь не может: Ленин и его сподвижники твердо стояли на рационалистической почве, руководствовались рассудком, здравым смыслом, логикой, а не слепой верой. Представлять их «жрецами» некой секты попросту смехотворно.

Другое дело — «маленькие грамотеи», о которых говорили авторы книги «Община», публикуемой в нашем журнале. Те действительно восприняли обрывки марксистско-ленинского учения своим обуженным неразвитым сознанием как набор священных заповедей и вульгаризировали даже то немногое, что успели почерпнуть из теории. Но это совсем иная тема.

С фактами у Шелина вообще неблагополучно, несмотря на обилие сносок, свидетельствующих о начитанности. Факты он высокомерно игнорирует или препарировывает до неузнаваемости. Так рождаются надуманная схема расслоения партии большевиков или представление о ней как о «боевом отряде», движущемся по враждебной территории. А на чем основано утверждение о малом личном опыте революционеров? Достаточно познакомиться с биографиями участников Октябрьского штурма в Петрограде, чтобы увидеть: у этих молодых людей к 1917 году за плечами было столько событий, разнообразных впечатлений, испытаний, опасностей, такая жизненная школа, которая не снилась их сверстникам, стоявшим в стороне от политических бурь.

Не вызывает симпатии и стиль мышления автора — холодный, равнодушный, компьютерный. Шелин, словно инопланетный кибер, не ведает ни чувств, ни сомнений, ему все ясно, у него в машинной памяти заложена абсолютная истина, и он декларирует ее с вежливым безразличием робота.

Несравненно привлекательнее для меня, как, надеюсь, и для большинства читателей, страстное, мятежное, страдающее слово Василия Гроссмана, его отчаянная по бесстрашию попытка самостоятельно разобраться в причинах народных бедствий, в проблемах,оставляющих сердцевину нашего бытия. Каждая строка его рассуждений о Ленине в повести «Все течет» вызывает сильный ответный импульс. Горечь, протест, изумление, раздумье — все что угодно, только не равнодушие. Повесть рождена умом и сердцем писателя, безгранично любящего Россию, судьбой и жизнью, кровно, неразотржимо связанного с ее народом, жаждущего помочь ему, верящего в его лучшее будущее.

При самом резком неприятии многих положений это вызывает уважение, даже почтение. Гроссман первым в советской печати выступил с прямой развернутой критикой личности, теории и партийно-государственной деятельности Ленина. Выступил посмертно. Но не это обстоятельство, не литературная слава, не драматическая биография автора и его произведений заставляют спорить с ним, одновременно протягивая руку для приветствия, а искренность, смелость и чистота мыслей.

В такой манере, решительно расходясь с Гроссманом по многим позициям, отзывались о его повести первые рецензенты — профессор Г. Водолазов в журнале «Октябрь», доктор исторических наук В. Сироткин в «Литературной газете», критик О. Кучкина в «Комсомольской правде». Их подход единственно плодотворен, а не тот, которым продиктовано письмо Н. Антонова, Клыкова и И. Шафаревича в «Литературной России»¹⁰. Шельмовать идейного противника, заменять дискуссию политическими обвинениями, требовать репрессивных мер к журналу и его главному редактору, поскольку автор недосягаем для расправы, — значит вольно или невольно реанимировать сталинскую систему подавления личности. Авторов письма и поддержавший их секретариат правления Союза писателей РСФСР¹¹, как видно, не смущает, что именно такая практика затыка-

ния ртов, насильственного навязывания благочинного единомыслия привела страну на край катастрофы.

Но вернемся к повести «Все течет». Ее проблематика многогранна и выходит далеко за рамки моей статьи, приуроченной к ленинскому юбилею. Произведение В. Гроссмана, написанное в 1955—1963 годах, оказалось необычайно актуальным в наши дни. Безудержно смелой постановкой вопросов далеко обогнало нынешних авторов. Точнее, полуопальный, подозрительный для властей писатель, разрабатывая мучившие его проблемы тайно, рискуя свободой, не оглядывался на идеологические табу, которые и сегодня держат литераторов, историков, экономистов, философов за руки. Имею в виду не только официальные запреты («Октябрь» показал, что они преодолимы), но и внутренних цензоров — робость и традиционность мысли.

Ленинская тема у Гроссмана тоже чрезвычайно широка. В краткой статье ее не охватить. Мне придется сосредоточиться лишь на гроссмановской версии характера Ленина.

Существенно, что писатель выводит его из русского национального характера, из истории народа. Представляю, как это бесит шовинистов, которые тужатся доказать чуждость Владимира Ильича России. Аргументы у них ничтожные. Один — генетический: наличие «инородческих» ветвей на генеалогическом древе Ульяновых. Второй — мировоззренческий: приверженность иностранной, заемной теории, якобы заведомо непригодной для России с ее особым предназначением, самобытным укладом жизни, собственными идейными концепциями. Третий — биографический: Ленин, мол, подолгу живя в эмиграции, оторвался от российских корней, не знал истинных нужд и стремлений народа, принялся навязывать ему неестественный путь развития.

Доводы довольно примитивные, особенно первый. Борцы с русофобией, видно, сами не замечают, как их расистские старания о чистоте крови отторгают от русской истории, отечественной культуры драгоценнейшие имена, нашу гордость. Следуя логике абсурда, нужно считать Жуковского турком, Пушкина эфиопом, Лермонтова шотландцем... Впрочем, какой резон опровергать абсурд? «Идиотизм — болезнь, которую нельзя излечить внушением», — заметил Горький — как раз по поводу шовинизма «русского головотяпа, который в трудный день жизни ищет врага своего где-то вне себя, а не в бездне своей глупости»¹².

Вслед за Горьким Гроссман понял и выделил в Ленине русское национальное начало, попытался объяснить его по-своему. Однако своеобразие его трактовки свидетельствует и о растерянности писателя перед масштабом личности Владимира Ильича. У Гроссмана Ленин все время двоится. Два разных образа одного человека несовместимы, противоположны. Это беспокоит автора, прозаика реалистической школы. Ему приходится оправдываться перед собой и будущим читателем: «Вот здесь проявилась одна из особенностей Ленина: сложность характера, рожденная из простоты характера». И далее: «Тут кончается простота и начинается сложность». Не потому ли утверждения (часто излишне категоричные) перемежаются фразами и целыми абзацами с вопросительной интонацией:

«Что вело Ленина путем революции? Любовь к людям? Желание побороть бедствия крестьян, нищету и бесправие рабочих? Вера в истинность марксизма, в свою партийную правоту?»¹³ Это не просто распространенный риторический прием, а живое биение мысли, мечущейся в лабиринте традиционных представлений и собственной концепции автора.

Думается, напрасно Гроссман поддался искушению найти простоту в ленинском характере. Ее заведомо не могло быть у личности такого исторического предназначения, такой судьбы. Знаменитый афоризм Горького — «прост, как правда» — на самом деле означает совсем другое: сложен, многозначен, диалектичен, как правда. Гроссман понял несводимость Ленина к элементарному уравнению, но, на мой взгляд, дал ему неверное истолкование, так и не сумев собрать воедино человека и политика. Наоборот, завел эти две ипостаси в антагонистическое противостояние.

Между тем ближайšie соратники Владимира Ильича в один голос отмечали его гармоничность, естественность. Луначарский: «...это был человек, в котором историческое величие гармонировало с необычайным личным обаянием, в котором моральная и умственная стороны натуры существовали в необычайной гармонии»¹⁴. Семашко: «Это была на редкость цельная личность»¹⁵. И множество подобных высказываний. Почему же Гроссман не увидел того, что бросалось в глаза? Откуда вытекло его утверждение, что «житейские, бытовые, семейные черты Ленина никак не были связаны с чертами лидера нового мирового порядка»? Немного далее читаем: «Человек на мировой арене оказался обратен человеку в личной жизни. Плюс и минус, минус и плюс. И получается совсем иное, сложное, порой трагичное»¹⁶.

Да, сложное и трагичное, но в органичном соединении! Гроссман упустил из виду, казалось бы, само собой разумеющееся, а по сути, очень глубокое замечание Крупской: Владимир Ильич был насквозь человек политический. А политическая его сущность охарактеризована с исчерпывающей убедительностью. Крупская: «Вся его жизнь была подчинена интересам дела, само собой это выходило, иначе жить он не мог»¹⁷. Семашко: «Весь он без остатка был предан делу социализма»¹⁸. Горький: «Трудно передать, изобразить ту естественность и гибкость, с которыми все его впечатления вливались в одно русло. Его мысль, точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа»¹⁹.

По сотням воспоминаний и исследований эту сложность простоты я представляю так. Когда Владимир Ильич находился в обстановке, не имевшей отношения к политике, в нем проступали все симпатичные черты интеллигента высшей пробы: «прекрасный товарищ, веселый человек, с живым и неутомимым интересом ко всему в мире, с поразительно мягким отношением к людям»²⁰. Но стоило затронуть политический вопрос, связанный с интересами трудящихся, делом социализма, как Ленин «отсекал все личное» (Бухарин) и становился вождем, ответственным за великое дело. Психологически это вполне понятно, особенно если учесть, что Ленин отчетливо сознавал свою роль лидера в рабочем движении, по крайней мере со II съезда РСДРП, а может быть, и раньше, как считал Зиновьев: «Поражает то, что уже 25-летний Ленин чувствует себя ответственным за все человечество, явно чувствует себя вождем (в лучшем смысле слова) рабочего класса и партии»²¹.

Это чувство можно назвать мессианством или, как Гроссман, «апостольской верой», но факт остается фактом: Ленин умом и сердцем принял как предназначение немислимую тяжесть руководства борьбой российского и международного пролетариата. Он рано почувствовал свою судьбу, и чувства играли не меньшую роль, чем убеждения. «Ильич — громадный темперамент, бурно переживавший все, что приходилось переживать», — отмечал Бухарин²². На ту же черту Ленина указывала Крупская: «Он воспринимал все чрезвычайно страстно...»²³ А в заметках Зиновьева находим такие строки: «Ленин как поэт. Да, поэт! Поэт борьбы, поэт труда, поэт переделки человечества»²⁴.

Куда же этот ученый, организатор и мечтатель хотел привести Россию? Разве к репрессиям сталинщины и всевластию чиновников?.. Когда-нибудь великий писатель создаст роман, где покажет трагедию гения на исходе его самоотверженного подвижнического служения идее. Не только ту трагедию, о которой пронзительно сказал Бухарин: «Могучая воля оказалась скованной параличом. Уста сомкнулись навсегда. Тщетно билась мысль, — но она не могла выйти наружу. Это было хуже пыток. Об этом трудно писать, товарищи! Во всей истории я не знаю трагедии более мучительной и более глубокой...»²⁵ «Любимец партии» лишь намекнул (или мне показалось?) на самую тяжкую муку умиравшего вождя: знать, что получилось далеко не то, о чем мечталось, что жизнь, полная лишений, опасностей, страданий, изматывающего труда, беспощадная борьба, неисчислимые потери не принесли желанного результата... Знать и не мочь ничего поправить... Что может быть кошмарней такого исхода? Только судьба Бухарина и других коммунистов, с которыми расправлялись «товарищи по партии».

Тысячу раз нет! Не к тоталитаризму вел Россию Ленин. О его высокой цели мы все читали у Горького. И Гроссман читал: «В России, стране, где необходимость страдания проповедуется как универсальное средство «спасения души», я не встречал, не знаю человека, который с такой глубиной и силой, как Ленин, чувствовал бы ненависть, отвращение и презрение к несчастьям, горю, страданию людей. ... Для меня исключительно велико в Ленине именно это его чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастьям людей, его яркая вера в то, что несчастье не есть неустрашимая основа бытия, а — мерзость, которую люди должны и могут отместить прочь от себя»²⁶.

Освободить человека от несчастий — какой грандиозный замысел! Дерзкий вызов жестокости богов и земных обстоятельств. Любовно-насмешливо называя Горького романтиком, Ленин и сам, выходит, был романтиком, да каким! Его мечта выглядит утопией. Но Владимир Ильич жил ею — о том свидетельствует и Крупская: «Он... ненавидел всякий гнет и эксплуатацию...»²⁷ И Луначарский: «В широчайшей концепции чувства и мысли охватил Владимир Ильич все земное страдание и хотел послужить как можно более рационально, как можно более мощно тому, чтобы привести это страдание к концу. И он искал рациональных, целесообразных путей, чтобы этой цели достигнуть»²⁸. А главное, о том же свидетельствуют труды и практические шаги Ленина.

Первым реальным шагом на пути освобождения народов от страданий стала борьба большевиков и их союзников против первой мировой войны. Не кто-то иной, а Ленин повел

десятки, сотни, тысячи, потом и миллионы людей против этого бедствия. С тех пор человечество пережило гораздо более губительные катаклизмы. А тогда первая мировая воспринималась как самое чудовищное событие за всю историю. Она унесла столько жертв, сколько все европейские войны за тысячелетие до нее²⁹.

«Десятки миллионов трупов и калек, оставленных войной, войной из-за того, английская или германская группа финансовых разбойников должна получить больше добычи...»³⁰ «Неслыханные ужасы и бедствия затягивающейся войны делают положение масс невыносимым...»³¹ Боль за человека, ненависть к мерзости горя повели великого гуманиста на битву с войной, в конечном счете сделали его главой российского правительства, обусловили все достижения и ошибки партии большевиков и Советской власти на раннем этапе существования республики. Именно победу над войной Ленин выделил как главную заслугу Октября и назвал ее «всемирно-историческим фактом»³².

Не «бешеное политическое властолюбие», как утверждал Гроссман, заставило Ленина стремиться к руководству страной, а ясное понимание: «нельзя вырваться из этого ада иначе, как большевистской борьбой и большевистской революцией»³³. Впрочем, и Гроссман отмечал, что «власть, к которой он страстно стремился, была нужна не ему лично». Кому же? Для чего? В повести «Все течет» ответов нет. Но как же без них судить о миссии Ленина? Тут мало рассуждать о сложности характера. Между тем решение лежит на поверхности, и писатель сам его называет, только не верит своей догадке: **любовь** к людям. Да, именно она, хотя и сопрягается с требованиями казней. Выход из ада пролегал через чистилище, где руки мечтателей о мирной счастливой жизни России обогрились обильной кровью.

Вина ли в этом Ленина? Он до последней возможности пытался обеспечить мирный переход власти к Советам, искал союза с меньшевиками и эсерами. «*Власть Советам — единственное, что могло бы сделать дальнейшее развитие постепенным, мирным, спокойным...*»³⁴ И еще: «...в такой исключительный исторический момент мирное развитие революции при переходе всей власти к Советам *возможно и вероятно*»³⁵. Эти строки написаны в сентябре, в подполье. Возможные союзники предали своих товарищей, но Ленин протягивает им руку, чтобы избежать кровопролития, «дать измученным несправедлившейся и преступнейшей войной массам *мир*, а крестьянству *всю землю*»³⁶. Но здесь же отвечает на упреки в разжигании гражданской войны, в которой прольются потоки крови: «Никакие «потоки крови» во внутренней гражданской войне не сравнятся даже приблизительно с теми *морями крови*», которые теряет Россия в войне империалистической.

Вот исчерпывающий ответ на гроссмановское обвинение Ленина в «неумолимой жестокости», на вопрос писателя, что вело вождя большевиков путями революции. Предельно ясно: его вело страстное стремление к миру и счастью русского народа, как и всех народов Земли.

Судя по всему, Владимир Ильич недооценил тогда тяжести непосредственных и отдаленных последствий братоубийственного столкновения русских с русскими. Но гуманность его помыслов не вызывает сомнений. Тем более что в пролитии крови куда больше повинны другие политические лидеры тогдашней России.

Большевиком было бы куда приятнее выйти из ада мировой бойни с просветленными лицами, с гвоздиками в дулах винтовок. Убедить все правительство и армии, что стрелять друг в друга — «идиотическое и отвратительное преступление» (Горький). Предотвратить «обоюдное озверение» (Короленко) гражданской войны. Неторопливо, всесторонне разработать стратегию и тактику создания нового мира, чтобы не ошибаться. Если бы «обойтись без неудач и ошибок в таком новом, для всей мировой истории новом деле, как создание невиданного еще *типа* государственного устройства!»³⁷

Гроссман и другие критики «неумолимой жестокости», «одержимости», «диктаторской силы» Ленина исходят не из конкретных исторических условий, а из идеала — чрезвычайно привлекательного, однако, к сожалению, бесконечно далекого от реальности. Внушать миролюбие Милюкову, которому до конца дней грезились русский флаг над Дарданеллами, а Ленин казался немецким шпионом?³⁸ Без конца отпускать «под честное слово» генералов и офицеров, а потом видеть их под стенами Петрограда с оружием в руках? Прощать «шалости» контрреволюционных заговоров, мятежей, убийств? Сидеть в тиши библиотеки над теорией, когда практика жизни корчилась в крови и грязи, в голоде и растущем хаосе? Рукопись книги «Государство и революция» брошена на самом актуальном месте — после названия главы VII «Опыт русских революций 1905 и 1917 годов»³⁹.

О России и Ленине Гроссман пишет: «Он стал избранником ее потому, что он избрал ее, и потому, что она избрала его». Да, так, если помнить, что Владимир Ильич не выбирал, где ему родиться, какому народу служить. Но дальше писатель допустил неожиданную пошлость в спорной, резкой, но серьезной повести: «Она пошла за ним — он обещал ей златые горы и реки, полные вина...» Какая чушь! Ничего не обещал Ленин, кроме одного: «подготовить — работой долгого ряда лет подготовить — переход к коммунизму... Во что бы то ни стало, как бы тяжелы ни были мучения переходного времени, бедствия, голод, разруха, мы духом не упадем и свое дело доведем до победного конца»⁴⁰. Это единственное не выполненное Лениным обещание.

Россия потому и пошла за ним, что знала: он указывает народу наилучший путь. Характерна дневниковая запись Фурманова, помеченная 9 ноября 1917 года. Тогда будущий комиссар чапаевской дивизии еще не состоял в РСДРП (б). «Приветствуя победу большевиков, — писал он, — мы приветствуем не отдельную партию, а трудовой народ, который, не разбираясь в тонкостях программы, идет за теми, которые смелы и решительны, у которых имеется одна определенная цель — достижение максимума завоеваний в данный революционный момент... Вот почему мы, максималисты, и приветствуем победу, победу трудового народа, совершенную самим народом, при помощи смелых и решительных большевистских вождей»⁴¹.

Таким образом, не рабская сущность русской души, по Гроссману, определила выбор вождя, а наоборот — исконные национальные стремления к свободе и справедливости. Почему в повести «Все течет» основным свойством народа названа «мягкая русская покорность»? Где увидел ее автор в тысячелетней истории, на протяжении которой не отыщется, наверное, ни одного года без крестьянских войн, бунтов, восстаний, стачек? И прогоняя всех завоевателей, одного за другим, Россия демонстрировала отнюдь не покорность.

Верно — свободы она не знала, хоть и постоянно стремилась к ней. Не узнала и в феврале семнадцатого, разве только митинговую и листовочную, да и те резко поубавились в июльские дни, а не кончились вовсе не из-за демократизма Временного правительства — лишь по причине его слабости, неспособности овладеть ситуацией. Если бы Февраль дал подлинную свободу, не было бы Октября. Он грянул потому, что народ не хотел мириться со «свободой» умирать в окопах, голодать, жить в трущобах, поливать потом чужую землю, переплавлять свои жизненные соки в прибыли капиталистов. Большевики обещали решить все наболевшие вопросы российской действительности немедленно, и народ сделал их вождем Председателем Совета Народных Комиссаров.

Г. Водолазов точно заметил, что «серьезной научной экспертизы гроссмановские страницы о Ленине выдержать не могут, их научная слабость просто бросается в глаза... Нет, нет, он [В. И. Ленин] — полная противоположность тому характеру, что обрисован в повести»⁴². Это относится и к попыткам «сталинизировать Ленина» (В. Логинов⁴³). Попыткам, которые разоблачил еще Троцкий: «...приравнивания Сталина к Ленину — просто непристойность... Сталин составляет прямую противоположность Ленину, его отрицание и, если позволено сказать, его поругание»⁴⁴.

И все же повесть «Все течет» побуждает не только спорить с Гроссманом, но и задуматься над некоторыми его выводами. Например об ограниченности марксизма — по крайней мере его обструганного варианта, принятого в Советской России к исполнению в качестве ряда фундаментальных положений программы строительства коммунизма. И о том, как много потеряло наше общество из-за того, что марксизмом, словно дубиной, избивали другие философские и социально-экономические теории, разгоняли их авторов и сторонников. Много потерял и сам марксизм-ленинизм, оказавшись в изоляции от мировой научной мысли.

Усвоенный в России как приказ, как армейская команда, марксизм противопоставил промышленный пролетариат всем остальным классам и слоям народа, в том числе революционным. Миллионы тружеников, полезных обществу людей оказались на Родине чужаками, лишенцами или стали изгоями, отторгнутыми в вынужденной эмиграции от своих корней. Подозрительное отношение к крестьянству, быстро переросшее в репрессивную политику, унижение и преследование интеллигенции привели к катастрофическим последствиям в экономике, культуре, науке, нравственности. Здесь Гроссман прав: не критическое проведение в жизнь книжных идей лежит на совести основоположников Советского государства. Тем более что Маркс и Энгельс подходили к этим вопросам не так прямолинейно, как их российские интерпретаторы.

Конечно, нам, наученным горьким опытом, досмотревшим «пьесу» до конца, рассуждать легче. Но все же, все же...

Однако главное сегодня, в 120-ю годовщину со дня рождения В. И. Ленина, — задуматься о роли и месте официозного учения в современном обществе. При всех его достоинствах и недостатках оно имеет весьма отдаленное отношение к итогам семи послеоктябрьских десятилетий. Так что же — возвращаться к Марксу и Ленину? По-моему, прав Егор Яковлев: «Что сделал бы Ленин, будь он сегодня жив? Одно знаю наверняка: не стал бы цитировать то, что написал семьдесят лет назад»⁴⁵. Ограничить задачу перестройки восстановлением ленинской концепции социализма — значит снова впасть в догматизм и начетничество, поворачивать жизнь вспять.

Не следовать ленинской букве нужно в поисках путей перестройки, а учиться способности Владимира Ильича решительно отказываться от теоретических постулатов, если они дискредитировали себя, войдя в конфликт с реальностью новой эпохи. Учиться слушать народ, как Ленин, знать его доподлиннее чаяния и сверять с ними политический курс. Учиться у Ленина опровергать его, как он опровергал Маркса, исходя из конкретных условий. Учиться его смелости и не бояться крутых поворотов, компромиссов и отступлений от собственных программ, если такие перемены диктуются интересами людей, общества, человечества.

В. Сироткин обратил внимание на принципиальный момент: перестройка уже пошла дальше ленинской концепции: Владимир Ильич не предусматривал политического плюрализма в своих последних работах⁴⁶. Это демократическое новаторство вселяет надежду, что мы не вернемся к «России фараонов» (Р. Роллан), преодолеем сопротивление административно-командной системы и осуществим мечту Ленина — победим людские страдания и несчастья. И мечту Василия Гроссмана, который при всем негативизме верил: «Свобода соединится с Россией!»

Фотографии предоставлены ЦГА КФФД Ленинграда

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Зиновьев Г. Е. Воспоминания. О Ленине // Известия ЦК КПСС. 1989. № 7. С. 170, 174.
- ² Эглитис О. Ленину — 119: Юбилейные размышления о личности, теории и жизни // Инф. бюлл. Нар. фронта Латвии «Атмода» («Пробуждение»). Рига. 1989. № 15, 17 апр.
- ³ Горбачев М. С. Октябрь и перестройка: революция продолжается. М.: Политиздат, 1987. С. 31.
- ⁴ Зиновьев Г. Е. Указ. публ. С. 171.
- ⁵ Водозазов Г. Ленин и Сталин // Октябрь. 1989. № 6. С. 10.
- ⁶ Там же. С. 9.
- ⁷ Бордюгов Г., Козлов В., Логинов В. Послушная история, или Новый публицистический рай // Коммунист. 1989. № 14.
- ⁸ Фишер М. Не троньте Ленина // Инф. бюлл. Интерфронта Латвии «Единство». Рига. 1989. 20 июля.
- ⁹ Миркина З. Открытое письмо // Искусство кино. 1989. № 4. С. 50.
- ¹⁰ Литературная Россия. 1989. 4 авг.
- ¹¹ Литературная газета. 1989. 13 сент.
- ¹² Горький М. Несвоевременные мысли // Своевременные мысли, или Пророки в своем отечестве. Лениздат, 1989. С. 83.
- ¹³ Гроссман В. Все течет // Октябрь. 1989. № 6. С. 94.
- ¹⁴ Луначарский А. В. Человек нового мира // Изд. АПН. 1980. С. 46.
- ¹⁵ Семашко Н. А. Ильич ведет заседание // Ленин — товарищ, человек. М.: Госполитиздат, 1983. С. 236.
- ¹⁶ Гроссман В. Указ. соч. С. 94.
- ¹⁷ Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине. М.: Госполитиздат, 1957. С. 6.
- ¹⁸ Семашко Н. А. Указ. изд. С. 236.
- ¹⁹ Горький М. В. И. Ленин // О Ленине. Воспоминания, рассказы, очерки. М.: Худож. лит., 1956. С. 16.
- ²⁰ Там же. С. 21.
- ²¹ Зиновьев Г. Е. Указ. публ. С. 171.
- ²² Бухарин Н. И. Памяти Ильича // Правда. 1925. 21 янв.; Правда. 1988. 12 февр.
- ²³ Крупская Н. К. Указ. соч. С. 358.
- ²⁴ Зиновьев Г. Е. Указ. публ. С. 171.
- ²⁵ Бухарин Н. И. Указ. соч.
- ²⁶ Горький М. В. И. Ленин. Указ. изд. С. 24—25.
- ²⁷ Крупская Н. К. Указ. соч. С. 6.
- ²⁸ Луначарский А. В. Указ. соч. С. 37.

- ²⁹ Золотарев В. ...А народ расплачивался // Правда. 1989. 1 авг.
- ³⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 27. С. 304. Далее — ПСС.
- ³¹ ПСС. Т. 33. С. 3.
- ³² ПСС. Т. 44. С. 149.
- ³³ Там же.
- ³⁴ ПСС. Т. 34. С. 207.
- ³⁵ ПСС. Т. 34. С. 225.
- ³⁶ Там же. С. 227.
- ³⁷ Там же. С. 148.
- ³⁸ Милюков П. Н. История второй русской революции. София, 1921. Т. 1. С. 88: «Последствия показали, что ... расчет наших врагов, пославших Ленина в Россию, был совершенно правилен».
- ³⁹ ПСС. Т. 33. С. 119.
- ⁴⁰ ПСС. Т. 44. С. 151—152.
- ⁴¹ Фурманов Д. К Октябрю // Правда. 1989. 3 ноября.
- ⁴² Водолазов Г. Указ. соч. С. 7—8.
- ⁴³ Логинов В. К чему сталинизировать Ленина? // Моск. новости. 1989. № 41. 8 окт. С. 11.
- ⁴⁴ На разных полюсах // Аргументы и факты. 1989. № 34. С. 4—5.
- ⁴⁵ Яковлев Е. В. Разговорится ли партия? // Моск. новости. 1989. № 42. 15 окт. С. 13.
- ⁴⁶ Сироткин В. Все меняется! // Лит. газ. 1989. № 34. 23 авг.

Взгляд... Внезапленце... Оценка

ОЧЕВИДНОСТЬ МЫСЛИМОГО МИРА

Дерево, напоминающее гигантский каменный цветок, и башня, не похожая на реальные архитектурные сооружения. Бутылка и ваза — из тех, что вряд ли прикосновенны к повседневному человеческому обиходу... Мозаики, которыми вот так, «для себя», никто, кажется, не занимается...

О чем говорит с нами художник, почему с такой упорной одержимостью пишет одни и те же предметы в почти не отличающихся сочетаниях, а мотив, уже существующий в живописи, повторяет в мозаике? Зачем снова и снова разрабатывает сближенные мрачноватые тональности?

Искусство Валентина Левитина может привести в недоумение и растерянность. Оно оказывается, пожалуй, менее понятным, чем замысловатые построения современных символистов, дерзкий вызов «новых художников» или откровенное формотворчество абстракционистов. Можно, наверное, окинув выставку беглым взглядом, заявить с порога: «Однообразно, неинтересно, бессмысленно». Однако человека, внимательного не только к собственной персоне, должна, я думаю, останавить сама очевидная серьезность этого творчества, явное присутствие осознанного выбора, наличие определенной жизненной и художественной программы. И, заметив не случайный, но поверхностный характер этого искусства, такой зри-

тель, даже если ему лично работы Левитина и не покажутся особенно близкими, захочет понять природу подобного художественного сознания, подобной творческой личности. И процесс этого осмысления несомненно будет полезен, поскольку никогда даром не проходит духовное усилие.

В произведениях Валентина Левитина возникает мир, отвлеченный от чувственного опыта или эмоциональных переживаний. По своему направлению это философская живопись: художник мир не увидел, не вообразил, он его помыслил. Помыслил как бытие упорядоченное, устойчивое, неподвижное, соразмерное, самодостаточное, вечное и торжественное. Для характеристики такого сознания я бы применила понятие «умозрение», исключив связанные с ним в современной языковой практике представления о нежизненности, холодности и рассудочности и обратив равное внимание на оба составляющих слова. Сама очевидность этого мыслимого мира чрезвычайно важна для художника. Не случайно он оперирует не абстрактными формами, а именно предметами, пластическими телами. Через предметы, их размеры, пропорции, положение в пространстве, взаимодействие и одиночество он выражает свое представление о мировом порядке. При этом Левитин избирает предметы, не слишком отягощенные частными свойствами, и подает их так, что конкретные ассоциации, в принципе возможные, появиться не могут. На многих натюрмортах мы видим бутылку и вазу. Но это не столько принад-

Взгляд... Внезапленце... Оценка

Взгляд... Внезаптие... Оценка

лежность действительности, сколько идеальный предмет искусства. Более того, им дается самая общая характеристика, лишенная индивидуального качества, так что трудно сказать: *эта* бутылка, *эта* ваза. Показательно, что художник не ставит натюрморты, таких вещей нет в мастерской, какой бы то ни было натурный импульс отсутствует. На одной из картин ваза заключена между двумя башнями — то есть уравнива с архитектурными сооружениями. Но и тогда, когда масштаб восприятия не задан столь прямо, бытовые ассоциации абсолютно исключаются, поскольку предметы помещены в столь неопределенную, никак не ориентированную, бесконечную среду, что сложно судить об их реальных размерах, вернее, они не могут не казаться огромными.

Постепенно в творчестве художника кристаллизуется еще один пластический мотив, появляются предметы, совсем уж далекие от непосредственных впечатлений. Странные многоэтажные башни, плотные и тяжелые, высятся в лиловом сумраке. Они расположены строго фронтально, на одной линии, параллельно плоскости, но за какой-то невидимой преградой, которую глаз не в силах преодолеть. Иногда одну из башен заменяет дерево. Художник на протяжении многих лет снова и снова возвращается к этому мотиву, словно все время пишет одну картину, добываясь более совершенных пропорций, более точных композиционных соотношений, абсолютно слаженной тональной гармонии. Он стремится к максимальной фактурной однородности и тональной целостности. Не постепенный переход от цвета к цвету, а одинаковая сила тона, единый для разных цветов «тембр звучания» при общей матовой поверхности — вот что дает искомый эффект. Не возникает ощущение зыбкости, подвижности, изменчивости, обычно свойственных тональной живописи. Цвета не перетекают друг в друга, но имеют строго локализованные зоны распространения. Поэтому вполне органичным представляется обращение к мозаике. Плотная, с выраженной структурой живопись как бы требовала непосредственной реализации в подобном материале. Ведь здесь изображение возникает из отдельных частиц, которые надо привести к единству. И если в живописи такой путь чреват известным цветовым аскетизмом, то в мозаике колорит, оставаясь сдержанным и строгим, обретает большее богатство и разнообразие. Наконец, мозаика, по определению, такое искусство, где лучше всего могут быть воплощены представления о высоком и вечном.

И башня, и дерево, и вязкий густой сумрак были всегда. Перед нами не становление, а существование, предметы не живут, а пребывают.

В этом мире от нас ничего не зависит. Все уже состоялось, свершилось, обрело вид и цвет, структуру и смысл. Однако здесь запечатлелись и следы того духовного усилия, результатом которого стал этот порядок, эта гармония. В мозаике такое впечатление создается весомостью каменной массы, самой трудоемкостью процесса исполнения, в живописи — упорной работой мастихина, строящего — пласт за пластом — поверхности и пространства. Присутствует оно и в том напряжении, которое возникает от содержательного противоречия между небольшими размерами произведений и монументальной массивностью вписанных в них предметных форм. Длительность созерцания, к которой располагают картины и мозаики Левитина, становится метафорой длительности самого процесса познания.

Своим происхождением левитинские башни обязаны византийской иконе XIV века «Благовещение». Прямо скажем, не слишком обычный сегодня источник вдохновения! При этом его композиции имеют мало общего со средневековым искусством: нет иконографических пересечений, нет прямых образно-пластических параллелей. Но он переосмыслил характерный, значимый для средневекового сознания мотив предстояния, разработав его не сюжетно, но приняв как пластическую концепцию. Смотря на картины и мозаики Валентина Левитина, мы чувствуем, что не можем переступить раму и войти. Также не возникает у нас ощущения, часто при общении с современным искусством, что этот мир выходит к нам, нас вбирает в себя, окружает. Здесь он неизменно перед нами, он предстает, манящий и недоступный, как будто кто-то раз и навсегда установил некую дистанцию. Но если мы не можем овладеть этим миром, то можем приобщиться к его гармонии и молчанию.

Ирина Карасик,
кандидат искусствоведения

«Я ЗАДУМАЛ ЭТУ ПЬЕСУ КАК КОМЕДИЮ»

Так закончил Макс Фриш свои примечания к пьесе «Биография». Автор счел необходимым специально подчеркнуть это обстоятельство, словно подсказывая будущим постановщикам

Взгляд... Внезаптие... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

замысел сценического воплощения. Режиссер Лев Стукалов, осуществляя постановку «Биографии» на сцене Академического театра комедии имени Н. П. Акимова, несомненно учитывал замысел драматурга. Прежде всего он выбрал на главную роль одного из самых ярких (и не только в Ленинграде) острохарактерных комедийных актеров А. Равиковича. Затем максимально усилил сатирические, гротескные черты в трактовке остальных персонажей, а также фарсовые ситуации. Словом, приложены значительные усилия, чтобы зал не скучал, и смеховая реакция на спектакле возникает часто. Очень скоро, однако, обнаруживается, что за этими тактическими ходами скрывается гораздо более серьезная и глубокая стратегия.

На самом деле для Стукалова пьеса Фриша если и относится к комедийному жанру, то только в той мере, как, например, чеховские пьесы, которые автор упорно именовал комедиями. Вслед за драматургом режиссер выстраивает на сцене модель жизни среднестатистического западного интеллигента с достаточно банальной и благополучной биографией, если, конечно, не считать ракового заболевания. Тем не менее герой считает свою жизнь, в сущности, проигранной и более того: уверен, что точно знает, с какого момента нужно изменить биографию, чтобы получить другой результат. Прошлое необратимо — эту истину можно подвергнуть сомнению только на театральных подмостках. На таком именно сомнении построен спектакль. Идет репетиция жизни. Многократно проигрывается эпизод первого знакомства героя с женщиной, которая в дальнейшем становится его женой. Кюрману (фамилия образована от немецкого глагола *küpen*, что значит «избирать») кажется: стоит лишь обрывать знакомство с Антуанетой в самом начале, и вся его жизнь сложится по-другому. Так шахматист, разбирая проигранную партию, находит ошибочный ход, а вместе с ним и путь к упущенной победе. Но все мы не столько игроки, сколько фигуры на той огромной шахматной доске, что именуется жизнью. И как бы ни варьировал Кюрман свое прошлое, сущность его остается неизменной, как и итоговый результат.

Экспериментируя с собственной биографией, герой Равиковича на практике убеждается в бесполезности попыток антидетерминистского бунта. При этом актер демонстрирует нам все многообразие изменений психологического состояния Кюрмана: от легкого раздражения до полного отчаяния, от неумной жадности борьбы до покорного смирения. Все остальные персонажи предстают перед нами словно увиденные глазами

Кюрмана, который выделяет в каждом прежде всего смешные, нелепые, неприятные черты. Только Антуанета (И. Мазуркевич) в самом конце спектакля обретет собственный голос, избавится от карикатурно-жеманных интонаций, манерной пластики и совершит то, что так и не удалось Кюрману. А получивший столь желанную прежде свободу Кюрман застывает в растерянности. Ему ведь уже известно, что через семь лет его ждет диагноз о раковом заболевании, и вся свобода выбора будет заключаться только в том, как именно он отреагирует на это.

Финал спектакля звучит как приглашение каждому из зрителей придумать свою версию новой биографии Кюрмана: основные параметры заданы, правила игры известны. Регистратор, которого А. Демьяненко изображает без малейшего намека на какую-либо мистику, таким «человеком из зала», «одним из нас», готов предоставить свою картотеку в наше распоряжение.

При том, что актерское и режиссерское решение центрального образа вроде бы явно противоречит требованиям брехтовской школы (к которой несомненно принадлежит Макс Фриш), спектакль в целом дает редкое по нашим временам ощущение стиливого единства, точного осмысления поставленных драматургом задач. Психологизм Кюрмана в контрастном сопоставлении с условностью остальных персонажей, его постоянный контакт с регистратором, а значит, и с залом вызывают тот самый «эффект очуждения», который является краеугольным камнем театральной системы Брехта.

Поучительная, назидательная тенденция пьесы (тема ответственности каждого человека за свою биографию и за ход исторического развития, который складывается из множества таких вот банальных жизнеописаний) получила в спектакле достаточно сильное выражение. Но это не помешало постановщику максимально реализовать все развлекательные и зрелищные возможности пьесы. Достаточно вспомнить яркие постановочные эффекты в сценах свадьбы и похорон или блистательные разыгранные интермедии Кюрмана с Хубалек (В. Карпова), с сыном (А. Ваха), с Кролевским (Л. Тубелевич).

Сейчас, когда театр в борьбе за выживание мечется между крайностями откровенной коммерции, голой (часто в буквальном смысле) развлекательности и по-газетному актуальной публицистики, спектакль «Биография» дает хороший пример практического решения старинной и нестареющей задачи сценического искусства: развлекать поучая и поучать развлекая.

П. М а ш и н

Взгляд... Внезапление... Оценка

Дни нашей жизни

ОКТАБРЬ
НОЯБРЬ
ДЕКАБРЬ

Пожалуй, ни одна другая осень не была столь богата на масштабные мероприятия по укреплению и развитию международных культурных связей. К месячникам и неделям культуры итальянской области Лацио, Германской Демократической Республики, городов-побратимов Ленинграда Пловдива и Дрездена добавились прошедшие в октябре Дни культуры Казахской ССР. На протяжении шести дней в лучших театральных и концертных залах нашего города проходили встречи ленинградцев с мастерами искусств Казахстана. Среди участников творческого отчета были заслуженный коллектив республики Симфонический оркестр Казахской ССР, республиканская Академическая хоровая капелла, Академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы, танцевальный ансамбль «Салтанат», певцы Алибек Днишев и Роза Рымбаева, народный депутат, член Верховного Совета СССР поэт Олжас Сулейменов.

«Нас привела сюда дорога культурного сближения, — сказала на пресс-конференции, посвященной открытию Дней, заместитель председателя Совета Министров Казахской ССР К. Омербаева, — и мы хотим показать ленинградцам свою многонациональную культуру, в развитие которой неоценимый вклад внес и ваш город. Сейчас нам как никогда необходимо беречь те ценности, которые накапливались многие десятилетия. И мы надеемся, Дни культуры послужат тому, чтобы еще больше укрепить узы нашей дружбы».

В начале октября в Москве, Ленинграде и Изваре прошла первая международная рериховская конференция «Мир через Культуру». Ленинградская часть конференции открылась в Научном центре АН СССР. Участники и гости, среди которых были представители различных направлений рериховского движения из Индии, США, Швейцарии, побывали в Буддийском храме, Александро-Невской лавре, посетили Русский музей и Музей этнографии народов СССР. В Изваре, где находится музей-усадьба семьи Рерихов, была торжественно принята декларация, в которой, в частности, говорится: «Мы убеждены: духу наступающей эпохи как никогда отвечает призыв великого русского гуманиста XX века Николай Константиновича Рериха «Мир через Культуру». Утверждение идеалов мира через уважение к культуре, через ее развитие на всех уровнях жизни — от межгосударственных до

каждодневных и бытовых — может стать реальной основой для взаимопонимания и сотрудничества людей в наше трудное время. «Лишь привнесение Света уничтожает Тьму», — заявлял Рерих. Вот этой главной задаче — привнесению Света во все сферы бытия — мы обязуемся отдавать и силы, и устремления наши. К этому призываем все народы планеты».

Традиционный Ленинградский смотр творчества молодых композиторов, который в последние годы стал все больше превращаться в скучно-формальное мероприятие, приобрел новый статус — стал международным. Это сразу повысило престиж, внесло почти утерянные ноты новизны, экспериментальности, дерзости, столь присущие и необходимые молодым творческим силам. Среди зарубежных участников молодежного фестиваля — гости из ГДР и Польши, США, Великобритании и Канады. Советскую музыку, кроме ленинградцев, представляли молодые композиторы из Москвы, Вильнюса, Таллинна, Тбилиси, Казани и Одессы. Яркими особенностями фестиваля стали жанровое и стилистическое многообразие, нетрадиционные инструментовки, поиски новых форм и средств музыкальной выразительности, возрождение традиций духовной музыки. Значительную часть программы смотра составили музыкальные прочтения замечательных образцов отечественной поэзии, произведений Пастернака и Цветаевой, Ахматовой и Мандельштама, Хармса и Олейникова. Много интересных и неожиданных мнений, оценок, пожеланий было высказано на заключающей фестивалю творческой дискуссии, состоявшейся в Доме композиторов.

