



**ИСКУССТВО
ЛЕНИНГРАДА**

5.90

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

СО Д Е Р Ж А Н И Е

- | | | |
|----------------------|-----|--|
| Герман Гоппе | 3 | Мы и войной не смеем оправдаться...
Стихи |
| Андрей Дзенискевич | 6 | Смысл и цена стратегической обороны |
| Борис Сурис | 13 | Ты не плачь обо мне... |
| Людмила Чашина | 21 | Путь возврата
(К 80-летию со дня рождения
О. Ф. Берггольца) |
| Нина Яглова | 29 | Записки о блокаде |
| Анатолий Басыров | 32 | Скульптор из Озерков |
| | 36 | из истории русской общественной мысли
Община. Продолжение |
| Михаил Бялик | 52 | Уроки немецкой оперы |
| Елена Нестерова | 58 | Автопортрет в китайском костюме |
| Александр Введенский | 64 | ОБЭРИУТОВ ГОД
Куприянов и Наташа. Пьеса |
| | 71 | ЭКРАН/СЦЕНА |
| Алексей Курбановский | 80 | Сказочность реального
Живопись Николая Сажина |
| | 86 | РЕКВИЕМ |
| Самуил Лурье | 88 | МОНОЛОГИ О ГОРОДЕ
Очень странное место |
| Елена Шелаева | 95 | МИГ И ВЕК
16 мая 1903 года... |
| Александр Панченко | 100 | На алтарь добра |
| И. А. | 102 | Жертвоприношения
Андрея Тарковского
(Взгляд с христианской колокольни) |

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

5.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

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

Редакция

М. А. Золотоносов
(публицистика)

А. А. Кравцова
(театр, кино)

В. Г. Перц
(изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)

И. Г. Райскин
(музыка)

Т. Ф. Селезнева
(история и теория искусства)

О. Ю. Яхнин
(художественный редактор)

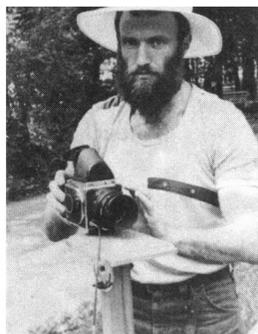
Художник номера
И. М. Отрощенко

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



АФОНИЧЕВ Владислав Федорович (р. 1946) — живописец, график. Участник международных и всесоюзных выставок. **Инвалиды** (фрагмент). 1987. Холст, масло. На первой странице обложки

БИЧУРИН Иакинф (1777—1853). **Автопортрет** (?). 1810-е. Бумага, акварель. Собрание Института востоковедения АН СССР. На второй странице обложки



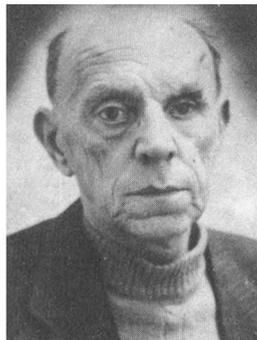
ГЕЗЕНЦВЕЙ Александр Михайлович (р. 1950) — фотограф. **Эскиз плаката к фильму А. Рогожкина «Караул»**. На третьей странице обложки

Дворец Петра I в Летнем саду. Фото. Май 1903. На четвертой странице обложки

1945
1990

Мы и войной не смеем оправдаться...

герман гоппе



Мешает боль.

Вот в этом все и дело.
Должно быть, не остыло, не срослось,
А жизнь, считай, почти что пролетела.
Так где же твой, история, наркоз?!

Чего же ты, ответь-ка нам на милость,
За веком век шагала не спеша
И вдруг встряхнулась и заторопилась,
И требуешь, чтоб мучилась душа.

Чтоб на свои и на чужие вины
Мы не делили общую вину,
Чтоб прошлое лежало полем минным
И до конца держало нас в плену.

Мы и войной не смеем оправдаться,
И возрастом.

Обрушилась одна
За столько неудачных операций
На рядовых и маршалов вина.

А где для нас была тропа иная,
Где пряталась спасительная нить?
Ты и теперь, история, не знаешь.
Ты и сейчас не можешь объяснить.

* * *

А былое пролетело мимо,
Славой не овеяло своей.
И музеем Осовиахима
Сделался Суворовский музей.

Хорошо еще, эпохи скальпель
Не завел с мозаикой спор:
Переход не сгинул через Альпы
И села Кончанского простор.

В сорок первом бывших не призвали,
Полагали справиться без них.
Танковым бензином нашли дали,
Шел пожар на мертвых и живых.

И уже за Волгою горящей
Все-таки задумались о том,
Что хоть титлы и не подходящи,
Без князей нельзя в сорок втором.

На призыв Советского Союза,
Не обидясь и не удивясь,
Встали князь Суворов, князь Кутузов,
Александр Невский — тоже князь.

У ПАРАДНЫХ БАТАЛЬНЫХ ПОЛОТЕН

Ярость в яркость ушла,
Боль — в нарядные краски.
И блестят удила,
Латы, копыя и каски.

Заклинают: взглядишь,
А потом и рассудишь,

герман борисович гоппе родился в 1926 году в Ленинграде. В составе пехотных соединений участвовал в боях на Ленинградском фронте и в Прибалтике. Трижды был ранен. Войну закончил сержантом. Награжден боевыми орденами Красного Знамени и Красной Звезды, медалями. Почти двадцать лет являлся литературным консультантом газеты «Смена». В настоящее время — ответственный секретарь комиссии по работе с молодыми авторами при Ленинградской организации Союза писателей. Член СП СССР.



У входа на выставку «Героическая оборона Ленинграда». 8 мая 1944 года

Чья талантливей кисть
В поджигательском зуде.

Сколько их! Не сочтешь!
На торжественной ноте
Утверждающих ложь
Барабанных полотен.

Нет, не спрятать вам боль.
Поумнели земляне.
Трубный зов на убой
Трупным запахом тянет.

* * *

Шесть снарядов, а седьмой промазал.
И стена, хоть и одна, тверда,
На которой кистью богомаза —
Все проделки Страшного суда.

Теснота как на воскресном рынке,
Черти правят чертовы труды.
Добродушны, словно на картинке
К детскому изданию «Балды».

Праведники высятся над нами,
Носом к носу с грешниками мы.
Жаль, огонь условен под котлами
И не греют адские дымы.

Снег под воротник залез, однако.
Только это горе не беда.
Задержись, пожалуйста, атака,
Дай вздремнуть у Страшного суда.

* * *

Брился лейтенант под артобстрелом,
Как перед свиданьем.

Впрочем, нет:
Борода к свиданьям не поспела,
Лишь в землянке
вылезла на свет.

Брился он неспешно,
показушно
И небрежно с бритвы пену тряс.
Оттого и взрывы вроде глуше
Стали для него,
да и для нас.

СМЫСЛ И ЦЕНА СТРАТЕГИЧЕСКОЙ ОБОРОНЫ

Однажды «Ленинградский рабочий» опубликовал письмо читателя газеты В. Чащина¹. С горечью и обидой писал защитник города на Неве о том, как ошеломил его вопрос молодого человека: «А может, было бы лучше, если бы Ленинград сдали немцам? Не было бы столько жертв?» Наверняка в сердцах многих старых ленинградцев это письмо отозвалось болью и тревогой. Но вот что обращает на себя внимание и действительно поражает: и в разговоре со студентом, и в письме «Ленинградскому рабочему» В. Чащин не смог достаточно полно и веско ответить на поставленный вопрос. «Я,— пишет он,— участник обороны Ленинграда, откровенно говоря, растерялся. И больше для себя (?! — А. Д.), чем для своего молодого собеседника, стал искать не то что оправдание (?! — А. Д.) — объяснение того факта, что ленинградцы готовы были скорее погибнуть от холода и голода, нежели сдать врагу свой город». Письмо наполнено эмоцией, в искренности которой невозможно усомниться, но ответа на поставленный вопрос в нем нет.

О значении обороны Ленинграда писали и говорили много. И хотя город не сразу получил свою действительно заслуженную Золотую Звезду Героя, честные люди во все времена оценивали блокаду только как героическую эпопею. Но, привыкнув делить всю нашу историю на «до» и «после» 1917 года, мы оторвали подвиг Ленинграда от исторических традиций, стали писать о нем как о чем-то лишенном истоков и корней и в конечном счете принизили тем самым его значение.



Андрей Дзенискевич,
доктор исторических наук

Был ли замечен красный свет опасности над этим поворотом? Увы! Мы оторваны от своей истории, мы расчленили ее на отдельные части и стали забывать о причинно-следственных связях в масштабах веков, а тем временем образовавшиеся провалы зажили своей собственной жизнью, оказывая отрицательное влияние на нашу культуру и нравственность. Мы оторваны друг от друга, от своих предков, а значит, и от потомков, потому что перестали ощущать себя звеном неразрывной цепи человеческой общности, которая не должна и не может ограничи-

ться одним настоящим временем. Мы нарушили общность предков с потомками — становой хребет нации. Мы легко разделялись со своим культурным наследием, не берегли его, так же как не берегли названия городов и улиц, презрев священное право основателей, строителей — наших прадедов и пращуров — давать имя творению рук своих. Мы не задумываясь разрушали, уничтожали могилы предков и докатились до того, что не пощадили священный прах своего национального героя Александра Невского! Мы потеряли ответственность перед предками, зачеркнув их вместе со всем, что было «до», но одновременно мы стали терять ответственность и перед своими потомками, перестав задумываться, что оставим им во всех сферах жизни.

Между тем осознание своего единства со всеми, кто основал, строил и защищал в разное время наш город, есть сущность землячества. Только в этом единении, в осознании того, что все мы лишь временная, преходящая часть исторической общности, имя которой — население Петербурга — Ленинграда, в нем только и есть истинный (хотя и забытый) смысл слов: мы — ленинградцы.



Ленинградцы закрашивают предупреждающие надписи на стенах домов. 1944 год

Годы послевоенных тревог и разочарований, крушения надежд на благополучие и свободу оттолкнули многих от активной общественной деятельности, заставили их уйти в личную жизнь, в мелкие заботы. Политическая вялость и апатия стали нормой.

Но сейчас, в момент общенационального кризиса, когда до боли необходимы нам мощное единение, воля и целеустремленность, оценим ли мы по достоинству, ощутим ли смысл непреходящих ценностей — таких, как земляк, товарищ, соотечественник, — хранящих в себе изначальную суть единения? Сегодня очень важно всем живущим и трудящимся в Ленинграде ощутить себя единым целым не только в хронологических рамках современности, но и в масштабе всей истории нашего прекрасного города. Встав у выхода в море, с первых дней он угадал в грядущем свою ратную судьбу. И когда был поднят в нем петровский штандарт — флаг российской государственности, не он ли вобрал в себя тяжкий воинский опыт старейших городов?

В течение многих веков страдала наша Родина от опустошительных вражеских нашествий. Много раз отсиживались москвичи за стенами Кремля от набегов монголо-татарских орд. В 1609—1611 годах двадцатимесячную осаду польских феодалов перенес Смоленск. Огромную роль в охране

западных границ Русского государства от нападений немецких псов-рыцарей сыграли древние русские города Новгород и Псков. В борьбе с Ливонским орденом псковичи вынесли 26 осад, но город захватчикам не сдали. В 1581—1582 годах гарнизон и горожане Пскова под командованием князя И. П. Шуйского отбили 31 приступ пятидесятитысячного войска польского короля Стефана Батория, вынудив противника подписать перемирие сроком на десять лет.

Так в течение многих веков складывались оборонительные и патриотические традиции русского народа. Об этом следует помнить, когда мы говорим о героической обороне Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Потому что подвиг ленинградцев явился продолжением национальной патриотической традиции. Но есть в нем и свои особенности. Город, основанный Петром Великим на самой границе государства Российского, никогда не сдавался на милость победителя, а в годы второй мировой войны выдержал небывало долгую для такого крупного промышленного и культурного центра осаду.

Последствия ее глубоко трагичны. От голода, артиллерийских обстрелов и авиационных налетов по подсчетам Ленинградской городской комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков в городе во время

блокады погибло 632253 человека. Эти данные были приведены на Нюрнбергском процессе². Фигурируют и другие цифры. Военные историки считают, что число жертв составило 641 тысячу человек³. Автор книги «Стойкость» Д. В. Павлов назвал 642 тысячи⁴. Это не удивительно: точных данных у нас нет. Регистрация смертности в самый тяжелый период — зимой 1941/42 года — не могла быть полной. Не ушла комиссия погибших в Ораниенбауме, Сестрорецке и пригородных районах, оказавшихся внутри блокадного кольца⁵. Никто не считал умерших в пути из Ленинграда по льду Ладоги. И вряд ли когда-нибудь в будущем точный подсчет всех погибших станет возможным.

Авторы «Очерков истории Ленинграда» пришли к выводу, что голод и лишения унесли не менее 800 тысяч жизней. «Все же, — пишут они, — в Ленинграде и его пригородах за время блокады погибло около 1 млн. человек»⁶.

В мировой истории войн найдется много примеров, которые по глубине трагизма могли бы сравниться с ужасами голодавшего Ленинграда. Поэтому все, кто писал о сражении за город на Неве, обращали основное внимание на трудности, героизм и особенно на тяжкие потери его защитников. Но за темой жертв стал постепенно отходить на второй план и забываться, казалось, слишком очевидный, само собой разумеющийся смысл столь упорной обороны. Дело дошло до нелепых рассуждений известного писателя в центральной прессе о том, что якобы гуманнее было сдать город врагу, не держаться за «коробки», за «камни» Ленинграда⁷. Как будто фашистская агрессия против Советского Союза могла носить человеколюбивый характер! И разве оставленные захватчикам города стали примером «гуманного» отношения гитлеровцев к мирному населению?!

Можно указать по крайней мере четыре причины, определившие жизненную необходимость стойкой обороны города на Неве не только для его населения, но и для всей страны.

Первое. В случае падения Ленинграда положение Кронштадта — последней базы нашего военного флота на Балтийском море — становилось безвыходным. Очевидно, по этой причине судьба осажденного Ленинграда беспокоила наших союзников.

12 сентября 1941 года посол Великобритании в Москве Криппс передал В. М. Молотову записку, в которой говорилось: «В случае, если Советское Правительство будет вынуждено уничтожить свои военно-

морские суда в Ленинграде, чтобы предотвратить переход этих судов в руки неприятеля, Правительство Его Величества признает требование Советского Правительства после войны об участии Правительства Его Величества в замене уничтоженных таким образом судов»⁸.

Верховное Главнокомандование Вооруженных Сил Советского Союза было заинтересовано в том, чтобы сохранить Краснознаменный Балтийский флот и Ленинград, который обеспечивал активные действия наших моряков. Причина опять-таки имела прямое отношение к стратегии. Ведь именно боевые корабли Балтийского флота препятствовали важнейшим перевозкам Германии из Скандинавских стран. Это обстоятельство очень четко отмечено в документах вермахта. Так, 21 июля 1941 года Гитлер говорил командованию группы армий «Север»: «Необходимо возможно скорее овладеть Ленинградом (так в цитируемом сборнике документов. Известно, что Гитлер всегда называл его только Петербургом. — А. Д.) и очистить от противника Финский залив, чтобы парализовать русский флот. От этого зависит нормальный подвоз руды из Швеции. Следует ожидать, что если русские подводные лодки лишатся своих баз в Финском заливе и на островах Балтийского моря, то они вследствие затруднений с подвозом материальных средств и горючего смогут продержаться не более четырех-шести недель»⁹.