30 октября театральная общественность города торжественно отметила 60-летие Академического театра комедии. Главной темой юбилейной композиции, показанной артистами театра, а также всех поздравлений их коллег по сценическому искусству и представителей трудовых коллективов стали память и напоминания об акимовских традициях. Прекрасно, что юбилей театра совпал с присвоением ему имени Николая Павловича Акимова, хотя сейчас всем вдруг стало ясно, что это должно было произойти двадцать лет назад. Как и большинство ленинградских театров, Театр комедии переживает сейчас не лучшие времена. Но коллектив не унывает, находя утешение в одном из самых точных, едких и мудрых афоризмов Н. П. Акимова: «Театру, достигшему полного совершенства, уже ничем нельзя помочь».

Дни нашей жизни

Дни нашей жизни

С 16 по 20 октября во Всесоюзном музее А. С. Пушкина проходила конференция «Пушкинские музеи в современной культуре». Сотрудники музеев Ленинграда, Москвы, Одессы, Кишинева, Псковской, Горьковской, Калининской и других областей обсудили насущные проблемы своей деятельности и перспективы развития новых направлений. Этой конференцией практически начата подготовка к достойной встрече приближающейся 200-летней годовщины со дня рождения великого поэта. Редакция «ИЛ» планирует вести постоянную рубрику, посвященную пушкинскому юбилею, и одной из первых публикаций этой рубрики станет материал о проблемах развития Всесоюзного музея А. С. Пушкина.

На сцене БДТ имени М. Горького прошли короткие гастроли «Театро ди Рома» из Италии, которым руководит известный режиссер Маурицио Скапарро. Гости показали спектакль «Жизнь Галилея» по пьесе Бертольда Брехта. В это же время труппа Академического Большого драматического театра выехала в Рим. Ленинградские артисты показали итальянским зрителям постановки русской классики — «Дядя Ваня» и «История лошади». Зарубежные гастроли по прямому обмену с иностранными коллективами постепенно становятся нормой нашей театральной жизни.

Культурное общество «Ингерманландский союз», объединяющее финноязычное население нашего города и области, получило подарок от организации «Финляндия», осуществляющей гуманитарные связи с живущими за пределами страны Суоми соотечественниками. Это около ста тысяч школьных учебников, произведений художественной литературы на финском языке. Подарок пришелся как нельзя более кстати: если еще год назад финская речь звучала лишь в одной школе, то теперь насчитывается уже более десяти начальных и средних учебных заведений города и области, где проходит изучение финского языка.

В 1987 году исполком Ленгорсовета принял решение о реставрации бывшей церкви Александра Невского в Усть-Ижоре. Церковь была построена на народные деньги в память о дне 15 июля 1240 года, когда здесь, на берегу Невы, русские воины под командованием новгородского князя Александра Ярославича остановили натиск крестоносцев на границы Руси.

По решению исполкома реставрация церкви должна быть закончена к дню 750-летия Невской битвы, которое будет отмечаться в июле этого года. Однако еще в октябре окончание реставрационных работ в намеченные сроки вызывало большие опасения. Заместитель председателя Ленгорисполкома Т. В. Захарова провела по этому вопросу совещание с выездом на место. Управляющий трестом Леноблреставрация Е. В. Устинов дал заверения, что восстановительные работы будут завершены вовремя. Будем надеяться, что святыня русской православной церкви, памятник древней культуре встретит славленную дату отечественной истории в обновленном виде.

В Доме культуры имени Ильича состоялся премьерный показ нового фильма ленинградского режиссера Александра Сокурова «Спаси и сохрани», снятого на «Ленфильме» при участии фирмы «Интерпромекс» из ФРГ. Картина создана по мотивам романа Гюстава Флобера «Мадам Бовари». Как и в прежних произведениях А. Сокурова, литературный первоисточник является поводом для глубоких режиссерских раздумий о философии любви, жизни и смерти. В главной роли снялась непрофессиональная актриса французенка Сесиль Зервудакки. Каждая новая работа А. Сокурова вызывает разноречивые оценки, много споров и размышлений. Тем не менее за этим, как правило, следует общесоюзное и международное признание. Думается, что и фильм «Спаси и сохрани» не станет исключением из этого правила. В связи с этим не может не вызывать удивления позиция работников кинопроката, которые упорно продолжают не пускать картину на экраны общедоступных кинотеатров.

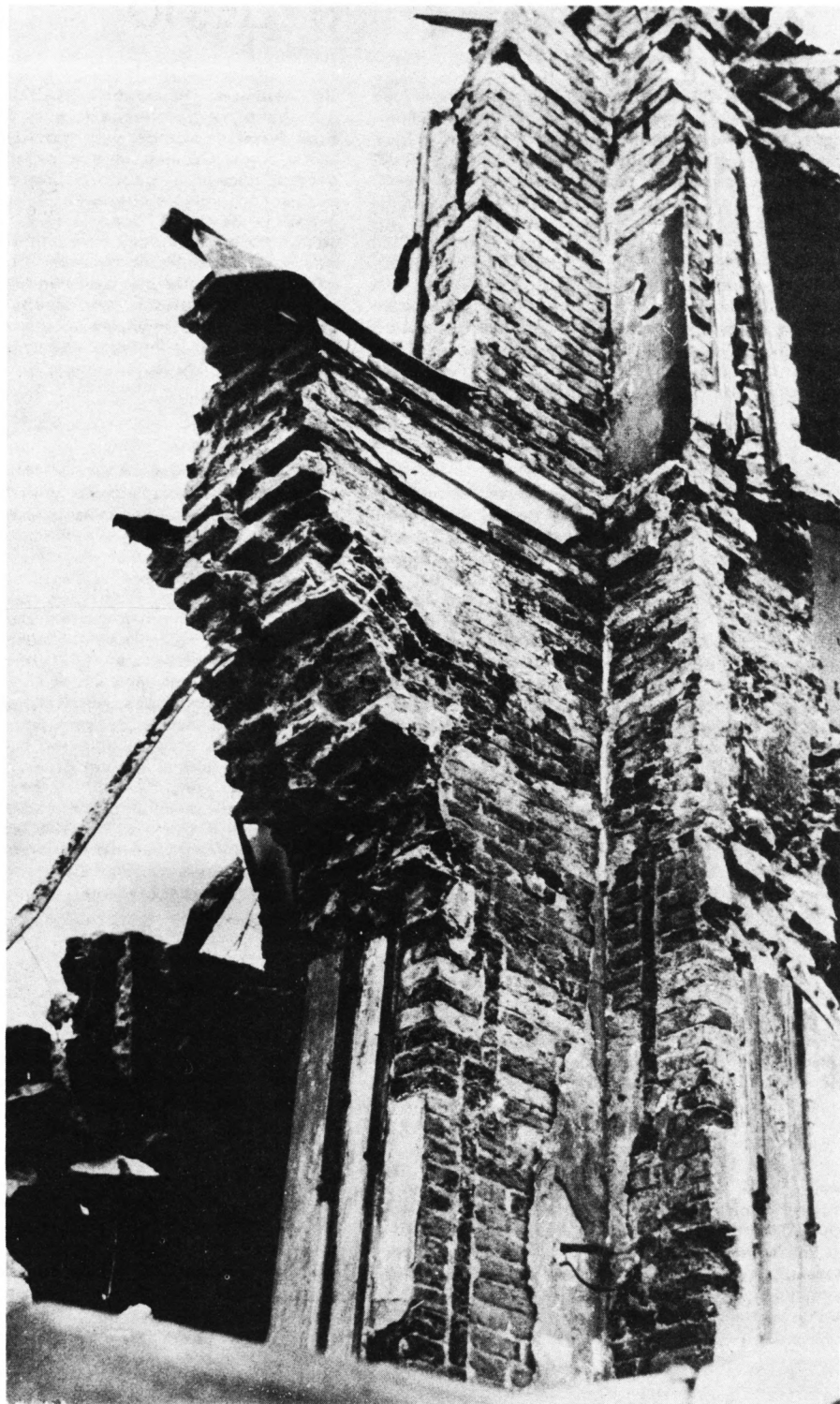
За заслуги в области советской культуры и многолетнюю плодотворную работу Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Заслуженный работник культуры РСФСР» Кохасю Петру Федоровичу — лектору-экскурсоводу Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции.

3 ноября в залах Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР открылась выставка живописи и графики народного художника СССР Юрия Михайловича Непринцева. Выставка была приурочена к 80-летию юбилею одного из старейших ленинградских мастеров кисти.

Дни нашей жизни

ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА

*Руины главного фасада Путевого дворца (XVIII в.). 1968 г.
Фото Ю. Щенникова*



непутное дело

Две тысячи зданий сейчас находятся под охраной государства. Тысяча семейств — на учете. Необследованными остаются десятки тысяч домов. А на присвоение статуса «охранный» подано всего двести объектов по городу. Почему так медленно работает УГИОП в то время, когда сотни зданий нуждаются в охране?

Одна из причин — трудности борьбы со все еще живучими тенденциями вандализма прошлого. Многочисленные примеры наших дней, как в зеркало, смотрятся в историю подобных ситуаций.

Особо можно выделить снос Путевого дворца. Его построил в середине восемнадцатого века Бартоломео Растрелли. Дворец поднялся у Средней Рогатки, на пересечении дорог, соединяющих Петербург, Москву и Киев. Здание представляло собой двухэтажную постройку с прекрасно скомпонованными и прорисованными фасадами в стиле барокко. Однако в результате перестроек, надстроек и пристроек, произошедших в девятнадцатом и начале двадцатого века, дворец был несколько искажен. Правда, по мнению специалистов, внешний вид его мог быть легко и полностью восстановлен. На фасаде дворца сохранились фрагменты архитектурного декора. До нас дошли подлинные авторские чертежи Растрелли.

При проектировании площади Победы, задуманной в качестве парадного въезда в город, дворец решили снести.

В послевоенное время в результате осуществления волевых решений Ленинград уже лишился двух великолепных построек Бартоломео Растрелли — здания больницы имени Фореля и собора Троице-Сергиевой пустыни.

Посягательство на Путевой дворец вызвало протест со стороны общественности города. По заданию Государственной инспекции по охране памятников и в связи с решением Ленгорисполкома № 76 от 26 января 1966 года был произведен осмотр здания дворца и изучены архивные материалы. Ю. Денисов, тогда преподаватель кафедры истории искусства ЛГУ, составил заключение «О возможности и целесообразности восстановления Путевого дворца на Средней Рогатке в городе Ленинграде». В нем рассказывалась история его постройки, связанная с необходимостью

временного отдыха императрицы и ее двора во время переездов из Петербурга в Царское Село. На основании архивных документов указывались все изменения и перестройки на протяжении длительного периода. Рассматривался вопрос о степени сохранности первоначальных конструкций и деталей дворца. Определялось состояние конструкций и убранства фасадов здания. Наконец, были намечены необходимые строительные и реставрационные работы. Дана была рекомендация по возможному использованию постройки: «Небольшое по объему, но затейливое по убранству фасадов, нарядное здание с простой и логичной планировкой может быть использовано для любых нужд города. По своим площадям (учитывая только первый этаж) оно хорошо подойдет для ресторана и кафе, небольшой гостиницы, библиотеки, детского сада или яслей. Наличие свободной территории за зданием дворца позволяет создать парк, так необходимый жителям города».

Но единственный сохранившийся образец загородной архитектуры дворцов восемнадцатого века, этот «прелестный маленький домик» незамысловатой, но изящной архитектуры, почему-то помешал городским властям. В частности председателю Исполнительного комитета Ленгорсовета А. Сизову.

Здесь можно было бы сослаться на общее отношение к памятникам культуры. Ассигнования на их реставрацию постоянно уменьшались. Наводилась критика на несметное количество церквей и церквушек. Говорилось о нерентабельности и низкой самоокупаемости произведений архитектуры. Средства, которые выделялись на охрану памятников, считались выброшенными на ветер.

Может быть, эта ситуация и повлияла на отношение к сносу дворца А. Сизова, а вместе с ним — бывшего тогда председателем Ленинградского отделения Союза архитекторов СССР С. Сперанского?

Именно к нему было обращено письмо членов Союза архитекторов. У авторов письма вызывала тревогу и протест политика в области реконструкции города, указывалось на множество градостроительных ошибок. Вспоминалась и площадь Мира (бывшая Сенная) — ее облик был искажен

сносом церкви восемнадцатого века. Вспоминалась Манежная площадь, сильно пострадавшая от надстройки дома середины девятнадцатого столетия. Говорилось о площади Александра Невского, уже утраченной исторический облик. Указывалось на строительство никому не нужного ресторана в Нижнем парке Петродворца.

В этом же письме обращалось внимание на реальную угрозу сноса «единственной в своем роде постройки знаменитого Растрелли — Путевого дворца на развилке дорог у Средней Рогатки, которому угрожает изображенная на бумаге гипертрофированная по своим размерам спроектированная площадь Победы. При этом оказывается, что изменить ее размеры на проекте сложнее, чем осуществить на новое место передвижку старого дворца».

В письме поднимался вопрос и о характере обсуждений в ЛОСА серьезных градостроительных проблем: «Мы, члены Союза архитекторов СССР, считаем необходимым обратить Ваше внимание на имевшие в последнее время случаи проведения в ЛОСА общественных просмотров и обсуждений проектов реконструкции старых районов Ленинграда, касающихся больших градостроительных проблем. Причем эти проекты поступали на обсуждение общественности не только после их согласования с городским Архитектурным советом, но даже после утверждения Ленгорисполкомом.

В результате указанных выше действий органов архитектуры и невозможности своевременно повлиять на них со стороны архитектурной общественности, в Ленинграде наблюдается много уже допущенных

ошибок и намечается их дальнейшее увеличение.

Порочная практика обсуждения уже утвержденных проектов ставит архитектурную общественность в ложное положение, так как всякого рода разговоры по заранее предreshенным вопросам являются бессмысленными и вынуждают прибегать к единственному выходу — обращаться с ходатайствами об отмене ранее принятых решений.

Само собой разумеется, что такое положение не может быть признано нормальным, а игнорирование общественного мнения при решении вопросов, близких каждому ленинградцу — патриоту своего прекрасного города, может рассматриваться только как нарушение основ советской демократии».

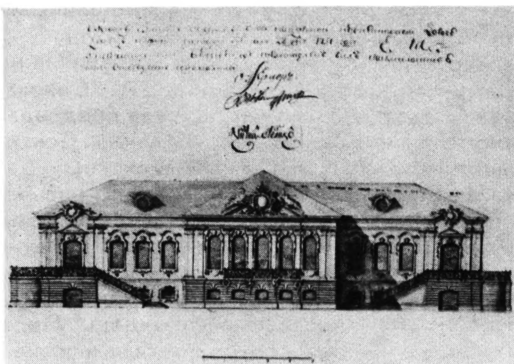
Было мнение заинтересованной общественности. Было квалифицированное заключение специалистов об уникальности памятника архитектуры. Было объективное мнение представителя Министерства культуры РСФСР. Он прибыл в Ленинград в связи с поручением Совета Министров РСФСР от 19 июля 1966 года № 11024-427 Министерству культуры РСФСР, чтобы рассмотреть вопрос о целесообразности сохранения Путевого дворца в Ленинграде.

Этот вопрос обсуждался совместно со специалистами многих организаций: Государственной инспекции по охране памятников, архитектурно-планировочного управления Ленгорисполкома, Ленинградских городских специализированных научно-реставрационных мастерских. Все специалисты пришли к единому мнению — историко-художественная ценность дворца не подлежит сомнению. Несмотря на то что некоторые перестройки исказили облик дворца, «после удаления дальнейших наслоений первоначальный облик здания может быть легко восстановлен. Имеются подлинные чертежи Растрелли, сохранились фрагменты прежнего архитектурного убранства фасада дворца. Что касается его интерьеров, их целесообразно приспособить под современные цели с современным архитектурным оформлением».

С этой точкой зрения представителя министерства были согласны все организации, принимавшие участие в обсуждении вопроса. И. Фомин (АПУ Ленинграда), правда, предложил перенести в глубь участка дворец, хотя это и грозило удорожанием расходов по сохранению памятника.

Комиссия не шла ни на какие компромиссы. Она решила, что «здание Путевого

*Путевой дворец. XVIII в.
Архитектор Б. Растрелли.
Главный фасад со стороны Московского шоссе.
Проект утвержден 28 февраля 1751 года*





Разбитая каменная капитель Путевого дворца. 1968 г. Фото Ю. Щенникова

дворца не мешает осуществлению проекта создания площади Победы в районе его расположения, а также не выходит за границы намечаемых красных линий. Если же в будущем будет решаться задача расширения Московского шоссе, то и в этом случае можно не трогать Путевого дворца, предусмотрев расширение шоссе в противоположную сторону от указанного здания».

Заместитель министра культуры РСФСР В. Стриганов подписал это заключение: «Учитывая вышесказанное, Министерство культуры РСФСР выражает свое мнение о целесообразности сохранения и реставрации Путевого дворца и просит Совет Министров РСФСР поручить Ленгорисполкому принять это решение».

Что же отвечают на эту рекомендацию власти Ленинграда? По их поручению заместитель председателя горисполкома А. Бойкова сообщила в министерство, что исполком сохраняет свою позицию, выраженную в ходатайстве о разборке Путевого дворца. Памятник был уничтожен.

Может быть, этот печальный урок остался в прошлом? Нет, такое повторялось уже не раз и может повториться в будущем.

Нет охранных документов у многих па-

мятников на Невском. Среди них — здание Елисеевского магазина, нынешний Дом книги. Многие улицы, подобно Большой Московской и Загородному проспекту, находятся в аварийном состоянии. Но индустрия тщательно продуманной реставрации заменил варварский метод капремонта. И вот уже которое десятилетие продолжают сознательно уничтожать бесценные интерьеры Петербурга. В них — керамика, расписные плафоны, наборные паркетные, мраморные камины. Ясно, что вскоре не будет уникальных помещений в доме на улице Красной, 20. Может остаться только каркас от углового дома на Исаакиевской площади и улице Гоголя, где два года жил Достоевский. В любой момент стены могут дать трещину в здании на Невском, 8. Незавидная судьба ждет старинные корпуса Института имени Герцена, бывший Александринский театр, здание Дома мод на Невском, 21.

Неужели их тоже постигнет участь Путевого дворца?

Вера Яковлева

Однажды Александр Лоцман встретил на Лиговском проспекте двух знакомых художников и пригласил их к себе в мастерскую. Войдя в парадное, художники решили воспользоваться лифтом, Лоцман же пошел на 7-й этаж пешком. Когда лифт застрял между этажами и художники провели в нем несколько неприятных минут, Лоцман спустился к своим гостям и стал угощать их сухими макаронами, которые просовывал в многочисленные дырочки кабины.

Анекдот о том, как Лоцман принимал гостей в лифте, — один из многих, рассказываемых о нем. При этом голос рассказчика переливается такими нежными модуляциями, а сообщаемые подробности обретают столь трогательную окраску, что только черствый сухарь не проникнется симпатией к герою.

Однако тщетны старания. Лоцман — редкий ныне художник, не нуждающийся в дополнительной легенде. Он — не артистическая натура, играющая в художника, а субъект, непрерывно мыслящий изобразительными, и прежде всего живописными, категориями.

Судьба его традиционна и неоднократно описана в литературе. Родился в Хакасии, школу отбывал в Ачинске, имел ту диковатую свободу, что знакома детям, живущим в провинции, и ту особую чистоту, что опять же присуща периферийному послевоенному детству. Невесту откуда взявшаяся культурная жажда повлекла Лоцмана в 1969 году в Ленинград, где он обрел права лимитчика и более трех лет подвизался вольнослушателем в Академии художеств и в ЛГИТМиКе у Д. Афанасьева. «Провинциальным лоушком» Лоцман вошел в богемную жизнь начала 70-х годов и стал сначала свидетелем, а затем и участником многих неофициальных художественных выставок ленинградского авангарда и навсегда там Русского музея. Он «переболел» всем русским искусством от иконы и фрески до Ильи Репина. Из современников же полюбил живопись Игоря Иванова, Анатолия Белкина, Соломона Россина.

Поход за культурой, начатый юным Лоцманом в конце 60-х в поезде Красноярск — Ленинград и продолжавшийся на протяжении всего последующего десятилетия, дал к его исходу весьма ценные результаты в виде небольших, драгоценного письма картин. Каждая его работа того времени заключала в себе часть пространства, чрезвычайно плотно насыщенного аллюзиями и эманациями истории и культуры. Настолько плотно, что простоватым

Ирэна Актуганова



ЗА ЧТО МЫ
ЛЮБИМ ХУДОЖНИКА
ЛОЦМАНА



А. ЛОЦМАН. Барабанщик. 1983. Холст, масло



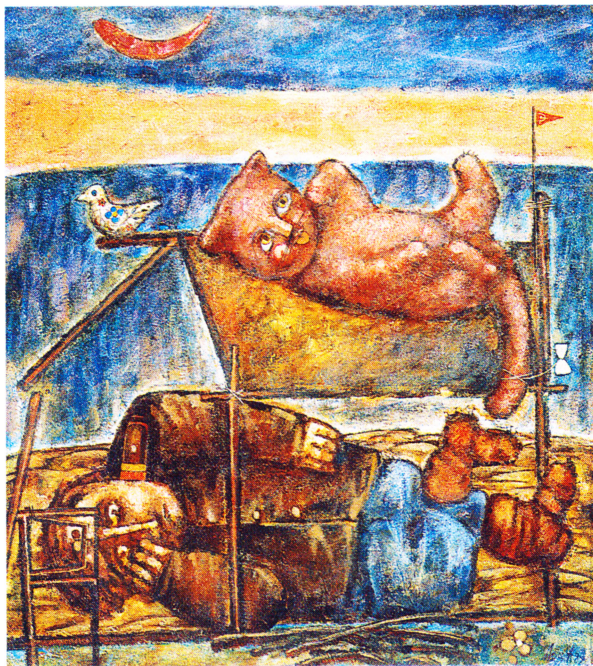
А. ЛОЦМАН. Валаам. Монастырский двор. 1986. Холст, масло



А. ЛОЦМАН. Ужин короля. 1989. Холст, масло



*А. ЛОЦМАН.
Ловля рыбы на озере Карабожа.
1989. Холст, масло*



А. ЛОЦМАН. Молчащий. 1989. Холст, масло

А. ЛОЦМАН. Проншествие. 1989. Холст, масло



жителям тех холстов постоянно приходилось преодолевать сопротивление среды. Два мужика идут берегом озера, несут на плечах сено, а в воде им навстречу, прямо в сети плывут три рыбки. Это фабула, но картина лишена литературности. Мужички, сети и рыбки имеют примитивистский абрис, но живописное пространство картины слишком сложно и богато, слишком чувственно и интеллектуально: оно таинственно и многозначительно мерцает. Пространство безраздельно владеет картиной Лоцмана в 70-е годы, а простоватые и грубоватые человеческие фигуры — виноватые включения блистающего мира.

«Драгоценный» период в творчестве Лоцмана особо любим его поклонниками и не очень-то ценим его автором.

Во всяком случае, на рубеже 80-х в творческой манере Лоцмана произошел перелом. Художник не метался в поисках стиля: он лишь иногда оступался, как оступается неопытный музыкант, подбирая на слух несложную мелодию. Тогда у него случались промахи. Принципиально же, он перенес акцент с неведомого ему пространства на известных, понятных и любимых персонажей, с трансцендентного на повседневное, с Бога на человека. Фигуры увеличились, заполнили собой все. Но эти угловатые, почвенного происхождения люди грубы оказались только во внешней повадке. Нежные внутри, они имели столь же переливчатые и бархатистые голоса, что и пастозная, фактурная, колористическая живопись, из которой они были сотканы. Фигуры эти — образы в том старомодном понимании слова, когда герой произведения символизирует собой некое состояние или тенденцию окружающей жизни. Тонкая вибрация ежедневности, с которой художник вступает в резонанс, а также сладкая мука ушедшего, но незабвенного рождают неясное тонкое звучание, которое художник пестует в своей душе до образа. «Дежурный ангел» — образ приближенного, очеловеченного горного. «Встреча» — лаконичная формула добрых отношений между полами. Многочисленные железнодорожные коллизии от «Путешествия» до «Происшествия» — образы лоцмановского детства на полустанке Ачинск-2. Гамма детских душевных переживаний, своего рода азбука чувств, воплощалась зрелым Лоцманом в живописно-пластический ряд — от радостного «Праздника» до металлически-холодного «Траура на полустанке». Гамма эта имела свои пределы, не бесконечен также и фигуративный изобразительный ряд. Возможно, в этом простеньком обстоятельстве кроется причина того разлада, в котором, похоже, пребывает художник сегодня.

К счастью, Лоцман не склонен впадать в глубокую бесплодную депрессию. Он ходит на этюды, пишет натюрморты, имеет дом в деревне, от которого непрестанно отгоняет назойливых коров, а садясь в ночной поезд местного сообщения, жадно пьет настой из немудрящих разговоров о здоровье и ценах, тьмы за окном, тишины недолгих остановок, наполненной сонным дыханием и храпом, и нет-нет да и напишет еще один небольшой шедевр вроде «Сна Агаши» или «Мужика с колокольчиком». Не мудрствуя лукаво. За это мы и любим художника Лоцмана.



М. М. Зоценко. 1950-е годы

Жил, как птица небесная...

В моем сознании чудесным образом уживаются два известных изречения, как бы исключющие друг друга: пастернаковские «Не надо заводить архива, над рукописями трястись» и булгаковское «Рукописи не горят!». Потому-то, мне кажется, и не надо «трястись», что настоящие — не горят!

По молодости лет чего только не рвал, бросаю без всякого сожаления в мусоропровод! И совсем иное отношение выработалось к вышедшему не из-под своего пера. Тут всякую бумажку сто раз будешь вертеть-переворачивать, прежде чем казнишь. В больших папках бережно храню написанное и собранное отнюдь не мною.

Мой отец В. С. Круглов в 1948—56 годах возглавлял иностранный отдел «Крокодила», но часто как фельетонист выступал и на внутренние темы. Все материалы к напечатанному — справки, стенограммы, копии милицейских протоколов и т. п. — он хранил долго. Это были вещественные доказательства на случай, если между авторами фельетона и его персонажами возникнет конфликт. Такая профессиональная пунктуальность невольно распространялась и на другие бумаги.

Возвращаясь домой с работы, как правило затемно, отец вручал мне кипу эскизов и зарисовок, сделанных от скуки художниками-карикатуристами на многочасовых тематических заседаниях редколлегии.

— Возьми, может, пригодятся, — говорил он, как будто оправдываясь. — У уборщицы отняла, пропали бы...

Картинки, сделанные Ю. Ганфом, И. Семеновым, Ю. Узбяковым, К. Елисеевым, я вскоре приспособивал в очередном выпуске классной стенгазеты...

Как особую семейную реликвию хранил я плотный редакционный конверт с надписью, сделанной рукой отца: «Письма Зоценко»¹.

25 суховатых записок, по существу «сопроводиловки» к посылаемым в редакцию материалам. Одни из них написаны от руки фиолетовыми чернилами, четким почерком, с характерным нажимом, достигаемым лишь пером «рондо». Другие отпечатаны на портативной машинке.

Мне долго казалось, что они не представляют интереса ни для истории литературы, ни для исследования творчества писателя. Но недавно я перечитал их и понял, какая трагедия стоит за этими скупыми строчками, трагедия большого

художника, вынужденного ради заработка, хлеба насущного заниматься поденщиной.

...Их знакомство произошло в ноябре 1950 года. Было это так. Отец страдал жестоким ревматизмом, и редакция выделила ему в межсезонье путевку в Мацесту. Перед самым его возвращением пришла нелепая телеграмма. Дескать, встречайте, буду в Москве проездом в Ленинград. Мама съездила на Курский вокзал и вернулась с букетом поздних роз и ящиком фруктов.

— Вот, сунул цветы, эту тяжесть и махнул рукой, — спокойно объяснила она, привыкшая к экстравагантным выходкам мужа. — К Зоценко едет и тоже фрукты ему везет. Говорит, тому очень плохо.

Батя вернулся через пару дней. Молчит, лицо таинственное, прямо заговорщицкое. Пошли в сарай пилить дрова — мы жили тогда в Эльдоравовских переулках близ метро «Аэропорт», в доме без удобств. Я тянул пилу к себе и вытягивал из отца подробности поездки.

— Может, ничего и не получится, сынок. Сложное это для него и новое дело — международный фельетон.

Кто на отдыхе рассказал отцу о бедственном положении писателя, мне неизвестно. Но его можно было завести с полоборота, и он, очертя голову, бросался помогать любому нуждающемуся в поддержке человеку. Многие коллеги этим ловко пользовались, примеров тому тьма.

Но что абсолютно точно — адреса Михаила Михайловича отец никак не мог взять из «Справочника Союза советских писателей СССР на 1950—1951 годы».

Эта коричневая книжечка альбомного попечного формата, тонюсенькая по нынешним временам, тоже лежит в отцовском архиве. Раскроем ее, скажем, на букву «А». Следом за классиком казахской литературы Ауэзовым Мухтаром Омархановичем по всем законам алфавита должна бы следовать Анна Андреевна Ахматова. Увы, в альбомчике ее фамилия не значится. Откроем теперь справочник на букву «З». После армянского прозаика Зорьяна Степана Егизаевича сразу следует русский прозаик Зубавин Борис Михайлович. Даны, как положено, их домашние адреса в Ереване и Москве. Данные же прозаика Зоценко Михаила Михайловича, который проживал по адресу: Ленинград, канал Грибоедова, д. 9, кв. 124, в справочнике тоже нет.



Л. В. Круглов

Какой такой зловещий Коровьев выдул из этой «домовой книги» отечественных писателей фамилии Ахматовой и Зощенко? Ну, это всем известно. Вот он, его портрет, в газете «Труд» № 223 (7790) за субботу, 21 сентября 1946 года, тоже из отцовского архива. Вторую и третью полосы номера целиком занимает сокращенная стенограмма докладов Андрея Александровича Жданова...

Возможно, то обстоятельство, что Жданова уже не было в живых, прибавило отцу решимости ехать в Ленинград. Жданов зорко следил за тем, кто чем дышит, и факт даже не публикации, а просто контакта журнала с Зощенко мимо него не прошел бы никогда...

Выйдя промозглым ноябрьским утром на Московском вокзале, отец взвалил ящик с кавказскими фруктами и отправился пешком на канал Грибоедова. Питер он знал прилично. Телефон Михаила Михайловича у него был. Но он не стал рисковать, не без оснований полагая, что Зощенко просто бросит трубку.

На лестничной площадке у квартиры № 124 отдышался и позвонил. Долго не открывали. Второй раз нажать на кнопку не решался. Так бы и ушел. Наконец из-за двери послышался мужской глуховатый голос:

— Кто там?

— Михаил Михайлович?! — Когда отец волновался, голос его делался тонким и неприятным, даже фальшивым. — Я из «Крокодила». Отворите, пожалуйста...

— Ну вот, и шелкоперы пожаловали, — донеслось из-за двери. — Прибыли писать про меня фельетон?

— Хочу предложить вам сотрудничать, — кричал отец, припад губами к створкам.

— Вас же уволят! — воскликнул Михаил Михайлович, распахивая дверь. — Проходите, молодой человек.

Кратко их многочасовую беседу не изложить. Отец убеждал и упрашивал. Зощенко все глубже уходил в себя и молчал.

— Но вы же угробите свой талант без читателя, — кипятился отец. — Актер может играть при пустом зале? Нужна обратная связь. Не кто-то,

а вы сами обрекаете себя на молчание, становясь в позу обиженного гордеца.

— Но это же чистойшей авантюра. Может быть, вы провокатор? Покажите документы! Так... Да вас точно уволят, уважаемый Василий Сергеевич. — Зощенко нарочито посмотрел на часы.

— Ну, как знаете! — резко бросил отец, поднимаясь. — Я думал, вы профессионал и захотите себя попробовать в новом для вас жанре. А вы просто боитесь не справиться. Очень жаль, вы меня разочаровали.

— Что у вас там в ящике? — улыбнувшись одними уголками глаз, спросил Михаил Михайлович.

— Привез вам фрукты. Наслаждайтесь на досуге. Они подсластят вам горькую пилюлю незаслуженной обиды, которую вы привыкли держать за щекой. Честь имею!..

— Да, но как будет выглядеть практически это наше сотрудничество?..²

Не просто было убедить Зощенко начать писать фельетоны на политические международные темы, да еще в разгар «холодной войны», когда даже маршала Тито карикатуристы изображали с окровавленным топором в руках. И во сто крат труднее было редактировать маститого автора. Однако отец не зря нажимал в том первом разговоре на профессиональное самолюбие Зощенко. Тот отдавал себе полный отчет в том, что он в политической журналистике новичок, а потому не чинился, ступив на новую стезю.

«Чувствую себя учеником» (17.VII.51). «Еще год, и я, вероятно, смогу быть политическим фельетонистом!» (18.XI.51). И сразу на другой день: «Не браните меня за малограмотность. Все же хотелось бы научиться писать едкие политические фельетоны».

Но иные предложенные темы Михаил Михайлович отвергал категорически, если они шли вразрез с его принципами художника (см. 27.V.52).

Так или иначе, фельетоны М. Зощенко стали появляться на страницах «Крокодила». Между отцом и писателем завязалась переписка, которая переросла в симпатию, а потом и в дружбу. Когда вышла книга М. Лассила «За спичками» в великолепном переводе и литературной обработке М. Зощенко, он прислал ее отцу со следующей надписью:

«Дорогому Василию Сергеевичу Круглову. Сердечно любящий Вас Мих. Зощенко. 24.III.52. Ленинград». На обороте форзаца — пространная приписка: «Почти весь (огромный) тираж этой книги был напечатан без фамилии переводчика. Но потом издательство прислало мне письмо с извинениями, — дескать, они «заметили свою оплошность» и теперь «какой-то остаток тиража» допечатывают как полагается. Так или иначе авторские экземпляры (5 штук) я получил с фамилией (см. конец книги). Допускаю, что «остаток тиража» — это и было 5 авт. экземпляров, напечатанные для утешения переводчика. Но я отнюдь не огорчен этим! Книга не моя, и я не гнался за авторством. Но факт забавный. И книга эта (с фамилией) будет, вероятно,

библиографической редкостью. А посему, дорогой Василий Сергеевич, дарю Вам ее с особым удовольствием. Мих. Зощенко».

Да, он сильно нуждался в те годы. Денег не хватало не только на еду — Михаил Михайлович питался, судя по письмам, в какой-то столовой рядом с домом и не там ли испортил себе желудок? Не было средств и на самое необходимое для работы. «К сожалению, я так и не подписался на «Крокодил» — бумагу от Вас получил своевременно (за что весьма благодарен), но у меня не было денег и поэтому подписка не состоялась» (27.11.52).

Горько читать эти письма. Но по ним видно — это был твердый, мужественный человек, никогда не поступавшийся своими взглядами, при этом удивительно тактичный и деликатный.

Переписка обрывается письмом от 14 ноября 1952 года. Очевидно, Госиздат Карело-Финской ССР наконец выслал М. Зощенко задержанный гонорар, ему стало немного легче жить

цом сохранились. 31 июля 1956 года Зощенко прислал телеграмму: «Позвоните в ближайшие дни до двух часов дня. Телефон: А-один-три-семь-восемь-ноль. Зощенко». Тогда же прибыла бандероль с его Избранным, вышедшим наконец в Лениздате, Михаил Михайлович снабдил книгу теплой короткой надписью.

В начале 1958 года отец съездил в Ленинград и вернулся расстроенным. Михаил Михайлович принял его очень тепло, они провели вместе целый день, но... ничего не ели.

— Он отказывается от пищи. Плохо дело,— горевал отец.

По свидетельству современников, так же вот отказался от пищи и тихо угас Николай Васильевич Гоголь...

Летом того же, 1958 года Михаил Михайлович Зощенко умер. Похоронили его в Сестрорецке. Отец остался верен себе и задал вопрос на каком-то официальном приеме знакомому с юности писателю, ставшему важным сановником

Ворона Василий Сергеевич!
Посылает пока небольшие фотоскопы
и записки.
Остальные - нарисованные и отрывки.
А три вещи (как написано в свобод-
ные) для скорости дела послано.
Привожу все
Мих Зощенко
31/11/52

и не нужно было больше наступать на горло собственной песне. Он спешил и целиком отдался работе над большой книгой, о которой не раз сообщал в письмах моему отцу. Какой? Очевидно, она так и осталась незавершенной рукописью³.

Словно оправдываясь, Михаил Михайлович мотивирует отказ сотрудничать в полушутливом тоне: «Все более убеждаюсь, что на расстоянии работать чрезвычайно трудно и почти невозможно. Вот разбогатею и перееду в Москву».

В Москву он так и не переехал, как и не разбогател, конечно. Но дружеские отношения с от-

от литературы: почему Зощенко не нашлось места на Пискаревском кладбище?

— Зощенко? На Пискаревском?! Ну, ты, Василий, даешь! Не та фигура. Шутов гороховых в ограде не хоронят. Скажи спасибо...

Отец, обладавший взрывной реакцией, стерпел. Бессмысленно было объяснять этому человеку, что шут — не оскорбление вовсе. Имена многих шутов бессмертны. Те же, кто причиняет им зло, обречены на забвение.

Леонид Круглов

ПИСЬМА М. М. ЗОЩЕНКО В. С. КРУГЛОВУ

1

Уважаемый тов. Круглов!

Посылаю фельетон и возвращаю материал, по которому фельетон написан. Тема фельетона вполне свежая и любопытная. Буду надеяться, что фельетон подойдет. Привет. М. Зощенко

16/IV 51

2

Уважаемый тов. Круглов!

Посылаю небольшой политический фельетон, основанный на подлинном случае. Думаю, что фельетон подойдет журналу.

Если вышел номер «Крокодила» с моим фельетоном «Мистер Пирсон делает деньги», то покорнейше прошу редакцию выслать мне этот номер, ибо в Ленинграде журнала не достать.

Тов. Беляев⁴ написал мне, что этот фельетон, «Мистер Пирсон», идет в ближайших номерах.⁵

Сердечно приветствую Вас.

Мих. Зощенко

23/VI 51

3

Дорогой Василий Сергеевич!

С Вашего разрешения посылаю рассказ.

Другой рассказ (с пальто) переделал и пришлю в Москву. Сейчас нет времени перепечатать — заканчиваю комедию для Образцова⁶.

Если не затруднит Вас — позвоните, чтобы сказать Ваше мнение о присланном рассказе.⁷

Мих. Зощенко

16/VII 51

4

Дорогой Василий Сергеевич!

Стал исправлять рассказ и с удивлением увидел, что все Ваши поправки справедливы.

В мое время не учитывались такого рода реалистические детали. И по этой причине я теперь чувствую себя учеником.

Посылаю исправленный рассказ — он значительно улучшился.

Завтра я уеду на 1-2 дня за город. Поэтому, вероятно, уже не увидаю Вас — вернусь в пятницу.

Позвольте еще раз сердечно поблагодарить Вас за доброе отношение и учебу.

Мих. Зощенко

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю Ваш рассказ ⁸. Я оставил почти все, как у Вас было. И только кое-где пожал лишнее и кое-где выразил более отчетливо Ваши намерения.

Вообще это была лишь самая легкая редакторская правка, но весьма необходимая, ибо рассказ Ваш, так сказать, «тонул» в излишних фразах и сценах. Именно поэтому он на первый взгляд казался недоработанным. А по сути дела — он был в полном порядке, но без нужного корсета.

Финалом Вашим я не совсем удовлетворен. В словах Прокопныча (относительно тоста) имеется легкомысленная тенденция. Да и в самом тосте есть натяжка («нельзя терять даром время»).

И несколько смягчил эту сцену. Но без Вас не решился переделать.

А рассказ хороший и его следовало бы крепче дожать в этом месте. Но, впрочем, можно, пожалуй, оставить и так, если не найдете отличного решения.

Шлю сердечный привет. Мои два рассказа (новые) я подошлю в первых числах.
Мих. Зощенко

22/VII 51

6

Дорогой Василий Сергеевич!

Письмецо Ваше получил. Благодарю Вас. Ничего не посылаю из нового, ибо не знаю, принят ли мой последний рассказ (об управхозе) ⁹. Об этом Вы ничего не написали. Стало быть, скорей всего не принят? Для меня это обстоятельство имеет большое значение. Если уж и этот рассказ, по мнению редакции, плох, тогда мне надо заново пересмотреть весь мой литературный аппарат.

Такой пересмотр я сделаю, как только немного освобожусь от театральных дел и перевода. Это будет в сентябре. Правда, Вы будете в отъезде. Но я за сентябрь «настрогаю» несколько новых рассказов и пришлю их к дням Вашего возвращения из отпуска.

Однако я смею думать (без большой уверенности), что редакция в отношении моих последних рассказов заблуждается. Рассказы (и этот последний рассказ, что я Вам дал) — правильные. А то, что персонажи там (как Вы мне сказали) невысокого полета люди (мелкие служащие, управхозы, домохозяйки и т. д.), то это до некоторой степени тоже правильно. Нельзя забывать, что наш жанр — комический, иными словами, нужен смех или улыбка. А чем выше будет человек (интеллектуально или по положению), тем меньше будет возможности для улыбки. Ведь и положительный юмор требует некоторых условий. В общем, это дело я должен снова пересмотреть.

Легко написать лирический рассказ, но для комического жанра нужны иные позиции. И если тут избегать малых должностей и средних интеллектов, то, мне думается, юмор не возникнет. Еще и еще раз подумаю об этих вопросах. Так или иначе добьюсь правильных решений.

Итак, дорогой Василий Сергеевич, еще раз благодарю Вас за Ваше доброе письмецо. В сентябре специально займусь комическим жанром. А если что-либо путное напишу теперь, то сразу пришлю. А ежели у Вас будет иностранный материал, то буду просить Вас — прислать мне. (Конечно из тех материалов, какие не легко оформить.)

Сердечно приветствую Вас.

Мих. Зощенко

13 авг. 51 г.

7

Дорогой Василий Сергеевич!

Две недели болел и поэтому задержался с фельетоном на ту американскую тему (о нарциссах), какую Вы мне дали.

Сейчас поправляюсь. И в ближайшие дни сяду за работу. Так что будьте милостивы и не отдавайте мой материал другому автору. На этой неделе я обязательно подошлю фельетон. Тем более что он в черновике уже у меня набросан.