Напомним, что небогатая сырьевыми ресурсами Германия могла продолжать войну только при условии нормальной работы своих транспортных — железнодорожных и морских — коммуникаций. Одну из них и перекрывал своими активными боевыми

² Карасев А. В. Ленинградцы в годы блокады. М., 1959. С. 158; Нюрнбергский процесс: Сб. материалов (Т. 1). М., 1954. С. 594.

³ Великая Отечественная война 1941—1945: Энциклопедия. М., 1985. С. 401.

⁴ Павлов Д. В. Стойкость. М., 1979. С. 108.

⁵ На защите невской твердыни. Л., 1965. С. 336.

⁶ Очерки истории Ленинграда. Т. 5. Л., 1967. С. 692.

⁷ Астафьев В. Не знает сердце середины // Правда. 1989. 30 июня.

⁸ Переписка Председателя Совета Министров СССР с президентами США и премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. Т. 1. М., 1957. С. 22.

⁹ Дашичев В. И. Банкротство стратегии германского фашизма: Исторические очерки: Документы и материалы. Т. 2. М., 1972. С. 204.

*Группа военнопленных на Невском проспекте.
Август 1942 года*





9 мая 1945 года



действиями наш флот, базировавшийся на Кронштадт — Ленинград.

Второе. Тяжелейшим для нас результатом сдачи Ленинграда явилось бы объединение немецко-фашистских войск с финской армией. Эти силы получали возможность вырваться на оперативный простор восточнее Ладожского озера.

Третье. Такой прорыв противника в направлении Вологды и далее неизбежно привел бы к нарушению железнодорожной связи между Мурманском и всей страной, а следовательно, и к прекращению военных поставок союзников по ленд-лизу, которые морем поступали в Архангельск и Мурманск. Правда, военная помощь шла к нам также через Владивосток и Иран, но эти пути были значительно длиннее и сложнее. И хотя общий объем поставок из Соединенных Штатов Америки в Советский Союз не превышал 4 процентов объема производства отечественной промышленности¹⁰, но в 1941—1942 годах, особенно в период перебазирования оборонных предприятий на восток страны, и эта помощь имела для нас очень большое значение.

Разумеется, роль северной коммуникации понимали и во вражеском лагере. В июле 1942 года в директиве № 44 «О ведении боевых действий в Северной Финляндии» Гитлер пишет: «Теперь необходимо отрезать также северную линию снабжения, соединяющую Советский Союз с англосаксонскими державами. Такой линией в первую очередь является Мурманская железная дорога, по которой осуществлялись поставки материалов из Америки и Англии главным образом в зимние месяцы. Значение этой линии снабжения вновь возрастет, если время года и условия погоды помешают успешным операциям против конвоев на севере»¹¹.

И наконец, последнее — четвертое, но очевидно самое важное положение. Соединившись с финнами и высвободив значительные силы, скованные ранее под Ленинградом, командование вермахта несомненно бросило бы их на Москву. От Советского Главнокомандования это потребовало бы создания нового фронта, необходимого для прикрытия столицы с северного направления. А резервов в то время, как известно, не имелось. Таким образом сдача Ленинграда открывала врагу прямую дорогу на Москву. В своих воспоминаниях

Г. К. Жуков писал, что, отправляя его на Ленинградский фронт, 8 сентября 1941 года, Верховный главнокомандующий сказал: «Езжайте под Ленинград. Ленинград в крайне тяжелом положении. Немцы, взяв Ленинград и соединившись с финнами, могут ударить в обход с северо-востока на Москву, и тогда обстановка осложнится еще больше»¹². Рассказывая об этом эпизоде позднее Д. В. Павлову, Г. К. Жуков добавил такую важную деталь: «Вашей задачей,— сказал мне Сталин,— является не допустить врага в Ленинград, чего бы это вам ни стоило»¹³.

Высоко оценивалась стратегическая роль Ленинграда и руководством фашистской Германии. Это достаточно полно и убедительно подтверждается документами. Вот записи из военного дневника верховного главнокомандования вермахта от 29 июня 1941 года: «Фюрер пока склоняется к тому, чтобы повернуть фронт на Ленинград, чтобы тем самым как можно скорее очистить от русских Балтийское море (обеспечение подвоза), оказать поддержку финским войскам и высвободить левое крыло для нанесения удара на Москву»¹⁴. И далее запись от 30 июня: «Фюрер по-прежнему намерен повернуть крупные силы танковой группировки, действующей на фронте группы «Центр», на север, на Ленинград, чтобы быстро овладеть ленинградским промышленным центром. Затем танковые соединения должны наступать из района Ленинграда в направлении Москвы»¹⁵.

Ни стратегического, ни политического выигрыша под Ленинградом противник не получил. На весь самый тяжелый период войны с 1941 по 1944 год враг был скован под Ленинградом, а затем разбит.

Жертвы, которые принесли защитники Ленинграда во имя общей Победы, ставят коллективный подвиг ленинградцев вровень с высшим проявлением героизма — с подвигом воинов, закрывавших своей грудью пулеметные амбразуры врага.

¹⁰ Великая Отечественная война 1941—1945: Энциклопедия. С. 400.

¹¹ Дашичев В. И. Указ. соч. Т. 2. С. 324.

¹² Жуков Г. К. Воспоминания и размышления. М., 1971. С. 295.

¹³ Павлов Д. В. Стойкость. С. 61.

¹⁴ Дашичев В. И. Указ. соч. Т. 2. С. 204.

¹⁵ Там же.

1945
1990



Борис Сурис

Ты не плачь обо мне...

Вниманию читателя предлагается фрагмент подготавливаемой к изданию книги «Письма ленинградских художников 1941—1945 гг.».

В книге будут собраны письма людей, чьи имена связаны с одной из самых трагических и самых героических страниц истории нашего искусства. Это целый пласт исторических и просто человеческих документов, в подавляющем большинстве впервые извлекаемых из государственных и частных архивов и таким образом впервые становящихся доступными для широкого ознакомления и изучения. В них война увидена глазами художников-ленинградцев — тех, кто исполнял свой художнический долг, работая в осажденном городе, и тех, кто воевал на фронтах, на Балтике, в партизанах: тех, кто погиб, и кому посчастливилось уцелеть; кто ушел на фронт со студенческой скамьи, кому еще только предстояло стать художником-профессионалом и кто до этого не дожил... В числе последних — герой настоящей публикации.

Первый, более краткий вариант очерка о Коле Иванове был напечатан несколько лет назад в городе его юности — Воронеже. Думается, будет справедливо, если о нем узнают и в городе, откуда он ушел воевать, который защищал и за который отдал жизнь. Подобно тысячам и тысячам других, Коля Иванов заслуживает благодарной памяти ленинградцев.

В кабинете истории Ленинградской организации Союза художников РСФСР хранится небольшая пачка писем Н. Н. Иванова. Серые и желтые обрывочные листки, испианные полустершимся карандашом, частью в самодельных конвертах с треугольным штемпелем «красноармейское», датированы 1941 годом.

Попали они сюда, можно сказать, не по праву: их автор не был членом Союза художников. Не успел. Он успел только закончить Академию и погибнуть на войне.

Он из того трагического поколения, которое первым приняло на себя удар гитлеровских армий и почти целиком полегло, но в конечном счете предрешило Победу. Один из великого множества тех, «что ушли не долюбив, не докурив последней папиросы». Не посадив своих деревьев, не сложив своих стихов, не написав своих полотен.

У каждого была своя судьба, но судьба каждого по-своему отразила общую судьбу поколения.

Перелистаем эти письма. Пробежим глазами торопливые, сбивчивые строки: в них оживает человек, дальним эхом отдается то грохочущее время.

Итак, кто он, Коля Иванов, Николай Николаевич? Человек, уже сама фамилия которого придает его образу некую типичность, собирательность. (Помните другого Иванова — танкиста из «Живых и мертвых»: «На моей фамилии вся Россия держится...»)

Тщетно станем мы искать его в справочниках и музейных каталогах, он там не значится. Сведений о нем не найти у коллег-сверстников, их и не осталось почти, а если кто его и помнит, то крайне смутно, — столько лет прошло.

Но вступает в силу память иного рода. В вестибюле здания Академии художеств в Ленинграде есть мемориальная доска, на которой, под высеченными по верху словами «Вечная слава павшим...», запечатлено сто тринадцать имен. В их числе и его имя.

Он родился в городе Луганске в семье паровозного машиниста 4 февраля 1913 года. В одной из анкет он напишет: «В Октябрьской революции участия принимать не мог (не было и пяти лет)». Во время гражданской войны семья, спасаясь от белых, уехала в Воронеж, где и осела.

Это была хорошая, дружная рабочая семья. Отец перед войной — начальник депо паровозоремонтного завода, мать — домашняя хозяйка, дети — две дочери и три сына — кто работал уже, кто учился. Военная судьба семьи тоже достаточно типична. Ивановых, старых и малых, угнали в фашистскую неволю вместе с другими жителями занятой немцами части Воронежца; в дороге удалось бежать из эшелона; долго мыкали горе в чужих краях на оккупированной территории, после освобождения вернулись на родное пепелище, где не осталось ничего... Война забрала всех троих братьев, отдала — избитым и больным — одного среднего, Александра. Младшая из сестер, Клавдия, помогала партизанам.

После окончания в 1928 году железнодорожной школы-семилетки Николай, по совету учителей и по собственному желанию, поступил в художественно-педагогический техникум, который находился сначала в Воронеже, а год спустя был переведен в Тамбов. Туда же, продолжая учебу, уехал и Николай. Рассказывает его старшая сестра Тамара Николаевна: «Когда он приезжал из Тамбова домой на каникулы, у нас был настоящий праздник. Все время к нам шли по вечерам его товарищи и друзья — было весело. Мама угощала чаем с фруктами, пирогами, булочками. После чая пели песни, рассказывали стихи, брат всегда выступал первым. Он так много знал стихов, а особенно любил Есенина и Маяковского, томик его стихов всегда носил под мышкой. Много работал: рисовал картины, продавал их и на эти деньги приобретал кисти, краски, холст для учебы в техникуме». В Воронеже Николай был знаком с известным живописцем А. Бучкури, учеником И. Репина. Выслушивал его советы и наставления, старательно им следовал. (Бучкури будет в 1942 году расстрелян гитлеровскими оккупантами.)

«Конечно, Коле было жить одному вдали от дома непросто. — продолжает сестра. — Наша помощь была мала. Папа не мог оказывать ему нужную поддержку, так как жилось нам трудно».

Тем не менее, успешно окончив в 1931 году техникум, он решил продолжать образование в Ленинграде. Для поступления в Академию художеств (тогда ИНПИИ — Институт пролетарских изобразительных искусств) ему выдали рекомендацию, текст которой стоит привести, настолько сочным колоритом времени он окрашен: «Профком сообщает, что за 3-х летнее пребывание в учебном заведении т. Иванов Н. Н. проявил себя как лучший и передовой учащийся в общественно-педагогической работе и в выполнении учебно-производственного плана. Имеет склонность к специальным предметам (живопись, рисунок, проектирование и др.). Т. Иванов объявлял себя ударником и за блестящее выполнение сызых на себя обязательств при выпуске был премирован учебными пособиями. Как сына рабочего, общественника Профком Худ.-пед. т-ма просит профком и дирекцию ИНПИИ зачислить в ряды студентов Института».

Рекомендация возымела действие. В декабре 1931 года Николай Иванов был зачислен на живописный факультет.

Учение шло с перерывами: материальная необеспеченность вынуждала отвлекаться на поиски заработков на стороне. Так, в 1935 году он занимался внутренним оформлением строившегося в Воронеже здания обкома партии. «В то лето он заработал хорошо, и мы были за него рады, — пишет сестра. — Хотя учиться ему было тяжело, он никогда не жаловался, а говорил: „Человек родился для того, чтобы трудиться, и надо сделать как можно больше, пока живешь на земле“».

Человек способный и настойчивый, он делал заметные успехи. В 1936 году его взял в свою мастерскую профессор А. Осмеркин.

О том, какое впечатление он производил на окружающих, вспоминает академист одного с ним выпускка Г. Савинов: «Коля Иванов был голубоглазый кудрявый блондин, весь взвихренный, подвижный, шумливый и очень гуманный — что называется, свой парень. Очень активный — общественник институтского масштаба. Когда только он успевал заниматься живописью?» Любопытно сопоставить эти слова с автохарактеристикой Коли Иванова, может быть не свободной от легкой рисовки, которая содержится в его письме от 5 июня 1941 года, приводимом далее. Что же касается кипучей общественной деятельности, то действительно в студенческие годы Николай Иванов успел побыть и пионервожатым, и секретарем комсомольской организации факультета, и заместителем секретаря институтского комитета ВЛКСМ, и председателем профкома института. В 1939 году он кандидат, в 1940 году — член ВКП(б).

При всей множественности своих занятий уметь собраться, был упорен в достижении поставленной цели. Избран темой дипломной картины вступление Первой Конной армии в Воронеж и сознавая, что слабо владеет изображением лошади, он подает заявле-

ние о переводе из осмеркинской мастерской в батальную мастерскую: «Оставшееся время до преддипломного эскиза я хочу использовать на изучение лошади, которая у меня будет преобладать в картине». В результате при защите диплома руководитель батальной мастерской профессор Р. Френц отметил, что в картине лошади написаны замечательно. Он же даст ему следующую характеристику: «Студент Иванов Н. Н. имеет большие живописные данные, работает с большим темпераментом и настойчивостью в разрешении поставленных задач. Хорошо справляется с композицией».

Картина «Освобождение Воронежа 24 октября 1919 г.» до нас не дошла, сегодня мы можем судить о ней только по сохранившемуся фотоснимку. Это типичная для дипломных (и не только дипломных) картин тех лет многолюдная композиция, сложно задуманная и с простодушной откровенностью срежиссированная, не лишенная отдельных живых наблюдений. Любопытно отметить, что своего рода натурными этюдами художнику служили фотографии: он снимал в нужных позах и движениях своих близких и знакомых, благо и типаж, и одежда вполне подходили, и переносил их на холст. Как видно, подобный способ «рационализации» творческого процесса не казался тогда зазорным. Таких фотографий сохранилось несколько, они необыкновенно выразительны — лица не просто конкретных людей, а лица времени.

Когда в июне 1940 года состоялась защита дипломной картины, обсуждавшие говорили о ней в высшей степени одобрительно. «Я считаю, — высказал свое мнение Б. Иогансон, — что Иванов талантливый живописец с большими потенциальными возможностями и темпераментом. В его картине есть целый ряд находок... Несмотря на ряд дефектов, эта вещь говорит об Иванове как о будущем хорошем живописце». Сам дипломник в заключительном слове заявил: «Здесь говорили, что не нужно брать таких сложных больших тем. Но я и в будущем буду их брать, потому что только такие темы меня интересуют». В июле картина экспонировалась на выставке дипломных работ в залах Всероссийской Академии художеств.

А месяц спустя, в августе, Николая Иванова, как и других выпускников этого года, призвали на действительную службу. Его зачислили в саперное подразделение, которое дислоцировалось в городе Порхове, а затем в красноармейском лагере под Стругами Красными (тогда Ленинградская область).