Из «Огонька» получил письмо, что мой рассказ «Домашний тигр» (Вы его читали) принят и идет в № 48. Очень порадовался этому.

Что касается рассказа для «Крокодила» (колхозного), то его судьба мне пока неизвестна. Однако я думаю, что нет причин его не печатать.

За свою болезнь (грипп) продумал ряд тем, и теперь в моих работах, кажется, будет меньше ошибок. Я надеюсь, что «освою» положительный жанр.

Однако, болея, чуть не подохо. Сердце плохое. Да и старость не за горами.
Сердечно приветствую Вас.

Мих. Зощенко

11/XI 51

Кроме фельетона подошлю небольшой рассказ, который набросал на днях.

8

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю фельетон (на Вашу тему) и один рассказ.

Надеюсь, что обе эти вещи подойдут журналу, ибо писаны они на этот раз с пониманием того, что сейчас необходимо и желательно.

Еще год, и я, вероятно, смогу быть политическим фельетонистом!

Теперь буду ожидать от Вас (хотя бы самого краткого) ответа по поводу трех моих вещей (включая тот рассказ, который я послал до праздников — на имя т. Беляева).

Все еще прихварываю после гриппа, но работаю с утра до ночи (засучив рукава).
Ваш Мих. Зощенко

18/XI (1951 г.)

9

Дорогой Василий Сергеевич!

Вчера послал Вам два фельетона, а уже сегодня вдогонку досылаю поправочку.

В первом, американском фельетоне («За бархатным занавесом») следует, мне думается, вычеркнуть вступительные строчки (первые 12 стр<ок>).

Надо начать прямо со слов: Газета «Нью-Йорк Таймс» предложила... и т. д.

Иначе во вступлении имеются неточные фразы об американской литературе. Их надо бы поправить либо вычеркнуть. Я не нашелся, как это сделать. Сделайте милость — исправьте, как Вы найдете нужным.

Нет, кажется, мне не быть политическим фельетонистом! Думал, что фельетон без единой ошибки. А сегодня вдруг обнаружил эту оплошность. Ведь американская литература не избегает современных тем, а она их обрабатывает на свой людоедский лад.

В общем, лучше вычеркнуть вступление, чтоб не запутаться.

Не браните меня за мою малограмотность. Все же хотелось бы научиться писать едкие политические фельетоны.

Мих. Зощенко

19/XI 51

10

Дорогой Василий Сергеевич!

Опять почему-то не получаю «Крокодила». Последний раз я получил № от 30 октября. Пожалуйста, скажите об этом в канцелярии.

Кроме того, мне нужно знать, приняты ли мои два рассказа: 1) «Слово предоставляется Зайцеву» (Вы читали этот рассказ в Европ<ейской> гост<инице>) и 2) «Забавная история»¹⁰.

Что касается американского фельетона, то это не так спешно, но, конечно, желательно
40 знать судьбу и этого фельетона.

Не откажите в моей просьбе — напишите несколько слов. А главное, спросите т. Беляева — идут ли мои два рассказа на советскую тему. И если нет, то каковы причины. Вот этот жанр комического рассказа на положительную тему я должен освоить в короткое время. Но, кажется, в «Крокодиле» это сделать затруднительно. Первый рассказ я послал в редакцию полтора месяца назад. Срок достаточный, чтобы знать мнение редакции.

Вы сами посоветовали мне быть энергичным и деятельным. Я внял Вашим советам, и этим вызвано мое столь энергичное письмо.

Сердечный привет.

Мих. Зощенко

29 ноября <1951 г.>

Ленинград, кан. Грибоедова, 9, кв. 124. М. Зощенко.

11

Дорогой Василий Сергеевич!

Материал для фельетонов получил. Спасибо. На днях сделаю пару фельетонов, подожлю Вам.

Сейчас работаю над большой книгой ¹¹. Впрочем, написал для «Крокодила» один рассказ (на внутр. тему). Вероятно, завтра pošлю его Костюкову, как обещал ему.

Комедию мою принял Образцов и передал ее в Комитет. Теперь жду (положительного) ответа.

Дорогой Василий Сергеевич, Вы говорили мне, что оформлена подписка на 52 год. Судя по гонорару — вычета не было. Кому и сколько я обязан прислать? Кстати, попрошу Вас сказать секретарю, что последние №№ «Крокодила» (35, 36 и январский) я так и не получил.

Сердечно приветствую Вас и с запозданием поздравляю Вас с Новым годом. От души пожелаю Вам успеха и благополучия.

Мих. Зощенко

13 янв. 52

12

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю два маленьких фельетона по Вашему материалу. Надеюсь, что они подойдут журналу.

Если же не подойдут, то сообщите мне — в чем «промашка». Но думается мне, что фельетоны написаны правильно, смешно и довольно остро. Впрочем, Вам видней.

Весь материал возвращаю.

Шлю сердечный привет.

М. Зощенко

27 янв. 52 г.

Если потребуются поправки, то, конечно, редакция может это сделать. Но только (просьба) не так сильно, как это было сделано с моим фельетоном «Бархатный занавес» ¹². Там я просто не узнал своего фельетона — весь стиль изменился. Что касается мелочей, то я прошу редакцию всякий раз поправить меня, если это нужно.

М. З.

13

Дорогой Василий Сергеевич!

Месяц назад я послал Вам два маленьких фельетончика, по материалу, который Вы мне прислали.

Пойдут ли эти фельетоны?

К сожалению, я так и не подписался на «Крокодил» — бумагу от Вас получил временно ¹³ (за что весьма благодарен), но у меня не было денег и поэтому подписка 41

не состоялась. Вот почему я и не слежу за журналом, а запрашиваю Вас — пойдут ли фельетоны?

Работаю усиленно над большой книгой. Трудно, но, кажется, получается.
Сердечно приветствую Вас.

М. Зоценко

27 февр. 52 г.

Ответьте хотя бы открыткой, в двух словах. Не хотел бы Вас затруднять перепиской.

М. З.

14

Дорогой Василий Сергеевич!

Почему Вы мне не ответили? В январе я послал в «Крокодил» два фельетона по присланному Вами материалу. Через месяц запросил Вас — идут ли эти фельетоны. Однако ответа нет.¹⁴

Может, Вы нездоровы или в отъезде?

В этом случае я покорнейше прошу редакцию журнала ответить мне. Фельетоны, по-моему, были не плохо написаны. И мне хотелось бы знать, что с ними.

М. Зоценко

14 марта (1952)

15

Дорогой и сердечноуважаемый Василий Сергеевич!

Очень Вам благодарен за Ваше сердитое письмо. Вполне заслужил Ваш справедливый гнев и Ваши едкие слова. Несомненно, я виноват в том, что неточно обработал присланный Вами материал и тем самым доставил лишние хлопоты Вам и редакции.

Сам не пойму, как допустил оплошность. Спасибо, что заметили и исправили.

Отныне буду самым внимательным и усердным работником. И если пришлете материал — сделаю его с блеском и остроумием.

До сих пор я работал для журнала между делом. То сочинял комедию, то делал переводы (спешные). Это мешало сосредоточиться. И, конечно, было моей ошибкой — слишком полагался на свой прежний опыт. А нынче рассказ и фельетон — дело далеко не простое и требует всей души и ума.

Попробую на месяц или два отложить мою большую книгу, чтобы заняться рассказами и фельетонами (если пришлете материал).

Статью в Литгазете о драматургии читал. Это и нас в какой-то степени касается. Именно это и заставило меня подумать о новых возможностях в комической литературе.

Что касается самой драматургии, то тут я с одним драматургом написал новую пьесу¹⁵. И кажется, она пойдет в скором времени. Поправки даны небольшие. (А для Образцова комедию мою Комитет не разрешил, ибо это комедия положений, а не характеров, что непозволительно и для кукольного театра. Но тут вина ложится в большей степени на самого Образцова, так как это была его тема.)

Как видите — дел у меня было много и много хлопот и огорчений. Денег же было мало. И это время жил, как птица небесная. По этой причине я и проявил вялость в отношении подписки. До сих пор не подписался на журнал. Всякий день ожидаю перевода из Петрозаводска. Там мне должны за переиздание¹⁶ тысяч 8. И уже который месяц задерживают, пишут — нет денег.

Если Вас не затруднит, то, конечно, буду рад, что мой фельетон пойдет в украинском журнале. Буду благодарен Вам, если пошлете его моим землякам, для которых я в эту зиму сделал много переводов.

Крепко жму Вашу руку и благодарю.

Мих. Зоценко

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю пока небольшой фельетон и заметку.

Остальное — написал и отделяваю.

А эти вещи (как наиболее злободневные) для скорости дела посылаю.

Приветствую Вас.

Мих. Зощенко

31/III 52

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю еще один фельетон («Молнии из навоза»¹⁷) и одну заметку.

Теперь у меня остался материал на 1 фельетон, который я на днях подошлю. Это — выступление бельгийского министра в Льеже.

Почувствовал интерес к политическому фельетону! Писал с увлечением.

Хотелось бы узнать — подаю ли надежду в этой области.

Ваш М. Зощенко

10/IV 52

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю последний фельетон.

Весь присланный Вами материал был весьма для меня трудный, и уж не знаю, как я справился со своей задачей?!

Пока еще не получил от Вас письмаца — с признанием за мной свойств политического фельетониста.

Работать в этой области интересно, но я сожалел, что материал давал мало возможностей для юмора.

Может, найдется что-либо поострей?

Приветствую Вас и ожидаю письма (хотя бы в 2-х строках, чтоб не затруднять Вас перепиской).

М. Зощенко

15/IV 52

Дорогой Василий Сергеевич!

Я был в отъезде и только сейчас получил Ваше письмо — резкое и не совсем справедливое.

Не понимаю, почему Вы меня браните? Прежде всего, нет ничего криминального в том, что в двух моих фельетонах оказались две почти одинаковые фразы («...а любопытно было бы знать...») Ну и что из того? Да хоть в каждом фельетоне я могу повторить эту фразу, если найдется соответствующее место. От этого однообразия не произойдет, так как меняется ситуация. Тут единого правила нет. И Вы напрасно указываете мне на этот стилистический «непорядок».

Что касается вопросов политики, то тут я согласен с Вами. Несомненно, знания мои в этом деле недостаточны. Но я и не собирался стать целиком политическим фельетонистом. Напротив, дело это для меня новое и трудное. И тут нельзя сразу требовать высшей квалификации и непогрешимости. Я брал у Вас материал для того, чтобы поучиться этому делу. Но я рассчитывал, что хотя бы на первых порах Вы отнесетесь более терпеливо к моим опытам.

Вы пишете, что мои пухлые фельетоны с трафаретными концовками не радуют Ваш отдел. Ну, стало быть, я взял работу не по своим силам. И, конечно, Вашему отделу я более не стану досаждать. Снова попробую работать на нашей внутренней теме. Это меня более привлекает, и тут в конце концов я отыщу правильный путь



*Одна из последних фотографий М. М. Зощенко. 1958.
Фото Ю. Блеймана*

Однако я должен Вам сказать, что качество фельетонов (для Вашего отдела) во многом зависит от материала. Например, в № 1 и № 2 «Крокодила» (за 51 г.) были напечатаны мои (по словам редколлегии) весьма неплохие фельетоны¹⁸. Но материал для этих фельетонов я сам отобрал в редакции. Неплохой был фельетон и в № 25 («Джентльменские нравы») — по материалу, который Вы мне подослали. В этих материалах было то, что позволило мне использовать иронию и юмор, — факты, характеризующие людей, черты нравов, быта. В последних же материалах (что Вы мне прислали) это начисто отсутствовало — была голая политика и ничего более. Здесь как литератор я был лишен возможности сделать занимательный и веселый фельетон. В одинаковой мере «плохой» материал, присланный мне с Вашим последним письмом. Этот материал о Дании, о специальной картотеке, которую составляют датские власти. Согласитесь сами, что этот материал пригоден для газетного фельетониста, но не для литератора, который более силен в изображении человеческих характеров, нежели в описании политических мероприятий.

Из любого материала, в котором есть хотя бы малейшие возможности для меня, я сделаю хороший фельетон. И три фельетона (указанные выше) оправдывают мои слова.

Понимаю, что такой материал нечасто бывает. Тем не менее профессиональный отбор материала крайне необходим. И в прежние годы мы (фельетонисты) обычно сами отбирали, что по нашим силам и вкусу. В противном случае я стал бы не литератором, а газетчиком с постной физиономией, что к этому сейчас и идет. К счастью, Ваше законное недовольство мной пресекает эту печальную линию. Попытки мои сделаться фельетонистом (в том политическом жанре, как мне хотелось) потерпели неудачу.

Прощаюсь с Вашим отделом. Но я, конечно, охотно сделаю любой фельетон, если Вам когда-нибудь подвернется под руку материал, хотя бы частично годный для меня.

Последний же материал (о Дании) я все же постараюсь использовать, — быть может, мне удастся оживить его иным материалом. А для этого нужно будет кое-что просмотреть. В общем, на днях я пришлю фельетон либо верну то, что Вы мне прислали¹⁹.

Приветствую Вас. Мих. Зощенко

Дорогой Василий Сергеевич!

После тяжких трудов написал фельетон на том материале, который Вы мне прислали в последний раз.

Старался сделать получше. Но не знаю — получилось ли. Судите сами. Во всяком случае, на этот раз фельетон не пухлый.

Буду Вам бесконечно признателен, если Вы хотя бы в двух строчках сообщите мне свое мнение. Не хотелось бы мне так бесславно сдаваться и складывать оружие.

По этой причине потерпите еще немного. Буду безропотно выслушивать Ваши замечания.

В ожидании Вашего краткого ответа.

Мих. Зоценко

18 июня <1952>

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю фельетон, написанный по материалу, который Вы одобрили, — так по крайней мере сказала мне переводчица М. Колпакчи, которая на той неделе побывала у Вас в «Крокодиле» и беседовала с Вами.

Она сказала, что Вы направили ее ко мне для того, чтобы я написал фельетон по ее материалу. Материал и в самом деле любопытный, и поэтому я вдохновился на фельетон.

Что касается другого материала (английские поговорки), то фельетона на этом (без натяжки) не сделать. И я отказался от него.

Если фельетон мой пойдет, то я попросил бы редакцию в двух словах сообщить мне — должен ли я заплатить переводчице из моего гонорара или эту переводческую работу оплачивает журнал.

Сердечно приветствую Вас и желаю доброго здоровья.

Мих. Зоценко

6/X 52

Вот уже третий месяц я работаю над большой книгой — с утра до ночи. Кажется, получается здорово.

Кто-то из приехавших из Москвы говорил мне, что Вы будто бы звонили мне, но не застали дома. На всякий случай сообщаю Вам, что я у телефона не всегда бываю. С 12 до 1 ч. — ухажу завтракать и с 4 до 7 — обедать. В остальное же время я почти всегда дома. <...>

Дорогой Василий Сергеевич!

В первых числах октября я послал Вам фельетон «Америка смеется». Идет ли он в «Крокодиле»? И когда?

Я бы не стал Вас беспокоить этим, но переводчица (которая дала мне этот материал по Вашему указанию) уже в третий раз заходит ко мне за ответом.

Кстати скажу — она подготовила еще весьма любопытный материал — о коммерческом воспитании американских ребят в школах. Мне кажется, что из этого можно сделать очень хлесткий фельетон.

Сейчас я целые дни работаю над моей большой книгой. Но для фельетона найду время, если, конечно, журналу это будет интересно.

Приветствую Вас и ожидаю хотя бы самого краткого ответа — а то неудобно перед переводчицей, которая, видимо, нуждается в заработке.

М. Зоценко

22 окт. 52 г.

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю исправленный фельетон. Все сделал, как Вы сказали. И кажется, в самом деле получилось кренче и лучше.

Материал переводчицы вышлю завтра, так как у меня не было времени зайти за ее подписью. А завтра это сделаю.

Второй фельетон (по ее новому материалу) подошлю перед праздниками.
Сердечно приветствую Вас.

Мих. Зощенко

24 окт. 1952 г.

Дорогой Василий Сергеевич!

Посылаю материал, по которому я написал фельетон «Америка смеется».

Вчера переводчица принесла новый материал. И кажется, фельетон получится интересный.

Подошлю Вам его тотчас после праздников, числа 9-10.

Позвольте от души поздравить Вас с наступающим великим праздником.

Мих. Зощенко

2 ноября 52 г.

Дорогой Василий Сергеевич!

Сегодня позвонила мне переводчица и сказала, что Вы запрашиваете ее - к какому году относится издание американской книги «Как забавно».

Переводчица с замешательством сказала мне, что ей не удалось установить год издания, так как первая страница книги замарана чернилами.

Это дело начинает возмущать меня. Сначала переводчица, вернувшись из Москвы, сказала мне, что редакция «Крокодила» одобрила ее материал и что Вы направили ее ко мне с тем, чтобы я написал фельетон на этом материале.

Как вам известно — я написал фельетон и исправил по Вашему указанию. Теперь чего доброго, Вы подумаете, что я опять напутал, не разузнав в точности год издания?

Но я не считал нужным проверять одобренный материал. Тем более что материал кажется совершенно свежим. Да и год издания не имеет уж такого решающего значения в показе культурной физиономии американца. Беда не велика, если все хамство и бескультурье американского быта мы отнесем не к 45 году, а к 52. Отрицательные стороны могли только лишь усилиться.

Во всяком случае, я сейчас уже потребовал, чтобы переводчица выяснила год издания. Ведь я же предварительно дал ей прочитать мой фельетон и она со всех точек зрения одобрила его. А теперь получается такая канитель.

Весьма досадно все это. И тем более досадно, что я зря потратил 10 дней на работу. А толку не получилось. Только лишь замедлил работу над книгой.

Нет, не подумайте, что я выражаю какую-либо претензию Вам. Напротив, Василий Сергеевич, я Вам крайне признателен за заботу, но происходит такое невезенье, что меня просто охватывает уныние.

Все более убеждаюсь, что на расстоянии работать чрезвычайно трудно и почти невозможно. Вот разбогатею и перееду в Москву.

Будьте здоровы и не сердитесь на меня — я не повинен в этой канители.

Мих. Зощенко

14 ноября 52 г.

обезопасит себя на тот случай, если книга окажется более раннего издания. Слова говорю беда не велика, если мы ошибаемся на 5 или даже (на худой конец) на 10 лет. Факты же остаются! И они неизменны. И об этой книге не было рецензий. Так почему этого не сделать? Не понимаю. Это формалистика. Я вовсе не настаиваю на напечатании фельетона, но я не вижу оснований этим опорочить его²⁰.

М. З.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В настоящее время письма переданы мною в Пушкинский Дом в Ленинграде.

² Сотрудничество Зоценко с «Крокодилом» началось еще в 1949 г. по инициативе главного редактора журнала Д. Г. Беляева, предложившего писателю материал для 10 рассказов на внутренние темы. Напечатан был один («Слово предоставляется Зайцеву» — см. прим. 10). Сотрудничество вскоре прекратилось и было возобновлено через В. С. Круглова в 1951 г., но уже с иностранным отделом журнала. *Ред.*

³ Речь идет о задуманном М. М. Зоценко цикле из 100 рассказов «на положительную тему» под условным названием «Что меня больше всего поразило». Книга не была завершена. Отдельные рассказы из нее печатались после смерти писателя. *Ред.*

⁴ Беляев Дмитрий Григорьевич — см. прим. 2.

⁵ Фельетон напечатан не был. *Ред.*

⁶ О какой пьесе идет речь, установить не удалось.

⁷ Имеется в виду рассказ «Маленькая поправка», сохранившийся в архиве отца. Рассказ напечатан не был.

⁸ Рассказ В. С. Круглова с правкой М. М. Зоценко — в семейном архиве. Текст особого интереса не представляет. Писатель пидил самолюбие автора: его правка минимальна.

⁹ См. прим. 7.

¹⁰ Рассказ «Слово предоставляется Зайцеву» опубликован в «Крокодиле», № 35, 1954. Рассказа «Забавная история» среди напечатанных нет. *Ред.*

¹¹ См. прим. 3.

¹² У отца были баталии с секретарями редакции по поводу правки фельетонов Зоценко. Но его всякий раз убеждали, что мера эта вынужденная, иначе материал вообще не будет опубликован.

(Фельетон «Бархатный занавес» был напечатан в № 35, 1954. *Ред.*)

¹³ По поручению отца я регулярно отправлял М. М. Зоценко писчую бумагу.

¹⁴ Порой отвечать было нечего. Большинство материалов писателя приходилось пробивать на полосу, как говорится, с боем. Часто это не удавалось сделать вовсе.

¹⁵ Возможно, речь идет о совместной работе М. Зоценко и драматурга Б. Гинзбурга над очередным вариантом пьесы «Шутки в сторону», начатой ими в 1948 г. для Ленинградского театра музыкальной комедии. Однако, по свидетельству Б. Б. Гинзбурга, работа над пьесой прекратилась в 1950 г., после того как была отвергнута и Лен. театром музыкальной и Московским театром оперетты.

Известно также, что в эти годы писатель работал с литературоведом И. Груздевым над сценическим вариантом повестей М. Горького «В людях» и «Мои университеты». Предложение о работе исходило от И. А. Груздева, пытавшегося помочь опальному писателю. *Ред.*

¹⁶ Речь идет о третьем издании повести М. Лассила «За свичками» в переводе М. Зоценко. Впервые книга вышла в Петрозаводске в 1949 г. *Ред.*

¹⁷ Фельетон напечатан не был. *Ред.*

¹⁸ Имеются в виду фельетоны «Затемнение в Сан-Диего» («Крокодил», 1951, № 1) и «Идушка» («Крокодил», 1951, № 2). *Ред.*

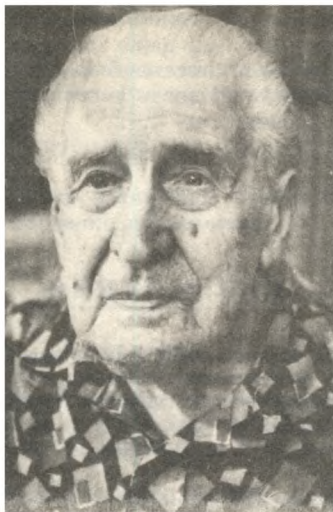
¹⁹ Это письмо повергло отца в отчаяние. Но — из неси слова не выкинешь. Отец написал Михаилу Михайловичу длинное письмо, где подробно объяснял, что требования, предъявляемые его фельетонам, продиктованы отнюдь не желанием его обидеть, что у редакции есть правила, которые невозможно изменить и т. д. Зоценко принял объяснение. Переписка продолжилась.

²⁰ Фельетон напечатан не был. *Ред.*

Публикация и примечания Л. В. Круглова

Москва

В редакционных примечаниях использованы сведения, сообщенные Ю. В. Томашевским, которому редакция выражает искреннюю благодарность.



В декабре прошлого года автор помещаемой здесь подборки стихов отметил свое девяностовосьмилетие. В год его рождения еще здравствовали Каролина Павлова, Полонский, Фет, Аполлон Майков и Плещеев — поэты, заявившие о себе в 1830—40-е годы; стремительно росла популярность недавно умершего Надсона; входил в моду апухтинский «Сумасшедший». Русские символисты готовились к дебюту.

Ровесник «нового искусства», Георгий Тотс был вдумчивым наблюдателем его триумфа — с некоторым, впрочем, запозданием, вызванным условиями наблюдения: юноша жил в глухой провинции, не имея ни осведомленного наставника, ни сочувствующего сверстника. Не удивительно поэтому, что сакраментальный вопрос: Бальмонт или Брюсов? — стал его занимать, судя по дневнику¹, только в 1910 году. В то время, да и потом он более всего ценил «стихийность» и «музыкальность», так что ответ был предрешен. Запись от 8 октября гласит: «Бальмонт мой истинный и единственный учитель», а в мае 1911 года ученик вступает в переписку с мэтром, жившим тогда во Франции. Бальмонт одобрил присланную ему подборку («Что Вы — поэт, для меня нет сомнений»), хотя и не без оговорок: «Мне совсем не нравятся Ваши сладострастные стихи. Эта область — самая трудная для творчества»². Последнее следовало понимать как предостережение, однако Тотс ему не внял.

Уже тогда его отношения с миром строились под знаком спокойной и учливой независимости. Свойственная начинающим авторам восприимчивость к чужим интонациям не переходила в послушливую переимчивость. К тому же «истинный» учитель оказался отнюдь не «единственным»: немало уроков было взято также у Брюсова, Сологуба и Блока — и это было именно ученичество, несуетное овладение ремеслом, а не подражательство с лихорадочной сменой ориентиров.

В конце 1911 года Тотс приезжает в столицу, где задерживается на несколько месяцев³. Он посещает спектакли «испанского» сезона Старинного театра в Соляном городке и посмертную выставку работ Чюрлениса, организованную «Миром искусства», а главное, сводит знакомство с обитателями литературного Олимпа. Сергей Городецкий обнаруживает в его стихах «страстно-нежный лиризм», который «во многое может развиться», и рекомендует Тотса хозяину знаменитой башни на Таврической. И Вячеславу

¹ Ныне вместе с другими материалами передан Г. А. Тотсом в отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

² Полный текст письма см.: Литературное обозрение. 1987. № 6. С. 112.

³ Фрагменты мемуаров Г. А. Тотса, посвященные истории его первого посещения Петербурга, см.: Литературное обозрение. 1988. № 11. С. 107—112.

Иванову, и гостившему у него Андрею Белому стихи начинающего автора понравились; были одобрены его «чутье к музыке» и «сознательность», дан совет не вступать в литературные кружки: «...там талант — стирается, шлифуется, принимает общую для всех форму. Это опасно. Вам же нужнее одиночество». Имелась ли надобность в таком предостережении? Едва ли. И без того все внимание молодого посетителя башни было приковано к явлениям собственного внутреннего мира, которые представляли для него высшую, если не единственную ценность. Дух корпоративного самоутверждения и самопочитания был ему совершенно чужд. Вскоре после визита на башню Тотс посетит историческое заседание Общества ревнителей художественного слова, на котором «синдики» Цеха поэтов заявили о своем разрыве с символизмом, — и накал литературной борьбы повергнет его в полное недоумение.

Сверстник постсимволистов — одноклассник Мандельштама и Зенкевича, чуть младше Ахматовой и Пастернака, чуть старше Цветаевой и Маяковского, Георгий Тотс по своему поэтическому инструментарию и умонастроению принадлежит иной эпохе. В 1913 году, окончательно перебравшись в Петербург, он задумывает издать книгу стихов. Два года спустя сборник «На Зеленой Земле» увидел свет. Тематика, манера письма, словарь решительно все указывало на тесную связь автора со школой символистов. Единственное, что могло бы вызвать у читателя книги некоторые ассоциации с постсимволистскими изданиями, это текст подзаголовка, отпечатанный на отдельной полосе зеленой краской и в форме трагедии: «Стихотворения написаны Георгием Тотсом на быстролетающей Земле в зеленых изумрудных». Городецкий объявил подзаголовок претенциозным и разнес стихи в еженедельнике «Лукоморье» (1916. № 2). Отрицательной была и другая рецензия — В. М. Тривуса в «Новом журнале для всех» (1915. № 10).

В дореволюционной печати имя поэта всплывет еще только дважды: июльско-августовская книжка «Вестника теософии» за 1916 год открывается его стихотворением «Солнце», а в первом выпуске альманаха «Литературная коллегия» (Пг., 1916) будут помещены его «Сонеты о Литве».

В дальнейшем Георгий Тотс отказывается публиковать свои сочинения. Он по-прежнему служит на Николаевской железной дороге, куда поступил в 1913 году контролером, по-прежнему пишет стихи, все более углубленно изучает теософию и антропософию, посещает заседания «Общества чистого знания в принципе Христа». Последнее оказалось занятием не совсем безопасным: в 1924 году Тотса увольняют «по сокращению штатов» и до 1930 года он остается безработным. Следующие шестьдесят лет укладываются в несколько слов и цифр: бухгалтер и экономист ленинградских предприятий, блокадник, с 1956 года пенсионер.

Все это время внецеховое положение в литературе, закрывая сочинениям Тотса дорогу к печатному станку, предоставляло ему свободу от выполнения цеховых законов и проявления цеховых страстей. Поэт никогда никого не избирал и не исключал, не воспевал и не изобличал, чем избавил своего биографа от необходимости изобретать сложные объяснения простым поступкам, то и дело ссылаясь на обстоятельства времени. Более того, совсем недавно один ленинградский драматург, кстати сказать, опубликовавший первую с 1916 года подборку стихов Георгия Тотса⁴, вывел его в своей остросовременной пьесе в качестве единственного положительного персонажа — носителя выпешдших из обихода речений и традиционной морали⁵.

В новую подборку вошли прежде не публиковавшиеся произведения. Первое и последнее разделены семьюдесятью шестью годами. Некоторые изменения за этот срок претерпели метрический репертуар и строфика: так, в 1910-е годы автор обнаруживал большую, чем впоследствии, приверженность к строгим строфическим формам (в подборке представлены триолет и сонет); в дальнейшем он пробует освоить астрофический белый стих (см. «Здесь, на траве...»). Быть может, несколько изменился и тематический диапазон лирики (однако не за счет той ее области, которую Бальмонт в свое время называл «самой трудной для творчества»). В целом же поэт остался верен себе: мир его, по-прежнему наглухо закрытый для злобы дня, соотносен с системой космических координат и помещен в перспективу вечности; жизнь предстает бесконечной вереницей воплощений души, смерти нет...

⁴ См.: Вечерний Ленинград. 1988. 14 мая. Отклик см.: Там же. 17 сентября.

⁵ См.: Советская культура. 1989. 14 марта.

На шахматной доске ночей и дней...

НА МОТИВ ЕККЛЕСИАСТА

Все суета сует: любовь, искусство, слава...
Я все, я все познал, а сердцу счастья нет!
Когда-то был поток, теперь темнеет лава...
Все суета сует, все суета сует...

Проходит род один, за ним другой приходит,
А скоро и о нем развеется молва...
Ничто здесь, на Земле, бессмертья не находит:
Ни громкие дела, ни громкие слова.

Для глаза нет границ, и нет границ для слуха...
Все мчится по кругам без цели, без конца...
Все суета сует и все томленье духа,
Все разноцветный дым перед лицом Творца.

Закатам на Земле предшествуют восходы,
И все, что вижу я, то видит и другой;
Все суета сует в объятиях природы —
И все, что на Земле, и все, что под Землей...

Обманчив пыл любви, бесплодны все деянья,
Обманчивы мечты, ничтожна красота.
Старался прежде я приумножать познанья,
Но вот скажу теперь: «И это суета!»

Чего ж еще желать? К чему ж еще стремиться?
Как в сумрачную мглу, в печали дух одет...
Один лишь ветер вовек не устает кружиться.
Все суета сует! Все суета сует!

19 ноября 1912 г.

* * *

На шахматной доске ночей и дней
Играет кто-то нашими телами
Для выявления истины своей.
На шахматной доске ночей и дней,
Где смешан свет с лукавыми тенями,
Мы видим сны, но, наших снов древней,
На шахматной доске ночей и дней
Играет кто-то нашими телами.

50 24 июня 1915 г.

* * *

Приветствует душа моя твою
На сладостном пороге обрученья...
Есть в этом миге тайное значение,
Есть в этом миге тихое «люблю».

Я радостно мгновенье встречи длю,
Я не хочу его развороженья...
Я верю в потаенное свеченье
И им одним надежды утолю.

В тумане дней, как в дымном океане,
Возможность встреч нас всюду стережет...
Неведом час, когда Любовь блеснет.

Неведом миг, когда у жгучей грани
Двух страждущих, узревших цель одну,
Настигнет Рок — и ринет в глубину.

16 июня 1917 г.

* * *

Здесь, на траве,
Среди могильных плит,
Скрывающих многообразье жизней,
И я хотел бы
Мирно отойти
От этих дней...
Хотел бы
Хрустальное разрушить сновиденье
И бабочкой, блистающие крылья
Расправившей,
Покинуть душный кокон
Земли и тела...
И пусть растет трава,
И соком наливаются деревья,
И птицы реют
В небе голубом...
Пусть жизнь кипит...
Пусть пчелы деловито
Вполазют в недра венчиков душистых...
Пусть бронзовки сверкают на листьях,
Подобные камням драгоценным...

И муравей
По узенькой тропинке
Торопится вернуться в муравейник
С тяжелой ношею...
Я все ж хочу уйти
Из мира дней...
Хочу
Хрустальное разрушить сновиденье,
Играющее радугой цветов
И отражающее в хрупкой оболочке
Игру теней,
Что в беге дней земных
Зовем мы жизнью...

Вечер благовонный
Уже настал.
И капли крупных звезд
Уж проступают
На лазури бледной...
Легчайший ветер
Свежести исполнен...
Пора отплыть
От темных скал Земли!

Август 1943 г.

* * *

Как мираж, истаявший туманом
В тверди голубой,
Прозвенела пестрым караваном
Наша жизнь с тобой.
Дни за днями тихо проходили,
Как верблюдов ряд.
Колокольцы вкрадчиво звонили —
И еще звенят...
Но в тот час, когда заходит солнце,
Слышу, как сквозь сон,
Замирает в прошлом колокольцев
Мелодичный звон...
Тише, тише, тише... Неужели
Дни пройдут — и вот:
В завихренях жизненной метели
Он совсем замрет?
Нет, о нет, о нет! — Без перерыва
В глубине моей
Буду слышать я его призывы
До последних дней.
И, полны тоски и обаянья,
В час ночной тиши
Будут плыть и плыть воспоминанья
Из глубин души.

Март 1979 г.

* * *

Проходит жизнь моя среди теней
Трех женщин, некогда любимых мною...
Они ушли из мира наших дней,
Они идут неведомой стезею.

Но и со мной они — в моей тиши, —
Они мне шлют свое благоволение, —
Три женщины, три пламенных души,
Сомкнувшие со мной свои стремленья.

Они так странно слились для меня
В единый лик, друг друга продолжая.
И вновь и вновь переживаю я
Свою любовь, на три не разделяя.

29 августа 1980 г.

* * *

Ведомый в жизни помыслом высоким,
Через всю жизнь с любимую пройдя,
На склоне дней учись быть одиноким,
В самом себе опору находя.

18 декабря 1982 г.

* * *

Когда мой дух покинет плоть земную
И во вневременную углубится даль,
В душе еще надолго сохраню я
Последних дней и счастье и печаль.

Еще твой образ, полный обаянья,
Тускнея, будет плыть передо мной,
И будут жить еще воспоминанья
О пережитом на стезе земной.

А дальше? Постепенное забвеньё
Всего того, что было мило мне,
И новое, грядущее рожденье
В какой-то мне неведомой стране.

И то, что было в давнем отдаленье:
Мечты, надежды, встречи и любовь, —
Все возродится в новом воплощенье
И в новой форме повторится вновь.

15 апреля 1988 г.

Предисловие и составление
М. В. Безродного

МИР УШЕДШИХ ВЕЩЕЙ

Нина Желанная



Многие ленинградцы старшего поколения с горечью вспоминают о былом качестве бытовых изделий, и не без основания. Действительно, продукция с марками петербургских фабрик, заводов и мастерских составляла предмет особой гордости горожан. Недаром В. Г. Белинский писал: «Петербург есть образец для всей России во всем, что касается до форм жизни, начиная от моды до светского тона, от манеры класть кирпичи до высших таинств архитектурного искусства, от типографского изящества до журналов, исключительно владеющих вниманием публики»¹.

Во все века мир вещей, не ограничивающийся утилитарным назначением, но имеющий более богатое ценностное содержание, был не просто неотъемлемым элементом повседневности, он являлся частью культуры. Вспомним, каким разнообразием ощущений, красок, звуков, предметов были проникнуты впечатления детства В. Набокова, наложившие отпечаток на все его позднейшее, уже зрелое мироотношение!² Действительно, обращаясь даже не к столь далекому прошлому, отмечаешь, что многие вещи оставляли воспоминание или становились спутниками на всю жизнь благодаря тому непреходящему качеству, тому душевному воздействию, которые наполняли и окрашивали мироощущение, формировали его новые грани, столь далекие от нынешнего вещизма.

Тем печальнее отметить, что современная предметная среда характеризуется уже почти полной утратой связи с традициями ее формирования. Притом нарушение преемственности имеет более глубокие корни, чем кажется на первый взгляд, кроющиеся в отрыве от традиций вещепользования вообще. Господствующее сейчас технократическое мышление, а также диктат про-

изводственно-технических условий в создании бытовых изделий привели к появлению экономически и технологически оправданной, но ценностно опустошенной, выхоленной, бездушной техносреды³. Тенденция «утилитаризма» ограничила палитру возможных ощущений, возникающих у человека от общения с предметом, сузила гамму взаимодействий с ним лишь отношением к нему как к средству. Из соратника и друга вещь превратилась в механического обезличенного исполнителя, не имеющего иных ценностных смыслов, кроме непосредственной пользы, да еще иногда и престижа.

Дальше — больше. Появилась ориентация на некое условное качество продукции, получившая быстрое распространение из-за трудностей развития кооперативной деятельности, стремящейся компенсировать отсутствие добротных материалов, возможности их качественной обработки броской привлекательностью, внешней имитацией качества, рассчитанными на покупателей, способных прельститься и довольствоваться условно-знаковым обликом вещей, суррогатом качества. «Провоцирование обличьем», естественно, провоцирование на покупку — стало основным девизом современного движения, повлекшим создание вещей-муляжей, вещей-транспарантов, заполнивших подавляющую

¹ Белинский В. Г. Петербург и Москва // Физiology Петербурга, составленная из трудов русских литераторов. Санкт-Петербург, 1845. Ч. 1. С. 58.

² Набоков В. В. Другие берега // Дружба народов. 1988. № 5. С. 139—165.

³ Батищев Г. С. Социальные связи человека в культуре // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 124.

часть рынка кооперативной продукции и вытеснивших изделия действительно высокого качества, обладающие своеобразным внутренним достоинством.

В этих условиях обращение к историческому опыту создания бытовых изделий, традициям формирования предметного окружения может явиться толчком для пересмотра сложившихся на сегодня позиций в проектировании и изготовлении вещей для населения. При этом стоит лишь оговориться, что прошлая культура предметного потребления вырабатывала такие своеобразные нормы и обычаи вещьпользования, механический перенос которых в новые, отличные от прежних условия жизни был бы неоправдан, да, наверное, и невозможен. Поэтому задача обогащения нынешней практики за счет опыта минувших лет видится в отыскании безусловных, непреходящих ценностей предметной бытовой культуры, способных быть «привитыми» и к новому образу, и к новому темпу жизни.

Итак, какими же свойствами обладала предметная среда прошлых лет и чем она была ценна для человека? Прежде всего следует отметить ее исключительную своеобразность человеку, достигаемую тем,



1. Легкий плетеный дамский чемодан

определялся детально-любовным моделированием ситуации использования вещи предполагаемым владельцем. При этом учитывались особенности утилитарных нужд, физические возможности, эстетические предпочтения адресатов, традиции и нормы, бытующие в их социальном круге. Они-то и определяли конструкцию, функциональное устройство и даже облик вещи.

Только при таком подходе мог возникнуть, к примеру, легкий плетеный чемодан, предназначенный для использования женщинами в летнее время (рис. 1). Интересно,

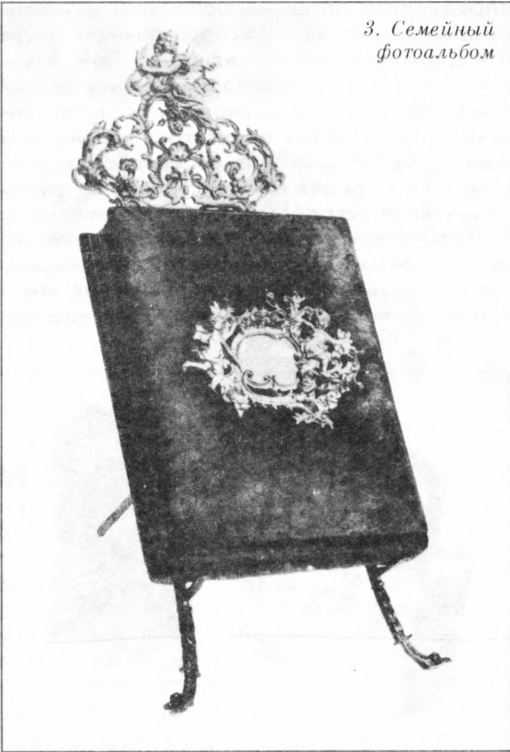


2. Девические конфетная коробка и открытка

что при задумывании художественного образа вещи часто применялся прием уподобления этого образа предполагаемому облику владельца. Так, традиционными чертами, свойственными в то время девичьей сути: нежностью, романтизмом, трогательностью, даже некоторой наивностью наделялись предназначенные им вещи, к которым относились не только принадлежности гардероба, но и многое другое: конфетные коробки, альбомы, открытки... (рис. 2). В отличие от этого мужскому достоинству был призван соответствовать сдержанно-строгий стиль, не терпящий излишеств, пасторальности, «амуров и зефиров». Весь мыслимый диапазон ситуаций использования вещей различными людьми, положенный в основу формирования ассортимента, привел к появлению обширного и очень разнообразного предметного мира, включающего множество кажущихся сейчас уникальными изделий — от женских столиков для рукоделия до спичечниц для землемеров. В итоге благодаря таким способам создания вещей люди получали возможность оснащать свой быт неизменно приятными, дружественными,

что вещи вовсе не носили свойственный им ныне универсальный характер, а адресовались конкретным типам владельцев, отличающихся и возрастом, и полом, и родом занятий, и многими другими признаками. Каждая вещь возникала не как вынужденное следствие преимущественно технологических возможностей изготовителя, а как результат искусного воплощения проектного замысла, который, в свою очередь,

3. Семейный фотоальбом



надежными, подходящими каждому владельцу предметами-партнерами, существенно облегчающими и скрашивающими их жизненный путь.

Большую роль вещи играли в отношениях между людьми. Это было связано с развитой у многих слоев общества потребностью в репрезентации, при которой внешний вид, манеры, хороший тон, платье, все предметное окружение приобретали особое значение. Каноны того, что считалось хорошим тоном и хорошим вкусом, были достаточно строги. Комплекс этих канонов составлял понятие *comme il faut*, следование которому позволяло отличать людей избранного круга от остальных. Конечно, с позиций сегодняшнего дня это явление кажется безнадежно устаревшим, бессмысленно-самоценным и даже смешным. Но в то же время нельзя не признать, что негласный кодекс *comme il faut* был сопряжен с высокой культурой предметного потребления, требовавшей от вещного окружения безупречного вкуса, изысканности, удобства и комфортности, тем более что некоторая манерность, проявляющаяся в исключительно тщательном подборе вещей, прививалась с детства, оттачивалась, доводилась до совершенства и

превращалась в естество, обеспечивая формирование высоких критериев оценки.

Наблюдалось и другое явление, обусловленное социальным неравенством и вкусовыми различиями, это — расслоение вещей по качеству. Предметы одного функционального назначения могли существенно различаться в зависимости от того, какой социально-имущественной группе они предназначались. Поэтому наряду с качественными вещами появлялись второсортные вещи, вещи-вульгаризмы. Броские внешне, по смыслу приемов визуального воздействия они очень напоминали продукцию современных кооперативов.

Несомненно, что вещи должны были действовать налаживанию человеческих отношений, сближению людей. Хотя условности этикета, привитые воспитанием, и диктовали известную избирательность в заведении знакомств, между тем, особенно в принятых рамках, контакты осуществ-

4. Дорожный дамский чемодан-несессер



влялись очень активно, чему немало способствовала предметная среда.

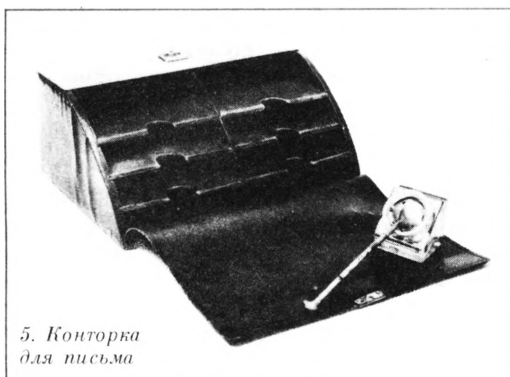
В зависимости от ситуации и характера общения акцентировались разные свойства вещей, выступавших в качестве его посредников. В ситуации делового общения большое значение уделялось свойствам предметного окружения, обеспечивающим своеобразное поручительство за деловую состоятельность партнеров: людей и предприятий. В связи с этим особую ценность приобретали респектабельность, надежность, доверительность вещной среды.

При досуговом общении друзей, знакомых вещи выполняли особую интригующую роль, заключающуюся в вызывании интереса к личности хозяина дома или вообще всякого инициатора общения. Тради-

ционными предметами, способствующими налаживанию и углублению контактов, были семейные альбомы, заключающие, как правило, «официальную версию» семейной хроники (рис. 3), а также памятные альбомы, куда посетители дома заносили стихи, эпиграммы, зарисовки и шаржи, проявляя свои увлечения, художественные способности, остроту ума и бойкость языка.

В ситуации массовых общений, будь то политические собрания, религиозные ритуалы или празднества и развлечения, задача предметного обеспечения заключалась прежде всего в том, чтобы поддерживать пафос духовного единения, вызвать адекватный идее собрания духовный настрой, чувство сопричастности общему устремлению. Содержание провокации общения каждый раз определялось его сюжетом и задачами очень неоднозначными, разнохарактерными, включающими и строгость интеллектуальных контактов, и буйное веселье маскарадов, и упорительный азарт бегов.

Изначальному формированию отношения к человеку немало содействовал обычай метить «лицо» изделия фирменным знаком, клеймом. Знаки проставлялись на самую разнообразную продукцию: посуду, кирпичи, шоколад, дорожные аптечки, сургучи и многое другое. Фирменные «признаки» вещи при существовавшей свободе выбора изделий предъявляли личность владельца, являлись его своеобразной визитной карточкой. Они также гарантировали

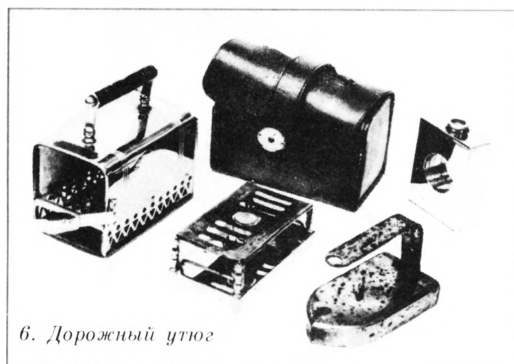


5. Конторка для письма

лежность» вещи, чтобы судить об уровне ее качества и особенных свойствах. Мебель от Гамбса или шляпка от Сихлера одинаково прочитывались современниками и как образцы высочайшего мастерства, и как свидетельство вкуса, социально-финансового статуса их владельцев.

Быт настолько тщательно обустроивался, что вся жизнедеятельность «катилась» как по рельсам налаженного предметного сопровождения, регламентирующего ее во всех проявлениях. Предметный строй определял последовательность и состав процессов, не допускал «вещной импровизации», приспособленчества. Невозможность соблюсти ритуал вещьпользования воспринималась как значительное затруднение.

Жизнь как бы состояла из предметно-обусловленных сцен: «переезд», «обед», «визит-прием», «туалет» и т. д. И каждая была как маленький спектакль, где вещи выступали в качестве необходимых и равноправных партнеров. Так, для путешествий и переездов изготовлялись чемоданы, несессеры для платья, пищи, туалетных принадлежностей, дорожные конторки для



6. Дорожный уют

письма, приборы для рукоделия, дорожные аптечки и многое другое, а чемоданы имели не только разные габариты, но и разное назначение, в зависимости от которого они снабжались соответствующим комплектом принадлежностей (рис. 4).

Организованные таким образом жизненные процессы воспринимались уже не как вынужденные, утилитарно необходимые, а как культурно ценные, имеющие ритуальный характер, приносящий удовлетворение и даже удовольствие и от полученного результата, и от самого процесса. Предметное обеспечение получали не только первоочередные нужды, но и масса второстепенных потребностей, даже прихотей

потенциальному покупателю качество изделий и рекламировали предприятие-изготовитель, закрепляя за названием фирмы определенные представления о достоинствах ее продукции. В дальнейшем достаточно было узнать «фирменную принад-

людей. Для этой цели создавалось множество вещей специального назначения, которое ныне трансформировалось или утратилось вовсе. Из бытового обихода, придававшего неповторимую атмосферу каждому дому, ушли бюро, козетки, горки, ширмы, этажерки, многие столовые и конторские принадлежности, став для нас сейчас вещами-архаизмами (рис. 5).

В прошлом вещи задумывались и изготавливались в расчете на неспешное, осознан-



ное, прочувственное манипулирование ими. Благодаря искусно задуманным и воплощенным свойствам вещей раскладываться, переворачиваться, переноситься, открываться-закрываться их употребление превращалось в действие. Способность предметов к затейливым пространственно-конструктивным превращениям акцентировалась в облике вещи и становилась одним из основных факторов формообразования. При этом мастерски применялся прием складирования предметов в один объем, что наглядно видно на примере дорожного утюга, где в один металлический каркас с кожаным чехлом умещаются плиточка со спиртовкой, канистра для спирта и сам

утюг (рис. 6). Оперирование такими вещами становилось занимательной игрой, привлекательной самой по себе. Этому же немало способствовали оригинальность решения и тщательность оформления мелочей: чехлов, ручек, держателей, кнопок, зажимов, завязок, отделки и прочего, выполняемого поистине виртуозно, даже любовно.

Большинство предметов, благодаря исключительной продуманности и оправданности формообразования, выразительности художественного решения, а также тщательности воплощения творческого замысла, имели вполне законченный, самоценный и самобытный облик. Претендуя на лидерство, каждая вещь была способна солировать в ансамбле предметов. Поэтому вместе они составляли информационно и эмоционально очень насыщенную среду.

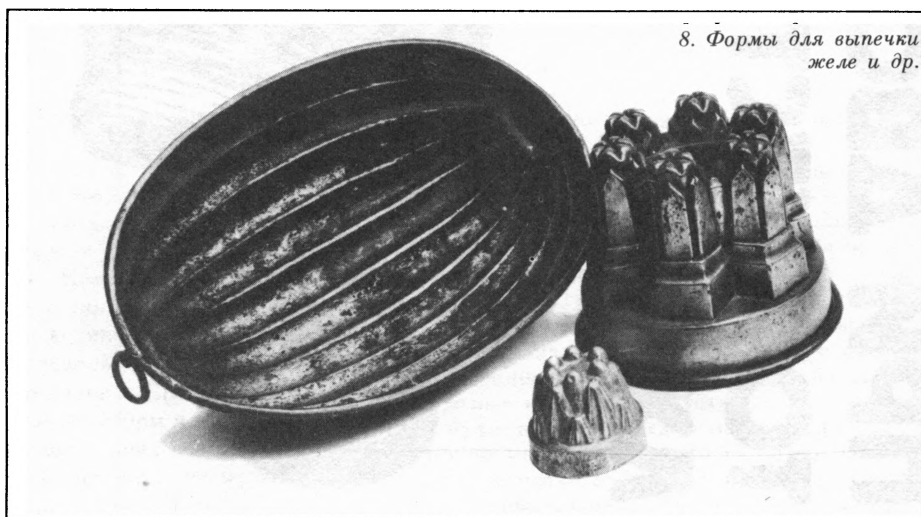
Видное место занимали вещи, имевшие как бы двойную функцию. Непосредственно они предназначались для конкретно-утилитарного использования, но одновременно были способны выполнять роль декоративного убранства среды. Особенность таких вещей проявлялась в одинаково сильном выразительном воздействии на человека как при непосредственном их употреблении по назначению, так и при отстраненном восприятии как элементов интерьера. Этим свойством обладали многие предметы: мебель, книги, посуда, кухонные принадлежности и, конечно, бульотки. Выразительная пластика и изящный абрис последних возводили их в ранг маленьких домашних скульптур (рис. 7). Многие предметы с богато декорированными поверхностями, обладающими живыми светотеневыми эффектами, помимо непосредственного употребления были способны служить в качестве настенных украшений, одновременно свидетельствуя о назначении помещения и придавая ему обжитой вид (рис. 8).

Наряду с утратами некоторых культурно-ценностных значений, функциональных и эстетических приемов были забыты многие конструктивно оригинальные приспособления и устройства, значительно облегчающие осуществление хозяйственно-бытовых функций. К ним можно отнести консервный нож, представляющий рычажную конструкцию, не требующий значительных усилий при употреблении и позволяющий избегать срывов при вскрытии консервных банок. По сути это небольшой станочек, снабженный подставкой, предохраняющей поверхность скатерти или стола от порчи. Надежный и безопасный, он был очень удобен в домашних условиях.

Оригинальны по конструктивному приему ножницы для рукоделия, концы которых, совмещаясь, образуют шильце, используемое для поддевания ниток при порке шитья. Сквозные отверстия на лезвиях, предназначенные для уменьшения веса предмета, одновременно обладали свойствами декоративной отделки. Благодаря изяществу замысла и исполнения простая утилитарная вещь приобретала достоинства ювелирного изделия, обещающего несомненное удовольствие от обладания и обращения с нею. Как и многие другие, она наделялась смысловым содержанием, превосходящим первично-необходимую утилитарную функцию и заключающим более глубокие культурные смыслы и ценности.

богатых культурных традиций, до сих пор сохраняющего реминисценции высокой своеобразной культуры предметного потребления, хранители которой дорожат ценностями, сформированными предыдущими поколениями. И поскольку, как отмечают, ценности эти сами по себе безусловны, поскольку они не подлежат ни сомнению, ни отмене, культурная активность творческих профессий должна содействовать тому, чтобы «укоренить их в современности»⁴.

Преимущество в развитии предметной среды быта возможна только при целенаправленном восполнении утерянных традиций ее формирования. В этом заключается социально актуальная задача ленин-



Подводя итог, отметим, что описанные здесь свойства далеко не исчерпывают всех достоинств и особенностей предметной среды прошлых лет. Они несомненно нуждаются в более тщательном изучении, обоснованном отборе и переосмыслении для возрождения в новой культурной ситуации.

Важно отметить также и то, что все описанные здесь характеристики вещей в совокупности образовывали новое качество, по смыслу более емкое, чем отдельные свойства, дающее ощущение многогранности бытия, идентификации себя с достижениями цивилизации и культуры, ценности самобытных бытовых устоев, достоинства «вещного поведения».

Обращение к историческому опыту особенно актуально для Ленинграда, города

градского дизайна. Использование опыта прошлых лет по созданию бытовых вещей в современной практике проектирования должно открыть новый этап в политике формирования ассортимента товаров народного потребления, обеспечивающий органическую связь с непреходящими ценностями предметного мира, нацеленный на восполнение утраченной культуры вещного потребления.

Автор благодарит сотрудников фондов Государственного музея истории Ленинграда за помощь, оказанную при подборе экспонатов для иллюстраций.

⁴ Беляк Н. В. Что такое «Интерьерный театр» — его место и задачи в культуре. [Материалы доклада, прочитанного 4 февраля 1987 г. в Ленинградском театральном музее].

ПРИ ДВОРЕ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЖИ



Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича

Труды доктора искусствоведения видного музыковеда
Генриха Александровича Орлованискали ему заслуженный авторитет
и широкую известность в музыкальном мире.
Среди его многочисленных работ выделяются капитальные монографии
«Симфонии Д. Д. Шостаковича» (1961) и «Русский советский симфонизм» (1966).

В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии Г. А. Орлов на протяжении многих лет работал над проблемами психологии восприятия музыкального искусства, его пространственно-временного феномена и эстетической природы.

Здесь он выступил одним из первооткрывателей новых для советского музыкознания горизонтов, новых современных методов изучения музыкальной культуры. Итогом его исследований явилась книга «Время и пространство музыки», которая, увы, не была у нас в свое время издана.

В США, где ученый обосновался с 1976 года и где он, будучи профессором Корнеллского и Гарвардского университетов, читал лекции по истории музыки, Г. А. Орлов переработал рукопись. На ее основе родился фундаментальный философско-исторический труд «Древо музыки», который несомненно вызвал бы интерес у советской аудитории.

Публикуемая ниже статья впервые на русском языке появилась в западногерманском журнале «Страна и Мир»¹. Значительные фрагменты статьи напечатаны в минувшем году под измененным заглавием в «Советской культуре»². Восстанавливая полный текст статьи, мы надеемся привлечь внимание читателей к трагической судьбе

Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, к углубленному прочтению и интерпретации музыки величайшего композитора XX века.

Ш

остакович умер 9 августа 1975 года. Весь мир узнал об этом спустя несколько часов, но советским гражданам печальное известие было сообщено лишь через два дня. В некрологе — набор дежурных фраз: «Верный сын Коммунистической партии, видный общественный деятель, художник-гражданин, всю жизнь отдавший...» Под некрологом несколько десятков подписей: Политбюро во главе с Брежневым вначале, музыканты, композиторы и прочие — потом. Шостакович словно знал все это, когда двумя годами ранее положил на музыку стихотворение Марины Цветаевой:

Нет, бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили:
То зубы царевы над мертвым певцом
Почетную дробь выводили.

Такой уж почет, что ближайшим друзьям —
Нет места. В изглавье, в изножье,
И справа, и слева — ручищи по швам,
Жандармские груди и рожи.

Не дивно ли — и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой?
На что-то, на что-то, на что-то похож
Почет сей, почетно — да слишком!

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
Монарх о поэте печется!..

Теперь это звучит откровенным вызовом.

Но кто бы мог подумать, что стихи о Пушкине, до смерти заласканном царем, окажутся бомбой замедленного действия!

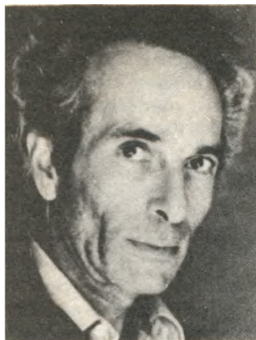
Сходство между двумя судьбами действительно немалое. Однако, чтобы выразить себя, Пушкину не приходилось заимать и перефразировать чужие слова. Для Шостаковича это стало едва ли не главной возможностью высказаться о насущном. Прямые и скрытые цитаты — стихотворные и музыкальные, ссылки на свои прежние и чужие произведения, иносказания и намеки образовали за десятилетия особую технику самовыражения, тайный язык, которым он научился пользоваться с необыкновенной изобретательностью.

1

Незачем повторять общеизвестное о том, насколько могуч и громаден Шостакович как музыкант. Однако жить в музыке и музыкой, пользоваться ею как естественным языком, таящим в себе неисчерпаемые возможности красоты, стройности, не было его главной целью; красота, стройность, оригинальность стали свойствами его шифрованных посланий, источником наслаждения даже для тех, кто не искал шифра в его музыке. Таковы многие из его поклонников на Западе, которые восхищаются богатством и силой его речи и даже не догадываются, что это именно — речь. Даже в России художественная мощь музыки Шос-

¹ Страна и Мир. 1986. № 3. С. 62—75.

² Звено в цепи // Советская культура. 1989.



Генрих Орлов

таковича играет двойственную роль: она дала ему возможность высказывать запретную правду и она же позволяет воспринимать душераздирающие признания, агонию мысли — как просто искусство. Здесь даже высокопоставленные слушатели предпочитают притворяться непонимающими эстетам.

Композитор как может содействует этой обоюдоудобной близорукости. Он всегда находит приемлемый предлог, всегда подсказывает возможность вполне лояльного истолкования. Как мог бы он изобразить расправу над венгерскими повстанцами 1956 года — с грехотом танков и артиллерии, создать посредством одних мелодий старых революционных и каторжных песен образ страны-тюрьмы, если бы не позаботился связать свою Одиннадцатую симфонию с восстанием 1905 года и приурочить ее к 40-летию Советской власти! Он хорошо научился делать успокоительные жесты надзирателям, тайно передавая на волю свои истинные мысли.

Он действительно художник-гражданин: мыслитель, философ, публицист, фельетонист, поэт, проповедник в музыке, живущий бедами и надеждами этого мира, старающийся понять, объяснить, потягсти, заклеить, поддержать. Где же выражено его кредо, сформулированы его взгляды? Не в многочисленных ли статьях, подписанных его именем, не в публичных ли выступлениях, произнесенных не его голосом? Предположить такое было бы слишком уж простодушно. Будущим исследователям предстоит выяснить, какие из этих статей и выступлений отражали его действительные взгляды, а какие были подсказаны с веской аргументацией «так надо», инкрустированы чужими идеями или просто написаны чужой рукой, как (по собственному признанию Шостаковича автору этих строк) его хрестоматийно знаменитый «Мой твор-

ческий ответ» — ответ на издевательские редакционные статьи «Правды» в 1936 году — и его покаянная речь на Первом съезде советских композиторов в 1948-м.

«Так надо». Эта магическая формула, хорошо знакомая советской интеллигенции, не раз заставляла Шостаковича выступать как бы заодно со своими партийными опекунами и наставниками. Не удивительно ли, что именно ему, только что объявленному «формалистом № 1», было поручено отправиться в 1949 году в США делегатом на Международный конгресс мира, чтобы лично рассказать о мудрой отцовской заботе партии и правительства, о процветании советской музыки?

Лишь статьи и заметки, напечатанные до 1937 года, не вызывают сомнений в авторстве Шостаковича. И по содержанию, и по стилю они напоминают его музыку — угловатые, колючие, откровенные без оглядки, агрессивные и простодушные. Позже мы уже не найдем этой неповторимой, только ему присущей интонации: мысли сглажены, сбалансированы, фразы почти безразличны по тону.

Литературное наследие художников, особенно крупных, незаменимо для понимания их времени, биографии, личности. Музыканты прошлого и наших дней, от великих до малозаметных, участвовали в создании гигантского собрания документальных свидетельств об их творческом опыте и отношении к различным сторонам жизни. Шостаковичу было бы что рассказать; однако среди авторов многочисленных «Летописей», «Хроник», «Мемуаров», «Дневников», «Переписок», сборников статей, опубликованных лекций мы напрасно стали бы искать его имя. Противостественное молчание он предпочел опасной откровенности. Замкнутым и неоткровенным он был даже с ближайшими многолетними друзьями. Среди них не оказалось ни Эккертмана, ни Роберта Крафта, ни даже Ястребцева. Все, что сохранилось в памяти знавших его людей и передавалось из уст в уста, — случайные или анекдотические эпизоды, отрывочные мысли, мнения, вырванные из контекста, — не дает почувствовать суть его личности. Склеенные вместе, эти осколки рисуют карикатурно-однобокий образ — как это и получилось у С. Волкова, автора вышедших на Западе мемуаров, несмотря на его старания представить Шостаковича говорящим и стилизовать его хорошо известную специфическую манеру речи.

И все же истинная личность, мысль, характер Шостаковича угадывались современниками. Его имя было окружено особым

ореолом. На родине он стал властителем дум и совестью поколений, живших в 1930—50-х годах, в тягчайшие десятилетия сталинизма. На Западе он вызывал глубокую заинтересованность и симпатию у миллионов людей. Нелегко определить, чем фигура эта привлекала людей столь разной судьбы, воспитания, культуры, мировоззрения. «Шостакович — гениальный музыкант». Бесспорно, но почему не менее одаренный и более ценимый на Западе как музыкант Прокофьев не стал тем, чем стал Шостакович? «Он всего себя выразил в музыке». Разумеется — где же еще? Однако главные его сочинения обладают почти шоковой силой воздействия, требуют исключительных эмоциональных затрат и интеллектуальных усилий, на которые способен лишь подготовленный слушатель. Их, способных и готовых войти в сложный, неуютный, пугающий мир его музыки, не так уж много; но Шостакович жил и в сознании тех, кто не понимал, не любил его музыку, а порой и вовсе не знал ее.

2

Часто называют его честным художником. Мало кто из его собратьев по профессии удостоивался такого эпитета. Слово сочетание это настолько примелькалось, что уже не кажется странным: с каких это пор честность стала эстетическим определением? И все же именно в этом слове — ключ: Шостакович сумел остаться честным под бдительными взглядами надзирателей, несмотря на вынужденные уступки и компромиссы. Его музыка — исповедь, в которой сквозь пестрые одеяния, иносказания и мыслительные конструкции безошибочно ощущаются личность и убеждения автора. Она также и проповедь, потому что, подобно Достоевскому, Мусоргскому, Чехову, Малеру, он не мог довольствоваться одной правдивостью, но мучился бедами Земли и страданиями людей, стараясь раскрыть им глаза на самих себя и на свою жизнь, помочь им додумать мысль до конца, стряхнуть благодущие, вспомнить о человеческом достоинстве и ответственности. Там, где тоталитарная машина превращает человеческое общество в дрожащее стадо, честность важнее хлеба.

Даже для малоискушенных слушателей весь строй музыки Шостаковича — серьезный, жестокий, драматичный — был постоянным разоблачением мифа «жить стало лучше, жить стало веселее», придуманного

людоедом и столь любезного обывателям. А стране, отсеченной от мирового культурного содружества и традиций, позволившей убедить себя в том, что прошлое полно обветшалых предрассудков, а современность задыхается в миазмах вырождения и духовного распада, музыка Шостаковича напоминала о духовном богатстве и жизненной силе подлинного искусства, о величии старых мастеров, позволяла ощутить пульс современности, который был угадан Шостаковичем еще в молодости и продолжал жить в его творчестве вопреки строжайшему санитарному контролю над духовной пищей, разрешенной к потреблению в советском обществе.

Там, где «великое, единственно верное учение» монополизировало истину и самую логику, Шостакович тревожил мысль, предлагал собственный взгляд на вещи, заставлял задаваться вопросами и искать ответы. В современном варианте родового строя, осиянном лучами единственной «великой личности — вождя, отца, учителя», он осмеливался быть личностью, излучавшей собственный свет. Поклонение «великому светочу» было обязательным обрядом государственной религии, результатом промывания мозгов, формой массовой истерии. Свет, излучаемый музыкой Шостаковича, привлекал как маяк уцелевших в океане лжи и глупости. Он вовсе не стремился к столь опасной роли: просто не мог быть другим.

Тем, кто родился и вырос в свободном обществе, трудно понять, что значит оставаться честным в полицейском государстве, трудно представить себя на месте человека, которому сама мысль о свободе может стоить свободы или жизни. Шостаковичу приходилось быть особенно осторожным. Он чудом уцелел в чистках 30-х годов. Люди беспричинно исчезали, а у него, еще молодого и не слишком заслуженного музыканта, был уже солидный список преступлений: плохая репутация из-за статей 1936 года (после их появления киевская газета предупреждала читателей: «В наш город приехал известный враг народа композитор Шостакович»), сотрудничество с арестованным впоследствии Всеволодом Мейерхольдом, дружба с эмигрантом Евгением Замятиным, с крупнейшим советским военачальником Михаилом Тухачевским, которого ждал расстрел, не говоря уже о многих менее известных друзьях, проглоченных террором.

Машина перемалывала жертвы под аккомпанемент внушительных «так надо», тихих «разужели и он?» и яростных воплей деятелей советской культуры: «Собакам —

собачья смерть!», подписывавших кроважидные декларации в газетах. Интересно, что имя Шостаковича не появилось среди них ни разу.

3

Постараемся понять, что это значит — быть честным, поступать по совести под дамокловым мечом страха, когда даже случайное замечание, жест, взгляд могли оказаться роковыми. Поговорка «слово не воробей, вылетит — не поймаешь» стала звучать злоеце. Цензура делала свое дело — вылавливая неосторожные слова; в некотором смысле она была ангелом-хранителем пишущих, хотя каждое вычеркнутое слово оставляло след в тайных досье.

Еще страшнее была цензура неофициальная: неусынная бдительность несметных добровольцев-энтузиастов, только ждавших повода, чтобы сигнализировать о «нездоровых настроениях», «подозрительных действиях», «идейных ошибках» своих коллег и соседей — сигнализировать на собраниях и в печати, формируя общественное мнение, а чаще анонимно или по секретным осведомительским каналам, что густой сетью пронизали тело общества.

Многоглазый надзор над каждым шагом — в поэзии ли, в музыке, живописи, критике, науке — и страх быть разоблаченным определяли, однако, лишь внешнюю сторону дела. Человек, не разучившийся думать, жил в состоянии хронического внутреннего раздвоения. С глазу на глаз со своими мыслями он находился во власти самого глубокого страха — страха оказаться в одиночестве, потерять взаимопонимание и общий язык с согражданами. В обществе, которое по любому поводу голосовало только единогласно, любая собственная мысль имела пугающий привкус отщепенства, грозила непониманием и осуждением. Положение интеллигенции было особенно сложным. Эта социальная прослойка, как ее именуют в Советском Союзе, — явление специфически русское. Она унаследовала и продолжила идеи тех представителей дореволюционной России, которые видели свою миссию в служении общественному благу — народу, правде, идеалам лучшего, более разумного и справедливого общества.

Это интереснейший феномен: протест и осуждение существовавшего порядка исходили от людей, сформированных этим порядком. Призывая к свободе, они сами были далеко не свободны. Их бунт был попыткой не свержения, а замены авторитета. Отвер-

гая навязанную систему и идеологию порабощения, они всей душой отдавали себя в неограниченное подчинение другой, оппозиционной идеологии. Безразлично, была ли она политической или религиозной, реформаторской или революционной, западной или славянофильской, теорией террора или «малых дел», — они служили ей жертвенно, бескорыстно, самоотверженно. Даже убежденные атеисты вкладывали в свое служение поистине религиозный жар и едва ли не высшую награду видели в том, чтобы пострадать за правду, стать мучеником идеи, пасть «жертвой на алтарь свободы».

Это было именно самоотречение. Идеи они верили больше, чем самим себе. Во имя ее готовы были отречься не только от себя, но и от своих мыслей: они ведь так субъективны, переменчивы, ненадежны, тогда как общая идея величественна, а логика ее так неотразимо проста и очевидна!

Авторитарность идеи предпочтительнее авторитарности власти лишь до тех пор, пока идея не приходит к власти. Отчужденная, сделанная кумиром, она, облекшись в форму государственности, порождает наиболее бесчеловечные, нетерпимые, насильственные формы тоталитаризма. Она определяет не только новый государственный строй, но и начинает диктовать строй мысли своим подданным.

К одному и тому же стволу принадлежат идеи, которые привели к октябрьскому перевороту, и те, что в последующие десятилетия стали знаменем протеста против бесчеловечности победившего режима. Новым мученикам идеи нелегко было осознать, что это их и их предшественников порывами, трудами и жертвами создано и держится слепое чудовище, пожиравшее и создателей своих, и детей.

4

Шостаковичу была уготована необычная судьба. В отличие от многих художников, ему не пришлось годами завоевывать известность. С того дня, когда 19-летний юноша дебютировал своей Первой симфонией, и в продолжение полувека он оставался в центре внимания — и на родине, и на Западе, как музыкант и как личность.

Природа его таланта сказала сразу. Несмотря на явные влияния — Прокофьева, Скрябина, Чайковского, Вагнера, даже первым рецензентам не пришло на ум упрекнуть симфонию в подражательности, настолько органично соединились краски в

ее прочно сбитом замысле. Шостакович выступил как художник-эклектик в добром старом смысле этого слова, как тот, кто — по Далю — «не следует одному учению, а избирает и согласует лучшее из многих». Стремясь постигнуть свое время, он, подобно Баху, Моцарту, Малеру, Бриттэну, сплавлял воедино многие и разные веяния, нимало не заботясь о чистоте своего стиля. Обе черты — разнообразие источников и свобода от эстетических предрассудков — сохранились у него на всю жизнь.

Первая симфония лишь отчасти отразила интересы и возможности молодого музыканта. В ней он с юношеской серьезностью пробовал себя в сфере проблемной симфонической драмы, парил на крыльях символических образов, ничем не напоминавших о событиях, настроениях и красках первых послереволюционных лет. Не забудем, однако, что самые первые, детские еще пьески были написаны им под впечатлением разговоров взрослых о мировой войне; в 1917 году, двенадцати лет, он видел столкновение демонстрантов с полицией на одной из улиц Петрограда.

Сами по себе детские впечатления едва ли смогли бы определить будущего композитора, но они помогли ему осознать свою связь с прошлым — с теми соотечественниками, среди которых был его дед, сосланный в Сибирь за антиправительственную деятельность. Было бы ошибкой думать, что на протяжении многих лет Шостакович только под внешним давлением обращался к темам и идеалам Революции, к мыслям о героях и мучениках борьбы за свободу. Они влекли его к себе.

Другое дело, что эти темы не доминировали в его творчестве, а их воплощение нередко раздражало пуритански-нетерпимых блюстителей «идейно-эстетической чистоты советского искусства».

Вторая половина 20-х годов совпала с первыми самостоятельными шагами выпускника Ленинградской консерватории. Для молодого и восприимчивого музыканта это было время, полное соблазнов и открытий. После десятилетней изоляции восстановились контакты с европейским искусством. В концертных и театральных залах зазвучала музыка Стравинского, Онеггера, Хиндемита, Шёнберга, оперы Берга и Кшенека, несколько позже — симфонии Малера. Шостакович лихорадочно учился, осваивал новую композиторскую технику, экспериментировал в разных стилях, вырабатывал собственный почерк. Этот период был недолгим, но именно тогда его творческая натура получила прививку современности, воспри-

няла гормоны нового художественного сознания и мироощущения.

В краткое пятилетие, принесшее 20-м годам репутацию золотого века, искать новые, революционные пути в искусстве казалось не возможностью, не привилегией, а прямой обязанностью. Октябрь стал символом и лозунгом новаторства во всех областях жизни и творчества. Этим лозунгом жили и те, кто развернул по всей стране массовую просветительскую работу, и сами массы, пробужденные ими к творчеству, и такие крупные художники, как Мейерхольд и Таиров в театре, Маяковский в поэзии, Эйзенштейн в кино. Жил им и Шостакович. Все они революционизировали искусство, но настоящую свою цель и миссию видели за его пределами: в обновлении жизни, в раскрепощении умов и душ от унаследованного бремени пошлости, холуйства, хамства, в разоблачении лжи прекраснодушии и слепых инстинктов толпы. Они видели в себе могильщиков прошлого, санитаров настоящего и строителей будущего. Искусство было для них в конечном счете лишь средством.

Подобно другим, Шостакович хотел быть в гуще жизни, приносить практическую, немедленную пользу и брался за любую работу: писал музыку к агитационным сценкам, эстрадным обзорениям на «актуальные» темы, как Маяковский, не жалевший поэтического таланта на сочинение стихотворных реклам, гигиенических и политических плакатов. Новые краски и музыкальные идиомы вошли в музыку Шостаковича: он пародирует ритмы и мелодии оперетт Оффенбаха, дансинга, цирка, мещанский и блатной фольклор, противопоставляя им шаржированные цитаты из Бетховена, Баха, Гайдна, Вебера. Музыка балетов «Болт» и «Золотой век», опера «Нос» и фортепианный концерт изобилуют такими контрастами, смешат меткостью карикатурных преувеличений, искрятся задорным юмором, веселым сарказмом. Пройдет еще несколько лет, прежде чем весь этот материал станет языком иносказаний, хотя уже и тогда в гротеске Шостаковича мелькали образы холодные, пугающе-бездушные, иррационально-механичные. Среди этого пестрого калейдоскопа масок лишь в редкие и короткие моменты проглядывает лицо самого музыканта — серьезное и живое! Позже он нередко будет говорить музыкой о себе; драматически напряженные созерцания займут важное место в его симфониях и камерных сочинениях. Но пока — он выполняет социальный заказ: вслушивается в разноголосый шум времени, вглядывается в обличья

бурлящей вокруг жизни и спешит, как уличный рисовальщик, тут же возвращать ей ее меткие, на лету схваченные портреты.

В этом ряду стоят две следующие симфонии: Вторая, «Октябрьская», и Третья, «Первомайская». Конечно же, они были заказаны, отвечали требованиям агитискусства, укрепляли репутацию композитора как «революционного художника», но были написаны отнюдь не по принуждению. Едва ли Шостакович мог обойти вниманием тогдашние революционные праздники с их неподдельным массовым энтузиазмом, не вдохновиться их особой атмосферой и звучанием. Он создал два оркестрово-хоровых панно, изобразив в одном митинг с громовыми речами оратора, воспламеняющими толпу, а в другом — праздничную демонстрацию с юной разногласицей песен и маршей. Еще ярче эти краски заблестали в безоблачно-радостной «Песне о Встречном», которая была написана для фильма, немедленно приобрела неслыханную популярность, а в годы второй мировой войны была даже сделана гимном Объединенных Наций. (Фильм был на так называемую производственную тему, и под «встречным» подразумевался не прекрасный незнакомец, а производственный план: энтузиасты-работчие вызывались сделать больше, чем от них требовало правительство.)

В те годы очень немногим художникам удавалось сохранить ясные головы в чаду всеобщего восторга, не забывать, какое нынче на дворе стоит тысячелетье, разглядеть в медовом месяце революции наступавшее или уже наступившее страшное будущее. Их имена общеизвестны. Они устояли, вовсе не будучи эстетами, не прясачь от жизни в баннях из слоновой кости. Если что и сделало их неуязвимыми, то в первую очередь потребность и способность видеть людей и события собственными глазами. Азарт злободневности, отказ от себя во имя «гражданского долга», разменивание таланта на общественное служение погубили многих; Маяковский, наступивший на горло собственной песне, был одним из них. Шостакович скоро пришел к отрезвлению. Уже в 1931 году он дерзко заявил в печати о засилии халтуры и делячества в политическом агитискусстве, которому сам отдал пять бурных лет. Более того, почти все сделанное им за этот период он объявил не имеющим художественной ценности. Ему предстояло восстановить единство своей творческой личности, преодолеть разрыв между богатством накопленных художественных средств и примитивностью задач, которые он добросовестно пытался решать. Выросла за эти

годы не только его композиторская техника, вырос и он сам как личность, углубилось понимание жизни, ее противоречий, сложностей и проблем. Все это требовало выхода.

5

Решительный поворот скоро принес удивительные плоды. В 1932 году была закончена опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), а в 1936-м — Четвертая симфония. За плечами была лишь одна пятая творческого пути, впереди — множество сочинений, которые принесут автору широкую известность, но вид, открывающийся с этой двуглавой вершины, никогда больше не предстанет нашему взору. Это была первая великая опера и первая великая симфония, появившиеся в России после революции. Оба сочинения поражают широтой охвата жизни, широтой, которую хочется назвать шекспировской, проникновением в сердцевины вечных проблем существования человека в мире. Оба потрясают глубиной трагизма, особенно неожиданной у композитора, известного своим музыкальным остроумием, чувством юмора, талантом карикатуриста. Главное же в том, что они оказались вершинами его внутренней свободы — концентрированным и искаженным проявлением того, чем был Шостакович в возрасте 25—30 лет. Теперь нам остается только гадать, каков был бы его дальнейший путь и чем стало бы его последующее творчество, если бы они могли развиваться без помех.

Независимость взгляда на жизнь противоречила советской идеологии и эстетике, особенно на фоне уже нараставшей волны чисток, охоты за ведьмами, арестов и репрессий. Опера, два года шедшая при полных сборах на сцене ленинградского Малого оперного театра, удостоилась редакционной статьи в «Правде», где она была «несправедливо ошельмована» — как писала та же «Правда» спустя двадцать лет, — снята с репертуара и осуждена коллегами, которые еще вчера восторгались ею. В течение четверти века, никому не ведомая, она считалась позорным пятном на советской музыке. Не дожидаясь повторения истории, Шостакович отменил премьеру Четвертой симфонии в самый разгар репетиций, и это сочинение тоже надолго кануло в небытие, сохранившись только в черном списке идейно-художественных ошибок композитора.

Этот удар был тем сильнее и болезненнее, что был нанесен отцовской дланью пар-

тии и правительства рабочего класса, которым Шостакович так преданно служил и именем которых сам еще совсем недавно обличал своих легкомысленных или циничных коллег. Он не кривил душой ни в «Октябрьской» и «Первомайской» симфониях, ни позже, в 1932 году, когда рассказывал читателям газеты «Советская культура» о своей работе над большой вокально-симфонической поэмой «От Маркса и до наших дней» на тексты документов пролетарского революционного движения на Западе и в России, ни еще позже, в 1938 и 1940 годах, когда сообщил о работе над симфонией о Ленине, задуманной, по его словам, еще в 1924 году, в дни всенародного траура. Все это отнюдь не было отвлекающими маневрами, фальшивыми уверениями в лояльности. Он искренне хотел зажечься идеей музыкального памятника Великому вождю Революции, но не мог. Замысел, который вынашивался более сорока лет, принес мертворожденный плод в Двенадцатой симфонии — вялой иллюстрации событий Октября 1917 года.

Годами он внимательно и пытливо изучал музыкально-поэтический фольклор революции — здесь было несколько больше пища для воображения. Он охотно и не без увлечения писал в тридцатых годах музыку к кинотрилогии о Максиме и другим фильмам на темы революции. Появление в 1951 году «актуальных» по теме, но довольно подозрительных по колориту и стилю Десяти поэм для хора без сопровождения на стихи революционных поэтов нельзя объяснить только реакцией на незадолго перед тем полученный новый удар бичом. В Двенадцатой симфонии он использует революционный фольклор — в новой, монументальной трактовке — прямо против тех, на кого он и обращен: тюремщиков, жандармов, тиранов, которые никогда не перевелись на Руси, но лишь после революции окончательно вошли в силу и во вкус, почувствовали себя хозяевами дома и вершителями мировых судеб.

Хотя идеалы революции и обернулись столь мрачной реальностью, Шостакович остался им верен. Он душой с теми идеалистами, которые, по невеселому анекдоту, «сидели и ждали, а потом дождались и сели», искренне полагае себя жертвами недоразумения. Философия революции пленила их стройностью концепции, наукообразием предсказаний, универсальностью истины. Композитор вступил в новый период: после 1936 года он избирает своим орудием мысль, своей главной формой высказывания — симфонию. За последующие 14 лет

из-под его пера вышло шесть симфоний — с Пятой по Десятую. Один за другим он, говоря словами Малера, «создает миры». Однако в отличие от малеровских (и его собственной Четвертой) симфоний-исповедей, новые его детища защищены броней логических построений. Каждое из них индивидуально по поэтике, но все они поддерживаются строго рассчитанной системой соотношений, причин и следствий, начал и концов. Речь идет не о музыкальных соотношениях только, но и о том, что лежит позади и в основе их стройной музыкальной архитектуры: о соотношениях заложенных в них понятий.

Рационалистичность художественного мышления Шостаковича очевидна. Его словам «я отождествляю программность и содержательность» можно было поверить даже в 1951 году, когда беспрограммная «чистая» музыка считалась формалистической, «у меня лично, — продолжал он, — программный замысел всегда предшествует сочинению музыки». Он никогда не излагал свои программы словесно, лишь иногда намекал на них заголовками. Но программа всегда есть — скрытая музыкальной плотью сложная система развивающихся емких понятий: народ и личность, гармония и хаос, человек и природа, человечность и насилие, радость и страдание, жизнь и смерть.

6

С самого начала Шостакович проявил себя как прирожденный театральный композитор. Судьба написанных им всего за пять лет трех балетов и двух опер оказалась плачевной. Сделавшись симфонистом, он остался театральным композитором. Его симфонии стали музыкальными драмами. Каждая воспроизводит многоактную структуру действия; действие организовано вокруг центрального события, охвачено единством и развивается в строгой последовательности — от пролога и завязки, через усложненные конфликты и оттеняющие контрастные «сцены», кульминационный катаклизм и очистительный катарсис к развязке и эпилогу. Обобщенность мысли вовсе не ведет к абстракции музыки. Общие понятия становятся зримыми персонажами, ситуациями. Композитор умеет сделать их осязаемо живыми, наделить характерным жестом, интонацией, «осанкой». В толпе тем «персонажей», в калейдоскопе «сцен» соседствуют и сталкиваются пафос трагедии и площадная буффонада, героика и гротеск, обыденное и иррациональное, ирония и роман-

тическая лирика, инфернальное и буколическое.