Оттуда он пишет письма жене.

Любовь Ивановна Казакова вышла за него замуж в октябре 1938 года совсем юной, успев только окончить среднюю школу, — ей было в тот момент чуть больше восемнадцати. (После войны она работала в Ленинграде, последнее время инженером-экономистом, и умерла очень рано, в 1955 году.) В июле 1939 года у них родился сын, названный тоже Николаем; его под ласковым прозвищем Белянка, Беляк мы встретим на страницах писем. Он-то — сейчас мастер Ленинградского производственного объединения «Светлана» — и принес сохраненные матерью письма в кабинет истории ЛОУХ.

А теперь — сами письма.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

28 января 1941 г.

Здравствуй, мой дорогой, бесценный друг!

Сегодня я тебе отправляю два письма, вот это, которое я сейчас пишу, и одно, которое ранее было написано.

Любаша, я тебя очень прошу, пришли мне фотографию твою и Белянки. Ты уже мне не раз обещала это сделать, а до сих пор я от тебя ничего не получил. Альбом пока временно не высылай. Я сообщу потом, когда выслать.

Ну, официальную часть письма на этом закончу и перейду к нашим с тобой интимным разговорам.

Любаша, время и расстояние, которые нас с тобой разделяют, подтвердили во мне ту внутреннюю общность, которая была положена между тобой и мной еще в первый день нашей встречи. Хотя наша с тобой встреча была абсолютно случайна, но как она оказалась крепка. Это подтвердило время. Когда я в первый раз увидел тебя маленькую, сидящей у пианино с шалью на плечах, то я сразу же, в первую минуту почувствовал, что это моя мечта, и страшно болел за то, как ты ответишь мне своей взаимностью. Я не скрою теперь, что я тогда ревновал тебя ко всему.

В настоящее время я люблю тебя как никогда, время, отделившее нас с тобой, усилило мою к тебе любовь до наивысшего напряжения. Я страшно соскучился, я хочу тебя видеть.

Я стал часто видеть тебя во сне.

Моя маленькая, какие мы с тобой счастливые, ведь мы с тобой взаимно очень крепко друг друга любим. <...>

Твой Николай.



Л. И. Казакова



Н. Н. Иванов

Коля Иванов не знает — да и кто из нас мог знать тогда, — что еще в июле предыдущего года германский генеральный штаб приступил к разработке оперативных планов вторжения в нашу страну. Он не знает, что менее чем за полтора месяца до приведенного письма, 18 декабря 1940 года, Гитлер утвердил директиву № 21 — план «Барбаросса», предусматривающий полный разгром Советского Союза в «молниеносной войне», подготовка к которой должна быть закончена к 15 мая 1941 года.

Коля Иванов этого не знает.

Войны еще нет. Но она уже есть. Она тут, у порога, и тень ее лежит на всем происходящем.

Настает лето сорок первого.

Жаль, что нельзя, подобно тому, как делается в кино, выделять наплывом, укрупнением одну за другой даты последующих писем: 5 июня, 6 июня, 20 июня, 21 июня... Словно звучат, нарастая, удары метронома, который отсчитывает неумолимо надвигающуюся, зловещее. Все громче и громче, ближе и ближе...

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

5 июня 1941 г.

Здравствуй, мой дорогой и любимый друг!

Сегодня приехал утром Медведев и привез мне твое милое и дорогое для меня письмо. <...> Вот сейчас лежу на брюхе на топчане и пишу тебе украдкой письмо, и сразу нахлынула масса воспоминаний, какое-то легкое чувство охватило, вновь как-то сразу отвлекся от всей обычной и привычной будничной обстановки, которая окружает меня. И все же меня всегда в такие минуты охватывает какая-то нежная и тихая, никому не выдаваемая грусть. Грусть, о чем грусть тихая, нежная, никем не замечаемая? Почему грусть? Трудно точно определить. Ведь я здесь для всех уже известен как весельчак, остряк и неисчерпаемый источник всяких балагуров, по крайней мере я стараюсь таким быть, но если ты меня знаешь, то я далеко не таков. Мне всегда почему-то грустно, мне почти всегда и везде на протяжении всех моих двадцати восьми лет было скучно. Ты, наверное, если помнишь, не раз слышала от меня, что мне скучно, и часто принимала это на себя, ибо считала, что я тебя разлюбил, что мне с тобой скучно, но это все напрасно. Все это далеко не так. Если бы ты знала, насколько я сложен как психологическая натура, как у меня переплетаются очень часто самые противоречивые качества, которые иногда исключают одно другое. Мне часто хочется тебе, именно тебе написать очень многого о себе, о тебе, о многом, но меня перебивают, мне не бывает такой возможности, вот в

силу этих и многих других причин я часто в раздражении бросаю уже начатое письмо, рву его и пишу тебе очень короткую записку, в которой даю понять, что я жив и здоров. <...> А главное, меня угнетает дисциплина и непривычная для меня обстановка, в которой только живешь сегодняшним днем. <...> Поэтому у меня часто появляется какой-то разгул, частые вспышки веселости, а иногда грубые взрывы раздражения и запальчивости.

Я очень бы хотел, чтобы ты как женщина попыталась бы понять вот эту сторону моего характера и откликнулась со всей той лаской и нежностью, которая у тебя есть ко мне...

Я очень скучаю без всяких вестей об искусстве, я уже не говорю про живопись, не говорю о работе над ней, я знаю, что это в настоящем напрасные мечты, и притом еще минимум на год, а там, глядишь, как сложатся обстоятельства, ибо сейчас уж очень накалена обстановка, уж очень усложненные международные отношения, везде идет война.

Но буду надеяться, что я опять вернусь к тебе жив и невредим, тогда это будут счастливые моменты в моей жизни. Я хотел бы окунуться в работу, я хотел бы, чтобы ты мне помогла, ты теперь знаешь, что значит всерьез работать, что значит всерьез жить, что значит зарабатывать деньги и прочее.

Я с сегодняшнего дня буду по-вечерам работать в клубе, рисовать портреты вождей, мне предстоит их сделать 14 штук 90 см на 130 см. Это гораздо приятнее, нежели таскать бревна, доски, копать землю и прочее.

Конечно, о многом хочется тебе рассказать, но это невозможно.

А пока я хочу хотя бы небольшого: очень часто получать от тебя письма, ведь ты никому не подчиняешься и имеешь право в любой час сесть и написать, я же такой возможности не имею. <...>

Завтра напишу отцу и матери. Я им уже не писал очень давно.

Крепко целую тебя и Белянку.

Очень хорошо, что он уезжает¹.

Всегда жду с трепетом твоих писем.

Пока остаюсь твой Николай.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

6 июня 1941 г.

Здравствуй, мой хороший друг!

<...> Посылаю тебе фото. <...> Я сейчас почти полностью уверен в том, что нам едва ли придется встретиться с тобой.

В настоящее время настолько напряжена обстановка, что не сегодня-завтра придется защищаться с оружием в руках...

Война нависла над нашими границами, и нужно ожидать, что придется быть активным участником ее событий.

Как это будет скоро — трудно сказать, но можно только одно сказать, что обязательно будет, и в самом ближайшем времени.

Прощу тебя не расстраиваться, хорошо жить и заботиться о Белянке. <...>

Твой Николай.

Коля Иванов не знает, что в этот самый день, 6 июня, и затем 14-го состоялись два последних перед нападением на СССР совещания высшего командного состава вооруженных сил Германии, на которых Гитлер напутствовал руководителей войск.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

20 июня 1941 г.

Здравствуй, мой дорогой друг!

<...> Ты, моя хорошая, не грусти уж, так или иначе скоро будет конец, а тогда уж

¹ Мать Л. И. Казаковой Матрена Федоровна была родом из Новой Ладоги, куда уезжала на лето с внуком. — Б. С.

мы с тобой проживем как следует. Будем с тобой вместе работать много и хорошо. Планы у меня в этом отношении наполеоновские. Как они только реализуются — не знаю, но если реализуются, то будет вовсе неплохо.

⟨...⟩ Совершенно запретили всякие отпуска.

Теперь когда я буду в Ленинграде — даже трудно сказать, может никогда. Оно, пожалуй, так и будет.

Если в случае мне придется выезжать на фронт, то я первым делом в этот же час пришлю тебе официальный развод, и ты уж тогда живи по своему усмотрению. А для этого есть все данные. ⟨...⟩

Жалко, я не посмотрел на Беляка, он меня не будет совсем знать. Может быть, ему и не удастся за всю жизнь увидеть меня, если не считать фотографии. ⟨...⟩

Почему-то ему не дает покоя странная идея — в случае начала военных действий дать жене развод, «освободить» ее от себя, человека, который обречен быть вовлеченным в водоворот страшных событий.

Коля Иванов не знает, что уже окончательно установлен срок начала приведения в исполнение плана «Барбаросса».

Он не знает, что за пять дней до написания приведенного только что письма в Москву поступила от Рамзая — Рихарда Зорге — шифрограмма, предупреждавшая: вражеское нападение произойдет на рассвете 22 июня.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

21 июня 1941 г.

Здравствуй, моя дорогая Любаша!

Погода установилась прекрасная, только ее нарушает обилие комарей. Я работаю над портретом, сегодня буду к вечеру заканчивать портрет т. Жданова, и — представь себе — мне даже такая работа уже представляется счастьем. Ты себе представить не можешь, как мне захотелось по-настоящему порисовать. Думаю, что все же нам с тобой еще удастся поработать вместе.

Я с таким бы рвением принялся за выполнение любого заказа. ⟨...⟩

Пиши привет Белянке.

Пиши мне больше всяких новостей и вообще часто и помногу, буду всегда рад разговаривать с тобой хотя бы на бумаге.

Твой Николай.

Но — вот оно.

Свершилось.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

22 июня 1941 г.

Моя любимая жена!

Вот теперь стало ясно.

Срочно прими все меры вызвать Белянку и Матрену Федоровну в Ленинград. Настаиваю на немедленном выезде из Ленинграда вас троих, если это теперь возможно, в Воронеж.

Сейчас только услышал сообщение, что будет дальше — не знаю.

В эту минуту целую и обнимаю всех вас троих как никогда.

Уверен, что ты убережешь сына и себя.

Буду писать при каждой малейшей возможности.

Крепко целую тебя, моя дорогая и любимая жена.

Всегда твой Николай.

В тот же день жена пишет мужу (это единственное дошедшее до нас ее письмо). Такие письма придумывают писатели, когда пишут о войне. Это, напротив, — обжигающе подлинное, до мороза по коже, до кома, подступающего к горлу, живое, — голос сквозь слезы, прерывистый, задышающийся.

22 июня 1941 г.

Дорогой ты мой, мой любимый!

Я не знаю, мне так хочется тебе много сказать. Только бы тебя застало письмо это. Не волнуйся, моя радость единственная. О тебе об одном только и думаю, сердце разрывается.

Никаких мне разводов не посылай, не надо, не «освобождай» меня ни от чего. Знай, что всю жизнь тебя буду ждать, родной мой. Какой бы ты ни вернулся оттуда, ты всегда найдешь меня своею. Мне никого не надо. Как я буду здесь себя чувствовать, зная, что ты там бьешься за нас за всех. Пиши мне по возможности хотя, что жив и здоров, а то я совсем изведу. А сегодня я целый день реву, не могу ничего делать. Как ты там, что с тобой?

Но я постараюсь справиться с собой, не буду волноваться. И ты не беспокойся за нас. Мы как-нибудь проживем. Ты защищай нашу страну, бей этих паразитов. Я буду всегда помнить о тебе, мой любимый муж, и всегда буду тебе верна. Если бы не было у меня Беляночки и мамы, которых надо содержать, то я бы тоже пошла на курсы медсестер и пришла бы к тебе. Еще волнуюсь за Беляночку и маму. Как они?

Пиши, мой родной, с любого места, хотя только записочки, что здоров и жив. Успокаивай хотя немного.

Целую тебя без счета раз. Люблю тебя всегда, всегда. Не могу тебе писать больше, руки опускаются, прости.

Твоя жена и друг Люба.

Заметим: наличие в нашем распоряжении данного письма — своего рода загадка. Как оно оказалось у Любови Ивановны наряду со встречными письмами от мужа к ней? То ли, написав, она его почему-то не отправила. То ли оно вернулось к отправительнице, не застав адресата на прежнем месте: судя по всему, часть, где он служил, была сразу же переформирована и через Ленинград и Гатчину брошена навстречу наступающему противнику.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

〈Без даты, между 22 и 25 июня 1941 г.〉.

Здравствуй, моя горячо любимая жена.

Сейчас будем в Ленинграде, то первому попавшемуся человеку кину с автомашины это письмо и сверток с вещами.

На днях, а может, сегодня или завтра, идем в бой.

Жаль, что больше не увижу моего горячо любимого сына. Но ты ему, когда он вырастет, расскажешь обо мне.

Ты, моя любимая, с сегодняшнего дня считай себя свободной от всех обязательств передо мной.

Очень грустно, что нам с тобой не удалось пожить вместе. Я очень беспокоюсь за тебя и сына...

Будь хладнокровна и прими все невзгоды мужественно и спокойно. 〈...〉

Итак, все.

Еще и еще раз крепко целую и обнимаю тебя и Белянку.

Всегда твой Николай.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

4 июля 1941 г.

〈...〉 Я всегда и везде с мыслью о тебе и сыне, и так будет до последнего вздоха.

Прошу тебя, будь хладнокровна, не впадай в панику, держись крепче, не теряйся.

Пиши все, что произошло нового. О себе мне писать нечего. Где я нахожусь, это не должно тебя интересовать. Когда это будет можно и необходимо, тогда это будет сообщено. 〈...〉

Будь здорова, моя любимая.

Целуй за меня сына.

Николай попал в самую гущу тяжелых оборонительных боев, которые отступающие войска Северо-Западного фронта вели в течение июля — начала августа под Порховом, на Лужском рубеже, на юго-западных подступах к Ленинграду.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

20 июля 1941 г.

⟨...⟩ Я вышел из второго боя.

Могу сказать только одно: что произошло чудо, что я остался жив. Но я пока жив. Каждая секунда таила в себе смерть. Вот все.

Дорогая моя, ты не плачь обо мне...

Пиши в Воронеж, я не имею возможности писать.

Бывают часы, когда ни о чем не вспомнишь.

Я очень беспокоюсь за твоё здоровье.

Ты, дорогая моя, крепись, бодришься, не унывай.

Хотя я от тебя и далеко в настоящее время, но я всегда в мыслях с тобой.

Н. Н. ИВАНОВ — Л. И. КАЗАКОВОЙ

10 августа 1941 г.

⟨...⟩ Несколько строк о себе...

Ну, прежде всего нужно тебе сообщить, что со вчерашнего дня, т. е. с 9 августа 41 г., я уже не нахожусь на передовой линии, т. е. на фронте, и больше не нахожусь в саперах, т. е. адрес у меня теперь совсем иной. Я в настоящее время нахожусь относительно в тылу... Меня направили учиться на курсы политруков, которые я окончу через 1½ месяца и буду иметь звание младшего политрука.

⟨...⟩ Я все время с начала военных действий находился по вчерашний день на передовой линии фронта Северо-Западного направления, т. е. примерно где я обитал в мирное время, а что там происходило, ты можешь судить по сообщениям Информбюро. Там о нашем направлении сообщали очень часто, что идут ожесточенные бои, так и в настоящее время. Я уже тебе писал, что был в двух боях, и довольно солидных и стоящих их упоминания... Короче говоря, я уже научился смотреть смерти в глаза. Сейчас обстановка резко изменилась. Я нахожусь в иных условиях, которые резко отличаются от предыдущих. Поэтому прошу тебя обо мне не беспокоиться, держи себя в руках, крепись и береги себя. ⟨...⟩

Мне, правда, стыдно к тебе обращаться с просьбами, но все же я решаюсь. Мне бы хотелось, чтобы ты мне выслала очень небольшую посылочку. Мне очень хочется, а почему, я и сам не знаю, но мне страшно хочется яблок. Если бы ты это сделала, я был бы очень тебе благодарен. Очень хочется яблок. ⟨...⟩

На этой по-детски жалобно прозвучавшей просьбе — бог весть, была ли она исполнена, — на этой пронзительной, щемящей ноте переписка обрывается. Данное письмо — последнее. Другие — не сохранились? Не дошли до адресата? Не знаем.

Зимой Любовь Ивановна с маленьким сыном на руках была в тяжелом состоянии вывезена из блокированного города по Ладожской трассе. В военной круговерти она и муж потеряли следы друг друга. Как и почему это произошло — теперь уже не установить.

Неизвестны и дальнейшие фронтовые пути младшего политрука Николая Иванова. Известно только: он был убит в 1943 году, в тех февральских боях под Колпиным — Красным Бором, когда войска 55-й армии Ленинградского фронта пытались расширить полосу прорыва блокады.

«Будущий хороший живописец» не пришел с войны.

Путь возврата

(К 80-летию со дня рождения О. Ф. Берггольц)

А кто сказал, что я делюсь на части?

ОЛЬГА БЕРГГОЛЬЦ

В обширном списке литературы, посвященной О. Ф. Берггольц, есть статья З. Штейнмана, опубликованная в журнале «Звезда» в 1959 году. Обычная, на первый взгляд, статья, однако интересная тем, что в ней нашли какую-то крайнюю завершенность многие типичные представления об Ольге Берггольц — от искреннего восхищения ее блокадными произведениями до воинственной потребности искусственно расчленить ее жизнь и творчество на слабо связанные между собой периоды.

Штейнман делится с читателями тем действительно сильным впечатлением, которое произвели на него самого и его товарищей, строивших вместе с ним Норильский комбинат, военные стихи поэтессы: «<...> Однажды кто-то принес в барак, в котором мы жили, тоненькую тетрадку со стихами Ольги Берггольц. Они были записаны с ее голоса, когда она выступала по радио. <...> Сейчас не стыдно в этом признаться: седые мужчины, знавшие цену и лжи и правде, мы не стеснялись слез, которые вызывались стихами из захватанной руками тетради. <...> С нами разговаривал человек, очень нам дорогой и близкий, и говорил он на языке понятной нам боли, надежды, ненависти и любви»¹. Все было бы замечательно, если бы Штейнман ограничился рассказом о собственном восприятии тех или иных литературных впечатлений. Но он писал не воспоминания, а статью, поэтому взялся анализировать творчество Берггольц. И для начала противопоставил стихотворению, написанному в 1932 году, «Письмо на Каму», не уточняя, которое — из трех. Из контекста, однако, ясно, что он имел в виду «Второе письмо...», датированное 20 декабря 1941 года, являвшееся, по выражению самой поэтессы, *гимном ленинградцам*, знающим, что наступили самые, быть может, тяжкие месяцы, и все-таки верящим: «Он придет, ленинградский торжественный полдень, тишины и покоя, и хлеба душистого полный...» Для Штейнмана «Письмо на Каму» — пример гражданской зрелости и поэтического мастерства (и с этим трудно не согласиться). Что касается стихотворения 1932 года, то было оно совсем другим. Выдержано оно в мягких, негромких тонах, и грана патетики нет в нем, посвящено же явлению вовсе не *маштабному* — любви: «Будет весело тебе со мною, если ты со мной захочешь жить, и спую, и расскажу смешное, руки протяну тебе — держи...» Штейнману это стихотворение представляется образцом инфантильности, характерной, по его мнению, для «довоенной Берггольц». И далее следует категоричный вывод: «Она [Берггольц] начинала почти одновременно с Корниловым, Лихаревым, Гитовичем... и другими поэтами второго поколения. Но не привлекали ее ни дальние странствования, ни свежие следы событий, ни драмы, ни трагедии жизни. Она довольствовалась малыми горизонтами камерной лирики. <...> Иной раз кажется, что она так и вошла в войну, вооруженная только лишь стихами о любви, и ничего из настоящей жизни... не знала. Это можно поставить поэтессе в вину. Но это же замечательно: каким рывком она перешагнула из безоблачной юности — в суровую зрелость, как стремительно поднялась она над прежним своим камерным мирком... какая, оказывается, жила душа в ней, словно ожидая своего часа. Это две совершенно разные личности: Берггольц — до войны и Берггольц — в годы блокады»².

Не станем здесь обсуждать вопрос о **праве** поэта на **свой** мир, в том числе и на мир камерной лирики. И в наше время, а не только пятьдесят или тридцать лет назад³, это

¹ Штейнман З. Стихи и встречи // Звезда. 1959. № 7. С. 189—190.

² Штейнман З. Стихи и встречи. С. 190.

³ В том же, 1959 году, например, появилась статья В. Друзина и Б. Дьякова «Жить и работать для партии и народа», в которой — в очередной раз — утверждалось, что главное для литературы не уровень художественности, а «правильная идейно-политическая позиция писателя». Подробнее см.: Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953—1960) // Знамя. 1989. № 9. С. 153.

право многим кажется сомнительным. Необходимо сказать о другом. О том, что в процитированном отрывке нет **ни единого** слова правды, кроме утверждения, что Берггольд начала почти одновременно с Корниловым и другими поэтами так называемого «второго революционного поколения».

Не было у Ольги Берггольд безоблачной юности, как не было никогда хотя бы относительно спокойной жизни. И если производила она долгое время, едва ли не до самой войны, на окружающих впечатление «юного, розового, белобрысого существа с сияющими, доверчивыми глазами»⁴, то лишь благодаря немалому запасу данной ей изначально жизненной энергии и неистребимому, казалось, оптимизму.

В 1930 году Берггольд заканчивает филологический факультет Ленинградского университета. Летом того же года она два месяца⁵ работает в окружной газете «Власть труда» (г. Владикавказ, ныне — Орджоникидзе), напечатав за это время около тридцати публицистических произведений⁶, в основном очерки и корреспонденции. 29 июля во «Власти труда» была опубликована статья Берггольд «О творческом методе пролетарской литературы», в которой она сделала первую попытку публично выразить свое понимание того, что является объектом искусства. И формулирует совершенно недвусмысленно: литературу должен интересовать **человек**, а не **масса**, потому что «коллектив состоит из индивидуальностей, несущих в себе зачастую массу противоречий, обостряющихся в связи с огромной ломкой социальных и бытовых отношений», и потому главное — исследование «во всех душевных движениях» личности героя⁷. Следующим шагом на этом пути была собственная поэтическая практика, предельно личностная в течение всей творческой жизни Берггольд, и невозможность для нее — при любых обстоятельствах — «встать на одну платформу» с теми, кто, по ее выражению, «страдал самобоязнью» и «шарахался от самих понятий — личность, индивидуальность, самовыражение, то есть от того, без чего поэзии... просто не существует»⁸.

Осенью 1930 года Ольга Берггольд становится разъездным корреспондентом республиканской газеты «Советская степь» (теперь — «Казахстанская правда») и полтора года, до возвращения в Ленинград, находится в кругу совершенно непривычных для себя проблем и впечатлений.

«Меня назначили в сельскохозяйственный отдел, — напишет она впоследствии в «Попытке автобиографии». — (...) Уроженка Невской заставы, коренная горожанка, я и понятия не имела ни о тау-сагызе, ни об овцеводстве, ни об оседании кочевников. (...) Мы учились неизвестным вещам на ходу, упрямо и жадно, учились и теоретически и практически, — и сдавали в газету неровные подборки, то вдохновенно-удачные, то беспомощно-ошибочные (...)»⁹.

Итог казахстанского периода — стихи и рассказы, повесть «Журналисты» и книга очерков «Глубинка» (1932)¹⁰. К июню 1934 года — времени приема Берггольд (в составе

⁴ Кетлинская В. Щедрость сердца // Ленингр. правда. 1965. 7 марта.

⁵ Первый материал в газете «Власть труда» датирован 25 июня 1930 года, последний — 24 августа.

⁶ Кроме того, здесь же — 29 июля и 22 августа — было опубликовано два стихотворения: «Биография слова» и «Разведчик». Первое, насколько мне известно, никогда не перепечатывалось. Второе появилось в томе «Избранные произведения» (Л., 1983. Б-ка поэта. Большая серия) с измененной редакцией трех строк, датой — под вопросом — 1940-й и пояснением: «Печатается впервые по автографу без даты». 1940 год возник, вероятно, из-за «военного» (с известным допуском) содержания стихотворения.

⁷ Подробнее см.: Б-ц О. О творческом методе пролетарской литературы // Власть труда (Владикавказ). 1930. 29 июля.

⁸ Берггольд О. Против ликвидации лирики // Разговор перед съездом. М., 1954. С. 282.

К числу таких «шарахающихся» позволительно отнести прежде всего тех, кто с яростным неприятием отреагировал на декларацию Берггольд о **праве** поэта на **самовыражение** (См.: Разговор о лирике // Лит. газ. 1953. 16 апр.) и обрушился на нее со всем темпераментом убежденных «коллективистов»: Соловьев Б. Поэзия и правда // Звезда. 1954. № 3; Гринберг И. Оружие лирики // Знамя. 1954. № 8; Грибачев Н., Смирнов С. «Виолончелист» получил канифоль... // Лит. газ. 1954. 21 окт.; Вургул С. Советская поэзия // Лит. газ. 1954. 17 дек.; и другие.

⁹ Берггольд О. Попытка автобиографии // Собр. соч.: В 3 т. Л., 1972. Т. 1. С. 12.

¹⁰ До 1932 года, до публицистического сборника «Глубинка», у Берггольд вышло девять книг: все они были книгами для детей: четыре стихотворных (первая — «Как Ваня поссорился с баранами» — увидела свет в 1929 году, когда ее автору было 19 лет) и пять прозаических. Рассказ «Зима-лето-попугай» издавался дважды: в 1930 и 1933 годах; оба раза иллюстрации к нему делал В. Лебедев.

жизнь, и предчувствие новых утрат, новых испытаний, не замедливших обрушиться на нее в ближайшие годы.

В этом же первом сборнике есть стихотворение «Майя», посвященное умершей в 1933 году младшей, одиннадцатимесячной, дочери: «Как маленькие дети умирают... Чистейшие, веселые глаза им влажной ваткой сразу прикрывают...» Через четыре года умрет восьмилетняя Ирина — дочь Берггольц от первого брака (с Борисом Корниловым). Третьего ребенка у нее, беременной, «выбьют» в тюрьме... Но она была женщиной, она хотела быть матерью, и в какой-то момент — тяжелой зимой 1942 года — показалось, что этой надежде суждено сбыться. Но — «все, что произошло со мной, — писала она из Москвы, куда ее, в стадии сильной дистрофии, отправили в начале марта 1942 года, — сложная блокадная комбинация из истощения, отеков и — непобедимого здоровья. (...) Никакого сына, и, может быть, очень надолго...»¹² Мы знаем: навсегда.

Переломным в судьбе Ольги Берггольц, как и в судьбах многих ленинградских литераторов, стал 1937 год, весной которого развернулась «чистка» писательской организации.

11 мая 1937 года газета «Советское искусство» опубликовала информацию «Против дезорганизаторов литературы». В ней говорилось: «На днях состоялось собрание партийной группы ленинградского отделения Союза советских писателей, на котором т. П. Юдин сделал сообщение о преступной диверсионной работе в литературе Авербаха и его сподвижников. (...) Не удовлетворило собрание двукратное выступление О. Берггольц, которая, как выяснилось, до последнего времени поддерживала связь с Авербахом. Характер ее выступления свидетельствовал о том, что Берггольц не разоружилась и до настоящего времени»¹³.

19 мая «Красная газета» дала дополнительные сведения о том, что происходило в те дни в Ленинграде. «В неприглядном, отвратительном виде предстала «деятельность» таких авербаховцев, как Е. Добин, О. Берггольц и Л. Левин. (...) Решением правления Ленинградского отделения ССП Добин, Берггольц и Л. Левин исключены из Союза писателей. На партгруппе поставлен вопрос о пребывании в партии Ю. Либединского и О. Берггольц. (...) Дальнейшее разоблачение и выкорчевывание всех корней авербаховщины является сейчас первоочередной задачей Союза писателей в целом и в первую очередь — писателей-коммунистов»¹⁴.

20 мая 1937 года довольно подробный отчет о происшедшем опубликовала «Литературная газета». Картина постепенно уточнялась, но лишь сюжетно, а не «по существу предъявленных обвинений», потому что ни о каких конкретных примерах «вредительской деятельности» и речи не было. Все сводилось к тому, что Ольга Берггольц на том собрании партгруппы, где о ней самой вопрос сначала и не возникал, где от нее, как и от других, требовалось лишь выполнение формальностей: произнесение привычных для всех политических формул, не имеющих ничего общего с живыми, наполненными смыслом словами, — делать всего этого не стала. Она не только недостаточно активно «качалась» в «связи с Авербахом», она в сущности отказалась «заклеймить» тех, кого считала старшими товарищами по партии и литературе. Поэтому с такой **неудовлетворенностью** восприняли ее выступления окружающие, поэтому так искренне были они возмущены «циническим и безответственным» (по выражению Б. Лавренева) поведением Ольги Берггольц¹⁵.

Итог всему подвела ленинградская газета «Смена», напечатавшая в конце июня информацию об отчетно-выборном собрании в писательской организации. «Два дня — 25 и 26 июня — длилось общее... собрание ленинградских писателей, — сообщала газета. — (...) Ответственный секретарь союза товарищ Цицлыштейн говорил о тактике враждебных эле-

¹² Берггольц О. [Письмо Г. Макогоненко от 15 марта 1942 года] // Вспоминая Ольгу Берггольц. Л., 1979. С. 147—148.

¹³ Яшин. П. Против дезорганизаторов литературы // Сов. искусство. 1937. 11 мая.
«Связь с Авербахом» — термин новояза, означавший в данном случае, вероятно, то, что О. Берггольц долгое время сотрудничала с ленинградским журналом «Резец», который до апреля 1932 года имел четко выраженную ранповскую направленность, то есть «стоял на одной платформе» с Авербахом. Кроме того, Л. Авербах был членом всесоюзной редакции по созданию истории фабрик и заводов: у Берггольц, написавшей цикл очерков об истории «Электросилы» и завода имени Козицкого, могли быть контакты с ним на этой основе.

¹⁴ Князев Ф. До конца разоблачить авербаховских последышей // Крас. газ. 1937. 19 мая.

¹⁵ Подробнее см.: Макашин А. Авербаховские приспешники в Ленинграде // Лит. газ. 1937.