Именно рационализмом классической драматургии Шостаковичу удалось задержать закат симфонии в XX веке. Он трактует симфонию как «модель мира». В век плюрализма и относительности он формулирует законченную систему миропонимания и глубоко верит в ее объясняющую силу. В этом, думается, и скрыт секрет притягательности симфоний Шостаковича и на родине, где официальная идеология забивала умы людей вымороченными схемами и демagogическими «идеалами», и на Западе, внезапно вырванном из викторианского благополучия смерчем двух мировых войн, экономических кризисов и пораженном ощущением растерянности и незащитности перед лицом непостижимого враждебного хаоса. И там и здесь симфонии Шостаковича давали надежду, подсказывали выход, помогали увидеть мир с высоты птичьего полета.

Конструктивного взгляда особенно сильно жаждали левые силы на Западе. Не случайно Пятая симфония с ее грозной монолитной поступью в финале стала одним из символов международной солидарности Народного фронта в борьбе против фашизма и была поднята на щит французской и итальянской коммунистической прессой. Седьмая, «Ленинградская», и Восьмая симфонии были с еще большим энтузиазмом встречены многомиллионными аудиториями в странах антигитлеровской коалиции. Одна — в тоне героической хроники-репортажа, другая — в ключе символическом, порой сюрреалистическом, они с разных сторон исследовали схватку между человеческими ценностями и развязанными разрушительными стихиями, между силами жизни и смерти и, каждая по-своему, обнадеживающе говорили о будущем. События войны послужили для них только толчком. Пробуждаемая ими мысль универсальна, ибо конфликт и борьба вездесущи — не только между армиями и людьми, но и людскими душами. Для человека, ищущего ясности, созданные Шостаковичем «модели» могут ответить на многие вопросы. Помимо же всего, он — редкостно одаренный, истинный художник, чья музыка и сама по себе, независимо от слова, воплощает мысль с полнотой, слову не доступной.

Заслуги Шостаковича перед страной, его вклад в борьбу против фашизма не избавили его, однако, от кары: он выбывался из строя, позволял себе слишком многое. Его обвинили в формализме в те годы, когда различия между ошибками идеологическими

и политическими почти не существовало и критические выступления выглядели как готовые обвинительные приговоры.

Когда и симфония как способ самоосуществления стала недоступна, Шостакович не умолк. Неисполненными оставались Скрипичный концерт, 24 прелюдии и фуги, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», а в это время он сочинял помпезно-инфантильную «Поэму о лесах», веселые увертюры, кантаты, песни, пьесы для детей. Писал не только, чтобы реабилитироваться, оставаться действующим композитором, зарабатывать на жизнь, наконец. Когда жизнь теряет смысл, работа становится смыслом жизни — наркотиком, лекарством от невзгод, возможностью ощутить себя на что-то еще годным человеком. О себе и от имени множества советских интеллигентов Шостакович мог бы сказать в те и последующие годы: «Пишу — значит существую».

После восьмилетнего перерыва — уже после смерти Сталина — он вернулся к жанру симфонии; Десятая, написанная в 1953 году, завершила симфонический период его творчества, который сделал Шостаковича совестью, примером нравственного стоицизма для духовно еще живых соотечественников. То, что для западных слушателей — просто музыка, было чем-то неизмеримо более важным для людей, живших в герметически закупоренной «отдельно взятой» стране, в атмосфере лжи, фарисейства и страха: символом человеческого достоинства.

7

Наступила «оттепель», время перемен. Преступления минувшей четверти века были наспех объяснены «культом личности»: партия отмежевалась от них, как будто гибель миллионов людей была частным делом некоего Иосифа Виссарионовича. Был громогласно провозглашен курс на восстановление ленинских норм партийного руководства, словно кто-то другой, а не сам первый руководитель Страны Советов был создателем ЧК и первым проектировщиком массового террора. Место казненного Берия, разумеется, не осталось пустым, но все же репрессии утратили былой размах и уцелевшие жертвы чисток стали возвращаться из тюрем и лагерей. Граждан призвали высказываться открыто и безбоязненно, и хотя эти поощряющие жесты особого доверия не внушали, часть территории была все же разминирована. С многочисленными оговорками было позволено вспомнить кое-что из

прошлого, а в размышлениях о настоящем и будущем рождалось диссидентство, делавшее первые робкие шаги под лозунгом «соблюдайте свою собственную конституцию». О прекращении идеологической войны с прогнившим Западом не было и речи, новое генеральное наступление на этом фронте только начиналось, но в железном занавесе появились первые трещины: впервые за много лет стало возможным познакомиться кое с чем из современного зарубежного искусства, самостоятельно делать открытия, выбирать и учиться.

На фоне этих перемен симфонии Шостаковича виделись и слушались по-иному. Немая многозначительность, жесткая замкнутость их концепции выглядели теперь слишком умозрительными. К концу 50-х годов почти все его многочисленные последователи и подражатели избирали иные направления. Шостакович, должно быть, и сам испытывал потребность в более прямом и непосредственном выражении своих взглядов и позиций. Ему всего пятьдесят пять лет, однако увидеть новую цель, найти себя в новых условиях ему не удастся. Последние два десятилетия его творчества — свидетельство растерянности.

Готовый поверить, что «оттепель» предвещает весну, он сбрасывает латы симфонических обобщений. Он хочет быть более конкретным, называть вещи их собственными именами, оставить иносказания. Публицистическое слово делается его главным оружием; прежний Шостакович — сатирик, памфлетист, трибун — возрождается, чтобы снова обличать уродства и несправедливости.

Это стремление осуществилось в Тринадцатой симфонии (1962), посвященной, как определил сам композитор, проблеме гражданской нравственности. Слова, отвечавшие его собственным мыслям, он нашел в стихах молодого Евтушенко. Это стихи о позоре антисемитизма, о юморе — непобедимом враге деспотов, о жертвенности русских женщин, о ничтожестве карьеризма и торжестве бескорыстного служения истине, об избавлении от страха; последнее звучит прямой декларацией — это стихотворение, единственное в цикле, было написано по просьбе композитора для включения в симфонию:

Умирают в России страхи,
Словно призраки прошлых лет...

Я их помню во власти и силе
При дворе торжествующей лжи.
Страхи всюду, как тени, скользили...

Где молчать бы, кричать приучали
И молчать, где бы надо кричать...

Тайный страх перед чьим-то доносом,
Тайный страх перед стуком в дверь...

Страхи новые вижу, светлея,
Страх неискренним быть со страной,
Страх неправдой унижить идеи,
Что являются правдой самой.
И когда я пишу эти строки
И порою невольно спешу,
Я пишу их в единственном страхе,
Что не в полную силу пишу.

Совместная рыцарственная декларация была и в самом деле слишком поспешной, а ее оптимизм — преждевременным. Ложь и страхи и не думали умирать в России; по-прежнему «над Бабьим Яром памятников нет»; карьеристы и демагоги благоденствуют, авторам смелого заявления приходится тщательно выбирать выражения, прибегать к умолчаниям и пользоваться хорошо усвоенным эзоповым языком. Даже на разминированной территории передвигаться приходилось с осторожностью. И хотя музыкально-поэтическая декларация была точно настроена в унисон хрущевским разоблачениям и резолюциям XX и XXII съездов партии, она все-таки оказалась слишком свободомыслящей. Поэту пришлось сочинить новую, идеологически более выдержанную версию стихов, а симфония, исполненная с большими трудностями, была весьма нелюбезно встречена в печати и долго не публиковалась.

«Поэтом можешь ты не быть...» Там, где звучит проповедь гражданских добродетелей, это не так уж важно. Подобно многим читателям, Шостакович закрыл глаза на нарциссизм и очевидную фальшь стихов Евтушенко. Он подчинил им свой талант, поставил в центр, возвел на пьедестал, заключил во внушительную раму своей музыки. Он не видел в этом жертвы. Он и дальше готов служить гражданским идеалам любой ценой. Он возвращается к театру только для того, чтобы написать оперетту «Москва, Черемушки», где высмеивает бытовые неурядицы, глупцов и прохвостов. Он пишет романсы на стихи Саши Черного «Сатиры» с осторожным подзаголовком «Картинки прошлого», где издевается над многоликой пошлостью. Он выступает как музыкальный карикатурист — борец с пошлостью в журнале «Крокодил», тогдашнем символе и квинтэссенции советской пошлости, кладя на музыку документальные тексты, взятые из писем читателей в журнал. Если высокое искусство

бессильно против «государственно мыслящего» обывателя с его хамством, лакейством, идиотическим энтузиазмом, что ж, тогда он будет разговаривать с противником на его же языке, смешается, как в молодости, искусство с повседневностью — будет «бить врага на его территории». Если эстетика мешает — тем хуже для эстетики.

8

В этой одержимости было что-то болезненное, горькое, безнадежное. Так зазвучал теперь и юмор Шостаковича. Накануне своего 60-летия он написал нечто требующее скорее психологического, чем какого-либо иного анализа. Новый опус назывался так: «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия для баса и фортепьяно, слова и музыка Димитрия Шостаковича». Сочинение было исполнено в авторском концерте, который стоил автору сердечного приступа, и вошло в список сочинений как ор. 123. В «Предисловии» он перефразирует в первом лице пушкинскую эпиграмму «История стихотворца» («Внимаю я привычным ухом свист, / Мараю я единым духом лист; / Потом всему терзаю свету слух; / Потом печатаюсь, и в Лету — бух!»), в «Размышлении» распространяет эту автохарактеристику на творчество «очень и очень многих композиторов» и... заканчивает полным списком своих почетных званий и титулов. Понять причину этого акта публичного самоуничтожения и самоистязания так же трудно, как трудно понять, что заставило его спустя четыре года сочинить «Марш советской милиции» для конкурса Министерства внутренних дел, а потом в качестве победителя позировать для газетной фотографии рядом с министром Щелоковым, этим потомком шефа жандармов Бенкендорфа.

Через два года после Тринадцатой симфонии появилась вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» — снова на тексты Евтушенко. Внешне в ней повествуется о вожаке крестьянского восстания, свободолюбии и самопожертвовании. В действительности акцент смещен: народный герой гибнет под топором палача на глазах у возбужденной, злобно любопытствующей, глумливой толпы обывателей: «Вы всегда плюете, люди, / В тех, кто хочет вам добра», — и только в последний момент

Площадь что-то поняла,
Площадь шапки сняла.

И сквозь рыла, ряшки, хари
Целовальников, менял,
Словно блики среди хмари,
Стенька лица увидал.
Были в лицах даль и высь...

Стоит все стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе-колесе,
Если рано или поздно
Прорастают лица грозно
У безликих на лице.

Можно не сомневаться, что поэма была написана исключительно ради этих слов, важность которых композитор просил меня особенно подчеркнуть в статье к его 60-летию, — во имя надежды, что жертва не напрасна, что если не жизнью, то смертью своей герой сможет пробудить спящие души сограждан.

Этот мотив становится ключевым в последующих сочинениях, возвращается во множестве обликов, приобретает отчетливый автобиографический смысл. Создатель монументальных симфонических полотен замыкается в рамках камерности — квартетов и вокальных циклов. Мыслитель и проповедник о судьбах мира, вызвавший *urbi et orbi*, остается наедине со своими мыслями, позволяя нам подслушать их: это — мысли о себе и о смерти. Последние струнные квартеты, скрипичная и альтовая сонаты — музыкальный дневник последних пятнадцати лет его жизни. Его начало — своеобразная музыкальная автобиография: Восьмой квартет (1960) соткан из прямых или измененных цитат из собственных прежних сочинений, от юношеской Первой симфонии и «Катерины Измайловой» через Второе фортепианное трио и Восьмую симфонию к виолончельному концерту, «Вечной памяти» из Одиннадцатой симфонии — и заключается мелодией старой революционной песни «Замучен тяжелой неволей». Композитор оглядывается на главные вехи пройденного пути и подводит скорбный итог.

В этом и последующих камерных сочинениях можно найти множество поводов восхищаться красотой музыки, богатством притушенных красок, стройностью формы, глубиной выражения, можно проводить параллели с поздними квартетами Бетховена, — можно, если достанет сил вынести атмосферу удушья, усталой апатии, душевного оцепенения и одиночества, населенного призраками, которая господствует в этих поэмах умирания.

В таком окружении Четырнадцатая симфония предстает сгустком того, чем жил композитор в последние годы. Он уже не жил, а медленно умирал — физически, из-за

тяжелой, неуклонно прогрессирующей болезни, и духовно, ибо мало что из прежнего занимало его ум. Столь изобретательный в подборе поэтических текстов, он сказал об этом в центральной части (VII, «В тюрьме Санте») словами Аполлинера: «А небо! Лучше не смотреть — / я небу здесь не рад... / День кончился. Лампа над головой / Горит, окруженная тьмой. / Все тихо. / Нас в камере только двое: / Я и расудок мой».

Напрасно критики по инерции говорили здесь о социальном и нравственном обличении насилия. Взор Шостаковича направлен в другую сторону — к плодам этого насилия. Напрасно ссылаются на слова композитора о «Песнях и плясках смерти» Мусоргского как прототипе симфонии: последняя нигде не соприкасается с христианскими образами на тему *memento mori*, которые захватили Мусоргского, — с символами смерти, в присутствии которых поступки и жизнь человека предстают в свете вечности и веры. Этого света нет в симфонии: здесь смерть — конец всего, бессмысленное ничто, черная, ужасом притягивающая яма небытия. Не о смерти вовсе, а о бесконечной муке умирания, вновь и вновь переживаемой вместе со всеми убиваемыми, духовно умирающими и самоубийцами, говорит этот антиреквием.

Слово и здесь стоит в центре, музыка лишь поддерживает, комментирует, углубляет его смысл и окраску. Ради слов она и написана. Искусно подобранными сюрреалистическими текстами Лорки и Аполлинера композитор говорит о себе и своей судьбе.

Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор,
Кто взглянул на меня — свой прочел приговор...
Сердце так исстрадалось, что должна умереть я, —
говорит Лорелея перед тем, как броситься в Рейн (III, «Лорелея»).

Три лилии, лилии три на могиле моей без креста...
Растет из раны одна... Другая из сердца растет
моего,
что так сильно страдает на ложе червивом;

а третья корнями мне рот раздирает.
Они на могиле моей одиноко растут, и пуста
Вокруг них земля, и, как жизнь моя, проклята
их красота.

(IV, «Самоубийца»)

Только однажды слышится нечто похожее на решительный протестующий жест: в захлебывающейся ненавистью, вычурно-грубой брани по адресу султана (VIII, «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану»). Впрочем, вызовом была вся симфония, прозвучавшая столь резким диссонансом в 1970 году, когда страна хлопотливо праздновала 100-летие со дня рождения Ленина.

В холодном, опустошенном и беспощадном мире симфонии есть, однако, свой катарсис. Он всегда был непрременным элементом драматических концепций Шостаковича. Здесь же он наполнен особым смыслом. Только в обращении к поэту (IX, «О Дельвиг, Дельвиг») и в «Смерти поэта» (X) безотрадная картина смягчается присутствием скорби, жалости и надежды. Это не то очищение страданием, преодоление трагедии, мужественное принятие судьбы, что прежде были у Шостаковича. Это — оплакивание погибшего художника, чьи устремления были так высоки и благородны. Упование на «бессмертие союза любимцев вечных муз» становится главным мотивом в финалах последних опусов Шостаковича, шифрованным в инструментальных сочинениях, иносказательным — в вокальных. Романс «Музыка» включает блоковский цикл (1967), «Анне Ахматовой» — Цветаевский (1973), «Творчество», «Смерть» и «Бессмертие» — вокальную сюиту на стихи Микеланджело Буонарроти (1974).

Эта последняя зыбкая надежда на художественное бессмертие — единственное оставшееся оправдание искалеченной жизни — светится, как гаснущий костер посреди мертвых развалин.

Вашингтон, 1986

*В оформлении статьи использованы
гравюры В. А. Фаворского*



ВЗБЕСИВШЕЕСЯ ЭХО

Отчаянная реплика московской гостьи фестиваля

В буклете фестиваля «XXV Ленинградская музыкальная весна» едва ли не самым привлекательным был анонс концертов в Смольном соборе. Нам предстояла первая встреча с прекрасным памятником зодчества, открытым в качестве концертного зала. Двойная радость, да к тому же еще это так престижно, так модно нынче! Домский собор в Риге, Кафедральный в Вильнюсе, множество старых русских церквей в Москве стали пристанищем Высокой музыки... 9 апреля мы пришли в Смольный собор. Сели. С немим удивлением воззрелись на колонны, на голые мертвенно-белые стены, лишённые естественных атрибутов: росписей, икон, иконостаса. Впрочем, какой иконостас? Бывшее алтарное пространство приспособлено под многоступенчатую сцену. Что же мы услышим? Хотя, быть может, современная инженерная мысль открыла какие-то новые акустические законы?.. Сидим, ждем.

«В начале было Слово» — вот и долгожданный концерт начинается словом. Но только то, что произошло, к слову, к речи никакого отношения не имело. Это была проба на акустическую несостоятельность печально обновленного собора, так сказать, физиологический эксперимент на живых людях. Но, может быть, его, этот эксперимент, нужно было произвести раньше? Попробовать новую антиакустику с разных точек сцены, выяснить, что слову нет и не может быть места в этом соборе, — и отказаться от речевого выступления? Неужели и ответственность для нас сегодня — всего лишь пустой звук? Четыре музыкальных «включения» — и соответственно четырежды дама-лектор пыталась произносить слова (по шесть-восемь минут каждый раз), видимо, стараясь сообщить нам интересную (?) информацию. Но попытки эти были обречены на полный провал: немислимой силы реверберация, непрекращающееся эхо дробили слово, уничтожали его и создавали шумовую какофонию. Головная боль, возникшая через несколько минут, привела к какой-то поразительной душевной депрессии, внутреннему безразличию. Но впереди была духовная музыка, практически неизвестная широкой аудитории, да и профессионалам тоже.

Вышли певцы — Ленинградский камерный хор под управлением Корнева. Для меня, как и для большинства гостей фестиваля, это было первое знакомство с коллективом. Да, хоровое пение а саррелла сильнее антиакустики (речь перед ней беспомощна), что-то мы услышали и поняли. Вероятно, я не ошибусь, утверждая, что Ленинградский камерный хор — коллектив высокопрофессиональный: точная интонация, непривычно сильные динамические контрасты, поразительно красивый звук, естественность и сила экспрессии...

Все это с большим трудом и напряжением мы угадали. И благодарно прониклись высоким духовным настроением — музыки и ее интерпретаторов. И если мы в наших догадках не ошиблись, должны с пристрастием спросить у филармонического руководства Москвы: почему этот хор не появляется в концертных залах столицы? Равно как и не встречаем мы в них и многие другие достойные коллективы: Владимирскую хоровую капеллу, камерный хор Воронежского института искусств. В чем дело? Неинформированность? Нелюбознательность? Инерционность концертной практики, замкнутой на московских и зарубежных звездах? Эти вопросы вновь упираются в один, главный: вопрос о профессиональной ответственности.

Но вернемся к Смольному. Совершенно очевидно, что в процессе ремонта-реставрации были утеряны или погублены какие-то очень важные составные той дивной акустики, которой славилась храмовые памятники прошлого. Но даже если этого не произошло, устройство концертного зала в Смольном соборе производилось безграмотно. Причем я имею в виду элементарную, азбучную грамоту. Я не льщу себя надеждой увидеть в лице городских властей от культуры профессиональных музыкантов, инженеров, архитекторов. Не строю иллюзий и по

поводу того, что представители этих властей являются меломанами. Но дело свое они — именно потому, что это люди, властью наделенные и власть имеющие, — делать честно обязаны. А то, что произошло с открытием собора, не просто безграмотность. Происшедшее безнравственно и являет собой худший вид профанации, ибо профанирует высокие идеалы.

Нынче храмы, церкви, соборы освобождают от унижительных складских завалов, спасают от неизбежных разрушений — результата почти векового нашего преступного равнодушия — и отдают: или церкви, или искусству. Когда церкви — можно быть уверенными: все будет так, как быть должно. Ну а если искусству — во-первых, возрождение годами тянется и порой конца ему не видно. А во-вторых, «внаем искусству» сдают порой совершенно непригодные, наспех, небрежно, «как бы» отреставрированные памятники архитектуры.

Я хотела бы задать здесь несколько вопросов тем, кто занимался восстановлением Смольного собора, — и тем, кто непосредственно выполнял конкретные работы, и тем, кто отвечал за это, т. е. руководил, подписывал готовность, давал добро на открытие собора. Кто, когда и где видел в храме, да еще высококупольном, хор, расположенный на нетрадиционном месте? Знаете ли вы, что такое клиросы, фланкирующие предалтарное пространство? Певчие располагаются на них или в западной части храма на верхнем уровне — «на хорах». Знаете ли вы, что росписи, иконы, иконостас играли очень важную роль в создании специфической акустической среды в храмах? Они экранировали, вбирали в себя обертоны, отражали их и помогали чистому, нераздробленному, благостному звуку вознестись вверх, к небесам, — и прийти во всей его полнокровной, радующей красоте к нам в душу. Вы не бывали в действующих храмах? Вы — атеисты — пренебрегали этим? Вполне в духе времени. Но вы взяли за святое дело — восстановление одной из соборных жемчужин России. Почитайте книги. Посмотрите картины, старые фотографии. И вы увидите, что, преступив инженерные и акустические законы, — нарушили закон нравственный: убили музыку, которая не может звучать, а следовательно, жить в мертвом, голом доме. Качество ее звучания в Смольном можно сравнить лишь с негативным эффектом превышения громкости при исполнении рок-музыки.

Ах как искренне мы негодуем: децибелы! Их немисливо много! Это разрушает физиологию, а следом за ней и психику! Но, позвольте, рок-музыканты (отнюдь не все!) ставят целью, превысив предел физиологического восприятия, тем самым добиться нужного им эффекта. Хорошо это или плохо — другой вопрос. Но, борясь с этим, мы боремся с определенным явлением, с людьми, которые ставят перед собой задачу, стремятся к воплощению своих замыслов и решают эту задачу. Ну а разве то, что происходит сейчас в Смольном соборе, лучше? Вышедшая из дозволенных пределов реверберация, хаотически раскрепощенное эхо подобны злему джинну, выпущенному из бутылки. И то, что этот джинн по своему хотению делает с высокой музыкой, по негативному воздействию на человека — и физиологию его, и психику, — несколько не менее эффективно, чем пресловутые децибелы в концертах рок-музыки.

Ну а публика? Что ж, она такая, какая есть: долготерпеливая (ни один ленинградец, слушая и не слыша даму-лектора, не встал и не сказал: «Не надо, нельзя, нам не слышно, нас мучает гул...») Сплошной гул в Смольном, притупил сознание каждого, всех. И это было так печально, так характерно, так предугаданно и так драматично! Люди, что с вами? Вы же так смело митингуете у Казанского собора! Что же вы так покорно молчали в Смольном? Или вы верите, что именно это и есть обещанное вам возрождение традиции церковного пения в собственно ей предназначенном месте? Не верьте! Это чудовищный, стыдный обман. Игра на вашем доверии. Как и положительные рецензии на концерты, состоявшиеся в соборе. Я думаю, что рецензенты вместе с теми, кто открывал собор и «освящал» его к новой жизни, всего лишь маски в театре абсурда. Ведь среди тех, кто собор принимал в «готовом» виде, были наверняка и профессиональные музыканты, даже столпы музыкального общества в широком смысле этого слова, да и в более узком, скажем так — ведомственном: члены недавно созданного Всероссийского музыкального общества. Они уверяют вас в том, что все в порядке и вам сделали бесценный подарок? Это не так. И кстати, после концерта около нас, нескольких обескураженных москвичей, собралось много слушателей. И они возмущались и говорили: «Мы пойдем за вами» (куда?), «Мы подпишем» (что?), «Только пусть кто-то начнет» — т. е. будет первым.

Считайте, что этим человеком стала я — музыкальный комментатор Гостелерадио СССР.



Что произошло с ленинградским театральным-декорационным искусством, отчего понятие сценографии воспринимается сегодня как историческое? С каких пор оно стало казаться таким? Может, эта система

вописцы обратились к использованию сценографических принципов, хотя с «Желанным, голубым берегом моим» Г. Сотникова², кажется, было именно так. Все же точки сопоставления сегодня иные. Вопрос стилистический уже не волнует. Роднят или отчуждают художников друг от друга мировоззрение, эстетические критерии, отношение к театру и профессии художника. Именно поэтому Э. Кочергин называет своим учителем Г. Мосеева, а такие разные художники, как М. Азизян, М. Китаев, Р. Юношева, С. Пастух, И. Чередникова, восхищаются творчеством С. Юнович.

Впервые наступил момент, когда сценографическую тенденцию стало возможно осмыслить не изнутри, а как бы снаружи процесса, взглянув на нее как на некий заверченный или близящийся к этому этап.

Ретроспективный характер статьи требует посвятить ее большему числу худож-

О ЗАВНЕМ НЕЗАВНЕМ СЛАВНОМ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ 1960—1980-х ГОДОВ

оформления отошла в прошлое, скомпрометировала себя? Нет! Сценографические решения по-прежнему определяют лицо ленинградской сцены.

И все же сегодня выделить сценографическое решение в общем ряду интереснейших находок ленинградских театральных художников так же тяжело, как назвать живописное. Полвека назад замечательный мастер М. З. Левин утверждал, что классифицировать художников по принципу того, строят они или пишут, работают в эскизе или макете, «так же глубоко-мысленно, как классифицировать писателей по принципу употребления ими карандаша или вечно пера»¹.

Сегодня расстояние между творчеством живописцев и работой сценографов кажется ближе, чем десять лет назад. И не потому, что сценографы исправились, а жи-

виков, и лишь отсутствие места заставляет ограничиться теми, кого обычно принято считать ведущими в ленинградской сценографии 1960—1980-х годов. Тогдашние лидеры Э. Кочергин, М. Китаев и И. Иванов и теперь не потеряли своей роли и значения, но выросло новое поколение — В. Викторов, О. Земцова, Э. Капелюш, А. Орлов, С. Пастух, И. Чередникова. Трое из них теперь тоже уже «главные»: В. Викторов — в Комедии, Э. Капелюш — в ТЮЗе, С. Пастух — в Малом оперном. Пока места под солнцем хватает всем. Для большин-

¹ Левин М. З. Изобразительная режиссура // Театр и драматургия. 1935. № 10.

² Спектакль Якутского драматического театра им. П. Ойунского по повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря», реж. А. Борисов, 1986 г., удостоен Гос. премии СССР.

ства тридцатилетних Э. Кочергин и И. Иванов — учителя. Существенно и то, что «молодое» поколение не отрицает достижений «старшего», как это было с последним в 1960-е годы. Для искусства театральных художников наступил период неторопливых реформ, революционная ситуация полностью исчерпала себя. Сейчас время синтеза, мирного сосуществования различных тенденций. Это мешает многим воспринять реальную ценность утверждающихся сегодня на ленинградской сцене художников. И виновата в этом наша российская страсть к революционным ситуациям. Она не позволяет поощрительному тону смениться на истинный и глубокий интерес к творческим личностям. Но о них отдельный рассказ.

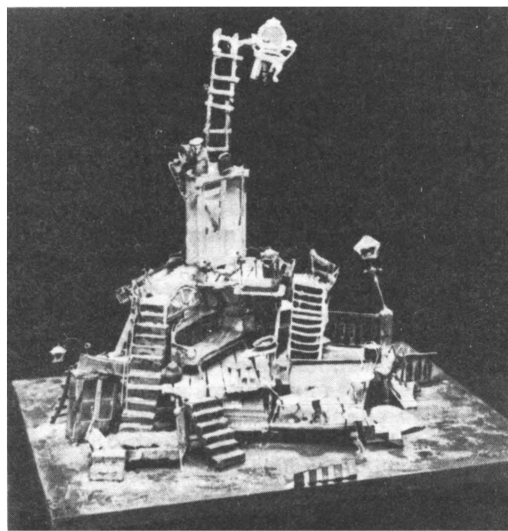
Термин «сценография» не имеет единого толкования. Он употребляется и как синоним «театрально-декорационного искусства», и как определенный этап этого искусства, павший на 1960—1980-е годы. Обе интерпретации имеют право на существование. Оговорюсь во избежание недопонимания: в данной статье «сценография» рассматривается в хронологической и структурной определенности, как ведущая тенденция 1960—1980-х годов, то есть во втором варианте.

Когда во второй половине 1950-х годов в ленинградском театре впервые громко прозвучало имя В. Доррера, стоявшего особняком в явлении сценографии, но, бесспорно, предвдвравявшего ее, театрально-декорационная ситуация представляла два полюса. Они исчерпанно охарактеризованы художниками. Н. Акимов, на основании чужого опыта: «По всем сценам Советской страны стали плодиться дощатые павильоны с настоящими шпингалетами на окнах и «документальными» дверными ручками. Все они были одинаковыми, и авторов их нельзя было отличить друг от друга»³. А. Константиновский, исходя из собственного творческого переживания: «Мы стремились сделать декорации в традициях замечательных русских пейзажистов Саврасова и Васильева — современников Островского...»⁴

Естественно, что второй, «романтический» тип оформления был не менее типовой, чем первый. В XIX, да и в начале XX века в ходу были дежурные декорации в готическом и мавританском стиле, обобщенные представления городских площадей и кладбищ, России и Востока. Нечто подобное, с поправкой, конечно, на время, создал в 1940—1950-е годы советский театр.

Итак, конец 1950-х — начало 1960-х годов. В моде лапидарный стиль, ассоциирующийся с духом деловитости и практицизма. На сцене драматического театра, как в жизни: отказываются от уютного старого быта, а заодно от театрально-декорационного гардероба, уверенные, что все эти тряпки, картонные домики, а также бутафория никому не нужны. Отрицают занавес, кулисы, падуги, задники. Без этого очищающего этапа сложно представить будущее развитие сценографии.

Закачались прежние эстетические категории, и как следствие этой качки сдвинулись сценические композиции. Перекосились, а на место не встали. Вот и повисли в сценическом пространстве окна, зеркала, двери, как-то косо застряли кулисы. Сценические коробки оделись в черный бархат, в каждом втором спектакле установили белые экраны и запустили проек-



М. Китаев. «Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского. 1970. Московский ГИОЗ. 1980

ционные фонари. То, что раньше с трудом воссоздавалось на сцене художником, стало возможно показать на экране, в следующую минуту поразив воображение

³ Акимов Н. П. Не только о театре. Л.; М: Искусство, 1966. С. 121.

⁴ Цит. по: Левитин Г. М. Александр Иосифович Константиновский // Ленинградские художники театра. Л.: Художник РСФСР, 1971. С. 41.

зрителей новой картиной. Закружились снежные вихри, помчались поезда — все с помощью «чудо-техники». То, что проекция исполняла иллюстративную функцию, никого не смущало.

Художники провозгласили скромность и лаконизм, но оказались не в состоянии наполнить то немногое, что оставили на сцене, образным смыслом. Предмет прочитывался лишь как единственное число от множественного, деталь — как часть целого: ветка ассоциировалась с цветущим садом, стул — с мебельным гарнитуром, стенка — с домом, а то и целым кварталом новостроек. Вещь прочитывалась в своем прямом значении даже и тогда, когда подвергалась активному воздействию художника — гиперболизации. Излюбленный прием театрально-декорационного искусства 1950-х — утрирование. Комод, пуф увеличиваются до невероятных размеров, становясь центром композиции, чтобы продемонстрировать наглядно мещанскую сущность хозяев.

Если составить список стилистических особенностей театрально-декорационного искусства конца 1950-х годов, это будет: отсутствие занавеса; условное пространство, размеры которого не конкретизируются и никак не соотносятся с человеком; минимум предметов на сцене; стремление к неожиданному ракурсу декораций, их диагональное построение, то, что Э. Кочергин, и спустя два десятилетия сохраняющий запал отрицательного отношения, назовет «сикоси-какоси»; активный свет и разнообразные проекции; черный бархат как излюбленная фактура.

Пути выхода наметились в музыкальном театре. Именно в нем по-новому осмыслялось сценическое пространство, разнообразней и неожиданней становилась живописная фактура. Кардинально менялся художественный язык, его лексика — в сторону обобщенности. Условность все активней вторгалась в работы художников. Метафоричность и емкость художественного образа отличали работы Г. Мосеева («Ивушка»), «Катерина Измайлова»), С. Вирсаладзе («Каменный цветок»), «Отелло», «Легенда о любви»), В. Доррера («Тропюю грома», «Семь красавиц», «Барышня и хулиган»), несколько позже С. Юнович («Царская невеста», «Гамлет»). Язык символов и поэтических обобщений утвердил себя в музыкальном театре. Изменился характер взаимоотношения актера и оформления, роль художника в создании спектакля, функции декорации. Ю. Григорович не скрывал значительности вклада С. Вирса-

ладзе в формирование пластики их общих спектаклей⁵, а Г. Мосеев признавался сам: «В какой-то мере условность изобразительного языка моих декораций определила работу постановщика»⁶.

Отказываясь от иллюзорности, отодвигая на второй, а то и на третий план задачу воспроизведения места действия и в то же время не желая больше быть создателем красивых фонов для солистов, кордебалета и хора, художник освобождал свои силы для истинно авторской работы, для творчества.

Новаторство художников заключалось в том, что они предложили целостную пространственную и живописную концепцию спектакля.

В 1947 году, работая над «Чудесной фатой» С. Заранек в Малом оперном театре, Г. Мосеев активно пользовался традиционной сценической техникой — колосниками, кулисами, всевозможными подвесами, живописными завесами: иначе нельзя было осуществить перемены девяти картин. Спустя десять лет художник уже не считал нужным сохранять иллюзорность, каждый раз погружая зрителя в обстановку нового места действия. Освободив сцену для танца, признав за ним первенство в балетном спектакле, Г. Мосеев в «Ивухке» решил проблему смены декораций двадцати эпизодов с помощью лубочных картинок, выполненных на пратикаблях. Может быть, впервые после 1920-х годов музыкальный театр напоминал о своих народных истоках, о том, что он театр.

Обновляя изобразительный язык музыкального театра, Г. Мосеев обратился к лубку, С. Вирсаладзе и С. Юнович — к эмоциональным возможностям живописи, драматической насыщенности колорита, В. Доррер — к локальному цвету, к острым графическим и плакатным формам, напминавшим о пластике первого послереволюционного десятилетия.

Парадоксально, но сегодня путь от находок названных выше художников до сценографии кажется ближе, чем тогда, расстояние короче, чем от распространенных на драматической сцене условно-лаконичных, выдержанных в стиле современного «модерна» декораций 1950-х — начала 1960-х годов.

⁵ См.: Григорович Ю. О Вирсаладзе // Художник, сцена, экран. М: Советский художник. 1975. С. 89—91.

⁶ Цит. по: Перц В. Содружество: Владимир Дмитриев — Нина Анисимова — Георгий Мосеев // Советский балет. 1986. № 3. С. 44.

Ни одна статья, посвященная театральной живописи, не обходится без упоминания имени Юнович. Ее творчество служит примером жизнестойкости этого направления. Но мало кто знает, что С. Юнович в драматических спектаклях 1960-х годов⁷, в основном предшествовавших ее декорациям в музыкальном театре, предварила и развила многие находки сценографии. Чувство времени, присущее ей, и, конечно же, встреча с Б. Брехтом, потребовавшим более отвлеченного, метафорически концентрированного художественного языка, иной меры условности, сблизили на какое-то время пути ее и сценографов.

В «Добром человеке из Сезуана» сцена освобождалась от всего лишнего. Задачей



В. Доррер. «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Ленинградский ТЮЗ. 1970

Юнович было сделать ее пустой, но добиться этого с помощью образа. Черный бархат — одежда сцены — «снял» сценическое пространство. Актеры играли будто в вакууме. Планшет сцены затягивался черным, движение серого станка, по ходу действия менявшего конфигурацию благодаря цветовой подаче, воспринималось как чрезвычайно активное. Играли на движущемся станке при открытом занавесе.

Спектакль решался в двух цветах: желтом и черном. Юнович стремилась к единству фактуры, слитности пространственной среды и человека.

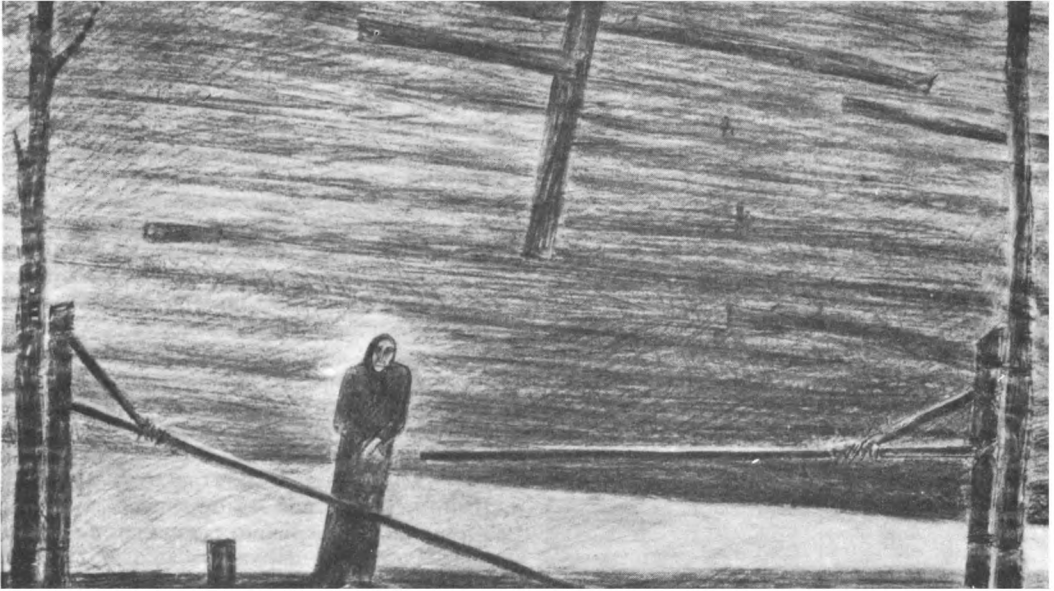
В 1965 году в областном Театре драмы и комедии состоялась премьера спектакля «Маклена Грасса» М. Кулиша. Ставил спектакль молодой режиссер Евгений Шифферс, оформлял не менее молодой Эдуард

Кочергин. На неудобной сцене с широким порталом зрители увидели непривычное по тем временам зрелище. В центре сцены — дощатый помост. На нем — параллельно друг другу, справа и слева, металлические штанги, силуэтом напоминающие виселицы. Этот образ возникнет в конце спектакля, когда на одной из них повесится человек. А пока это лишь штанги, на которых закреплены занавески: бархатная, изумрудно-черного цвета — мир богачей, маклера Зброжека и холщовая — безработного Грассы. Арьерсцена открыта, ее кирпичная фактура обнажена и эстетически осмыслена художником в своей данности, слегка подтонирована, «прописана» же главным образом светом. Ее багровая поверхность несет в себе ощущение грозы, драматической напряженности. Сценическая площадка «одета» в рваное железо — Э. Кочергин использовал покоробленные листы, сброшенные с крыши ставшего на капитальный ремонт Шереметевского дворца. Металлическая холодная и рваная среда спектакля созвучна жесткой новаторской режиссуре, близка пьесе, действие которой происходит на задворках старого завода, с которого увольняют Грассу. Медленно «восходит» в финале солнце, сделанное на распластанных и набитых на круг консервных банок. (В течение действия оно лежало на планшете, незаметное глазу зрителя.) Ярко горящее, на фоне кирпичной стены, оно кажется бутафорским, не греющим. Это последний горький и саркастический акцент спектакля.

Э. Кочергин вслед за Е. Шифферсом шел брехтовским ходом, отстраняя происходящее, он выстраивал свое отношение к нему средствами театра и пластики. Контраст фактур (холст — бархат, металл — кирпич), наличие подмостков — никто не скрывает, что это Театр, а не иллюзия жизни; театр активный, социальный, жесткий, театр острой и обобщенной формы.

В «Маклене» Э. Кочергин впервые сознательно применял новые сценографические принципы оформления: отказывался от занавеса, обнажал коробку сцены, заставлял играть все ее пространство — ведь

⁷ «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина, реж. Р. Суслевич, 1962. «Три сестры» А. Чехова. Ленинградский академический Большой драматический театр им. М. Горького, реж. Г. Товстоногов, 1965. «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила. Там же, Г. Товстоногов, 1968.



Э. Кочергин. «Братья и сестры» по Ф. Абрамову. Ленинградский Малый драматический театр. Режиссер Л. Додин

шла игра в театр. Пространство было площадкой и в то же время условием существования игры, одним из действующих лиц представления. По-новому решалась проблема света, сценической композиции, тоновых и цветовых соотношений, фактур, связи декорации с действием.

В общем процессе ленинградской сценографии этому спектаклю была отведена историческая роль. Он был первым.

Каковы же главные принципы сценографии?

Во главе всего — Мысль. Оформление в краткой и по возможности емкой пластической форме выражает ее. Решение художника — это одежда, материальная оболочка мысли, ее пластическое выражение. Это понятно, если вспомнить, что предшествующий период характеризовался недостатком этого качества. Кроме того — черта времени. Вспомним фильмы, ставящие проблему выбора, с сознательно смоделированной экстремальной ситуацией («Девять дней одного года» М. Ромма, «Июльский дождь» М. Хуциева). Это время увлечения экзистенциалистской драматургией, запоздалое открытие Ж. Ануя и Ж.-П. Сартра, осмысление Б. Брехта.

Описательная функция оформления отныне игнорируется — никаких пейзажей, картин, задников. В оформлении худож-

ника, следующего новым принципам, невозможны изображения заповедных лесов или бескрайних полей, бурного моря или спокойного движения Волги. Исключаются и обозначения, применявшиеся в театральном-декорационном искусстве 1950-х годов. Иллюстрация исключается всякая, многословная и лаконичная, подробно описывающая и лишь намекающая. Живописные задники стали появляться в 1970-е годы, но функция их была уже иная. В «Капитанской дочке» М. Китаева холодная заснеженная равнина не какое-то конкретное место действия. Это — собирательный образ отторженности, затерянности человека в России, прием, позволяющий понять место человеческой судьбы в судьбе народа. Он придает объем повествованию, с помощью его художник добивается эпичности театрального рассказа.