Что может враг? Разрушить и убить.
И только-то?
А я могу любить.

Творческий взлет Ольги Берггольц во время войны, всенародное признание ни у кого, кажется, не вызывают сомнений. Однако несомненно и то, что формула Штейнмана — «это две совершенно разные личности: Берггольц — до войны и Берггольц — в годы блокады» — долгое время воспринималась как нечто непреложное не только людьми, слабо представлявшими ее реальную судьбу, но и теми, кто в той или иной мере был близок к ней. «(...) Сталось настоящим чудом, — писал в своих воспоминаниях Лев Левин, искренне считающий себя одним из давних друзей поэтессы, — война и блокада подняли Ольгу на самый гребень трагических событий... превратили ее в истинного поэта-гражданина...»¹⁸ (выделено мною. — Л. Ч.).

И здесь важно понять следующее. Существует естественное человеческое стремление воспринимать себя как целое, потребность «связать свою жизнь воедино, потребность вспомнить, сравнить, переосмыслить все, что в ней было, начиная с ее истоков, собрать самое себя как нечто единое...»¹⁹. Закономерным продолжением этого ряда является стремление к целостному восприятию истории своего народа, страны и т. д. Потому, чем бы ни было вызвано желание искусственно «расчленив» духовную жизнь художника, механистически противопоставив разные «части» друг другу, объективно это — проявление одной из тех генеральных идей, на которых десятилетиями держалось то крайне мифологизированное явление, что принято называть историей советской литературы. Суть данной идеи — в создании атмосферы беспамятства, позволяющей более или менее безнаказанно подменять исследование реального историко-литературного процесса декларациями (хочется сказать: заклинаниями) о тех или иных выхваченных из процесса фактах и именах; в частности — создавать различного рода легенды о «двух разных личностях».

Попытки «расчленения» творчества и судьбы Берггольц противоестественны в высшей степени: это насилие над самим существом ее дарования, над всем творчеством, ключевым словом которого, безусловно, является понятие **память**, всегда бывшее для нее и даром, и долгом, и спасением. Беспамятство же — той ненавистной силой, которой она сознательно противостояла в течение всей своей жизни.

...И даже тем, кто все хотел бы сгладить
в зеркальной, робкой памяти людей,
не дам забыть, как падал ленинградец
на желтый снег пустынных площадей.

Эти строки написаны в 1945 году. Чтобы понять, чем они вызваны, необходимо вернуться в военное время.

В апреле 1943 года в Москве состоялось писательское совещание, целью которого являлась «насуточная необходимость подвести первые итоги почти двухлетней работы... в условиях войны, обсудить главнейшие задачи литературы, пути ее развития...»²⁰. Прямым следствием совещания стала публикация в течение последующих месяцев целого ряда статей именитых литераторов, призванных объяснить именно это: каковы итоги и в каком направлении нужно двигаться.

Вера Инбер, сделавшая обзор литературы, созданной ленинградцами, особое внимание уделила «серьезной опасности», грозящей этому дальнейшему движению, — «психологической инерции», симптомы которой она уловила в творчестве Ольги Берггольц. Нет, Инбер по-своему отдавала должное тому, что было написано Берггольц в самые тяжелые для ленинградцев месяцы, но... «Но вот настал 1943 год. А у Берггольц реакция на него замедленная. Под любым предлогом возвращается она к потрясшим ее картинам грозной зимы 1941/42 года». И — суровое резюме: «При описании страданий нас подстерегает опасность: вольно или невольно впасть в душевное самоистязание, в жажду мученичества, в пафос страданий. И тогда из-под нашего пера могут выйти строки, не закаляющие сердца, а, наоборот, расслабляющие их»²¹.

¹⁸ Левин Л. Жестокий расцвет // Новый мир. 1979. № 4. С. 180.

¹⁹ Берггольц О. Дневные звезды // Собр. соч.: В 3 т. Л., 1973. Т. 3. С. 233.

²⁰ [Б. п.] На творческом совещании в Союзе советских писателей // Лит. и искусство. 1943. 3 апр.

²¹ Инбер В. Разговор о поэзии // Лит. и искусство. 1943. 28 авг.

В. Инбер, как и большинство ее соратников по «классовым боям в литературе», чутко улавливающая малейшие попытки отклонения от официального курса, оперативно сигнализировала общественности о действительно серьезной опасности: появлении нового талантливому художника, своим творчеством объективно разрушающего одну из основных заповедей соцреализма — «воспитательную функцию» искусства, заключающуюся прежде всего в необходимости «художественно отображать» быстро сменяющиеся политические установки. Стремление Берггольц говорить от **своего** имени, основываясь на собственном восприятии и понимании окружающего, и, как следствие, создание ею интимнейшей связи с читателями — *от сердца к сердцу*, не могло не вызвать тревогу бдительного критика. Как показало время, Инбер была права в своих опасениях: очень скоро Ольга Берггольц громко заявила о неприятии новой волны беспамятства, уже провозглашенной официально.

15 мая 1945 года открылся пленум правления Союза писателей СССР, посвященный анализу литературы второй половины войны. Пленум был негромким, без привычной «серьезной и развернутой» критики, — очевидно, всенародная эйфория сказывалась и здесь. Однако в устаночном докладе Николая Тихонова отчетливо прозвучал этот новый призыв к беспамятству: «Наблюдается также (в произведениях писателей, прошедших войну. — Л. Ч.) странная линия грусти. (...) Я не призываю к лихой резвости над могилами друзей, но я против облака печали, **закрывающего нам путь**»²² (выделено мною. — Л. Ч.).

26 мая в «Литературной газете» была опубликована статья Ольги Берггольц «Путь к зрелости», эпиграфом к которой могло бы стать то самое — решительное: не дам забыть... Словно отвечая сразу всем обвинителям — и прошлым, и грядущим, Берггольц писала: «Враг повержен, а не прощен, поэтому ни одно из его преступлений, т. е. ни одно страдание наших людей — не может быть забыто. Означает ли это... «воспевание страданий»? Нет! Воспевание страданий — это уже признание их непреодолимости... Но если поэт... изображает, как человек **преодоле**л самое страшное страдание, как вышел из него не сломленным, а обогатившимся, возмужалым, пусть менее радостным, и беспечным, и легким, чем был до этого, — как можно обвинять такого писателя в «воспевании страданий»? И как вообще, стремясь запечатлеть мужество советского человека-победителя, можно обойтись без изображения того, **на чем** это мужество проявилось?»²³

Этот диссонанс в торжественном гуле объясним как минимум двумя причинами. Во-первых, тем, что, как написала Ольга Берггольц в этой же статье, «необычайно выросло за эти (военные. — Л. Ч.) годы — даже у самого обыкновенного человека — самосознание личности». Во-вторых, в те майские дни 1945 года еще не последовала, вероятно, жесткая команда «кремлевского горца» об очередном «закручивании гаек». Особенно по отношению к интеллигенции, которая, как и весь народ, во время войны **все** положила на алтарь Отечества и потому стала чувствовать себя увереннее: посмела вновь поднять голову. И после Победы — как когда-то наши предки после войны 1812 года — даже позволила себе надеяться на «прогрессивные веяния».

Надежды не сбывались, потому что существования такой крамольной вещи, как выросшее самосознание личности, тоталитарное государство допустить, разумеется, не могло. Начался послевоенный этап борьбы против интеллигенции. Наиболее известный эпизод этой борьбы — постановление ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“», но это действительно лишь эпизод — одна страница в летописи тех лет, так как борьба велась масштабно и по разным направлениям. Суть ее заключалась в стремлении «верхов» подавить всякие ростки свободомыслия, заставить забыть всю страну о том, что испытали люди перед войной и во время нее именно по вине «верхов», и таких, лишенных способности думать, помнить и говорить о пережитом, вести в «светлое будущее». Еще одна страница этой позорной летописи имела непосредственное отношение к Ольге Берггольц.

Критик Федор Левин, делая обзор журнальных публикаций за 1945 год, писал в статье с симптоматичным названием «Жизнь идет вперед»: «„Знамя“ из номера в номер печатает стихи большей частью молодых поэтов. Сколько грусти во многих из этих стихотворений, сколько безысходной печали, порою переходящей в нить. Как плакальщицы, разместились поэты на журнальных страницах и на все лады выводят свои мотивы. (...) В № 5/6 пишет Сергей Орлов: «Его зарыли в шар земной...» (...) В седьмом номере «Знамени» Семен Гудзенко: «Мы не от старости умрем, от старых ран умрем...» (...) Дело вовсе не в цитатах, а в атмосфере, которой проникнута эта поэзия, в той непрерывной ноте ноющей жалобы

²² Тихонов Н. Советская литература в 1944—45 гг. // Лит. газ. 1945. 19 мая.

²³ Берггольц О. Путь к зрелости // Лит. газ. 1945. 26 мая.

и безвыходной, размагниченной тоски... Но где истоки этих тоскливых настроений? Откуда они возникают? При многих различиях есть один общий источник упаднической грусти — бездумность, безыдейность. Люди не думают над тем, в какое время они живут, для кого и для чего нишут и кто они сами. Забывая о том, каково место поэта в окружающей жизни, они роются в собственных ощущениях и ощущениях. И грусть у них чаще всего не настоящая... плод влияния старой декадентской поэзии и есенинщины, подражание, поза, мода ²⁴. Обратная сторона этой грусти — равнодушие к жизни. <...> Мы не забудем прошлого: неповторимого льда Ленинграда, пути-дороги нашего полка... Но мы не хотим вмерзнуть в лед, мы не все сложили в жизни, что могли, мы рвемся в завтра, мы строим коммунизм, мы готовы снова и снова бороться за него. И дело поэтов — звать за собой, вдохновлять и сплачивать людей в этом великом нашем деле вокруг партии и по ее предначертаниям» ²⁵.

Федор Левин прав! — дело в атмосфере. Строки Ольги Берггольц, вызвавшие тревогу критика (по его выражению), — это строки из поэмы «Твой путь». И Ф. Левин, как когда-то В. Инбер, безошибочно уловил не случайность — программность написанного Берггольц.

...Своим стихом на много лет вперед
я к твоему пригвождена виденью,
я вмерзла
в твой неповторимый лед.

В нарастающей волне беспомыслия, в атмосфере новой «охоты за ведьмами» несоответствие личности и творчества Ольги Берггольц системе официальных установок становилось все более очевидным. Для нее самой это стало еще одним, может быть самым тяжелым, испытанием, потому что временами казалось — сил больше нет ни на что. Как она пережила эти годы? Давайте попробуем понять это по стихотворению, написанному в конце 1940-х годов и впервые опубликованному в № 3 «Знамени» за 1987 год:

На собрание целый день сидела —
то голосовала, то глала...
Как я от тоски не посидела?
Как я от стыда не померзла?..
Долго с улицы не уходила —
только там сама с собой была.
В подворотне — с дворником курила,
водку в забегаловке пила...
В той шаранке двое инвалидов —
(в сорок третьем брали Красный Бор) —
рассказали о своих обидах, —
вот был интересный разговор!

Мы припомним между собою,
старый пепел в сердце шевеля:
штрафники идут в разведку боем —
прямо через минные поля!..
Кто-нибудь вернется награжденный,
остальные лягут здесь — тихи,
искусная кровью забубенной
все свои **небывшие** грехи!
И соображая еле-еле,
я сказала в гневе, во хмелю:
— Как мне наши праведники надоели,
как я наших грешников люблю!

Надежда Мандельштам, вспоминая о том, что пришлось пережить ей и людям ее поколения, родившимся в первое десятилетие XX века, задавалась вопросом: можно ли уцелеть при терроре? И отвечала: «Я твердо знаю, что нельзя. Кто дышал этим воздухом, тот погиб, даже если случайно сохранил жизнь. <...> Среди моего поколения только единицы сохранили светлую голову и память» ²⁶.

Сегодня мы с грустью, иногда с отвращением вновь и вновь узнаем о тех, кто не выдержал страшного испытания «воздухом террора». И с большим вниманием и уважением вглядываемся в судьбы и творчество **единиц** (к числу которых несомненно принадлежит и Ольга Берггольц), сумевших сохранить живую душу. Для них начинается путь возврата, потому что только сейчас появляется настоящее приобщение к трагедиям и взлетам их более чем непростых судеб.

²⁴ Едва ли не каждое предложение этой статьи, замечательной в своем роде по той старательности и откровенности, с какой выполнялись очередные директивы, хочется прокомментировать. Но я ограничусь напоминанием: Семен Гудзенко был тяжело ранен зимой 1942 года и умер в феврале 1953 года в буквальном смысле слова — от старых ран, проведя во время войны и после нее много месяцев в госпиталях.

²⁵ Левин Ф. Жизнь идет вперед // Лит. газ. 1946. 5 окт.

²⁶ Мандельштам Н. Воспоминания // Юность. 1989. № 8. С. 27

1945
1990



Нина Яглова

Город бомбит. Полыхает зарево пожара. Горят Бадаевские продовольственные склады. Это страшное зрелище мы, работавшие тогда в военкомате, наблюдаем с балкона Юсуповского дворца на набережной Мойки. 8 сентября 1941-го. Началась блокада. Впереди жуткая зима.

...19 февраля 1942 года провожаю на Финляндском вокзале Академию художеств в эвакуацию, в Самарканд. Ослабевших подвозят на детских саночках. Уезжают мои сокурсники по искусствоведческому факультету.

Я остаюсь в Ленинграде. Работаю машинисткой в Академии художеств. Ежедневно хожу пешком через замерзшую Неву с улицы Маяковского, где живу, на Университетскую набережную Васильевского острова. Утром по дороге, особенно в переулках, нередко встречаю завернутые и незавернутые тела умерших.

Небольшой коллектив Академии из пожилых людей возглавляет архитектор Виктор Федорович Твелькмейер. Авианалеты, хлопание зениток, артиллерийские обстрелы... Меня как самую молодую в коллективе часто посылают на восстановление оборонительных сооружений, расчистку трамвайных путей. 14 апреля 1942 года пошел первый трамвай. Стало легче передвигаться по городу.

В июне профессор Герман Германович Гримм привел меня, тогда еще студентку пятого курса, в Инспекцию по охране памятников Ленинграда. Здесь начальником инспекции Николаем Николаевичем Белеховым была организована работа по спасению произведений искусства — живописи, графики, мебели и других предметов художественного значения. Меня зачислили районным архитектором, так как штатной единицы по этой работе еще не было. Все пришлось начинать с начала. Существовала лишь одна опись коллекции мебели, составленная А. И. Зеленовой. Круг моих обязанностей, методика определялись по ходу дела под непосредственным руководством Н. Н. Белехова.

Позднее приняли моих помощниц: Зинаиду Ивановну Фомичеву и технического работника Марию Федоровну Бартошевич. Консультантами пригласили наиболее авторитетных в вопросах ис-

кусства в Ленинграде: Германа Германовича Гримма, Эрнеста Конрадовича Кверфельдта и Владимира Кузьмича Макарова. Кроме того, для оперативности были назначены уполномоченные: по Эрмитажу — Ада Васильевна Вильям, по Академии художеств — Елена Александровна Соколова, по Русскому музею — Петр Евгеньевич Корнилов.