Метафоричность. Образный язык художника включает не отбор самых характерных деталей и составление из них оформления, а некий единый сплав, возникающий каждый раз по новому рецепту. По словам И. Уваровой: «Созданное Кочергиным на сцене есть не декоративно-метафорическое место действия, но среда. Кочергин ищет вещество, из которого она сделана. Небо, земля, воздух, дом, улица, дерево, кровать перегоняются в одной ре-

торте до тех пор, пока не начинает выделяться новое вещество. Из вещества он формирует экологическую нишу, хранящую следы людей, живущих здесь»⁸.

Декорация не украшает. Более того, именно это ее свойство отрицается наиболее активно. В моде «суровый стиль». Архитекторы создают сугубо функциональные проекты, живописцы пишут строгие, преимущественно монохромные картины, прикладники сдерживают фантазию.

Декоративность и живописность отрицаются сценографами наиболее активно, ибо, по их мнению, затушевывают проникновение в глубину драматургии, не способствуют развитию сценического действия. Декоративность становится синонимом поверхностности, причем не только для сценографов, но и для театральных живописцев.

Художники вернулись к осмыслению исконных профессиональных категорий. Они осознали театральное пространство как эстетическую категорию и строительный материал. С помощью его воздвигали целые миры, и эти миры не уходили под колосники, не занимали всю сценическую коробку. Они не страдали болезнью гигантомании. Сценический воздух оказывался магическим материалом. Можно было поставить в трех углах сцены три лестницы, уходящие вверх и обрывающиеся там, и возникал образ обрыва, крутого берега Волги и в то же время трагический символ человеческих судеб («Гроза» М. Китаева).

В «Желанном, голубом берегу моем» Г. Сотникова невысокий занавес, подвешенный на веревках в глубине сцены,

с традиционным чукотским рисунком, напоминающим сюжеты резьбы по кости, подлинный каяк (лодка) и еще один, расположенный около рампы небольшой занавес, с помощью которого создаются волны, умело расположенные в пространстве и включенные в игру, дают полную театральную иллюзию моря и трагических событий, описанных Ч. Айтматовым в «Пегом псе, бегущем краем моря».

Сценографы вернули сценической коробке ее исконное предназначение, напомнили о ее театральном происхождении. Оказалось, что совершенно не обязательно заполнять сцену пышными декорациями, достаточно реквизита. Актер заново учился работе с предметом. Все многообразие его смысловых значений извлекалось лишь в процессе театрального действия. На этом принципе, известном с незапамятных времен, потом забытом, вновь возникшем в 1910—1930-е годы и опять утраченном, строил Э. Кочергин оформление программ В. Харитоновой, М. Китаева — сценическое действие знаменитой «Чукоккалы»⁹.

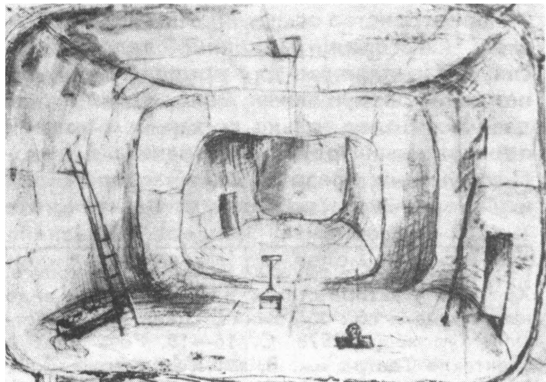
Герои сами создают среду обитания. В Ленинграде она формируется иначе, чем в Москве. Игровая декорация не получает тут такого широкого хождения. Трудно найти пример, подобный Д. Боровскому. Почти нет работ, в которых бы художественный образ возникал только от взаимодействия актера с предметом или деталью оформления и разрушился бы сразу же, как только оно кончается.

Эволюция метода, усложнение его форм сделало необходимым наличие высочайшего профессионализма. Недостаточное владение законами композиции, соотношением фактур, ритмов, спотыкание в решении формальных задач делали художника как никогда беспомощным.

В ленинградском театральном-декорационном искусстве сегодня существует несколько уровней сценографических решений. Сценографический метод в том виде, в котором он утвердил себя в 60-е годы, осуществляют в своих работах А. Славин и Р. Акопов, мастерство которых в достижении этого типа декорации бесспорно. Их искусство меняется со временем,

⁸ Уварова И. П. Смесь небес и балагана // Художник, сцена. М.: Сов. художник. 1978. С. 97—98.

⁹ Спектакль Рижского ТЮЗа, реж. А. Шапиро, 1971, был удостоен премий на фестивалях детского спектакля.



Э. Кочергин. «Гамлет» Ш. Шекспира.

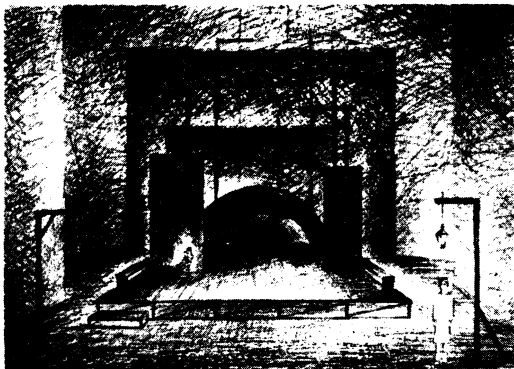
Красноярский ТЮЗ.

Режиссер К. Гинкас. 1972

обогащается новыми формами, усложняется, но наибольшего успеха они добиваются в функциональных решениях.

Сценографический метод вернул сценической площадке ее предназначение. Вновь вспомнили об игре, отказались от иллюзорности, по-новому театрально осмыслили сцену и наполняющие ее предметы. Декорация утилизировалась. Ничего лишнего. Опять заговорили о «функциональности», «действенности», «игре с предметом». Но в отличие от театрально-декорационного искусства 1920-х годов появилось новое понятие — «пластической среды», ставшее определяющим качеством сценографического оформления.

Идея пространственной среды, трактуемой метафорически, нашла идеальное



Э. Кочергин. «Маклена Грасса» М. Кулиша. Ленинградский театр драмы и комедии. Режиссер Е. Шифферс. 1965

воплощение в «Насмешливом моем счастье» Э. Кочергина: это «...музей, где есть кресло Чехова, и лампа Чехова, и черный зонтик сестры... и еще какие-то личные вещи, конторка, стул... одновременно — это и двор, где чахнут деревья, с которыми отождествлял себя писатель, это и белесая больничная палата, быть может «Палата № 6», и сиреневая даль, и прекрасный буйный сад, который завтра вырубят, и заброшенный деревенский погост, и, быть может, даже странно, тот самый непередаваемый «звук лопнувшей струны» из последней предсмертной комедии Чехова»¹⁰.

За одним значением просвечивает другое. Кочергин не терпит однозначности, не любит контрастов, противопоставлений. Декорация неизменно воспринимается лишь в комплексе ассоциаций. Это — сре-

да спектакля, пространство, найденное только для него, в соответствии с тем художественным и образным смыслом, который придали прочтению Чехова художник и режиссер.

В общем ряду различных направлений театрально-декорационного искусства сценографию отличала конструктивность подхода. И в этом плане она оказалась созвучна театральному конструктивизму. Любые сравнения относительны, особенно при обращении с такими категориями, как пространство и время. И все же сценографический метод реабилитировал профессиональные категории, а обостренное внимание к ним характеризовало искусство 1920-х годов. Пафос нахождения научных основ пластики художнику 1960—1980-х годов был близок и понятен. Сценография вызвала из глубин забвения проблемы композиции и ритма, фактуры и света, наконец пространства во всем его многообразии.

Сценографы начали с разъятия профессии на первоэлементы, но у них уже был опыт 1920-х годов, и потому они избежали утопичности прошлого, декларативности манифестов, издержек дискуссий и экспериментов. Они не пытались с помощью театральной декорации пересоздать мир, перестроить быт и сформировать человека будущего. Умудренные опытом четырех десятилетий, они не тронули социальные сферы, но зато свои гегемонистские планы устремили на вселенную.

Начав с познания профессиональных категорий и постановки сугубо художественных и театральных задач, сценографы очень скоро от организации театрального действия обратились к сотворению своего театрального космоса. И тут уж они не избежали максимализма предшественников, гигантского размаха в постановке и решении проблем.

Пространство осмыслялось как эстетическая категория. Причинно-следственные связи, характерные для предшествующего периода, разрушались. Декорации не создавались более только по законам прямой перспективы. Предметы утрачивали бытовые функции, превращаясь в «аппараты для игры» или же становясь элементом об-

¹⁰ Гинкас К. Эдуард Кочергин. Рукопись. Хранится у автора статьи. В сокращенном виде напечатана в сб.: Художник, сцена. М.: Советский художник. 1978. С. 16—18. Речь идет о спектакле Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, реж. Р. Агамирзян, 1969.

щей пространственной композиции, а иногда и тем и другим.

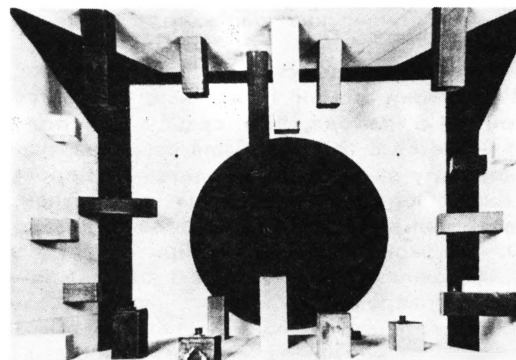
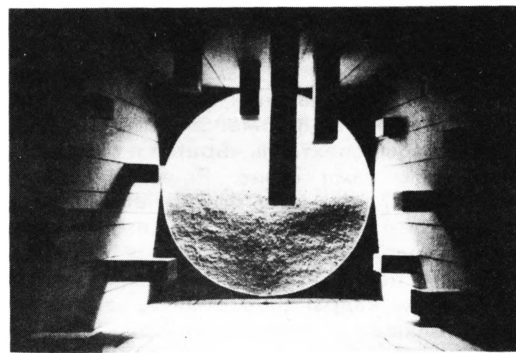
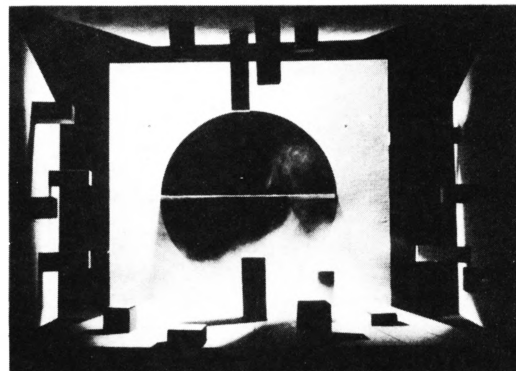
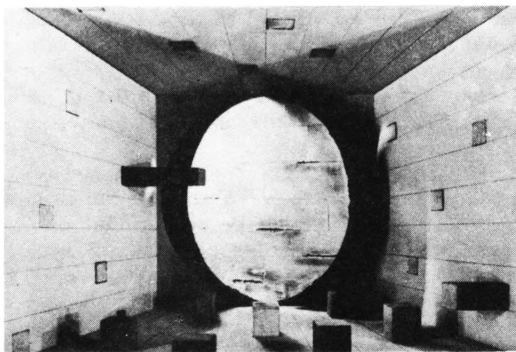
Сценографический метод уравнивал в правах все элементы театральной кухни, все компоненты спектакля. Пространство, фактура, свет, наконец звук стали не менее важными, чем актер. Художник стал сотворцом спектакля как целого, сорежиссером, содраматургом. Изменилось соотношение сил в процессе создания спектакля. Режиссер ощутил зависимость от художника, его большую мобильность и формальную изощренность, художник стал придумывать спектакль, режиссер — осуществлять замысел.

Итак, пространство.

Оно лишается иллюзорных качеств, более не стремится к воспроизведению реальной картины действительности. Ему возвращается его исконное качество — место для игры. С другой стороны, пространство служит строительным материалом, оно всего лишь один из элементов, с помощью которого художник выстраивает свой мир.

Пространство обнаруживает необыкновенные художественные возможности: оно может быть живописным и конструктивным, в нем могут скрываться необычайные строительные возможности. Художники, и тут пальма первенства, бесспорно, принадлежит Э. Кочергину, выявляют физиологические возможности пространства. Оно сужается и расширяется, поднимается и опускается, сдавливает и освобождает. Из его работы извлекаются средства эмоционального воздействия. Все пространственные «фокусы» Кочергина — а он может сделать так, что человеческая фигура по мере удаления в глубину сцены будет уменьшаться в два раза быстрее («Дело» Сухова-Кобылина) или, наоборот, актер в любой точке сцены, как в «Тихом Доне», будет одинаково крупен, — основаны на совершенном пространственном видении, профессионализме.

В начале 1960-х годов писали, что в театр пришли эрудиты, оснащенные знанием всех современных достижений изобразительного искусства, в совершенстве владеющие средствами новой пластики. Ленинградская ситуация на фоне столичной воспринимается как провинциальная. Появились не эрудиты, а мастера — художники, овладевшие ремеслом во всех его



Э. Кочергин. «Высокий» М. Розовского.
Макет. Постановка не осуществлена

таинствах. Не изыски изобразительного искусства, а театральное мастерство, знание законов сцены, свойств холста, полотна, мешковины, дерева, железа, их структурных и эмоциональных возможностей.

Фактура.

Изменения коснулись всех сфер деятельности художника. Не воспроизведение места действия, а создание среды спектакля или условий для театральной игры, не нарисованный на заднике лес и не муляжные кустики из папье-маше, а подлинная фактура, например дерево. Дерево берется как материал. Из него строят. Но оно еще и профессиональная категория — вертикаль. На игре вертикалей и горизонталей планшета строятся пространственные композиции. Среда «Чулимска» сформирована холстом, натянутым на каркас из стволов. Функция материала конструктивна. Фактура рождает ассоциации, мы не видим, но благодаря свойствам материала домысливаем горы и кроны деревьев, и тайгу, и город, рельефно расположенный внутри нее. Мешковина просвечивает, свет придает объем видимому, за сценической площадкой — 2-й, 3-й, 4-й планы.

В абрамовском цикле Э. Кочергина (спектакли «Дом», «Братья и сестры») фактура обретает совершенно иное значение. Она метафорична, прямые аналогии мало что проясняют. Она ничего не изображает, ни на что не намекает, дается в своем прямом значении, в исконной присутствующей ей на Руси форме. Это стена сруба, бревна избы (спектакль «Братья и сестры»). «Работает» сама стена. Ее-то и стеной назвать трудно. Эта бревенчатая плоскость — земля и небо, потолок избы и колхозное поле, сила, сбрасывающая в никуда кровью и потом выращенный хлеб, экран, на котором кадры кинохроники, вводящие происходящее в контекст истории. Она — персонаж, от лица которого идет эпическое повествование, полноправный участник действия. Ритмическая партитура движения стены расставляет смысловые акценты, отвлекает эпизоды сценического действия. Из истории семьи Пряслиных создается притча о народе, его судьбе. Ее роль сближается с той, что была отведена знаменитому занавесу в «Гамлете» Д. Боровского. Образ Э. Кочергина конкретней, заземленней, материальней, да ведь это Ф. Абрамов, а не У. Шекспир.

Художники, убежденные в закономерности, совершенстве и гармоничности созданных природой форм, пошли к ней в ученики. Они не размыкали природный

мир на вертикали и горизонтали, хотя и выделили их сразу в общей картине мироздания, у природы они учились законам композиции, завершенности, единству целого. Отсюда любовь Э. Кочергина к дереву — не только как материалу (бревна, доски), фактуре, но и творению природы. Совершенную по красоте форму дерева — березу он целиком включает в пространственные композиции, как цитату. Стены созданного Кочергиным для «Насмешливого моего счастья» «природного кабинета» того же цвета, что и береза. Здесь березы — вертикали, подчеркивающие устремленность композиции ввысь, на них висят часы, лампа, зонт, они — хранители и проводники «настроения». Уберите их, и исчезнет неуловимая атмосфера, которую принято называть чеховской.

Насилие над природной формой вызывает особый эмоциональный эффект, активно используемый художниками. В «Дачниках» М. Китаева уродливости жизни персонажей передана изменением формы дерева: на наклонном пандусе — лишенные крон и корней деревья, мусор. В «Приглашении к жизни» («Русском лесе» Л. Леонова) того же художника сосновый бор находится внутри «сценического кабинета», на паркете, столбы без ветвей, а населяющие этот лес звери — обыкновенные чучела. Свободный русский лес — музейный экспонат. Дерево, которому придана несвойственная ему форма, подсознательно рождает чувство неблагодарности, эмоциональное напряжение. На этом построен эффект декорации «Гамлета» Э. Кочергина. «Тоннель» в «Гамлете» сделан на каркасе, кое-как забитом досками и фанерой, через дыры работает контровой свет. Дерево сломано, согнуто, подчинено художником. Любовь к веткам — свидетельство трепетного отношения к русской природе, но еще и профессиональное пристрастие к изломанной линии, которая теплой, живой, выразительней прямой. Волнистая линия, на долгие годы определившая абрис кочергинских декораций, — оттуда, от тех кочергинских веток.

Вещь.

С уходом от задач функциональных и обращением к проблеме решения пластической среды изменялось значение вещи на сцене. Происходила ее мифологизация, отказ от утилитарных функций, интеллектуализация вещи. Предмет исключался из обычных причинно-следственных связей. Его бытовая функция либо вовсе игнорировалась, либо перекрывалась более серьезными художественными задачами.

В таком качестве вещи существуют в работах Э. Кочергина. Они необходимый элемент общей сценической композиции, звено между пространством и актером. Художник не засоряет сцену предметами, отбирает их скупой и придирчивой рукой. В его работах вещи неизменно точны в рисунке. Глубокий знаток материальной культуры, стилей, Кочергин через вещи проясняет соотношения времен, связь прошлого и настоящего.

Китаев ранней Кочергина, он не защищен от слабости режиссуры непрерывающей композиционных схем. Но он как никто умеет передавать на сцене живое движение пластики окружающего мира. Вещи он одухотворяет. Уличные фонари в набросках к «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя¹¹ приобретают очертания женских фигур. Витрина магазина с сюртуками и фраками, панталонами и жилетами оказывается улицей, а предметы туалета — чиновниками и военными, прогуливающимися по ней. Двудеиность мира в работах Китаева познается постепенно. Она увлекает, притягивает, веселит — не пугает, не настораживает, не вступает в конфликт с нами.

Вещь у Китаева всегда готова к очередному превращению, преобразованию, к театральной игре. Она — чаще всего лицей, такой же, как актер-человек, она активна.

Ирония, юмор — определяющие свойства дарования Китаева. Он формирует среду спектаклей из предметов человеческого обихода и архитектурных деталей, сознательно снижаемых, снимаемых с котурнов, иронически осмысленных. Китаев не терпит высокопарности, излишней серьезности. Как правило, он избегает философских обобщений, игры прямыми символами. Его бессмысленно разгадывать. Порой кажется странным, что сценографический метод нашел в нем своего представителя. Китаев «Грозы» и «Брата Алеша» отлично укладывается в прокрустово ложе классического представления о сценографии. Китаев «Последних», сделанных в Риге, да, впрочем, почти всего ленинградского этапа, т. е. последних 14 лет, предлагает новый сугубо личностный и уже поэтому крайне интересный вариант все того же сценографического метода.

С помощью своего любимого метода — пространственного коллажа М. Китаев формирует поразительный по красоте и своеобразию живописно-сценографический мир.

Сценические композиции Китаева

многонаселены в сравнении с кочергинскими. Это веселая, шумная коммунальная квартира, где все еще дружат и помогают друг другу. Предметов масса, они толпятся, нелезут друг на друга.

Живопись активно используется в сценографии. Из сочетания живописи и конструкции, нарисованного предмета и настоящего, ломки живописной плоскости, из придания живописи несвойственных ей форм рождается особый сценический эффект.

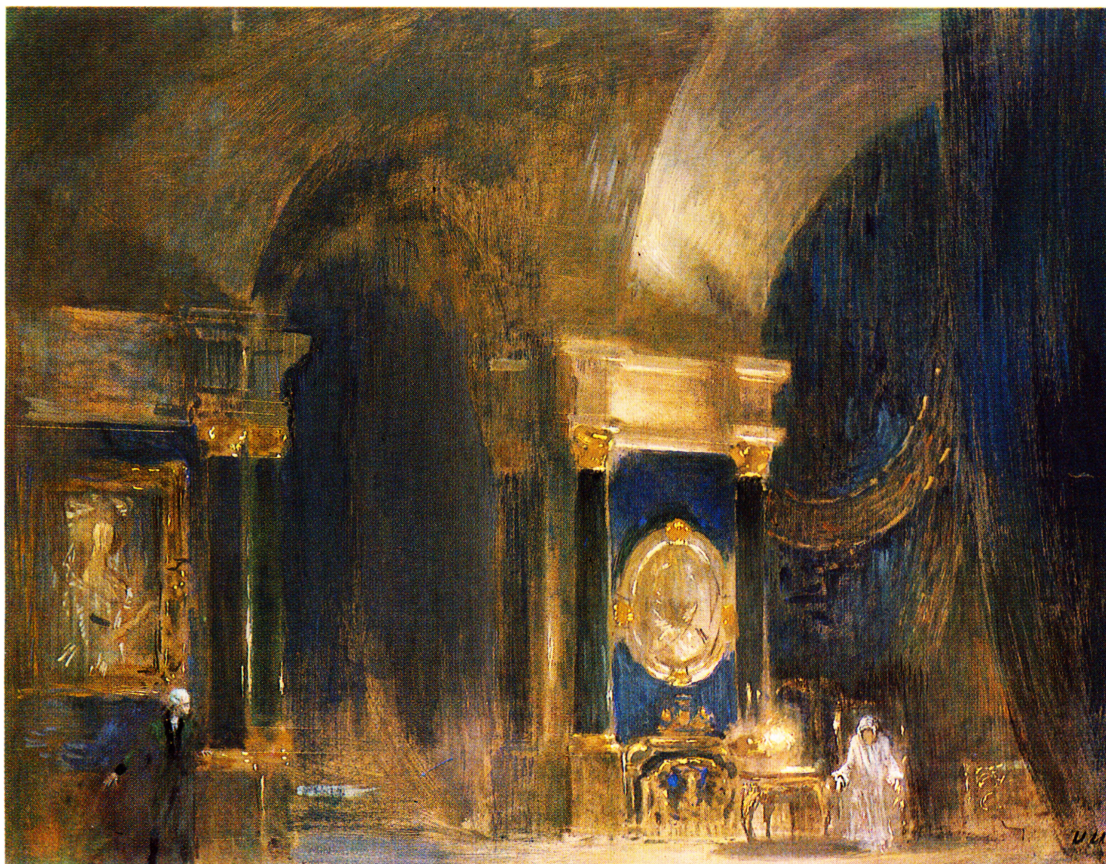
В спектакле «Этот милый старый дом»¹² — одной из самых интересных работ И. Иванова — пластический образ строится на сочетании ничем не прикрытой конструкции и живописи. Живопись у художника особая, не колористическая. Это живопись локальных красок. Любимый цвет — голубой. Он выбирается сознательно, в самом первом, прямом значении. Это — небо. Решение однозначное, всем понятное. Из его доступности, прямоты, смысловой жесткости извлекается особый художественный эффект. На голубом фоне — скрипка. Появление ее логически оправдано. Голубой задник — небо, но еще и стена дома. Живопись в декорации И. Иванова не несет в себе никаких иллюстративных функций, она — один из атрибутов внешнего мира, окружающего героев пьесы. Это их среда, немного странная, алогичная, наполненная символами, склонная к парадоксам. Живопись материализуется, опредмечивается, подается как деталь, элемент декорации, такой же, как конструкция или реальная вещь.

Пространство, смоделированное театральными художниками, оказалось способно воплотить сложнейшие философские понятия, выразить драматические конфликты, стать «жилищем духа» героев. Сценография приняла на себя функции «суждения о мире». «Не доверяя объективному данным иллюстраций, учебников и справочников, художник стремится выстроить почти интимную связь с материалом»¹³. Сценография стремится к отражению сложного внутреннего мира человека. По точному наблюдению критика Е. Ракитиной, главного теоретика и летописца сценографии 60—70-х годов: «...Это уже не де-

¹¹ Спектакль осуществлен не был.

¹² «Этот милый старый дом» А. Арбузова. Ленинградский академический театр комедии, реж. П. Фоменко.

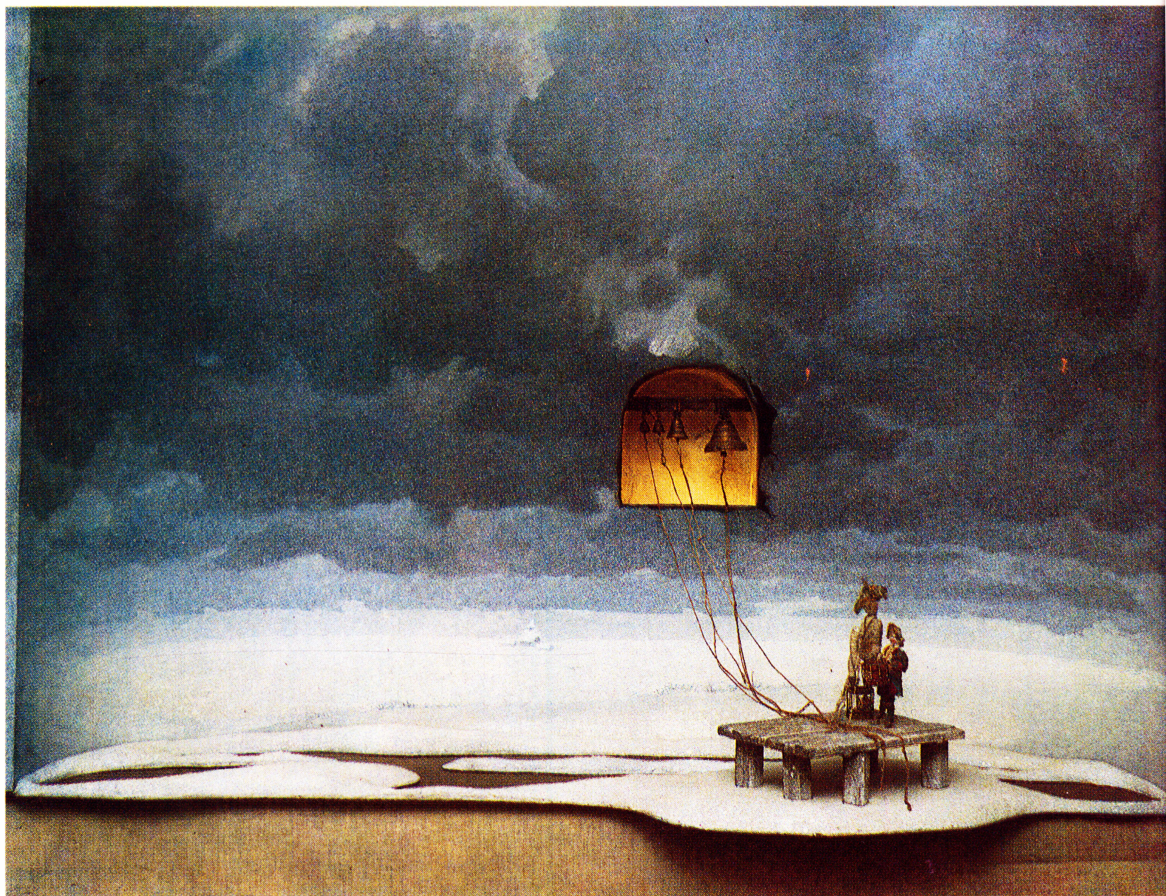
¹³ Ракитина Е. Эти независимые художники // Театр. 1974. № 4. С. 76—80.



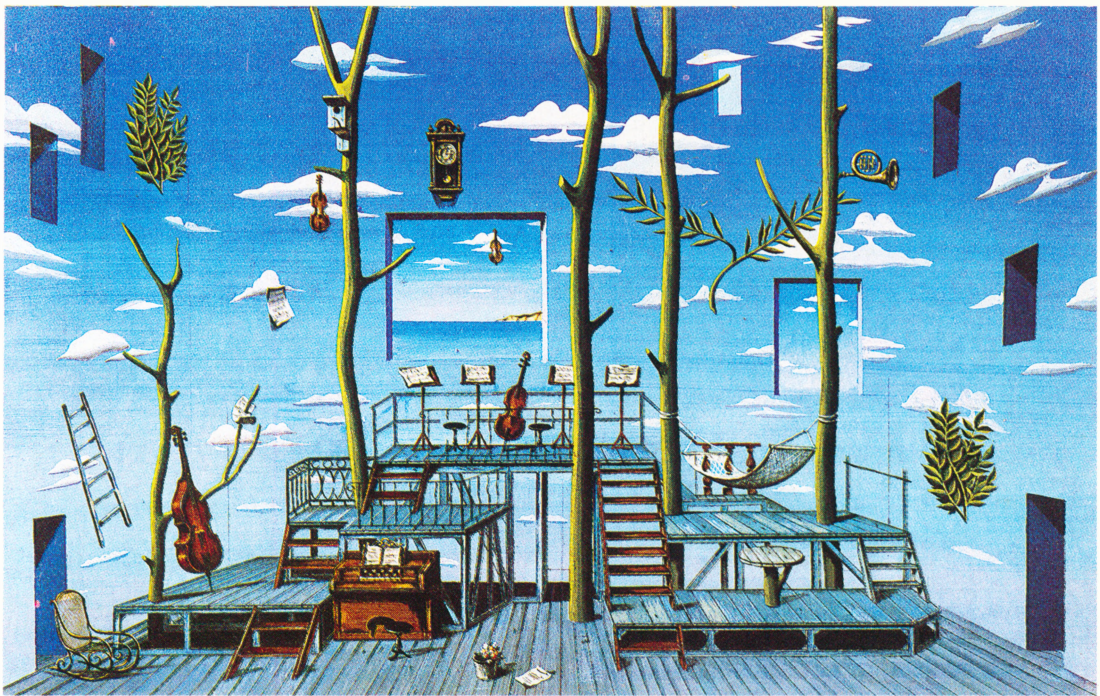
И. ИВАНОВ. «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Режиссер Ю. Темирканов. 1984

Э. КОЧЕРГИН. Эскиз декорации к спектаклю «Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина. Режиссер Р. Агамирзян. 1967



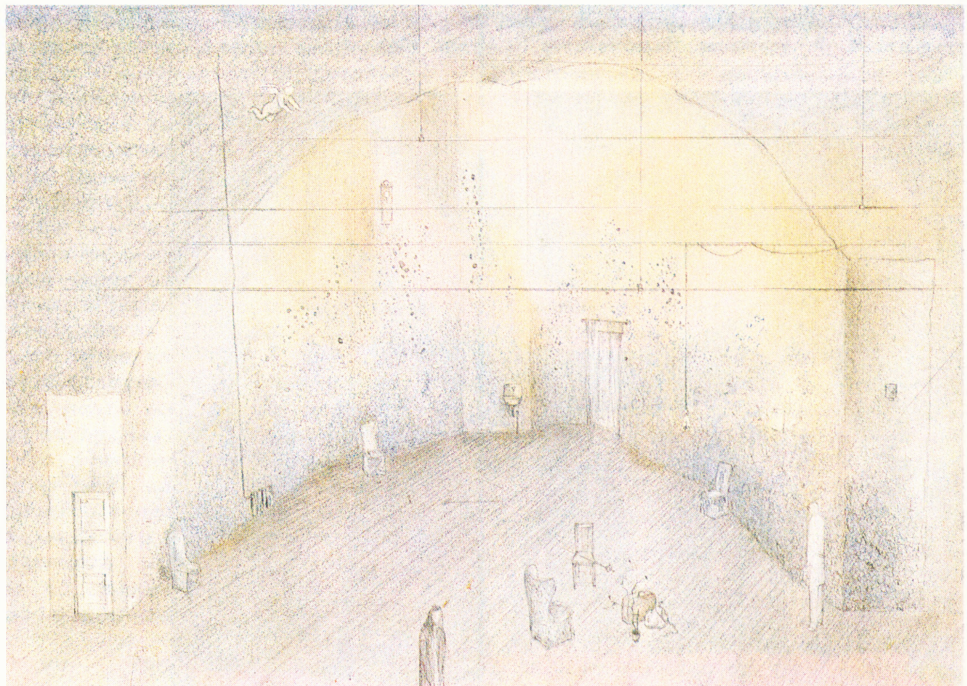


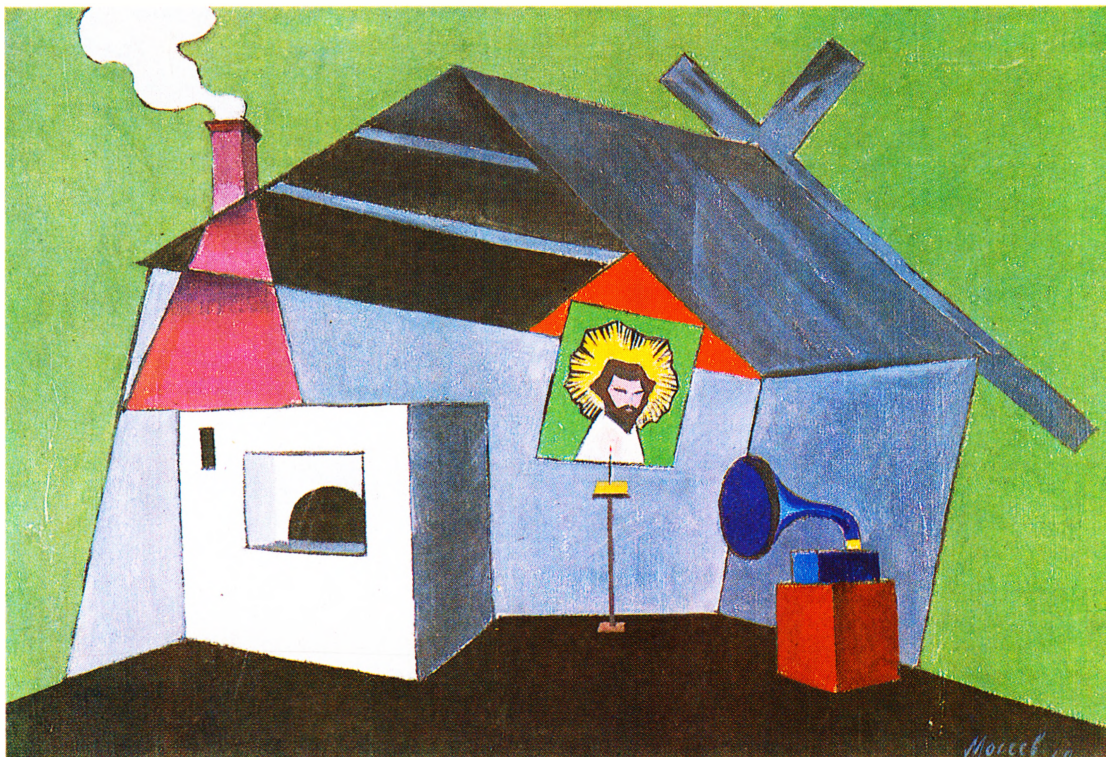
М. КИТАЕВ. «Капитанская дочка». Макет. Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Режиссер Р. Горяев. 1984



И. ИВАНОВ. «В этом милом старом доме» А. Арбузова. Ленинградский академический театр комедии. Режиссер П. Фоменко. 1972

Э. КОЧЕРГИН. Эскиз декорации к спектаклю «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова. Режиссер К. Гинкас. 1974





Г. МОСЕЕВ. «Сто чертей и одна девушка» Т. Хренникова. Ленинградский театр музыкальной комедии. 1960

В. ДОПФЕР. «Семь красавиц» Кара Караева. Баку. Азербайджанский академический театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Балетмейстер П. Гусев. 1959



корация, а личное переживание пространства драмы»¹⁴.

Сценографический метод предложил вниманию зрителя личность художника. Заговорили о его театре. Сценографические миры Э. Кочергина, М. Китаева, И. Иванова, Д. Лидера, А. Фрейбергса, Д. Боровского отторгались от своих создателей, становясь самостоятельными эстетическими понятиями.

То, что в 1960—1970-х годах воспринималось как положительный фактор, в начале 1980-х стало читаться иначе. Сегодня сценография многими воспринимается как субъективный метод. Слишком активно она выражает «я» художника. Пространство, фактура, законы композиции — все поставлено ему на службу. Это ЕГО представление о мире находим мы в очередной модели мироздания на сцене театра. Даже такое, казалось бы, объективное понятие, как «среда» спектакля, несет на себе черты интерпретации драматургии, не случайно это слово в литературе по сценографии получает огромные полномочия.

Кризис сценографии почувствовали все. И. Иванов извлек из этой ситуации свои выводы. Э. Кочергин — свои.

В 1976 году И. Иванов утверждал: «Решение спектакля — это расположение вещей в пространстве в той или иной ритмической связи. Это созданная на данный вечер модель мира»¹⁵. В создании его он шел своим путем, чтобы, исчерпав, прийти к новому кредо, формулируемому прямо и честно: «Сказать, как решается спектакль («Евгений Онегин» П. И. Чайковского.— Л. О.) — современно или традиционно, не берусь. Откровенно говоря, я этих понятий не понимаю. Делаем мы его исповедально, то есть единственно как чувствуем. Любые формальные новации нарушили бы «температуру» спектакля... Вся сценография исходит только из музыкальной драматургии оперы. И все условные «псевдосовременные» решения для меня исключены». То есть речь идет о, казалось бы, объективных, с точки зрения художника, вещах — верности первоисточнику, гениальным творениям П. И. Чайковского и А. С. Пушкина.

Сценографический мир И. Иванова стремится к объективности, нейтральности. Все личное убирается. Сходные процессы — в станковой живописи, где некоторые молодые утверждают необходимость передачи объективной реальности, не искаженной видением художника, реальности, абстрагированной от человека, существующей вне зависимости от его желаний и воззре-

ний. Творчество Г. Егошина и В. Тюленева, других живописцев-«шестидесятников» признается ими слишком импрессионистичным.

Еще в 1977 году на конференции по итогам Вильнюсской Триеннале говорилось: «Мы привыкли к очень субъективному пространству, когда все окрашено смыслом, каждый предмет очеловечен, мы все время мыслям какими-то метафорами, символами, а здесь (в гиперреализме.— Л. О.) создается тотальная имперсональность — все предметы, вещи существуют независимо от того, что мы о них думаем, возникает объективизация пространства, отделенная от персонажей. Это очень интересно... Возникает совершенно новый контекст, новые отношения человека и среды»¹⁶.

И. Иванов, который, казалось бы, мог пойти в этом направлении, неожиданно избирает иной путь. Он обращается к традиции. Неудовлетворение сценографическими принципами и чисто биографический момент (в эти годы он становится главным художником старейшего ленинградского театра — Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова) приводят его к поискам насыщенной декоративными формами среды, к монументальности. Бальный зал «Пиковой дамы» И. Иванова своими масштабами напоминает о П. Гонзаго. Декорационное решение «Пиковой дамы» не содержит ярко выраженной художнической интерпретации. Это просто декорация, то самое типизированное пространство, которое задолго до прихода сценографов существовало на сценах. Решение И. Иванова, конечно же, обусловлено эпохой, но у него нет индивидуальности.

Э. Кочергин одним из первых ощутил необходимость перемен. Он не отказался от субъективного момента, от декорации настроения, но свел до минимума свой изобразительный язык, сделав декорацию функцией действия. Но это не функциональная декорация начала 1960-х годов. Ее движение не определяется задачами театральной игры или изобразительными

¹⁴ Там же. С. 79.

¹⁵ Диалоги о сценографии. Беседа И. А. Иванова, Э. С. Кочергина и театроведа И. И. Шнейдермана, записанная В. В. Ивановой. Рукопись. Архив художественно-постановочной секции ЛО СТД РСФСР.

¹⁶ Выступление Е. Б. Ракитиной [Стенограмма теоретической конференции сценографов республик Прибалтики и РСФСР на тему «Сценография, экспозиция и театр»].

функциями. Она ничего не иллюстрирует, не является «подпоркой» для актера, «аппаратом» для игры. Она — полноправный участник действия, персонаж, равный в правах с актером (бревна — в «Доме», стена — в «Братьях и сестрах», стены каменного мешка — в «На дне»). Каждый поворот декорации несет нагрузку, полон эмоционального и метафорического содержания.

Сам Кочергин называет переживаемый им этап «постконцептуализмом», утверждая, что «концептуализм в работе... уже пережит». «Концептуализм» по Кочергину «это четкость идеи и использование ее во всех постулатах композиционного ряда»¹⁷.

Г. Сотников «Желанным, голубым берегом моим» и последовавшими за ним работами («Ханидо и Холерха», «Добрый человек из Сезуана») пытается утвердить свою модель — «конкретный театр», т. е. «не насилующий воображение зрителя всевозможными метафорами, подчас превращающими декорации в ребус»¹⁸.

В работах следующего поколения художников — А. Орлова, И. Чередниковой, В. Викторова, О. Земцовой — тенденция к предельной концентрации образа, харак-

терная для их учителя Э. Кочергина, находит законченное выражение.

Общая картина ленинградской театрально-декорационной жизни пестра. На сценах соседствуют самые разные, часто взаимоисключающие принципы сценического оформления. Поиски насыщенной живописной среды, снова ставшие актуальными, сменяются лаконичными, почти концептуальными решениями; стилизация, вновь окрепшая благодаря увлечению «ретро», и лишенный каких-либо эмоций натурализм уравниваются в своих правах на сцене.

Как утверждает Э. Кочергин: «Определенных стилей сегодня нет. Очевидна эклектика, полная стилевая распушенность. Но это хорошо и естественно, ибо на дворе — КОНЕЦ ВЕКА, даже конец тысячелетия. И все стили, которые были, «подбивают бабки»¹⁹.

¹⁷ Интервью М. Дмитриевской с Э. С. Кочергиным // Представление. 1988. № 4.

¹⁸ Перц В. В поисках конкретного театра // Творчество. 1987. № 4.

¹⁹ Интервью М. Дмитриевской с Э. С. Кочергиным // Представление. 1988. № 4.

Театры-студии сегодня явление явно не однозначное. Созданные часто вопреки здравому смыслу — без крыши над головой, без прочной финансовой базы, без афиши,— они живут и существуют по своим законам, для своих зрителей.

Не ставя цель вступать в прямую полемику со статьей Марины Дмитриевской «— Что делать, Владимир? — Не знаю, Константин!» в журнале «Театр» (1989. № 8), эта подборка, сделанная в основном силами молодых критиков,— попытка дать картину ленинградских театров-студий другими красками и в другой тональности.

166 ≠ 10?

Традиционным академическим театральным зрелищам стало привычным противопоставлять сенсационные спектакли эпатажирующих публику авангардистских театров-студий. Попытка найти альтернативу развития нынешнему традиционному театру в поисках обширнейшего и разнообразного течения театров-студий истинна лишь отчасти.

Если попытаться рассмотреть эту проблему на примере современной ленинградской ситуации, то результат окажется парадоксальным и показательным. В Ленинграде на сегодняшний день более 100 театров-студий, среди которых помимо драматических есть кукольные, эстрадные, прокатные коллективы. Среди них можно с трудом обнаружить десяток театров, в которых действительно занимаются экспериментальной работой. Основная же масса образовавшихся студий, задвленная надвинувшейся на них коммерциализацией театра, предпочитает не рисковать и работать в русле советских театральных традиций последнего времени.

Искания в области нового театрального языка, средств театральной выразительности, свободных форм театрального представления, действенных контактов со зрителем увлекают экспериментаторов из бывших подпольных театров или людей, начавших работу на стыке театра и других видов искусства: живописи («Новый театр» Тимура Новикова), пластики (неофольклорная группа «Дерево» Антона Адасинского), поэзии («Театр Ноль-ноль»).

Сейчас театры-студии менее всего подвергаются насильственному давлению официальных театральных стандартов и вольны выбирать любую, самую экстравагантную и шокирующую форму для воплощения на сцене оригинальных творческих идей.

Единственное «но», которое неизбежно встает в этой ситуации «свободы выбора»,— необходимо наличие идей. Конкретные спектакли театров-студий не оставляют иллюзий — оригинальных идей мало. Еще меньше талантливых, завершенных и совершенных их воплощений.

Наиболее интересные студии работают в разных направлениях: одни продолжают традиции психологического театра, другие пытаются создать театр абсурда на советском материале, третьи предпочитают непривычную для нас форму концептуалистских акций. Они в основном и определяют ситуацию в ленинградских студийных театрах.

Позиции театров-студий укрепила первая конференция «Театральные студии Ленинграда», организованная 14 декабря 1988 года секцией театральных критиков и театроведов ЛО СТД. Участники конференции признали за студиями право на различные пути развития, увидели в их творчестве попытки поиска нового театрального языка или хотя бы элементов его, рассматривая малую часть от общего количества театров-студий города, попытались раскрыть панораму происходящего в Ленинграде движения.

В декабре того же, 1988 года сыграли спектакли на фестивале театров-студий Ленинграда — «Театр реального искусства» Эрика Горошевского, «Студия-87» Владимира Малышицкого, Театр-студия под руководством Ларисы Малеванной, Мастерская Кирилла Датешидзе при «Творческих мастерских» и «Дерево» Антона Адасинского.

Ожидавшийся в сентябре 1989 года фестиваль студийных театров города оказался замененным учредительной конференцией Ассоциации театров-студий при ЛО СТД. Чуть раньше часть студий уже объединилась в альтернативное независимое «Товарищество на вере». Ни та, ни другая ассоциации пока никак не проявили себя в действии — ни помощи, ни урона студиям они не нанесли. «Новые» театры оглянулись вокруг и пересчитали друг друга. Возникла мифическая цифра: 166.

На обсуждении итогов театрального сезона 1988/89 года один из докладов был целиком посвящен творческим проблемам студий, систематизации решаемых ими задач и значимых результатов. Это свидетельствует о том, что, как ни относиться к театрам-студиям сегодня, существование их — факт, с которым нельзя не считаться. И факт этот не может не влиять на общую театральную ситуацию Ленинграда.

Екатерина Ефремова

дись! Не хотят расходиться.— Ваши документы? — А в чем, собственно, дело? — Мешаете проходу! — Мы мешаем? Это вы мешаете! — И началась разборка, народу еще больше понабежало. И сержант уж не рад был, что ввязался, постоял, махнул рукой — и ушел.

А толпа не уgomонится. Возмущается. Зрелище обещали — давайте зрелище! Просто так не уйдете! Да разве мы вам что-нибудь обещали? Продолжается перепалка...

— Кого вы удивить хотите? — в сердцах крикнул кто-то, уходя.

— А с чего вы взяли, что удивить хотим?

То был не спектакль и даже не акция, а своеобразная «антиакция», организованная театром «Гун-го». До недавнего времени театр, которым руководит Сергей Гогун, назывался «Дельфин». Возник коллектив в мае 1986 года на первом празднике города.

Так же, как и «антиакция» на Невском, многое из того, что делает театр «Гун-го»

А. Пивоваров. «Гун-го»

Анна
Цимбалюк

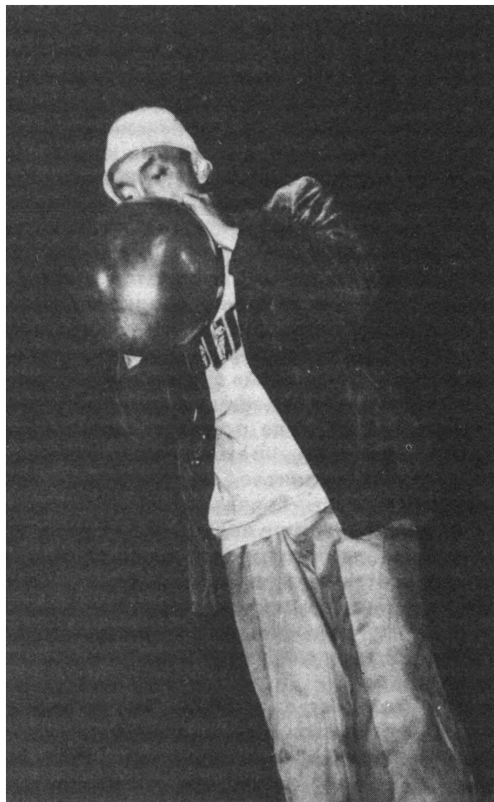
ГУН-ГО

Группа странных бритоголовых людей шла по Невскому, вселяя изумление и ужас в прохожих. Они несли в руках корзину с банками из-под импортного пива, букеты из куриных ножек, пускали солнечные зайчики зеркальными осколками... А как они были одеты! Пальто на долговязом молодом человеке спускалось чуть ниже подмышек, зато вслед за одной из девочек по тротуару волочился длинный шлейф... А рядом бежала огромная псина в желтых панталонах.

Присели возле одной из витрин. Зайчиков пускают. Толпа собралась — стоят и ждут. Что сейчас будет? А ничего.

Дворничиха с метлой подбежала, как огреть по спине! Не хотят уходить.

Фотографы вдруг появились, защелкали. Тут и милиционер подоспел: а ну разой-



(а в первую очередь это театр уличный), вызывает у зрителя раздражение и злобу. Хотя, впрочем, зритель бывает разный.

Одно время по договору с Обществом трезвости театр работал возле винных очередей. Предлагали людям маленькие черные гробики, издевались над ними, в шок приводили...

А вот жители города Костомукши остались навек благодарны театру за проведенный прошлой зимой карнавал «Прощание с елкой». Там участвовали 150 Дедов Морозов и 150 Снегурочек, там вспыхивал костер из тысяч елок. Среди персонажей карнавала были Шут и Смерть, Петр-Юродивый и Христос, академики Чазов, Лихачев и Велихов, Нина Андреева, Аборт, Гонка Вооружений...

Есть, разумеется, у театра «Гун-го» помимо «уличных событий» и так называемые

спектакли. «Трах», «Шутки в смокингах», «Реинкарнация»... В каждом из них, наверное, можно найти влияние европейской клоунады и пантомимы, элементы «хэппенинга» и театра абсурда. А если говорить о более близких аналогиях — это прежде всего полунинские «Лицедей» (где начинал Гогун).

«Гун-го» — театр События, театр городских улиц и площадей. Как бы этот театр ни относился к нам (а он может нас задирать своими представлениями или ставить в тупик, заставляя смеяться или приводить в шок), какие бы чисто профессиональные достоинства и огрехи мы ни находили в его представлениях, все же признаемся: уличный театр — это всегда еще один глоток свободы, еще одна попытка раскрепостить наше весьма замороченное и заштампованное сознание...

Елена Маркова

Дом на Троицком поле

К нам можно прийти.

От нас можно уйти, и можно вернуться.

Нельзя только приходить и уходить, потому что мы — Дом...

Такие речи, однажды услышанные мной от руководителя театра-студии «Дом на Троицком поле», ничуть не показались мне ни высокими, ни — тем более — выпенными, потому что к тому времени я уже была знакома с жизнью этого «Дома».

...Довольно неуклюжее здание барачного типа, где «жилой» этаж только второй; раньше здесь размещался военно-патриотический клуб, куда подростки приходили учиться стрелять, разбирать и собирать автомат Калашникова, надевать противогазы и пр., и пр. Теперь здесь театр...

И все же, уверяю вас, попавши сюда однажды, расстаться трудно, а может быть, и невозможно, хотя не найти здесь ни сногшибательной новизны, ни эстетических изысков, ни чего бы то ни было в таком роде. Притягивает и покоряет как раз их **нормальность**.

Как театр-студия «Дом на Троицком поле» зарегистрирован совсем недавно, всего несколько месяцев тому назад. Но существует этот коллектив уже более десяти лет. Строить свой «Дом» Александр

Маслов начал с воспитания детей. Он не ставил себе обязательной целью создать театр, хотя, будучи режиссером по профессии, конечно, мечтал об этом. И все-таки прежде профессии (и даже прежде мечты) для него всегда был и остается самой главной заботой человек.

Сейчас в репертуаре театра-студии «Дом на Троицком поле» три спектакля: «Сказка про слона Хортона», «Страсти-мордасти» и «Кто ты?» Все они изначально сочинены самими актерами, которые за десять истекших лет работы сумели стать взрослыми людьми, хотя по возрасту все еще очень молоды: большинство из них либо старшеклассники, либо недавние выпускники школы. Однако их юные души хорошо знакомы с обязанностью трудиться. Именно их актерский, душевный труд всегда составляет основу будущего художественного произведения, именно он предопределяет и форму, и структуру возникающего спектакля, рождению которого (на этапе так называемого выпускного периода) драматург, режиссер, художник, композитор потом «всего лишь» помогают.



«Дом на Троицком поле»

Актерское творчество принято здесь реализовывать на невербальном уровне, когда движения душ, минуя какой бы то ни было опосредованный язык общения, закрепляются прежде всего в наиболее естественном для человека способе выразить себя — в движениях тела. Не станем делать вид, что Александр Маслов — первооткрыватель, ведь еще Мейерхольд, как известно, настаивал: «В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги».

Да и не пантомиму вовсе, какую стали мы представлять ее по Марсо, видит зритель, пришедший на спектакли «Дома на Троицком поле», а спектакли с музыкой, словами, костюмами и декорациями. Вот только считать художественный текст этих спектаклей благодаря тому, что они имеют прочную пантомимическую канву, необычайно легко любому зрителю, независимо от его возраста и даже культурного уровня.

Художественную традицию, установившуюся в работе театра-студии «Дом на Тро-

ицком поле» и уже закрепленную в результатах его творчества, можно было бы объявить уникальной и излить множество восторгов по сему поводу. Но и избранный метод работы, так же как и установку театра на глубокое понимание человеческой души, думается, гораздо резоннее воспринимать как **норму**, если, конечно, иметь в виду под этим словом не что-то ограниченное тесными рамками, а точку отсчета, обеспечивающую линию свободного развития.

Но есть, к сожалению, и другая «норма», предопределенная как раз ненормальностью нашей нынешней жизни. Она тоже хорошо и по личному опыту известна театру-студии, разместившемуся на краю Троицкого поля, где не обозначены ни названия улиц, ни номера домов; театру-студии, который уже по чисто географическому признаку невольно и заведомо попадает в разряд «аутсайдеров». Но «Дом на Троицком поле» не был бы Домом, если бы и эту проблему не решил просто и по-человечески... Всякий раз за полчаса до начала спектакля актеры театра встречают своих зрителей на станции метро «Обухово» при сходе с эскалатора. И знакомство друг с другом начинается с приятной прогулки и беседы, что, согласимся, тоже — нормально.

ТЕАТР АБСУРДА

Однажды в информационной программе «600 секунд» появился сюжет об единственном в городе «Театре абсурда».

Режиссер театра Марк Гиндин и один из актеров продавали в подземном переходе у станции метро «Гостинный двор» билеты на спектакль «Смерть безбилетника».

Актер был загримирован, одет в солдатскую шинель и держал в руках ружье — предмет реквизита.

Афиша театра «Только для сумасшедших!» привлекала внимание мчащихся, пробегающих и мирно идущих потенциальных зрителей. Ружье заинтересовало работников милиции, которые и арестовали его владельцев. Правда, выяснив, что ружье бутафорское и увидев съемочную бригаду телевидения, тут же освободили невиновных в нарушении общественного порядка.

«Театр абсурда» существует с мая 1988 года при Василеостровском молодежном культурном центре. Он принимал участие в Днях авангардной культуры, где и заинтересовал зрителей и специалистов.

Залы, в которых выступает театр, чаще всего переполнены. Здесь и нынешние неформалы, привлеченные друзьями и слухами, и «хипы» семидесятых, собирающиеся у Казанского собора, и интеллектуалы, привлеченные цитатой из Германа Гессе на афише («Только для сумасшедших — плата за вход — разум» — надпись на входе в Магический театр в «Степном волке»), и нормальный зритель, предпочитающий все чаще заостренному академическому театральному зрелищу нечто пока еще не опознанное театроведами, не вправленное в привычную и прочную ранговую схему понятий и определений.

Декорации выполнены художниками С. Валько и А. Евсеевым в традициях поп-арта. Мусорный бак с отбросами, садовая скамейка, разодранный лозунг честно берутся на каждый спектакль из ближайшего двора.

«Свой» зритель считывает эти знаки мгновенно — конец семидесятых, Казанский собор, компания хиппи разыгрывает спектакль. Интеллектуалы, теоретически изучившие западный театр абсурда, скептически хмыкают: «Ну, мусорные баки, это уже было...» А те, кто «не врубаются», просто ждут начала действия, ошарашенные нагромождением предметов на сцене.

«Театр абсурда» взял пьесу А. Гуницкого «Звуки улицы, или Околосценические этюды» и объединил со сценами из его же пьесы «Смерть безбилетника».

Сцены не имеют прямой связи между собой, не вытекают друг из друга, а сопоставимы по принципу монтажа. Их соединяют действующие лица, причем важен не текст, который не несет смысловой нагрузки, а возможность персонажей воздействовать друг на друга. Действия негативны: побить, застрелить, запихнуть в мусорный бак, залить краской. Партнер существует для того, чтобы можно было игнорировать его существование в этом мире.

...Прямо из зала на сцену нагло и независимо врывается некто, осматривается, начинает раздеваться, вводя зрителя в состояние, близкое к шоку. Раздевшись до нижнего белья, неопознанный персонаж натягивает галстук, милицмейскую фуражку, берет в руки полосатый жезл. «Мент!» — восхищенно определяет социальную принадлежность героя зрительный зал. Тихо и незаметно появляется Кепка (И. Черносов), пристраивается на скамейку почитать газету. Врывается Шляпа (И. Бубенчиков), деятельный работника с ведром краски и кистью, начинающий закрашивать все подряд — скамейку, на которой сидит мирный интеллигент Кепка, самого Кепку, ошалевшего от неожиданного нападения и беззащитного перед его напором...

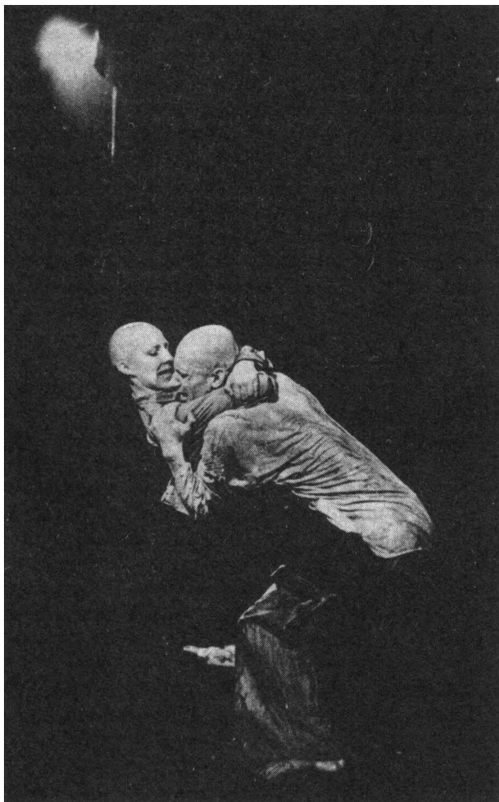
Вызов этого спектакля, его главный смысл — в попытке совместного социального протеста в форме творения непозволенного. Начиная с афиши — «Только для сумасшедших!», с декораций, осененных лозунгом «Слава советской милиции!»... Милиционера деятельный Шляпа запихивает в мусорный бак и с упорством, достойным лучшего применения, снова и снова с оглушительным треском хлопает крышкой... Процессия людей в мусульманских одеяниях несет окровавленного солдата в советской военной форме... Сквозь клоунаду и цирк явственно «торчат уши» политических и социальных событий сегодняшнего дня, рождается фарс о трагической абсурдности и безысходности бытия.

Со временем спектакль оказался «куплен», стал прокатываться в залах, посещаемых респектабельной публикой. Зал изменился. Спектакль стал жить все более и более по законам театрального представления. Социальный протест ушел на второй план. Проявилась типичнейшая для авангардистского искусства ситуация: скандальный спектакль, пережив период социальной адаптации, оказался ангажирован «системой», против которой он изначально был направлен.

”ДЕРЕВО”

Неофольклорная группа «Дерево» возникла в Ленинграде в 1986 году. Руководитель — Антон Адашинский. Группа избегает слов — театр, игра, политика. Пресса характеризует «Дерево» как «молчаливый театр», «новый танец», «буто» — хотя группа не определяет свою работу и не дает названия своим спектаклям. «Дерево» выступает в малых залах, на улице, на воде и в любом месте. «Дерево» также проводит акции, используя музыкальные инструменты, живопись и другие формы творческого выражения.

«Дерево»



Первое публичное выступление состоялось в апреле 1988 года. Сегодня в репертуаре группы две вариации — Красная и Белая. Театр побывал в Западной Европе, в Америке, принял участие в Первом все-русском экспериментальном молодежном фестивале в Ярославле.

АНТОН АДАШИНСКИЙ: Я не буду рассказывать про спектакли, потому что мое дело — выступать на сцене, а не анализировать спектакли. Тогда я бы писал статьи о собственных работах или вообще бы не выступал. Лучше просто о том, что я думаю «по поводу».

Когда я ездил за границу, то видел на фестивалях различные театры — перформанс-группы, уличные компании. Там мы были бы, наверное, на крепком своем хорошем месте. Здесь из-за нашей нищеты то, что мы делаем, кажется революцией, взрывом, событием. Это все от голода. Таких театров должно быть двадцать, тридцать, на каждом углу по пять, чтобы их можно было сравнивать: белую пантомиму с белой пантомимой, гиньоль с гиньолем, театр абсурда еще с десятью театрами абсурда...

Когда приезжал к нам «Караван мира», мы видели десятки западных театров, которые могут работать на улице, в воде... в космосе. Они все играют, все танцуют, все поют. У них есть камерные спектакли, огромные шоу, музыкальные произведения. Это — нормальный театр. Причем в каждом всего лишь десять-двенадцать человек. Театр «Нуклео», театр «Шанкайю-ку», театр «Космос колей». Маленькие компании, в которых есть директор, есть инженер, есть десять первоклассных актеров, каждый из которых мастер на все руки. А у нас?..

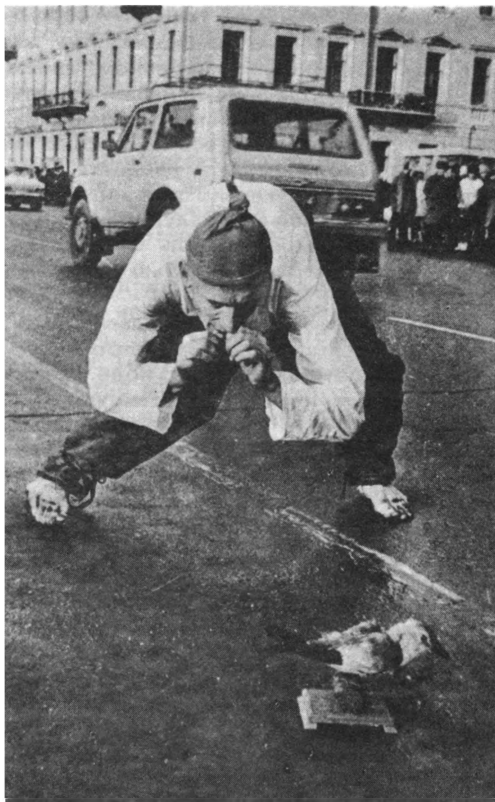
Там театр уже давно на улице. В мире. Весь театр уже давно дышит воздухом, свободен, открыт. А у нас кто смог бы выступить на улице?.. «Лицедееи», мы можем, еще несколько клоунских компаний... Только дело ведь не в том, чтобы просто вынести

спектакль на улице, поставив там декорации. А выступать на улице, быть в ней, быть среди людей и там танцевать, там играть свою музыку, там возбуждать водовороты энергии — это совсем другое дело.

Активно реагировать зритель будет не скоро. Я не думаю, что в ближайшие годы зрители на улице, кроме детей конечно, попытаются вступить с нами в контакт. Этого не произойдет. Это генетическая трусость... Первого человека я беру за руку и вытаскиваю силой. Под гипнозом сажаю его на стул. Остальные идут, поняв, что ничего страшного не произойдет. Они боятся. Боятся не силы, не насилия над собой, боятся потерять собственную важность, оказаться в роли дурака, боятся из-за своих комплексов, боятся открытых эмоций на улице, боятся нежности, боятся ласки. Это нормально. Так и должно быть. Мы это прекрасно понимаем. Мы хорошо знаем, что может произойти во время нашего выступления на улице.

Как любая школа, мы вбираем в себя прежние идеи. Японец Тацуми Хийката,

А. Адасинский «Дерево»



которого сейчас уже нет в живых. Он назвал свой танец — «танец темноты и сумрака». Японцы, самый тихий и сдержанный народ, кидали на сцену стулья. А он скидывал их обратно, крича: «Что? Не нравится?» «Не нравится!» — отвечали ему и уходили. «Почему же вам не нравится?» — спрашивал он. Начинаясь беседа. Сидел голый Хийката о том, как он устал от культуры, от традиций, от мертвечины. Его первый спектакль назывался: «Я — японец Тацуми Хийката. Бунт тела». Есть театры, которые испытывают влияние этого человека и его идей: «Ариадонна», «Лавс данс машин», группа «Шанкай-юку», «Дай ракуда кан». Мы отобрали то, что нас трогает, то, что интересно нам — шестерым людям. Так сложилась именно наша методика работы.

Очень важен для нас животный мир. Очень важно для нас отсутствие сознания, отсутствие рассудка, отсутствие интеллекта.

Очень важно для нас видеть сны.

Очень важная штука — время. Когда-то в детстве я посмотрел «Стеклянную гармонику» Хржановского. Это одна из тех вещей, которые меня сильно повернули в жизни. Помню над городом огромные часы, видимые с любого края. Огромный механизм в них чавкает, хлюпает, и качается маятник. Люди смотрят за гипнотизированно, как идет время, как сыплется песок. В конце концов они убивают часы. Хотя остановить время. Взбираются на часы, вырывают шестеренки, крушат все... Время идет...

Очень важны простые мысли. Например, мы скоро умрем. Когда думаешь об этом, то понимаешь, что все остальное имеет гораздо меньшее значение. Скоро нас здесь не будет. Ничего не будет. Где мы окажемся?..

Хорошо бы, чтобы когда читал такие вещи человек, он испытывал те же чувства, которые испытываю я, когда произношу эти фразы. Как сделать так, чтобы взаимопонимание происходило и через печатное слово? Что скоро нас всех здесь не будет, что смерть очень близко: у кого-то ближе, у кого-то дальше, но времени осталось совсем мало. А с каждой секундой, с чтением каждой следующей строки время уходит. Оставляй бы такое пустое место в столбце, ставь многоточия. Бежишь глазами по тому белому чистому листу бумаги, где не написано ничего. Можно написать все что угодно, а можно ничего не написать, оставить его белым...

...

Записала Мария Катюшан

П. Леонтьев

Ленин, Хармс и Нагорная проповедь — именно эти авторы и источники цитат указаны в программке к спектаклю студенческого театра ЛГУ «И свет во тьме светит...». «То есть как это — «цитат»?» — спросит иной впервые попавший на спектакли этого студийного коллектива. Впрочем, случайных людей в не приспособленном для театра одном из университетских корпусов немного. Зритель в студенческом театре немногочисленный, но постоянный. Ему нет необходимости разъяснять, что художественный руководитель студии — Вадим Сергеевич Голиков — не только профессиональный режиссер, возглавлявший в разное время Ленинградский театр комедии, Театр драмы на Литейном, но еще и — в далеком прошлом — выпускник философского факультета ЛГУ, а следовательно, наличие цитат как одного из непеременимых атрибутов всякой научной работы в его спектакле не случайно.

Главных героев — Николая Сарынцева, его жену и княгиню Черемшанову, мать жениха дочери Сарынцевых — играют профессиональные актеры Театра на Литейном. Необходимость этого очевидна — среди молодых участников студии, непрофессионалов, трудно выделить того, кто мог бы солировать, да еще в возрастной роли, требующей тонкого психологического рисунка и соблюдения жесткой режиссерской концепции. Поэтому приглашение И. Тихоненко, Н. Байтальской, Т. Щуко — шаг вполне оправданный. Но сосуществование рядом на площадке актеров-профессионалов и студийцев, различие в способах их игры не могло не поставить перед режиссером трудноразрешимую задачу. Голиковым она решается весьма остроумно. Различие уровней исполнения не нивелируется, а, напротив, подчеркивается: пространство для главных героев помещается на приподнятом планшете сцены, для массовки — перед сценой, внизу. Два плана выделил постановщик в пьесе — драма семьи Сарынцевых, где никто из домочадцев не желает понять и оценить благих порывов Николая Ивановича отказаться от роскоши, от собственности, от имения, — и фон, на котором происходит эта история: крестьянская жизнь, солдатская муштра, нищета городских низов.

Николай Иванович, носитель Идеи, пленник собственных убеждений, оказывается в исполнении И. Тихоненко человеком сухим и черствым. Актер и режиссер превозмогли тенденциозность образа и направили его в противоположную сторону. Точно найденные жесты и интонации, остроумно решенные мизансцены оказываются более значимыми, нежели слова.

Бесспоротно прочитана университетским театром драма семьи Сарынцевых (читай: семьи Толстых). Прочитана убедительно, как в добросовестной научной работе, — логика доказательств Вадима Голикова безупречна. Что же добавляют к уже обоснованному, доказанному театральными средствами выводу цитаты из статей Ленина, из анекдотов Хармса, из библейского текста? Ведь уже понятна диалектика столкновения образа пьесы, как его решили в театре, с его прототипом и создателем — Толстым? Отчего нам снова преподносят хрестоматийные строки: «С одной стороны... С другой стороны...»? В математически стройное доказательство, которым режиссер может по праву гордиться, вводятся избыточные данные. Или это очередной виток осмысления, продолжение игры, повторение Канта, создавшего шестое доказательство существования Всевышнего после опровержения пяти прежних? «Вот мы вам все популярно объяснили и доказали. А может, все не так просто и однозначно? Может, мы не так поняли?» — словно спрашивают нас.

"СИНИЙ МОСТ-1"

Леонид Попов

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.

Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,—
Ни тебе, ни мне.

Г. Шпаликов

Наше поколение, насмотревшееся на черт знает что, очень многого уже и не увидит. Уже оказались мы лишены, едва успев осознать ужас этого лишения, Любимова и Эфроса. Уже как миф воспринимаем мы рассказы о художественных высотах Товстоногова и Ефремова. Стрелера и Гротовского мы тоже, очевидно, навсегда лишены. И не дано нам пережить восторг от бруковского «Лира» или «Короля Убю». И даже «Вагончик» Камы Гинкаса мы тоже никогда уже не увидим.

И по присущей мне жадности, не выветрившейся по малолетству, мне этого жаль.

Вот почему я уже бесконечно благодарен актерам из бывшей самодеятельной студии «Синий мост» (которой в ДК им. Володарского руководила Генриэтта Яновская), собравшимся, чтобы восстановить спектакль «Надо следить за своим лицом», поставленный ею десять лет назад.

Конечно, чуда не произошло. Мы не увидели того, что когда-то сотворила Яновская. Мы не узнали, зачем она десять лет назад взялась за Александра Володина, объединила его маленькие драмы, наполнила их его же стихотворениями, переплела эту причудливую композицию собственным текстом (и собственным исполнением этого текста) — ролью женщины-лектора, так что володинские герои оказались демонстрационными моделями, экспонатами этой лекции на «морально-этические темы».

Так оно, видимо, было. Так больше не будет, хотя бы потому, что не выйдет больше Яновская в роли лектора, и воссоздателям спектакля известно это лучше, чем кому бы то ни было. Не возрождением безвозвратно ушедшего содержания десятилетней давности занялись они, когда решили найти друг друга, когда рискнули вновь выйти на сцену после многолетнего перерыва, решили вернуть себе прежнее название «Синий мост» (хотя формально оно принадлежит не им — действительной бывшей труппе, а помещению в ДК им. Во-

лодарского, где давно уже другая труппа, с другим режиссером и другими идеями), когда вселились на птичьих правах в крохотную комнату на последнем этаже клуба табачной фабрики им. Урицкого (Средний пр., 48), где и играют спектакль. Эти постаревшие на десять лет люди, до сих пор озабоченные талантом Геты Яновской, создали новый спектакль, с новым содержанием, старым названием и старым текстом.

Еще не очень обжитая комната, не наполненная безусловным теплом от уютного пребывания в ее пространстве нескольких близких людей, — напоминание о другой комнате, в которой создавался и игрался прежний спектакль. Из той, оставшейся в Прошлом каждого из актеров, комнаты перенесены в эту, новую, — абжур и полочник, еще кое-какая бытовая мелочь, занимавшие и здесь место согласно своему предназначению. Но ни вещи, ни люди не обманывают себя и других. Не иллюзия тогдашнего уюта им нужна, а маленький островок реального уюта посреди этой другой, чужой, не притворяющейся своею комнаты.

Не иллюзия прежнего спектакля — но реальная память о нем, о Яновской. Большинство исполнителей ролей — прежние, вспомнить текст и мизансцены оказалось несложно, но что-то главное пропало, и сознание этой утраты читается в их грустных глазах. И грусть эта, и сознание это — реальные и безусловные.

Истинными героями истории, рассказанной прежними словами, становятся не персонажи Володина, а актеры «Синего моста». Жизнь придала старому тексту множественность смысла.

Теперь они вспомнили себя и причастились к тому, с чего начинали. Теперь они набрались сил от праисточника и продолжают свой театр. Созданный десять лет назад Генриэттой Яновской. И иной задачи первый их, заново рожденный, спектакль «Надо следить за своим лицом» не ставил. И не должен был. Будем же честными.

Всеволод Сторонний

”приют комедианта”

Паяц, комедиант... Высоченный, длинноносый, с развевающейся шевелюрой — он не читает стихи, он поигрывает ими. Поигрывает фразой, словом, ритмом, чуть ерничая и прищипывая.

Он — на сцене. И маска сменяется маской — томно вздыхающий и юродствующий эгофутурист, язвительно скрививший рот Саша Черный, жалящий словом «побесный муравей» Ходасевич...

А еще в поэзоконцертах и моноспектаклях Юрия Томошевского (который является художественным руководителем театра «Приют комедианта») звучат Хармс, Зощенко, Аверченко, Агнивцев, Волошин, Маяковский...

Уже по этому списку авторов заметны пристрастия «комедианта», программа возглавляемого им «Приюта».

Культура петербургских кафе и салонов, воспоминания о музыкальных и поэтических вечерах — все это витает в маленьком подвальчике на улице Гоголя.

Кто здесь только не выступал за два с половиной сезона! Молодая актриса Татьяна Кабанова с вечером «Памяти Александра Вертинского», автор-исполнитель песен на стихи поэтов XVIII века Владимир Москвин, артист Александр Коваленко с чтением поэмы Иосифа Бродского «Шествие»...

И еще один пласт петербургской культурной жизни нашел место в «Приюте комедианта». Это культура ленинградских «семидесятников», творивших и прозревавших не так давно в других подвалах, не «артистических». Поэты Виктор Кривулин, Елена Шварц, Олег Охалкин, Александр Горнон, Сергей Стратановский. Музыковед и культуролог Абрам Юсфин. Рок-бард Юрий Морозов...

В студийной мозаике нашего города «Приют комедианта» — едва ли не единственное новое образование со своей четко обозначенной линией. И пусть недоволен Томошевский, считая, что период концертов и самостоятельных актерских работ слишком затянулся, что пора переходить к «полноценным» спектаклям. Когда выйдет этот номер журнала, на афише «Приюта» появится новое название — «Елка у Ивановых» обэриута Александра Введенского. Будет возможность убедиться, насколько удастся в «Приюте» постановка столь серьезной драматургии.

А пока — скрипач вскидывает смычок, пальцы концертмейстера лихо ударяют по клавиатуре, и под «кабаретную», кафешантанную музыку выходит пританцовывающая «неведомый паяц», живущий «за струнной изгородью лиры».

М. Гришина

” Театр НОЛЬ – НОЛЬ ”

Летом 1988 года возник в Ленинграде «Театр Ноль-ноль». Это само по себе не являлось экстраординарным событием, если бы не скандальная известность «Песен западных славян».

Всероссийское объединение «Творческие мастерские» предложило сделать спектакль-концерт поэту Татьяне Щербине и режиссеру Роману Смирнову, которые в свою очередь пригласили двух искусствоведов — Ольгу Хрусталеву и Михаила Трофименкова и балетмейстера Андрея Кузнецова. Эта дружная компания решила совершить акцию, которая позже разрослась до перформанса. Сюжетной канвой стали стихи Татьяны Щербины из книги «Ноль-ноль».

Каждый представлял на сцене самого себя, не играя никаких ролей. Татьяна Щербина, естественно, читала свои стихи. Ольга Хрусталева и Михаил Трофименков образовывали комическую, почти клоунскую пару искусствоведов-противников, один из которых защищал Москву, а другой — Ленин-

град. Роман Смирнов выступал как певец-исполнитель своих песен. Пятому — балетмейстеру делать на сцене было нечего. Андрей Кузнецов стал единственным сценическим персонажем, игравшим роль. Он играл интеллигента эпохи застоя — с лежанием на диване, курением сигарет, варкой макарон и т. п.

Перформанс был построен как разговор о «новом искусстве», что было закономерно, поскольку трое исполнителей были представителями этой «новой культуры» — оба искусствоведа занимались: одна — «новой литературой», другой — «новыми художниками», а Т. Щербина принадлежала к «новым» в поэзии. Эти пять персонажей создавали на сцене среду «молодой культуры». Манифестация «нового искусства» одновременно стала его практическим воплощением в форме перформанса.

Наиболее значимой была сцена демонстрации имиджа. Каждый рассказывал о возникновении своего имиджа как определенной социальной роли, в которой

окружающие привыкли его воспринимать, под которую обычно подгоняли ситуации существования в обществе. Имидж как бы «снялся» с человека, и он, отстраняясь, рассказывал о самом себе.

Перформанс «Песни западных славян» был сыгран всего четыре раза. Исчерпали себя герои, исчерпал себя и зритель. Интеллектуальный перформанс был рассчитан на «своего» зрителя, знающего стихи Т. Щербины, концепции М. Трофименкова по поводу «нового искусства», суть споров

О. Хрустальной о «новых». Да и жизненные ситуации персонажей надо было знать, чтобы разобраться во внутренней драматургии представления. Контингент зрителей был ограничен «образовательным цензом» в области «новой культуры» и интересом к конкретным персонажам.

Герои за четыре представления обговорили все свои профессиональные и жизненные темы, отрефлексовали и, не найдя новой идеи развития своего перформанса, разошлись.

Параллельное, новое, подпольное, молодое, неофициальное, независимое... Оно уже у всех на устах. О нем уже ходят легенды. Оно в подвалах, народных студиях, залах Союза кинематографистов. Его трактуют как новое неформальное движение, форму политической борьбы, духовную альтернативу, «просто любительское творчество»... Его сравнивают с самиздатом и магнитофонным роком...

Его знала и Америка 50-х, и Франция 60-х, и даже ФРГ 70-х годов, предоставлявшая немалые возможности для самореализации в рамках прокатного кинематографа, практически не скованного никакой цензурой. И тут упрощенная схема «давление социума — андеграунд» не срабатывает. Когда видишь, что именно снимают «герои подполья», каково направление их исканий, то становится понятным, что оно являет собой одну из многих культурных альтернатив скорее, нежели альтернативную культуру «параллельное кино».

СИНЕ

ФАНТОМ

У нас в гостях — журнал Сине Фантом, занимающийся проблемами киноискусства. Главный редактор журнала Игорь Алейников рассказывает:

— Наш независимый журнал Сине Фантом является идеологическим центром параллельного кино в Советском Союзе. Вокруг него группируются все независимые авторы и «новые критики» Москвы и Ленинграда, пишущие о кино. Журнал возник в 1985 году, однако только с апреля 1987 года он стал тиражным, то есть начал распространяться в машинописном виде.

— Игорь, попробуем кратко определить содержание вашего журнала. О чем он и каков стиль материалов в Сине Фантом?

— Журнал освещает на своих страницах актуальные процессы современной аудиовизуальной культуры. Современное аудиовизуальное сознание выражается в теоретических, критических статьях, эссе, написанных в стиле «новой критики». Язык «новых критиков», структура их статей вбирают в себя особенности прихотливо организованного современного общекультурного процесса, в котором порой трудно дифферен-

цировать различные дисциплины, в котором размыты границы видов и жанров, стирается грань между жизнью и художественным творчеством. Эти процессы в аудиовизуальной культуре более молоды, чем, например, в изобразительном искусстве, поэтому они еще не до конца исследованы. И впрочем, еще не завершены.

Сине Фантом генерирует, коллекционирует и предлагает современные художественные идеи в области аудиовизуального мышления. Мы стремимся к аналитичности наших публикаций.

— Я думаю, качество публикаций в первую очередь зависит от авторов, сотрудничающих в издании. Кто пишет для вас?

— Среди ведущих «новых критиков» и теоретиков журнала — Глеб Алейников, Вадим Драпкин, Ольга Лепесткова, Георгий Литичевский, Анатолий Прохоров, Евгений Чорба и другие.

— Издавна существует мнение, что пресса, даже если она независимая, не только коллективный пропагандист, агитатор, но и коллективный организатор. Что вы думаете об этом? Ведет ли какую-то организационную работу ваш журнал?

— Да, мы занимаемся и этим. Одной из важных форм деятельности редакции Сине Фантом стали «круглые столы» — своеобразные конференции, на которых в свободных, непринужденных беседах сотрудники журнала и их гости обмениваются мнениями о процессах в мировом кино, и на свет появляются интересные идеи. «Стол» проводятся не только в закрытых аудиториях, — например, «круглый стол» по Штраубу был проведен на островке водохранилища в Строгине. Ближайший «круглый стол» будет посвящен теме «Кино и смерть».

Кроме того, редакция Сине Фантом проводит различные мероприятия, помогающие росту престижа параллельного кино. Это участие в акциях и выступлениях художников и литераторов, встречи и поддержание контактов с западными режиссерами параллельного кино и видеоарта, с киноведами и прессой, со звездами мировой кинорежиссуры. Это организация просмотров для интересующейся публики, проведение фестивалей параллельного кино Сине Фантом Фест.

Можно вспомнить и о том, что с нашим участием была создана недавно Свободная академия, или Академия новой культуры, состоящая сейчас из Ленинградского Свободного университета и Московского Свободного лица. Это учебное заведение,

одним из учредителей которого мы стали, имеет, на наш взгляд, хорошие перспективы и считает своей основной целью выпуск специалистов — теоретиков и практиков, готовых воспринять и развивать дальше современные идеи в области культуры. Преподавательской деятельностью в академии заняты многие авторы и исследователи параллельного кино, а член редколлегии Сине Фантом режиссер Борис Юханов руководит Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР), действующей в Ленинградском Свободном университете.



«Гун-го»

Мы считаем, что создание Свободной академии — событие, которое благотворно повлияет на общую культурную ситуацию в обеих столицах и, может быть, в стране в целом. Студенты здесь могут получать серьезные гуманитарные знания, свободные от многих идеологических и нравственных стереотипов.

— Но вернемся к журналу. Игорь, насколько я знаю, вашу читательскую аудиторию составляет творческая интеллиген-

ция Москвы, Ленинграда, Риги, в первую очередь кинематографисты и просто любители кино. Очевидно, они находят в журнале то, что хотят там найти: интересующую их информацию, необходимую глубину разработки проблем, оригинальность и независимость суждений. Это подтверждает и рост вашего тиража. Тем не менее существует серьезная проблема производства журнала. Пишущими машинками уже просто невозможно печатать необходимый тираж.

Странной является сама ситуация: в эпоху гласности серьезный профессиональный журнал, имеющий популярность и большой спрос, а значит, и значительный резерв роста, производится, как и прежде, кустарным способом. Взрослого человека держат в песочнице. Существуют ли у вас какие-то перспективы перехода на типографское издание журнала!

— Я согласен, что многие из существующих сегодня в самиздате журналов должны получить доступ к печатным станкам. Готовящийся сейчас Закон о печати, очевидно, решит эту проблему. Такое реше-

ние будет действительно соответствовать провозглашенной политике гласности и явится реальным подтверждением плюрализма мнений. Что же касается нашего журнала, то сейчас мы ведем переговоры, и уже достигнута принципиальная договоренность о типографском производстве Сине Фантом.