Частные коллекции, подлежащие охране, обследовались мной и консультантом. Составлялось канцелярское дело, описи. Выдавалось охранное свидетельство, копия которого передавалась управхозу и в районное жилищное управление. В случае отъезда владельца коллекции привлекалось доверенное лицо из родственников или друзей, у него или у управхоза хранились ключи. смотря по обстоятельствам. Квартира опечатывалась. Состояние печати систематически проверялась М. Ф. Бартошевич.

Конечно, охранное свидетельство не охраняло от бомб и снарядов, но обязывало управхоза и районное жилищное управление не заселять квартиру, срочно заделывать повреждения при попадании снаряда и оповещать об аварии инспекцию. Попадания были в квартирах: В. В. Ашика, В. П. Белкина, О. Э. Вольцбург, Л. А. Ильина и других.

Помню имена некоторых коллекционеров, собраниями которых приходилось по разным случаям заниматься: крупный ученый в области кораблестроения В. В. Ашик (нумизматика, библиотека, мебель, фарфор), его коллега по Кораблестроительному институту Е. С. Толоцкий (мебель), вдова скульптора В. В. Козлова — Козлова-Томашевич (мебель), профессор Академии художеств А. К. Барутчев (мебель и фарфор), В. П. Раздольская (мебель, фарфор, стекло, живопись) и другие.

Моей первой работой (совместно с сотрудниками Эрмитажа) стало составление описей живописи и вещей художественного значения умершего Ф. Ф. Нотгафта — крупного коллекционера, заведующего издательским отделом Эрмитажа.

Не забыть случая с квартирой профессора

архитектуры Льва Александровича Ильина, погибшего 12 декабря 1942 года на улице от вражеского снаряда. Вскоре после его гибели произошло прямое попадание в дом, где он жил, — разрушены перекрытия, все, что было в квартире, полетело вниз и оказалось погребено в развалинах. Лютый мороз. Необходимо раскапывать и срочно вывозить. Чудо! Два амбирных дивана скатились по стене и остались стоять, только без ножек. У стен откопали папки с гравюрами, рисунками, картины и еще что-то бумажное — оказались тоненькие тетрадки с рукописями. Вывозили на санках. Дружно помогали районные архитекторы: М. М. Налимова, И. Г. Капцюг и другие. Заполнили кабинет Н. Н. Белехова.

Утром материалы изобразительного искусства были сданы в Русский музей, мебель — в Музей городской скульптуры. В 1944 году в Казани по инициативе П. Е. Корнилова была организована выставка спасенных рисунков Л. А. Ильина. Позже все материалы и мебель были переданы наследнице — первой жене архитектора и увезены ею в Москву.

В сентябре 1943 года проводжали в эвакуацию скульптора В. В. Лишева. Из его квартиры перенесла на руках в Русский музей модель памятника Н. Г. Чернышевскому. Позднее по ней был создан памятник, установленный в 1947 году на площади Чернышевского.

С помощью П. Е. Корнилова перенесла в Русский музей папки с работами из квартиры большого Д. И. Митрохина.

Зимой 1943 года в дом № 3 на площади Искусств, где находилась квартира О. Э. Вольцбургера, заведующего библиотекой Эрмитажа, попал снаряд. Он прошел через все этажи (квартира была на третьем) и не разорвался. Пролетел так «аккуратно», что у стен остались стоять шкафы с книгами, но увлек за собой стол, на котором находились ящики с картотекой. Оскар Эдуардович несколько десятилетий собирал сведения о художниках, мечтая издать словарь.

Несколько дней мы с В. К. Макаровым, уже далеко не молодым человеком, вспоминая археологические приемы, извлекали карточки из строительного мусора и сортировали их. Удивлялись стойкости бумаги.

Мне посчастливилось выкопать сверток. В нем находилась рукопись «Дела о мозаичном искусстве», датированная 1769 — 1786 годами и оказавшаяся единственным источником материалов о судьбе мозаичной мастерской, основанной М. В. Ломоносовым. В 1948 году Государственная закупочная комиссия приобрела рукопись у О. Э. Вольцбургера и передала ее в Архив Академии наук СССР. А двумя годами позже ее издал В. К. Макаров в книге «Художественное наследство М. В. Ломоносова».

Что же касается спасенной картотеки О. Э. Вольцбургера, то она стала основой много томного «Библиографического словаря художников народов СССР», издаваемого в настоящее время Академией художеств.

Из счастливых находок 1943 года можно назвать «сундук с миллионом», как мы в просторечье назвали эту операцию. Имя Доливо-Добровольского как коллекционера было известно еще

до революции. Узнали адрес. Квартира оказалась заселена, о вещах Доливо-Добровольского никто ничего не знал. Я обратила внимание на стоящий в углу темного коридора заваленный хламом «ничейный» сундук. Раскрыли. И, о радость! В нем оказалась аккуратно уложенная в папки разыскиваемая коллекция. Собрание западноевропейских гравюр большого художественного значения было передано в Эрмитаж.

Нельзя не вспомнить и о проявлении «волшебной силы» искусства. Летом 1943 года Анна Андреевна Сомова, сестра художника К. А. Сомова, передала мне для закупочной комиссии фарфоровую группу «Поцелуй», датированную между 1735 и 1745 годами. Я принесла ее в инспекцию. В комнате стоял сумрак дождливого дня, сидели нахохлившиеся районные архитекторы. Я раскрыла упаковку, и... фарфор засиял чудесными красками. Все вдруг поднялись, заулыбались, будто стало светлее в помещении. «Поцелуй», бывший некогда украшением сомовской коллекции фарфора (в 1913 году группа воспроизводилась в каталоге «Фарфор из собрания К. А. Сомова»), поступил в Эрмитаж.

В начале 1944 года, уже после снятия блокады, удалось сохранить два гарнитура мебели: один из Елагина дворца, выполненный по эскизу К. Росси, и другой, по-видимому, из того же дворца.

Гарнитур, выполненный по эскизу К. Росси из карельской березы, находился в квартире профессора Кораблестроительного института Е. С. Толоцкого, имевшего на свою коллекцию охранное свидетельство. Однако в разрушенном городе не хватало жилья, и квартиру профессора предполагалось уплотнить. Владелец решил продать гарнитур. Инспекция дала разрешение на продажу, но только творческой организации, и мебель была приобретена Союзом художников. Им же был куплен и второй гарнитур, красного дерева, обнаруженный мною при осмотре комиссионного магазина, находившегося тогда на улице Герцена.

Оба гарнитура с тех пор оставались в пользовании Союза художников и недавно, в 1988 году, вернулись в Елагин дворец, вошли в экспозицию Музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII — начала XX века.

В горькие годы блокады были и светлые, особо запавшие в память дни. Весной 1943 года отмечали двести сорок лет со дня основания нашего города, и мы по инициативе Н. Н. Белехова организовали выставку «Петербург — Ленинград в графическом искусстве». Она разместилась в фойе Филармонии. Экспонировались гравюры, литографии, акварели, рисунки из собрания инспекции и коллекции П. Е. Корнилова. Мною был составлен каталог.

В моей работе мне много помогал уже упоминавшийся Петр Евгеньевич Корнилов: своими советами, рекомендациями, непосредственным участием в охране мастерских художников В. П. Белкина, Б. Е. Каплянского и других. Возглавляя отдел ИЗО Управления искусств и одновременно отдел графики Русского музея, Корнилов оказывал неоценимую помощь художникам: отправлял в больницу (Д. И. Митро-

хина и других), устраивал закупку произведений, переносил папки с их работами в подвалы Русского музея. Он умел спланировать людей, поднимать дух творческих работников. Петр Евгеньевич организовывал встречи в мастерских А. Ф. Пахомова, П. А. Шиллинговского, В. М. Конашевича, А. П. Остроумовой-Лебедевой и других. Несмотря на обстрелы, на них собирались художники, работники культуры.

Зимой 1943 года мы посетили Владимира Михайловича Конашевича в его квартире. Смотрели новые акварели, а затем перед нами открылась еще одна грань его таланта. Он с увлечением читал свои воспоминания — о московском детстве, о первых занятиях рисунком.

В июне того же года побывали в гостях у А. П. Остроумовой-Лебедевой. Об этом посещении Анна Петровна записала в своем изданном позже дневнике. У меня также сохранилась запись.

Тихий летний вечер. Обстрела нет. Полузаросшая травой Нижегородская улица (теперь улица Академика Лебедева, названная в память мужа А. П. Остроумовой-Лебедевой, знаменитого химика). Вбегаю по лестнице во второй этаж, знакомая надпись на двери — «Лебедевы». Открывает П. Е. Корнилов. Все уже собрались. Навстречу поднимается обаятельная Анна Петровна. Струится черный шелк платья, легкая пена кружев на шее и серебряных волосах. Светлая уютная квартира. Спокойная мебель красного дерева. Цветы. Пол натерт. Знаменитый рабочий стол, спроектированный Бакстом из некрашеной березы. Такие же были у А. Н. Бенуа и К. А. Сомова. На столе разложены инструменты, привезенные из Парижа. Покой и Творчество. Забываешь о войне и блокаде.

Анна Петровна читает автобиографические записки (опубликованы в 1945 году). Лето перед дипломом, поездка на Дон. Поездка с Анной Карловной Бенуа в Париж, на Всемирную выставку 1900 года. О встречах с А. Н. Бенуа, Левитаном, Неестеровым, Врубелем...

В 1943 году 16 июня праздновали 70-летие Мстислава Владимировича Фармаковского, главного хранителя фондов Русского музея, известного знатока технологии живописи и реставрации. Было много приветствий, цветов. В ответной речи Мстислав Владимирович, между прочим, подчеркнул, что его первым учителем в вопросах реставрации был музейный сторож. Учиться было не у кого, литература отсутствовала. С великой благодарностью вспоминаю моих экспертов-учителей: Эрнста Конрадовича Кверфельдта, Владимира Кузьмича Макарова и Германа Германовича Гримма, учивших меня разбираться в произведениях различных видов искусства.

Эрнст Конрадович Кверфельдт, знаток западноевропейского, русского и восточного прикладного искусства с европейским именем, обладал и замечательным даром педагога. Помню его сидящим у печки в одном из помещений Эрмитажа в окружении нас, начинающей научной молодежи, с восторгом слушающей его удивительные беседы о прикладном искусстве. Незабываемы и его практические занятия в первом этаже Эрмитажа, куда была снесена эвакуированная мебель. В этих своеобразных семинарах участвовали теперешние видные научные работники Эрмитажа, тогда еще только начинавшие свой творческий путь, — О. Э. Михайлова, Т. Д. Фомичева.

Так, в общении со старшими, учителями, в работе, которая в жестокие времена сплотила нас, происходило наше приобщение к профессиональному искусствоведению, да и к опыту самой жизни, в которой блокадным тяготам противостояли мужество, человечность и формирование в нас, молодых, того отношения к духовным ценностям, о котором писал Пушкин:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам...

Январь 1989 года

Дни нашей жизни

НОЯБРЬ
ДЕКАБРЬ

В Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина прошли «Павленковские чтения». Они были приурочены к 150-летию со дня рождения известного русского книгоиздателя Ф. Ф. Павленкова (1839—1900). Он издавал произведения Энгельса, сочинения выдающихся русских писателей, публици-

тов, критиков, в том числе А. И. Герцена, В. Г. Белинского, Д. И. Писарева. Выпустил двести биографий в серии «Жизнь замечательных людей». По традиции «Павленковские чтения» посвящаются проблемам развития книжного дела в России второй половины XIX — начала XX века. На этот раз главной темой было состояние книжного дела в провинциальных городах России на рубеже веков. В чтениях приняли участие ученые и библиотечные работники Москвы, Ленинграда, Киева, Казани, Ярославля, Сыктывкара, Томска, Новосибирска.

СКУЛЬПТОР ИЗ ОЗЕРКОВ

Анатолий Басыров

Дмитрий Каминкер работает в Озерках, некогда знаменитом дачном пригороде, воспетом Блоком, а ныне доживающем свой век, теснимом надвигающейся стеной бетонных новостроек. Здесь, за зеркальной гладью все еще великолепных озер, сохранился островок нетронутой природы со старыми домами, напоминающими о временах «Незнакомки». Идиллия умирающего прошлого.

Одна из таких больших дач с покосившимися простенками, скрипучими ступенями и дверями приспособлена под мастерскую, где все пространство живописно уставлено большими и малыми скульптурами и заготовками для них, разным бытовым хламом, который затем под руками скульптора обретет новую ценность. На стенах — остатки местами сохранившихся серебряно-голубых обоев, свидетельствующие о былом уюте. Они гармонируют с поблескивающими выступами и патиной бронзы, пастельными тонами глиняной пыли, золотистыми свежими стружками. Тут же, на стене, висит кусок насквозь проржавевшего железа с ближайшего сарая, превратившийся от времени в пористое хрупкое драгоценное кружево. Его оттеняет мерцание развешанного повсюду остро заточенного ин-

струмента. Плакаты нашумевших выставок закрывают бреши в перегородках, а оседающую балку подпирает шкаф. Все это вместе создает романтическую атмосферу, правда без надежного будущего, но со своеобразной эстетикой заброшенного пригорода.

Образный мир и суть творчества Каминкера органично происходят из этой среды. Каменные и деревянные скульптуры стоят в саду. Будто грибы, вырастают они из густой травы и среди высохших кустов. Они сработаны из местных валунов, из балок снесенных соседних домов. И это очень важно для мастера. Поэтика пригорода заключена уже в самом материале, например в дереве.

«Берешь материал, который очень характерен для этих мест,— объясняет скульптор,— и все приобретает знакомую окраску, рождает приязнь. Ведь в деревне с деревом работают уже иначе, да и в городе тоже. Здесь же имеешь дело с материалом, который не надо одухотворять, он уже несет в себе жизнь. Когда видишь в бревне столетние гвозди, болт или скобу, думаешь о том, что все это освящено многолетним бытом, ищешь образное начало в следах человеческих рук. И когда вгоняешь железный штырь в дерево, неживое в живое, возникает интересный диалог с материалом, он сам «ведет», направляет мысль, подсказывает образные находки».

Впрочем, скульптуры Каминкера легко выдерживают переход из естественной обстановки в экспозиционное пространство, будь то Центральный выставочный зал, Русский музей или зарубежные площадки. Его произведения привлекают потому, что причастны насущнейшим вопросам современности, не обходят больших проблем, причем автор говорит о них оригинальным языком пластики.

Вот его «Организатор» — массивная фигура с рупором, водруженная на тележку, — ироническая реплика на монументальные каноны воплощения «трибунов» и кумиров всех времен. В скульптуре нет холода отчуждения, она не нуждается в заградительной ленточке и надписи «руками не трогать». Напротив, вся она — приглашение к контакту. Можно впрячься в тележку, поднатужиться и отвезти «Организатора» в лю-

Гребец



Дмитрий КАМИНКЕР родился в 1949 г. Окончил ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1974), член СХ СССР. Участник отечественных и зарубежных выставок в ГДР, Болгарии, Венгрии, Швеции, Бразилии, Англии. Произведения в собрании Государственного Русского музея и других коллекциях СССР.



Слепой. 1987. Дерево, железо

Фараон. 1988. Шамот





*Организатор.
1988. Дерево, железо*

*Египетские ноги. 1988. Шамот
→*

*Пес. 1988. Шамот
→*

Воскрешение Лазаря. 1988. Гранит, мрамор







бое удобное место. Можно открыть печную заслонку и подбросить топлива в чугунное сердце «пламенного» оратора... А коли есть потребность, очень просто задвинуть выюшку, подзакрыть гаечку, накинуть крючок и вообще увезти истукана с глаз подальше... Явственные ассоциации с аппаратными играми.