Читатели, которых заинтересовал наш журнал, могут подписаться на него — на один номер или на несколько номеров сразу. Для этого достаточно перевести деньги (из расчета 3 рубля за каждый выпуск) на счет № 465803 код МФО 201694 в Ленинградском отделении ЖСБ г. Москвы. Киновидео клуб «Диалог». О переводе денег необходимо сообщить по адресу: 103473, Москва, Никоновский пер., 22, корп. 2, кв. 14, Е. Федорову. После этого читатель получит любой из заинтересовавших его номеров, и я могу с абсолютной уверенностью сказать, что он не прогадает.

— Спасибо за беседу.

Интервью взял Евгений Голлербах

Редакция журнала Сине Фантом предоставила нам статью о параллельном кино в СССР. Мы публикуем ее с некоторыми сокращениями.

И. Алейников

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО

Из всех искусств для нас важнейшим является параллельное кино. Оно не самое массовое, зато самое экспериментальное. Оно — в авангарде киноискусства.

Увы, «советское кино» — вся система воспитания «творческих кадров», производство и прокат — пришло к полной деградации. Об этом свидетельствует и то, что за несколько лет возможности работать в «новых» условиях не было создано ни одного полноценного новаторского кинопроизведения, не появилось ни одного действительно нового режиссера из киносреды — все «новые» продолжают пережевывать штампы «советского кино» 30—80-х годов. Я исключаю из рассмотрения те несколько имен, которые достаточно ровно и на неплохом уровне работают с 60—70-х годов, правда в эстетике отнюдь не конца 80-х. И они во многом повязаны по рукам и ногам ложной идеологией «советского кино».

Парадоксально, но случай с советским кинематографом напоминает мне модель работ самых последовательных художников-концептуалистов, которые во имя идеи не только убрали из арсенала средств выразительности все материальные средства — крас-



Некрореалисты

ки, холст, камень, пространство и так далее, но и уничтожали материальный объект, носитель самой идеи, то есть себя — художника.

Не случайно параллельное кино появилось в СССР в начале 80-х годов, во время окончательного распада государственного кинематографа.

Сейчас нужны энергичные и энергетичные кинолюди. Как нам кажется, такие люди есть в среде независимых кинематографистов, так как они хотя бы частично выключены из застойной киносистемы и не испытывают ее давления. Параллельное кино — это сильная энергетическая зона.

«Для меня очевидно, что сейчас параллельное кино существует как одна из самых мощных идей культуры поколения. Так же очевидно для меня, что сейчас кроме идеи уже существуют люди. Эти слова я произношу с уверенностью после фестиваля (имеется в виду фестиваль параллельного кино Сине Фантом Фест'87.— И. А.). Потому что цель фестиваля заключалась не в выявлении лучших, а в выявлении массы, выявлении того, есть это или нет и что тогда есть» (Б. Юхананов. Фестивальное интервью // Сине Фантом. 1988. № 9).

Итак, возникло движение. Не так, как «новая волна» во Франции или «польская школа» в начале 60-х,— у нас другая ситуация. И главное отличие — в государственной монополии на средства кинопроизводства (как, впрочем, и на все остальные средства — печать, радио, телевидение). Во Франции, скажем, было возможно снять фильм на свои деньги и продать его какой-либо частной прокатной фирме (или не продавать). У нас таких возможностей нет юридически. Таковы условия игры. Поэтому параллельное кино началось как 16-мм кино и в видеоварианте — как бытовое видео.

Параллельное кино — это кино, создаваемое вне больших студий, вне централизованного кинопроизводства. Вне Голливуда, вне Гомона, вне Госкино (Г.Г.Г.) «А-аа, это же любительское кино»,— скажет незадачливый обыватель или зарвавшийся кинематографист.

Как нам кажется, только дилетант может назвать любительскими 16-мм фильмы Уорхола, Брекхейджа, Штрауба, Годара, Шрётера. А весь современный видеоарт! Он тоже создается без больших капиталовложений.

Граница между параллельным кино (и авангардом вообще) и официальным советским кино (идеологизированным кино и искусством вообще) пролегает в области эстетики. Различие — в глубине и уровне художественного мышления, в актуальности художественных задач, которые ставят и решают авторы параллельного кино.

Параллельное кино осваивает территорию, свободную от притязаний официального кинематографа. Официальный кинематограф весь отталкивается от темы, от сюжета. В лучшем случае — острый сюжет, ранее запретная тема. Художественное построение в лучшем случае на уровне, отработанном западной культурой двадцать — тридцать лет назад. Но чаще режиссер вообще не заглядывает в область структур, ведь соцреализм однороден, сер и пресен.

Режиссеры параллельного кино претендуют на лидерство в области современного аудиовизуального мышления. И завоевывают эту территорию без боя, так как на нее больше никто не претендует.

Параллельное кино всегда в эпицентре культурных процессов. Просто человеческие контакты связывают режиссеров параллельного кино с современным художественным и литературным авангардом. Часто проводятся совместные акции и выступления. Крупным событием стал, например, первый в Советском Союзе фестиваль параллельного кино, который редакция журнала Сине Фантом провела в ноябре 1987 года. В работе того фестиваля приняли участие 25 независимых режиссеров из Москвы, Ленинграда, Риги, Таллинна, Вильнюса, Тулы, Перми. Информационный показ включал в себя блок работ западных видеоартистов, представленный международным видеожурналом «Информентал».

Д. А. Пригов (из интервью журналу Сине Фантом): «Мне кажется, что, как у художников выставки — это стимул работать, фестиваль параллельного кино — это один из основных стимулов для людей просто работать. Оказывается, на небольшом пятачке можно разыгрывать сложнейшие пространственно-языковые композиции. И понимаешь, что основная работа должна происходить внутри тебя, на уровне языкового мышления. А воплотиться можно самыми замечательными скудными средствами; надо сказать, что эта скудость дает ощущение минимализма и чистоты языкового мышления».

Агентство Рейтер о фестивале параллельного кино:

«На фестивале авангардных фильмов в Советском Союзе.

На этой неделе творческая публика собралась в нескольких московских клубах, где проводится первый советский фестиваль независимого авангардного кино.

Интерес западного человека вызвали и сами фильмы, и гости фестиваля — художники, объединенные неприятием всего обыденного. При показе фильмов зрители, сидя в темноте на стульях, на столах или прямо на полу, громко выражали свое одобрение. Эти фильмы, претенциозные, иногда очень увлекательные и действительно прекрасные, до сих пор невозможно увидеть в городских кинотеатрах».

«Фестиваль проходит хорошо, — говорит один из его организаторов кинорежиссер Игорь Алейников. — При подготовке у нас были некоторые организационные проблемы. Кинотеатры отказались принять нас у себя, и даже городской советник переполошился, узнав о фестивале, и позвонил, чтобы узнать, что за фильмы мы собираемся показывать. Но наконец все уладилось». («Корея геральд», нояб. 1987).

Второй фестиваль Сине Фантом Фест состоялся в Ленинграде в марте 1989 года. В его организации приняли участие киноклубы и Ленинградское отделение Союза кинематографистов СССР, поэтому авторы параллельного кино смогли провести просмотры своих фильмов в Ленинградском доме кинематографистов. В работе фестиваля Сине Фантом Фест'89 приняли участие уже 50 независимых кино- и видеорежиссеров, работающих в разных городах страны.

Фестиваль показал, однако, что, хотя ростки параллельного кино пробиваются и в других городах, лидируют по-прежнему именно московская и ленинградская школы параллельного кино. Такое положение связано в первую очередь с тем, что эти два города всегда лидируют в области художественного мышления: в обеих столицах наиболее развита коммуникационная сеть и есть наибольший доступ к информации как художественного, так и самого общего плана.

Итак, Ленинград. Его осмотрим первым, так как здесь сосредоточено наибольшее количество параллельных кинематографистов Советского Союза и они достигли наиболь-



Кадр из фильма «Рыцари поднебесья»



шего уровня социализации, то есть получили возможность профессионально работать, при этом не изменяя разработанной ими эстетике.

Костяк ленинградской киногруппы составляют Евгений Юфит, Евгений Кондратьев, Олег Котельников, Андрей Мертвый. Кто они?

Евгений Юфит, 28 лет, родился и вырос в Ленинграде, с 1982 года занимается постановочной фотографией. В области его внимания — некорреалистические сюжеты, с 1984 года Юфит снимает некорреалистическое кино. Он лидер киногруппы «Мжалафильм», по художественным тенденциям близок современной индустриальной культуре.

Андрей Мертвый, постоянный соавтор и актер Евгения Юфита. В 1987 году они сняли совместный фильм «Весна» — одно из центральных произведений параллельного кино. В настоящее время Андрей Мертвый работает самостоятельно, его новый фильм посвящен судебной психопатологии.

Олег Котельников, известный ленинградский художник группы «новые дикие», принимал участие в создании первых ленинградских параллельных мультфильмов в соавторстве с Е. Кондратьевым, А. Овчинниковым и Иналом. Он также соавтор первых фильмов Юфита и Кондратьева.

Евгений Кондратьев, 29 лет. Самая загадочная фигура в отечественном параллельном кино. Он начал снимать еще до приезда в Ленинград в 1982 году. В Черногорске (Красноярский край) он сделал свои первые 16-мм фильмы и долгое время занимался документальной фотографией. В Ленинграде с 1984 года он вошел в киногруппу «Мжалафильм» и до 1988-го работал вместе с Юфитом, группой «Северный полюс», Котельниковым и Овчинниковым. В настоящее время разрабатывает теорию неправильного и вертикального кино.

Кроме них в Ленинграде работают Игорь Безруков, Вадим Драпкин, Ольга Лепесткова, Андрей Венцлова, Константин Митенев, Денис Кузьмин, братья Инал. К сожалению, московская школа не так многочисленна, но зато более разнообразна. Три автора и абсолютно различные художественные концепции: братья Алейниковы, Петр Поспелов и Борис Юхананов.

Киногруппа «Че-паев». 1989

И. Безруков. Рабочий момент съемок

Братья Алейниковы — Глеб, 23 года, и Игорь, 27. С 1986 года совместно снимают фильмы, пишут сценарии, статьи.

«Рефлексирующая, аналитическая интонация в фильмах Алейниковых звучит достаточно сильно, но никогда не переходит в холодное умозрение, способное воодушевить только любителей изысканных интеллектуальных удовольствий. Режиссеры работают как бы на самом стыке аналитического и иррационального. Каждый аналитически рассчитанный ход открывает в их фильмах не холодную геометрию выверенных по линейке схем, а, напротив, вводит в пространство, законы которого непредсказуемы...

В своих фильмах они пытаются осмыслить не только рациональные основы языка кино, его грамматику и синтаксис, но и вычлениить глубинный внеаналитический уровень в киноречи, работать, условно говоря, не со словами, а с буквами и звуками. Исследовать то, что дает порой необъяснимую магнетическую власть самому пустяшному изображению на экране. Скажем, монотонному движению трактора...» (Е. Бобринская. Братья Алейниковы // Параллельное кино в СССР. М., 1989).

Петр Поспелов, 26 лет. Кино занимается с 1984 года, в 1987-м закончил фильм «Маша, которая хочет стать учительницей». В фильме сочетаются сентиментальность в отражении мира героев, ироническая позиция в разговоре со зрителем и жесткая конструктивность в киноязыке. В 1988 году сделал фильм «Репортаж из страны любви», в котором представил лирическую историю героев как часть жизни страны, сопрягая основные моменты сюжета с документальным фоном и пытаясь интерпретировать социальную действительность с интимной точки зрения.

Борис Юхананов, 31 год. Режиссер и теоретик театра и видеокино, режиссер-режиссер Театра-Театра. Входит в редколлегию журнала Сине Фантом, отвечает за раздел «Беседы о видео». Пионер отечественного игрового видеокино.

Из статьи Алана Блумсбери «Мистер Юхананов»: «Его стиль холодный и горячий одновременно. Холодный, потому что многим кинокритикам хотелось бы найти в его работах большую степень формализма, и горячий, потому что Слово в его первоначальном смысле не исключено из его работ, а все видеоповествование аналогично процессу речи со всеми ее опасными заикающимися местами».

Его видео называют «медленным», но его культурные реакции во время съемок относятся к категории мгновенных...

Если попытаться найти общие тенденции, которые объединяют творчество ленинградских и московских авторов, то можно обнаружить, среди прочего, стойкую тягу и тех, и других к учебному и научно-популярному кино. Так, братья Алейниковы сняли научно-популярный фильм «Трактора», Петр Поспелов неоднократно делал фильмы о фольклоре, Евгений Кондратьев — автор учебного фильма о вертикальном кино, Юфит и Мертвый готовятся к съемкам научно-популярного фильма о трупоедстве и людоедстве.

Делайте ставки на параллельное кино — и вы не останетесь в проигрыше.

Записки не из подполья → (с потолка)

Сергей Добротворский, кандидат искусствоведения, киновед, сотрудник сектора культуры ЛГИТМиЖа, генеральный директор Первого всесоюзного фестиваля параллельного кино, который проходил в Ленинграде весной 1989 г.

— СТРОГО говоря, параллельное кино — это кино, существующее вне господ-

ствующей системы производства и проката. Все. Никакие художественные критерии здесь не подразумеваются, в то время как для нас андеграунд ассоциируется с эстетическим поиском, экспериментом, вообще с авангардом. Авангард же вполне может уживаться в русле системы, как это было, скажем, во Франции, где «новая волна» на добрый десяток лет оттянула рождение

настоящего «подполья». И параллельное кино Франции возникло в 1968 году не как художественная потребность, а как средство политической пропаганды. Кстати, спустя еще десять лет ретроспектива этих «подпольных» агитфильмов демонстрировалась в крупнейших кинотеатрах страны. Круг замкнулся.

Вот еще пример. Покойный Сергей Иосифович Юткевич. Всю жизнь он работал в самой регламентированной и подцензурной кинематографии и остался при этом убежденным авангардистом. Да не каким-нибудь провинциалом-самородком, а мэтром международного класса. Причем парадокс заключается в том, что самые концептуальные свои эксперименты он ставил в фильмах о Ленине. Казалось бы, куда уж более канонизированная тема, однако «Ленин в Польше» — весьма новаторский для своего времени прием «внутреннего монолога», «Ленин в Париже» — киноколлаж, и так далее...

Я говорю это для того, чтобы уяснить зыбкость границ. Конечно, удельный вес эксперимента в параллельном кино выше, чем в коммерческом, но андеграунд и авангард — отнюдь не синонимы. «Параллель» дает свободу, а как ею распорядиться — каждый решает по-своему.

Приведу еще пример — «разгул порнографии» на зарубежных экранах. Явление это не столь давнее, как следует из описаний нашей критики. Почти до начала 70-х в большинстве стран были довольно жесткие запреты на показ интимных сторон жизни. И именно они породили мощнейшую индустрию «подпольного» порнокино, абсолютно параллельного по своей сути. Это кино умерло, как только заинтересованные в нем зрители получили возможность смотреть порнографию легально. Хорошо это или плохо — обсуждать не будем. Хочу только подчеркнуть, что на этом примере ясно вырисовывается общая концепция «киноподполья». Во-первых, оно далеко не всегда преследует художественные задачи. А во-вторых, возникает тогда, когда не соответствует целям и задачам централизованной кинокультуры. Причины здесь самые разные — политические, идеологические, экономические. И художественные в первую очередь. Фильм — слишком дорогая игрушка, чтобы ею могли развлекаться 5—6 знатоков. И государство или компания, вложившие в фильм деньги, понятно, заинтересованы в отдаче. Значит, для художника-экспериментатора «параллель» — самый естественный путь. Если же случится невозможное и миллионы зрителей бросят

ся смотреть мультфильмы, нанесенные иглой прямо на пленку, или фильм, где в течение шести часов показан спящий человек, то это уже никак не будет параллельное кино. Скорее в «подполье» придется уходить авторам детектива и мелодрамы.

Это, конечно, утопия, но смысл, я думаю, ясен. В «параллель» идут художники, не желающие зависеть от диктата общественного вкуса и бюджета, художники, считающие фильм индивидуальной акцией, люди, оговаривающие право на творческий эксперимент. Тогда и рождается параллельное кино, сделанное на собственные деньги, сообразно собственным представлениям. И я хочу подчеркнуть, что в художественном аспекте параллельное кино вовсе не прибежище для убогих, а нормальная лаборатория, мастерская, испытательный стенд выразительных средств языка...

Ленинградская школа вычленила чистейшие структуры и антиструктуры экранного сообщения, выяснила, что киноязык ей просто мешает. Она начала делать совершенно немислимые вещи, — например, фильмы без камеры, иногда, как акция, — даже без пленки... Это какое-то варварство, что ли, возведенное в эстетический принцип. Модернизм, явившийся в эпоху постмодернизма. Причем если москвичи понимают культуру как язык, то ленинградцы — как ценность. В московской школе многое идет от концептуальной традиции, это игра языка, бесконечно описывающего себя. Ленинградская же школа — прорыв к ценности, переросшей допустимые нормы высказывания. Характерный пример — некрореализм. Он пугает, шокирует, но как только зритель принимает систему ценностей, он тут же перестает бояться. Он мыслит за гранью формы. По существу. Это, по моему, очень по-русски. Так сказать, к вопросу о культурной традиции.

Параллельное кино развивается, растет, но удивительно то, что границы его сужаются, а не расширяются, как следовало бы ожидать. А потому вопрос сейчас стоит так: не чем должно заниматься параллельное кино, а чем оно уже не должно заниматься. Если обратиться к параллельному кино в других городах, то мы увидим страшноватую картину действия нашего сквозного идеологически-эстетического механизма, который даже людям, сидящим в «параллели», причем в некоторой изоляции, вбивает в голову те же самые каноны, из которых они в этой «параллели» ищут выхода. И, добившись

независимости, они вдруг начинают эти же вещи воспроизводить, этим же канонам следовать. Будучи независимыми коммерчески, они оказываются зависимыми художественно и развивают те же идеи, которыми занимается наш централизованный кинематограф. Это как бы индивидуальная кинокультура для каждого, наша огромная советская кинокультура, проникшая в сознание конкретного человека и им воплощенная.

Время, когда любая неформальная деятельность попадала в категорию идеологической оппозиции, а потому выталкивалась на обочину, — прошло. Сейчас надо мыслить уже иными категориями. И сейчас «параллельщики» заслуживают своего отсмотра с ими же диктуемыми правилами администрирования этого мероприятия. Дай Бог, чтобы таковое было...

КАК КИНОВЕД, я могу добавить, что на настоящий момент «параллель» нуждается в собственном интеллектуальном обрамлении. Главный конфликт прошедшего фестиваля состоял в том, что на нем показывалось и как это оценивалось. Наша критика направлена на «обслуживание» официального кинопроцесса. «Параллель»

для нее представляет предмет чистого любопытства, но не предмет профессии...

Что же до перспектив, то если культурная политика и дальше будет двигаться в том же русле, что и сейчас, то сработает нормальный механизм культурной саморегуляции — Богу будет отдано Богово, а кесарю — кесарево: кто-то окончательно уйдет в любители, кто-то уйдет в нормальное кино, ибо явно перспективнее делать кино на студии, нежели дома на свои деньги.

Прецедент уже есть. На «Мосфильме» братья Алейниковы сняли свой первый «госзаказ» — «Здесь кто-то был». И в титрах последней картины нашего Евгения Юфита «Рыцари поднебесья» значится эмблема «Ленфильма». Ну а тем, кто рисует гвоздем на пленке, видимо, очень долго еще придется сидеть в «параллели». А скорее всего, всегда. Лишь те, кому милее «партизанская война с кинокамерой», как именовали параллельное движение популярные в 70-е годы на Западе аргентинские радикалы Соланас и Хетино, будут сидеть в своем «подполье», которое тогда займет совсем другое место в культуре...

Публикацию подготовила *Таня Лепесткова*

Марина Шубина

Настоящий читатель не интересуется общими идеями. Его занимает частная греза.

Владимир Набоков

Тоска по

МОНРЕПО



Усадьбный дом в Рождестве. 1989

ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ НИШЕ

А у вас разве душа не перевертывается при словах: «Вот, кажется, всю кровь бы отдал, чтобы снова увидеть какое-нибудь болотце под Петербургом?»

Когда мы оказываемся во власти набокковского слога, уже почти невозможно уберечься от соблазна попасть в его Зоорландию, географическая доступность которой не требует ни заграничного паспорта, ни поддельной «фамилии Никербокер», — нужно только захотеть, да еще, быть может, уловить на всем его тень, неразлучную с Мнемозиной. Ему все-таки удалось вернуться на родину, хотя и испробовал он, как уверял, все способы, кроме самоубийства. Впрочем, он все предвидел и сказал устами своего романного двойника: «Я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто лет, через двести лет буду жить там в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя».

Остается удивиться огромному количеству подробностей (и теперь еще узнаваемых), сохранившихся в его книгах благодаря «страстной энергии памяти», и с горьким наслаждением погрузиться вместе с ним в ностальгическую грезу... Загадки, мистификации, игра, пути, отмеченные реальными метками и векторами, дымка... Блуждаем в



Владимир Дмитриевич Набоков в Выре. 3 марта 1917 г. ЦГА КФФД Ленинграда

Век русской усадебной традиции оказался недолгим: родившись во второй половине XVIII столетия с манифестом Петра III об освобождении дворянства от обязательности службы, она пресеклась в 1917-м, при уничтожении общественного устройства старой России. В историко-культурном измерении «усадебный» век исчисляется от Державина, воспевшего в немолодые годы «жизнь званскую», но, по-видимому, в большей степени от Пушкина, поколение которого уже с детства было широко вовлечено в эмоциональные и интеллектуальные связи с родовыми поместьями («владения дедовские»), а в иных случаях и с замыслами большого художественного размаха и философского содержания («сады Лицея»), до Набокова — представителя последнего поколения «усадебного» детства и воспитания. Однако и сегодня, на исходе XX столетия, попадая в сохранившиеся поместья или разоренные и заброшенные усадебные уголки, мы нередко ловим себя на переживании, близком чеховскому рассказчику: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве».

Усадьба как феномен общественно-культурного уклада прошлого, произведения дворцово-паркового искусства в духовной жизни современного человека — к этим и другим вопросам, с которыми неразрывно связаны и проблемы сохранения, реставрации и использования, мы намерены обратиться в рубрике, название которой — Монрепо (в переводе с французского М о й о т д ы х) — подсказано знаменитым Выборгским памятником усадебного искусства.



Окрестности Рождествена

лабиринте петербургских улиц или лесных тропинок и усадебных аллей и ловим себя на мысли, что пытаемся подобрать к ним ключи из его книг. На связке будет: «клинопись птичьей прогулки на свежем снегу», «жаворонок, поднимающийся в мутноперламутровое небо», портрет матери работы Бакста, целая улица с «прелестным названием Караванная», объявление в газетах «о продаже придворного мундира» лидера Конституционно-демократической партии В. Д. Набокова, жужжание специальной машинки для очинки карандашей, предвещавшее партийные заседания в его доме...

А вот и он — старый особняк на бывшей Большой Морской улице. Глазам не верится — в точности такой же, и «цветистая полоска мозаики над верхними окнами». Но в «темных комнатах все по-другому...» Дальше порога нельзя — пропуск! Вахтер с важностью, достойной памяти стоявшего на его месте швейцара Устина, объясняет, что дом по праву принадлежит двум Учреждениям.

Конечно, мистер Набоков любил ловушки, и мы про это уже читали: «Let the visitors trip»¹. Но это слишком — в самом начале.

Служащие спуют тут же, но они — под сенью Учреждения, и от нас далеки. Однако мы уже увидели лестницу и витражи, а легкое движение случайного человека готовы принять за знак или штрих прошлой жизни.

«...Александр Бенуа, проходя... мимо мертвечины своего брата-академика Альберта, и мимо «Проталины» Крыжицкого, где не таяло ничего, и мимо громадного прилизанного Перовского «Прибоя» в зале, делал шоры из рук и как-то музыкально-смугло мычал «Non, non, non, c'est affreux², какая сушь, задерните чем-нибудь» — и с облегчением переходил в кабинет моей матери, где его, действительно прелестные, дождем набухшая «Бретань» и рыже-зеленый «Версаль» соседствовали с «вкусными», как тогда говорилось, «Турками» Бакста и сомовской акварельной «Радугой» среди мокрых берез».

У того же учрежденческого порога все же узнаём, что в комнате (на втором этаже справа, крайние два окна), где появился на свет первенец семьи Набоковых Владимир, — Красный уголок. Разумеется, ничему не удивляемся, но вспоминаем об имевшем здесь место небольшом историческом действе, означенном появлением нового героя: «швейцар Устин лично повел... восставший народ через все комнаты» к тайнику с фамильными драгоценностями. То был первый акт семейной трагедии, которая и закончилась согласно классическим канонам: персонажи погибли, могилы разбросаны по Европе.

¹ Пусть посетители спотыкаются (англ.).

² Нет, нет, нет, это ужасно (франц.).

Декорации остались. Но «индивидуальная тайна» навсегда ушла из дома вместе с его хозяевами, как и некий «тайный прибор, оттиснувший в начале... жизни тот неповторимый водяной знак», который различается во всем творчестве одного из последних колоссов русского «серебряного века».

Что ж, еще раз встречаем своеобразное воплощение мысли, с которой мирится рассудок, но не сердце: «Сколько бы раз мы ни открывали «Короля Лира», никогда мы не застанем доброго старца забывшим все

Звуки сохранились те же и потому складываются в обрывки прочитанных фраз.

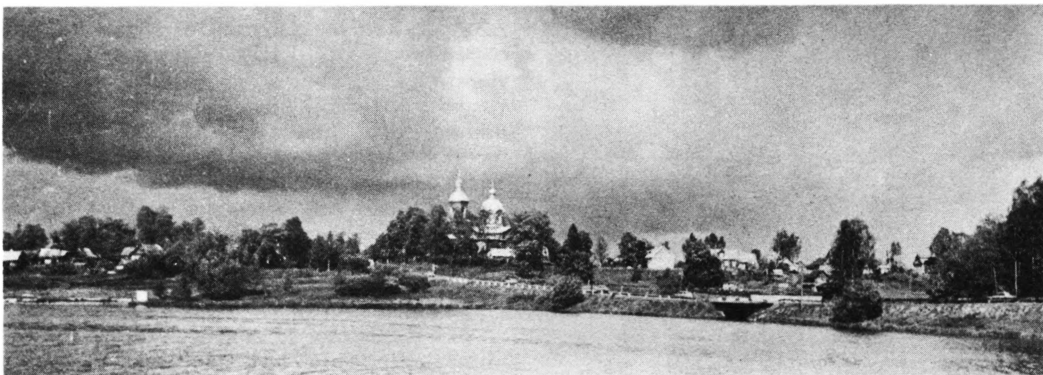
«...пикники, спектакли, бурные игры... все это осталось идилическим гравюрным фоном памяти...»

«...ощущение предельной беззаботности и благоденствия, густого летнего тепла...»

«...лиственная тень играет на белой с голубыми мельницами печке...»

«...чернила пахнут черносливом...»

«...иволги в зелени издают свой золотой, торопливый, четырехзвучный крик...»



Рождествено, оно же Воскресенск в повести «Машенька»

горести и подымавшим заздравную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми, и их комнатными собачками. Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Н. Никогда не поправится Эмма Бовари...»

Начальный виток жизни Набокова («цветная спираль в стеклянном шарике,— говорил он,— вот модель моей жизни») неизменно приведет нас и туда, где когда-то для него «сияло и зыблилось Вырское лето». Это всего лишь в 70 верстах к югу от Петербурга: Выра родителей, бабушкино Батово, Рождествено дяди.

Едем искать осколки «рая осязательных и зрительных откровений», и где-то по дороге привязывается мотив: «Смех и музыка изгнаны. Страшен / Ульдаборг. Этот город немой / Ни садов, ни базаров, ни башен...»

Вырский дом сгорел во время последней войны, давно нет и следов аккуратных газонов и площадок, посыпавшихся когда-то красным песком и, уж конечно, теннисного корта. Разве что лес, некогда бывший «таинственным вырским парком», оказывает нам подобие гостеприимства. Шелест листвы смешивается с шумом плотины.

«...сыздетства утренний блеск в окне говорил мне одно, и только одно: есть солнце — будут и бабочки...»

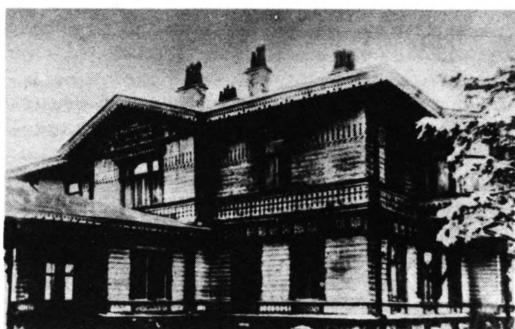
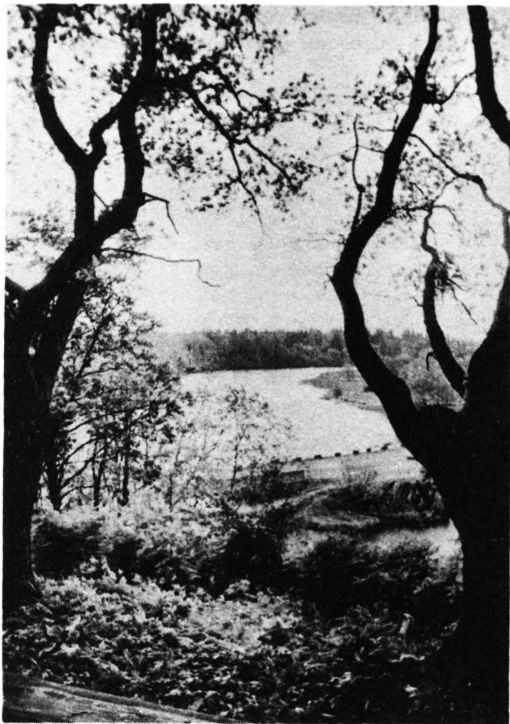
*Ты давно уж не я,
Ты набросок, герой
Всякой первой главы,
А как долго нам верилось
В непрерывность пути
От ложбины сырой
До нагорного вереска.*

Искусственная горка в лесу. Впрочем, тому, кто не узнаёт в ней Парнас, скажем словами Генри Торо: «Восходит лишь та заря, к которой пробудились мы сами».

У Парнаса усиливается гул падающей воды.

«...Если двигаться вниз, вдоль высокого нашего парка, достигаешь, наконец, плотины водяной мельницы — и тут, когда смотришь через перила на бурно текущую пену, такое бывает чувство, точно плывешь все назад да назад, стоя на самой корме времени».

С трудом оторвавшись от этого зрелища, следуем из Выры в Рождествено, путем,



*«Знакомое дерево вырастает из дымки...»
Дом Набоковых в Выре. Довоенное фото*

который Набоков прокладывает для читателя почти через сорок лет разлуки со своей землей.

«...Я с праздничной ясностью восстанавливаю родной, как собственное кровообращение, путь из нашей Выры в село Рождествено, по ту сторону Оредежи: красноватую дорогу, — сперва шедшую между Старым Парком и Новым, затем колоннадой толстых берез, мимо некошенных полей; — а дальше: поворот, спуск к реке, искрящейся промеж парчовой тины, мост, вдруг разговорившийся под копытами, ослепительный блеск жестиан-

ки, оставленной удильщиком на перилах, белую усадьбу дяди на муравчатом холму, другой мост, через рукав Оредежи, другой холм, с липами, розовой церковью, мраморным склепом Рукавишниковых; наконец: шоссейную дорогу через село...»

Дом с ветхой колоннадой. Вместе с миллионным состоянием его получил в наследство Владимир Набоков в день своих пятнадцатых именин от брата матери В. И. Рукавишникова³. Но он «слишком был поглощен общими местами юности... чтобы испытать какое-либо добавочное удовольствие от вещественного владения домом и дедьями, которыми и так владела душа, или какую-либо досаду, когда большевицкий переворот это вещественное владение уничтожил в одну ночь».

Во мраке той ночи скрывается окончание первого витка «цветной спирали в стеклянном шарике», в нем расплываются и очертания «большого балкона в заброшенном саду» — свидетеля первых любовных переживаний; и лес, поле и воздух петербургской губернии; и, может быть, самое главное — детская вера, что «ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет».

Вся дальнейшая жизнь Набокова была пронизана щемящим воспоминанием о России.

*Наш дом на чужбине случайной,
где мирен изгнанника сон,
как ветром, как морем, как тайной,
Россией всегда окружен.*

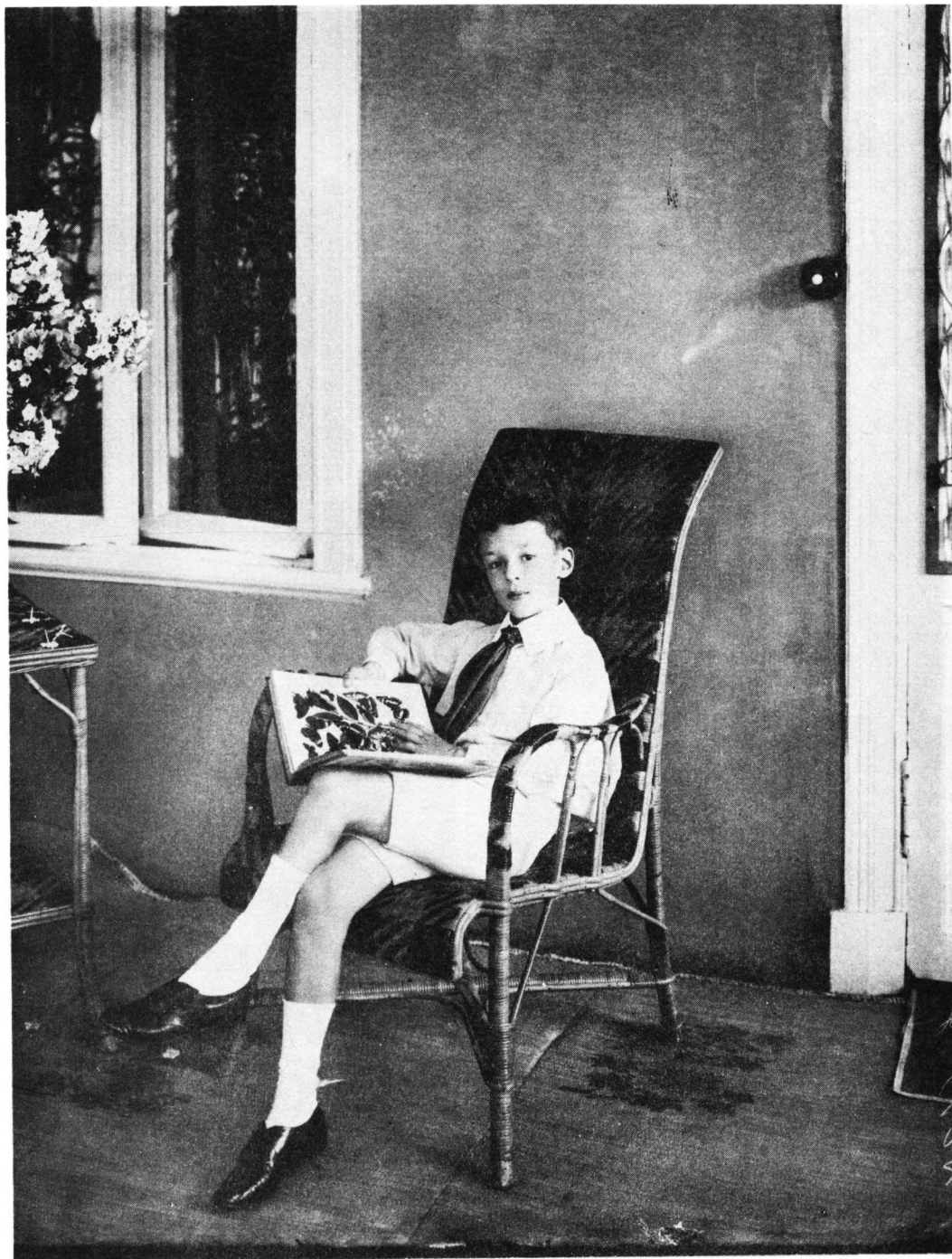
В эмигрантской среде он не раз ловил себя на мысли, что презирает «россиянина-зубра», который стонет, что у него украли «деньжата и десятины». О себе же говорил: «Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами... Выговариваю себе право тосковать по экологической нише — в горах Америки моей вздыхать по северной России».

Пейзажная съемка Л. Кудиновой

³ О создании здесь историко-литературного и мемориального музея мы уже сообщали (Искусство Ленинграда. 1989. № 6). Напомним лишь номер счета, открытого для пожертвований: Дзержинское отделение жилсоцбанка, 14000142343 МФО 171047, «на восстановление усадьбы В. Набокова».

*Елена Ивановна Набокова,
мать В. В. Набокова, с детьми*





Владимир Набоков. Село Рождествено. 1908



авторское право

О ЗНАКЕ ОХРАНЫ АВТОРСКОГО ПРАВА НА ПРОИЗВЕДЕНИЯХ, ИЗДАВАЕМЫХ В СССР

На произведениях, впервые изданных в СССР после 27 мая 1973 г., стал проставляться знак охраны авторского права. Это было связано с присоединением Советского Союза к Всемирной конвенции об авторском праве, статья III которой требует проставления символа охраны авторского права для того, чтобы произведения авторов — граждан стран — участниц Конвенции имели охрану на территории договаривающихся государств. Отсутствие знака охраны лишает произведение конвенционной охраны, и оно может быть использовано свободно без согласия автора. Кроме того, символ охраны авторского права обозначает, кому принадлежат авторские права на данное произведение.

3 июля 1989 года Госкомиздат СССР утвердил новую Инструкцию о порядке проставления знака охраны авторского права на произведениях науки, литературы и искусства, издаваемых в СССР. Эта инструкция привела правила проставления знака охраны авторского права в соответствии с требованиями ст. III Всемирной конвенции об авторском праве и действующим советским законодательством об авторском праве.

По общему правилу авторские права у нас в стране принадлежат авторам, а не организациям. За юридическими лицами авторские права признаются в случаях, установленных законодательством, при этом данное положение не распространяется на приобретение юридическими лицами авторских прав по договору. Так, ст. 485 ГК РСФСР устанавливает, каким организациям и в каких пределах принадлежит авторское право на издания. Это организации, выпускающие в свет самостоятельно или при посредничестве какого-либо издательства научные сборники, энциклопедические словари, журналы и другие периодические издания. Авторское право за этими организациями признается в целом на издание, а авторское право на отдельные произведения, включенные в такие издания, принадлежит авторам этих произведений.

С учетом действующего законодательства впредь в символе охраны авторского права будет указываться имя автора, а не название издательства, или наименование юридического лица в случаях, когда в соответствии с законом ему принадлежит авторское право на данное издание.

Знаком охраны авторского права должны обеспечиваться все издания, содержащие в себе охраняемые авторским правом произведения науки, литературы и искусства: книжные и журнальные издания, нотные и картографические издания, все виды изданий изобразительного искусства. Произведение может быть теперь снабжено несколькими знаками охраны авторского права, в зависимости от количества создателей произведения и характера проделанной ими работы (автор текста, автор-составитель, автор перевода, художник-оформитель, автор иллюстраций и т. д.).

На сборниках и периодических изданиях символ охраны авторского права проставляется на издание в целом, а также на каждое произведение, помещенное в такого рода издании.

При издании произведения, охраняемого авторским правом, в переводе с одного языка на другой знаками охраны авторского права должны быть обозначены как оригинальное произведение (на языке оригинала), так и перевод этого произведения (на языке перевода).

Порядок обозначения имени автора (подлинное имя или псевдоним), место расположения знака охраны авторского права оговариваются сторонами в заключаемом ими авторском договоре.

В соответствии с новыми правилами знак охраны авторского права должен проставляться на всех охраняемых авторским правом произведениях, являющихся первым выпуском в свет данного произведения после 1 августа 1989 г. При переиздании же произведений без каких-либо изменений и дополнений, вышедших в свет до этого времени и где символ охраны авторского права был обозначен по ранее действовавшему правилу, этот символ воспроизводится без изменений. Если при переиздании произведение подвергается переработке, дополнению, то проставляется знак охраны первого издания и знак охраны последнего издания с соответствующим указанием на дополнение и переработку.

Наталья Лохова,
начальник юридического отдела
СЗО ВААП

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 05.12.89. Подписано в печать 16.02.90. М-22547. Формат издания 70 × 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 12,15. Тираж 22 000 экз. Заказ № 416. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2506. 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.

Диалозитивы обложки и вклеив изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

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



КАУБЕЛАРТ СУПЕР

Каубеларт Супер, сильноглянцевая бумага для художественной печати

МАСТЕРМАТ СУПЕР

Мастерматт Супер, полуматовая высококачественная бумага для художественной печати

КАУБЕЛАРТ

Каубеларт, глянцевая бумага для художественной печати

МАСТЕРМАТТ

Мастерматт, матовая бумага для художественной печати

Использование для художественной печати бумаги, которая выпускается на бумагоделательной фабрике Кауттуа, обеспечивает получение печатной продукции высшего класса. Вся гамма цветов выдающихся произведений изобразительного искусства будет воспроизведена в мельчайших подробностях, каждый аванс и каждая деталь будут переданы и доставят зрителю эстетическое наслаждение. Наилучшие образцы выпускаемой бумаги – Каубеларт Супер и Мастерматт Супер – бесспорно представляют собой первоклассные сорта мирового уровня. Основные сорта бумаги – Каубеларт и Мастерматт – предназначены для использования в случае печати чрезвычайно крупных тиражей, или когда отсутствует необходимость в применении бумаги наивысшего качества.



ПРОДАЖА: Финнбумага
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В МОСКВЕ 117049 МОСКВА, ДОБРЫНИНСКАЯ УЛ. 7,
КВ. 2. ТЕЛ. 230-12-54, 230-12-44, 230-11-88.

Цена 1 р. 20 к.

Индекс 73190



ТЮН
Кв 8