Нетрудно заметить, что все эти выюшки, цепочки, крючки и прочие бытовые предметы, отслужившие свой век, будучи частью скульптуры, обретают иной, метафорической смысл. Соединенные фантазией автора, они акцентируют образ бездушного и управляемого функционера. Многое связывается в представлении с идолоподобной фигурой на колесах. Собственно говоря, каждый зритель видит, чувствует и истолковывает изображение по-своему, выстраивает целый концептуальный ряд. Скепсис, неверие в возможность что-то изменить или сатирическая мишень по принципу «смешное уже не страшно»? Ответы могут быть разными.

«Неприятие сложившейся организации жизни,— комментирует скульптор,— не является критикой извне, со стороны. Ведь все мы — продукты созданной нами же системы, и в каждом сидит такой организатор. Вот я, уходя рано в мастерскую и возвращаясь поздно домой, часто общаюсь с семьей при помощи записок, которые в шутку так и подписываю: „Организатор“».

Можно назвать еще целый ряд изобретательных композиций подобного типа. Например, «На санках». Мальчик стремглав мчится с горы, тело застыло в напряжении, подчиненное динамике; в выражении лица — восторг и ужас перед скоростью полета, который еще неизвестно чем закончится. Неотвратно несетса навстречу судьбе фигура в краснозвездной ушанке...

Пластически же ощущение стремительности движения возникает благодаря резкому наклону оси тела, которое как бы кометой низвергается с небес. Композиция решается с такой монументальной простотой и мерой обобщения, что заурядная сценка из числа детских забав вырастает до значения символа эпохи.

Конечно, как бы ни была оригинальна идея скульптора, она не живет без собственно пластической убедительности произведения. Каминкер основное внимание уделяет работе с материалом, выявляет его возможности, вес, поверхность. Для него прежде всего — качество добротности сработанной вещи: «Это лишь начало — угадать в дереве живой образ. А затем идет чисто ремесленная, столярная, слесарная обработка материала. И мне нравится этим заниматься, хорошо и крепко сбить, стесать лишнее, словом, сделать вещь, как делают стол». Скульптор говорит о технической стороне дела, художественное начало разумеется само собой.

Что же привлекает в работах Каминкера? Язык пластики непросто пересказать словами. Это умение организовать пространство, достичь лаконичной убедительности основных объемов. Мастер не стремится выточить из бревна точное подобие природы. Его цель — максимально сохранить массу дерева, обыграть его природную первозданную мощь, красоту больших плоскостей. Он не маскирует следы сочленений крупных

частей деревянными штырями, а, напротив, акцентирует ими важнейшие узлы, функциональное и декоративное начало сочетаются. Своеобразная стилистика Каминкера определяется логикой работы с материалом. Вслед за мастером мы ощущаем толщу дерева, тепло его плоти, текстуру стесанных и зашлифованных поверхностей с прожилками и годовыми кольцами или ребристую фактуру, хранящую следы реза.

Интересны поиски образной выразительности и в работе с камнем. В композиции «Воскрешение Лазаря» тема евангельской притчи решается на сопоставлении холодного белого мрамора гроба и розового полированного гранита оживающего тела. Фигура Лазаря просто вставлена в углубление тесного саркофага под наклоном. Возникает зрительный парадокс: фактически изваяние держится в ячейке своим весом — благодаря падению, но неустойчивость создает обратный эффект. Кажется, что тело поднимается («Если будешь верить, то увидишь...»).

Удаляясь от внешнего правдоподобия, скульптор идет к правде чувств. Усилие гребца, преодолевающего сопротивление воды, выражается в гиперболизации. Весла превращаются в массивные граненые блоки, будто налитые тяжестью, — ощущение, знакомое всякому, бравшемуся за это занятие. Подчеркнуто грубая шероховатая поверхность камня также «работает» на образ. Характерная поза гребца легко угадывается в монолите, сохранившем цельность каменной глыбы. Фигура покоится на плите, обозначающей лодку. Блоки-весла приставлены к центральной части. От всей композиции веет архаической экспрессией, напоминающей о мегалитических дольменах.

При таком обобщении идея скульптуры, конечно, выходит за рамки конкретного сюжета. Монотонное, трудное движение вперед можно трактовать как символ. «Забавно, что именно так, расширительно, восприняли ее первые зрители — грузчики, которые помогли мне устанавливать скульптуру, — со смехом рассказывает Каминкер. — Вообще-то, было видно, что им творчество подобного рода не особенно нравилось. Но, закончив работу, один из них закурил, долго смотрел, молчал и затем произнес: «Вот так — всю жизнь: гребешь хрен его знает куда, упираешься, а вокруг — окурки, арбузные корки...»

Концептуальным вариантом «Гребца» является образ «Слепого». Пластическое решение идеи неустойчивости, движения наощупь задумано по принципу игрушки «ванька-встанька». Зыбкое основание фигуры в виде формы, близкой к сферической, не только не исключает, но и предполагает покачивание. Осторожный шаг с прижатой палкой, откинута голова чутко вслушивающегося в неведомый мир — все выражает трагизм пути вслепую.

По впечатлениям поездки в Египет Каминкер создал целый цикл работ, своеобразные «заметки путешественника», соединившие восторг перед древнеегипетской скульптурой с раздумьями о наших днях. «В чисто художественном отношении все это потрясает, — вспоминает он. — Я днями напролет бродил среди величественных



Д. Каминкер

обломков; когда уставал, то и дремал тут же. Именно здесь чувствуется зависимость ваения от власти, ведь подпольной скульптуры не бывает. История показывает, как просто в тоталитарных условиях сделать, оторвавшись от земли, большой прыжок вперед, но оказаться на четыре тысячи лет позади. Строительство пирамид и мумификация вождей, жрецы, курящие фимиам, иерархическая лестница «больших» и «маленьких» людей. Все это уже было так давно». Но, оказывается, язык древней мифологии вполне понятен и в наши дни.

Цикл из четырех скульптур: «Фараон», «Сука», «Баран», «Египетская нога», выдержан в духе статичных канонов глубины веков, как мрачноватая пародия или, вернее, проекция эпохи фараонов на недавнее прошлое. Вот успешный кумир в саркофаге, с атрибутами власти в скрещенных руках и иероглифическими заклинаниями на пятках в виде танкеток, аэропланов и прочей «досаафовской» эмблематики. Как бы в почетном карауле застыли другие изваяния. Каминкер не имитирует древние формы механически, а создает по их законам новые образы со своим, очень современным содержанием. Фигура с собачьей головой, женоподобный вариант египетского Анубиса, освещает фонарем путь в загробный мир, высвечивает крамолу. Тупое животное начало, подавляющее человечка, зажатого между лапами и челюстью лежащего чудища с головой барана и телом льва, олицетворяет косность чиновничьей системы. А фигурки мал мала меньше, примостившиеся на гигантской стопе «самого», с прямолинейностью древних воплощают суть бюрократической иерархии.

При этом сатирический контекст скрыт за внешне очень сдержанной формой «египетской» пластики, воспринимаемой всерьез. Правда, монументализация, утверждающая вечность и неизблемость устоев системы, носит здесь иронический характер. Художественные, эстетические качества скульптур все же смягчают негативную подоплеку.

Но подчас форма становится экспрессивной, беспокойной. Работая с глиной для последующей обработки в бронзе или лепя из шамота, скульптор часто использует прием выступающих наружу перегородок, своеобразных контрфорсов, не дающих мягкому и вязкому материалу оплечь, позволяющих вычленивать конструктивные элементы. Такая перегородчатая поверхность заключает в себе самостоятельные выразительные возможности. «Я вывожу ребра жесткости и превращаю их в орнамент, — поясняет автор, — так порой храм в строительных лесах приобретает причудливый фантастический силуэт». А там, где это обусловлено замыслом, например в композиции «Пес», угловатые формы, колючая фактура вызывают чувство дисгармонии. Мысль о попрании человеческого достоинства обозначена в сцене нападения свирепого цепного пса на беззащитного эка.

Стилистика Каминкера кажется очень разной, но это оттого, что он с равным увлечением работает во всевозможных материалах и исходит из их производственных свойств. Нередко одна и та же тема варьируется в разных техниках,

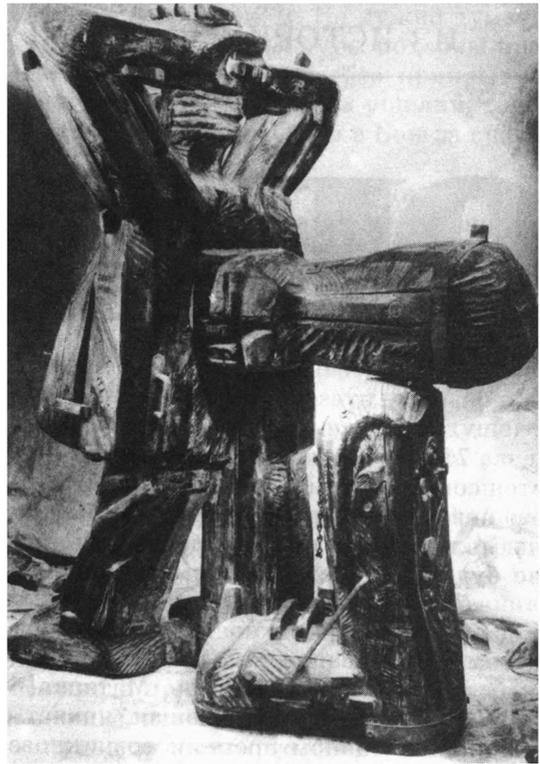
открываются новые средства для воплощения образа.

Древнейшие культурные традиции актуальны для него принципами архитектоники вещи, соединением функционального и декоративного подходов: «Своеобразие нашей скульптуры, ее местный колорит не в имитации матрешечно-иконного стиля, а в работе с традиционным материалом, который отражает и среду обитания. В Германии, например, другие дома, другие заборы и характер скульптуры другой».

Условность его изобразительного языка не чужда самым современным направлениям мировой пластики. Недаром Каминкера охотно приглашают поработать на международных семинары скульпторов. Он умеет мелкое и обычное поднять до уровня философских представлений о добре и зле, насилии и свободе. Все его работы, что бы он ни изображал, восходят к этим понятиям. И он может самое главное выразить наглядно, убедительно, элементарными формами, сложными, кажется, просто, как из кубиков. Как в известной сказке, он угадывает в полене живую душу и стесывает лишнее.

Перед отъездом в Англию Каминкер доделывает скульптуру «Памятник последнему охотнику». В наш век экологических проблем, когда все чаще названия животных и птиц предваряются словом «последний», пожалуй, и охотиться скоро будет не на кого. Исчезнет дичь — исчезнут и охотники, которым останется возможность палить разве что друг в друга. А это уже — повод для «мемориала» или необходимость призыва остановиться на краю пропасти.

Как это бывает в монументах, в постаменте устроен «домик охотника» — каморка с лампой, которую можно зажечь, со скрипучей дверью, через которую интересно заглянуть. Так рассматриваем мы в этнографическом музее обстановку избы с предметами, ушедшими из быта. А над пьедесталом высится Последний Охотник, самозабвенно целующийся в небо, в последнюю птицу, в ритуальном жесте слитый со своим ружьем, пригвожденный к нему, будто несущий свой крест. За поясом добыча на острых мясницких крючьях, уже исчезнувших, кстати, за ненадобностью из антуража магазинов. Зримо выражена тяжесть двустволки, что преувеличена до толщины бревна, будто зенитный ствол метит в



В мастерской Д. Каминкера

белый свет. И вселенский пафос угрозы трагикомичен: роль затвора исполняет вбитый в дерево оконный шпингалет. Вновь все построено на парадоксе: скульптор создает, возносит и разоблачает своего героя, шутит с серьезной миной на лице, вовлекает в эту игру зрителя.

...Хорошо осенью в тихом уголке Озерков. Стрелы приходят в гармонию с отцветающей природой. Листья падают на стоящие в саду изваяния. Где-то за заборами со свистом проносится электричка да негромко постукивает молоток скульптора. Ветшает старый район, его дома. Каминкер дает дереву новую жизнь.

В Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского была развернута выставка «Современная иконопись Георгия Иващенко». Эта экспозиция наглядно показала, что великие традиции древних русских мастеров иконописи не утрачены полностью, а продолжают жить и развиваться. Удивительным сочетанием таланта, веры и христианской любви поражали такие творения современного иконописца, как «Спас Нерукотвор-

ный», «Богоматерь Владимирская», «Великомученик Павел Флоренский», «Блаженная Ксения Петербургская». Выставку подготовил научный сотрудник музея Г. В. Украинский. Создатель же этого богатства красоты и духовности — Георгий Николаевич Иващенко, посвященный игуменом Псковско-Печорского монастыря Зином в иконописцы по древнему (ныне почти забытому) православному чину.

Дни нашей жизни

ОБЩИНА

ИЗ СЕРИИ КНИГ «ЖИВАЯ ЭТИКА»

71. Прежде всего, забудьте все народности и поймите, что сознание развивается совершенством центров невидимых. Кто-то ждет Мессию для одного народа — это невежественно, ибо эволюция планеты имеет лишь планетарный размер. Именно, явление всемирности должно быть усвоено. Кровь едина течет, и внешний мир не будет больше разделяем расами первичных формаций.

72. Община-Сотрудничество может неслыханно ускорить эволюцию планеты и дать новые возможности сообщения с силами материи. Не надо думать, что община и завоевание материи находятся в разных плоскостях. Одно русло, одно знамя — Майтрейя, Матерь, Материя!

Рука, нити разбирающая, являет путь к Нашей Общине. Конечно, не будем говорить о точном времени возникновения Нашего места. Катаклизмы сложили удачные условия, и при наших знаниях можно охранить Центр от непрошенных гостей. Явление ярких врагов позволило Нам затворить входы еще плотнее и обучить соседей хорошему молчанию. Нарушить и предать значит быть уничтоженными.

73. Существо Нового Мира содержит пустоту, которая называется — узел неподвижности; там собираются отложения явлений непонимания задач эволюции. Если мозг коснется этих путей до явления непонимания духа, то доступ наших посылок почти теряется. Неужели люди забудут творчество, направленное на украшение жизни?

74. Нужно проследить неотложное. Нужно хранить личный энтузиазм. Нужно каждому идти независимо — нет ладони на плече, нет перста на губах. Горе задержавшему стражу. Горе насыпавшему рис на щит. Горе носящему воду в шлеме. Самое горе — серому страху. Поистине, сеть мира закинута. Не могут поднять ее без улова. Поистине, не забудется ни мало-малейшее. Заплачено за зерно. Не допущено насилие. Пусть каждый идет, но жалею недоходящих. Как темен обратный путь! Как не знаю горшего, нежели переступить путь соседний. Скажите каждому — иди сам до указа Учителя. Радоваться нужно шипению моря. Явите понимание великому времени. Чашу подымите. Я зову вас.

75. Истинно, можно ждать, как исполнятся все пророчества. Не вижу, когда изменятся сроки. Думайте над оболочкой событий и понимайте, как не важна внешность, только внутреннее значение отвечает. Посев поколений начинает восходить, начинает подниматься зерно.

76. Нужно знать один прием Битвы, называемый свержением скал. Когда Битва достигает известного напряжения, то Вождь отрывает части ауры и кидает на полчища врагов. Конечно, ауры воинов также сильно отрываются, и потому в это время не сильна защитная сеть, но зато враги поражаемы особенно сильно. Ткань

ауры жжет сильнее молнии. Называем этот прием героическим. Не нужно думать, что едем в мягком поезде, идем по доске над пропастью. Ключья ауры подобны простреленным крыльям орла. Нужно помнить, что идем на стены без прикрытия. Каждое разбитое стекло гремит не сразу, но когда достигнет низших ущелий, тогда осколки скрежещут. Остальное поймите сами. Самые большие Силы в Бою за спасение человечества.

77. Явление нужно понимать как очевидное не глазу, но сознанию. В этом разница вашего и Нашего понимания. Вы называете фактом следствие его, но Мы можем отличить истинный факт, незримый вам.

Слепой судит о молнии по грому, но зрячий уже грома не опасается. Так нужно учиться отличать истинные факты от их следствий.

Когда Мы говорим о сужденном событии, Мы видим его истинное начало. Но кто будет судить лишь по видимым следствиям, тот будет запаздывать в суждении. Когда Мы говорим — идите против очевидности, Мы хотим сказать — не поддайте иллюзии прошедших событий. Надо четко отличать прошлое от будущего. Именно, этим безразличием страдает человечество, вращаясь в иллюзиях следствий.

Творческая искра заключена в явлении события, но не в следствии. Занятое следствиями человечество подобно слепому, ощущающему лишь гром. Можно представить разницу между судящими по событиям и по следствиям.

Скажите вашим друзьям, чтоб научились наблюдать сущее по возникновению событий. Иначе останутся читателями газеты, составленной плутом.

Напрягайте сознание уловить возникновение событий, если хотите приблизиться к эволюции мира. Можно назвать без числа примеры жалких, преступных и трагических непониманий, от которых смешивались сроки.

Дуб растет из желудя под землей, но глупец замечает его, лишь когда споткнется о него. Много спотыканий пятнают земную кору. Довольно ошибок и непониманий в час мирового напряжения!

Нужно понять, как бережно надо расходовать энергию. Надо понять, как только нужные двери приведут в покой Общего Блага.

78. В каждой книге должна быть глава о раздражении. Необходимо вывести этого зверя из дому. Суровость приветствую, также решимость. Указываю, как изгнать насмешливые шутки. Нужно помочь каждому выйти из затруднения. Нужно остановить каждый росток пошлости. Нужно дать каждому свое слово сказать и найти терпение. Пустую молву обрезать и найти десять слов против каждого слова, поносящего Учителя. Именно, не промолчать на стрелу против Учителя. Мать и Учитель — эти оба понятия должны быть ограждены каждой книгой. Свет величия не потушим.

79. При космических построениях служение обязывает изменить сознание. Ошибки могут быть. Самая большая ошибка может быть оправдана, если источник ее чист. Но измерить эту чистоту можно лишь просвещенным сознанием. Радость Служению может проявиться лишь при расширенном сознании. Надо помнить, что каждое трехлетие представляет ступень сознания; так же как каждое семилетие является обновлением центров. Успейте понять, что сроки сознания неповторяемы и потому непронустимы.

Справедливо спросить человека, задумавшего вступить на путь великого Служения — чем думает он поступиться? Или он надеется лишь получить осуществление своих самых сладких мечтаний? Или удобно ему за крупицу веры присвоить земное богатство и занять несвойственное его сознанию положение?

Нельзя перечислить способов расширения сознания, но во всем лежит сознание правды и самоотверженности.

80. Надо понимать ясность мышления и приложить его к будущему — так можно избежать шершавости образа действий. Нужно идти не похоже на других. Ценна каждая крупица решимости. Хочу напитать вас дерзновением. Лучше пусть

считают необычными, нежели наряжаться в мундир пошлости. Нужно читать Мои Учения. Нужно стремиться приложить их к каждому проявлению жизни, не по праздникам только. Скажите себе — можно ли устремляться по утрам и попугаичить по вечерам?

81. мудро провести черту между прошлым и будущим. Невозможно перечислять все сделанное — несоизмеримо. Лучше сказать — день вчерашний погас, научимся встретить зарю новую. Мы все растем, и дела наши расширяются с нами. После двадцати семи лет никто не юн. И мы можем понимать подвиг Служения. Негодно копаться в пыли вчерашнего дня. Постановляем отныне ступень новую. Начнем работать, окружив себя тысячью глаз. Усвоим чистоту мысли и соизмеримость действий. Так наполним дни наши, привыкнем к подвижности и решимости. Также не забудем, что нет на Земле выше данного плана Общего Блага. Явим понимание Учений жизни. Как Моисей приносил достоинство человеческое, как Будда устремлял к расширению сознания, как Христос учил полезности отдачи и как Новый Мир устремлен к мирам дальним! Подумайте, какие сопоставления нас окружают! Подумайте о камне основания. Подумайте о данном пути. Подумайте, как границы Космоса с вами соприкасаются. Припомните шаги чудесных напряжений не в книге, но в жизни. Подумайте, сколько ни было поднято и ни вмещено, и все-таки мы стоим на месте. Потому не отчаивайтесь ошибками, но восходите Иерархией Учения.

82. В день начала новой ступени скажем без укоризны о великом времени, когда научаемся отрываться от Земли и в теле уже приобщаться к мирам высшим.

Никто ничего не лишен, приди, протяни руку к трапезе духа. Утверди дух от материи и запомни, как трепещет сердце перед сиянием гор.

Мое слово утвердить вас должно в красоте подвига. Перед путем оставим указы действий, снова соберем сознание поверх тверди. Прекрасно уже иметь тонкое тело, когда дух уже не смутится перед полетами дальними. Потому будем радоваться каждому движению по коре Земли — в них как бы летать учимся.

Летать — какое прекрасное слово! В нем уже задаток нашего назначения. Когда тяжело, мыслите о полетах, пусть каждый мыслит о крыльях. Шлю смелым все токи пространства!

83. Истинно, надо иметь десяток переулков на один пожар. Усиленно действие, когда за ним десяток решений. Для неопытных нужен пожар позади, но званы могут иметь все входы открытыми.

Нужно уметь понимать, как гнется клинок врага. Уметь улыбаться, когда конский топот врага слышен. Уметь понять, когда стрела летит выше головы, чтоб не поклониться.

84. Трудно вместить большое, но еще труднее вместить малое при расширенном сознании. Трудно приложить малую действительность к объему великого понимания. Как вложить великий меч в малые ножны?

Только испытанное сознание понимает ценность зерна действительности. Царство не в коронах и не в толпах, но в космосо-пространственности идей. Так Учения жизни дополняют друг друга, не нуждаясь в привлечении множеств.

Сказал вам, что дам третью книгу, когда будет принята община. Но Нам не нужны множества, но лишь сознание тех, кто Нам нужен; потому даем третью книгу. Потому твердим еще о фактах Истины и потому Мы предпочитаем шапוטствовать нарождение и не принимаем на Себя похоронных процессов.

Одним нужно трубить в уши Учение, другим можно лишь расставить вехи, третьим лишь дать односложные намеки, если сознание их может вместить даже малое. Как же Учение приветствует тех, кто может вместить каждую кроху, оценивая мировое значение каждой.

Каждое распадение эпох перемещает целые миры, тем самым мысли ваши призываются к бережливости мыслящей энергии.

85. Каждый организм движется особой энергией, но нужно установить точное

направление основного устремления. Однажды ученики спросили Благословенного: «Как понять исполнение заповеди отказа от собственности?» Один ученик покинул все вещи, но Учитель продолжал упрекать его в собственности. Другой оставался в окружении вещей, но не заслужил упрёка. Чувство собственности измеряется не вещами, но мыслями. Так община должна быть принята сознанием. Можно иметь вещи и не быть собственником.

Учитель посылает пожелание, чтоб эволюция нарастала законно. Учитель умеет различить освободивших сознание. Так сказал Благословенный и просил вообще не думать о собственности, ибо отречение есть омытие мысли. Ибо лишь по омытым каналам может пробиться основное устремление.

86. Напомню сказку, слышанную Акбаром.— Повелитель спросил мудреца: «Как увидеть гнездо измены и оплот верности?» Мудрец показал на толпу разоде-тых всадников и сказал: «Гнездо измены». После указал на одинокого путника и сказал: «Оплот верности, ибо одиночеству ничто не изменит». И с того дня повелитель окружился верностью.

Учитель принял всю меру верности. Рука Моя руке путника огонь во тьме. У пита Моего тишина гор. Знаю, знаю, как Моей общине тесно. Уявление основ-строительства уявляется в тишине.

Понимание материи может расти там, где измена невозможна.

87. Когда представится затруднение с наследством, можно сказать: можно оставить общине пожелание, чтоб пользование известными предметами передано было бы известному лицу на пробное трехлетие. Так наследство будет превращением в кооперацию достойных. Можно поручить особым выборным следить за качеством работ. Полезно углублять сознание о постоянной испытываемости, ибо народ еще не умеет работать при сознании испытания. Между тем все вещество мира взаимно испытывается. Только нужно под испытанием понимать улучшение.

88. Мы начинаем всегда в очень малом начертании. Этот опыт очень многих веков и основной космический принцип. Зерно твердое и неделимое даст нарастающие элементы. Но дрожание и нечуткость повторения дает туманность. Чуткость жизненного принципа заставляет экономить твердые зерна. Так ценит химик неделимые тела. Истинно, постройка должна быть нерушима, когда она вызвана необходимостью эволюции. Нужно понять разницу допущенного и данного неоспоримо.

89. У Нашей Общины не нужны утверждения и клятвы. Непритворны траты труда и незабываемы явления долга. Разве возможно многословие там, где приняты жизни на попечение? Там, где час может явиться длиннейшей мерой? Можно ли предать возможности времени, когда отрицаются дух и движение? Нужно пре-обороть робость и почуять вихрь спирали, и в стержне вихря иметь мужество спокойствия.

Столько говорил о мужестве и против страха, ибо у Нас лишь космический научный метод! При входе надо дать себе отчет, где страх и крепко ли мужество? Не вижу ни одной подробности диалектики или методики. Знаем лишь суровые цветы необходимости. И надо дойти до Нас в сознании непреложности.

Суровость не есть сухость, и непреложность не есть ограниченность. При всем тяготении тверди почувствуйте вихрь пространства и протяните руку к дальним мирам. Нельзя навязать ощущение уявления миров, но, именно, этим сознанием принимаем ответственный труд. Уносим себя в реальные возможности эволюции.

90. Чтоб понять подвижность действий, нужно замутить поверхность бассейна и наблюдать недвижность низших слоев жидкости. Но так нужно избородить поверхность, чтоб тот же ритм проник до дна без преломления. Силы отрицательные не имеют провода до дна, ибо для этого нужно разложить первичное вещество; такой опыт не под силу им.

Новоприходящие часто спрашивают -- где же граница между подвижным слоем и непроверяемым основанием? Конечно, не может быть границы установ-

ленной, но закон преломления установлен, и стрела не может долететь без пресечения первоначальной линии.

Как же устранить поражение слоев? Конечно, нужно ввести твердые столбы, дробящие течение. Упоминал о стержне духа посреди спирали — это построение запомните, ибо непреклонность, окруженная центробежным движением, может противостоять всем волнениям. Построение Нашей Общины напоминает такие же стержни, окруженные мощными спиралями. Лучшее построение для борьбы, конец которой предreshен. Так нужно понять Наши построения материально. И зачем нужно непонятное отвлечение, когда принцип Космоса один? И система нарастания кристаллов показывает, как многообразен мир тяготения. Ищущие могут понять, как нужно идти материально в высшем знании. Кто не любит четкости кристаллов, тот не дойдет к Нам. Чистая неповторяемость доводит форму до совершенства. Можно показать кристалл ребенку, и он поймет завершение. Именно строение кристалла общины даст совершенство формы.

91. Почему нужно быть неуклюжими? Почему нужно производить впечатление невежд? Почему наши должны быть небрежными? Почему, когда идет спор, наши должны быть крикливыми? Почему наши должны болтать без меры? Обходите ненужную грязь. Видите, как каждую подробность надо подчеркнуть, иначе обычай Нашей Общины не укрепитя в вас.

Дисциплина свободы отличает Наши общины. Не только дух дисциплинирован, но и качества внешних действий. Слишком печалиться не Наш обычай. Слишком порицать не Наш обычай. Слишком широко считать людей не Наш обычай. Слишком ждать не Наш обычай. Нужно мочь заменять сложный план более простым, никогда наоборот, ибо противники Наши действуют от простого к сложному. Думайте укрепить друзей ваших.

Держите в жилищах ваших чистый воздух, устремляйте к приходящим лучшие пожелания и очень ждите Нас. Пусть каждая община ждет своего Учителя, ибо община и Учитель составляют концы одной колонны. Даже в мелочах дня нужно помнить основание дома. Опять приходим к необходимости изменить качество сознания, тогда легок переход.

92. Руки, устрашающие вас, не достигнут вас, когда идете обвитые спиралью преданности. Если бы глаз в грубом зрении мог увидеть панцирь преданности, но тогда человек уже не был бы в низшем сознании. Уроки прежних жизней не доходят до закрытых глаз. Именно, без крыльев над бездной остается каждый, приближающийся к Нашей Общине в ветхом сознании. Как взрывом озона будет поражен каждый, кто в гордости пытается проникнуть к Нам. Как же объяснить, что не Мы, но сам себя гордец поражает? Так же как гибнет вошедший в пороховую мастерскую на металлических подошвах. Уменьше применить стальные гвозди на подошвах дает недурного скорохода, но каждый рабочий научит одеть мягкие туфли на взрывчатой поверхности. Так нужен буфер для насыщенной атмосферы.

Укажу на Благословенного, когда Он шел в горы, Он тоже уделял время, чтоб смягчить переход. Этим достигается экономия энергии. Поистине, это единственная экономия, допустимая и оправданная, иначе между мирами могут образоваться каверны, и кто знает, каким газом они могут быть заполнены? Могу советовать сберечь энергию, ибо каждая напрасная расточительность, как по струне, на далекое расстояние поражает пространство. Нужно в каждой былинке беречь Космос, если мы готовы стать вселенскими гражданами.

93. О качестве путешествий. Необходимо усвоить, как нужно путешествовать! Не только надо оторваться от дома, но надо преобороть само понятие дома. Точнее сказать — нужно расширить дом. Там, где мы, — там и дом. Эволюция свергает явление дома-тюрьмы. Успех раскрепощения сознания даст возможность стать подвижным. И не подвиг, не лишения, не возвеличение, но качество сознания отрывает от насиженного места. В насиженном месте столько закопченности, столько кис-

лоты и пыли. Мы против затворничества, но маленькие домики с проплесневевшей атмосферой хуже пещер. Зовем тех, кто может дать простор мысли.

Хочу видеть вас идущими по лицу мира, когда от множества границ стираются народности. Как можем летать, когда прищиплены на маленький гвоздик?! Удумать надо, как человечеству нужны путешествия!

94. Часто вы говорите о несовершенстве существующих книг. Скажу больше — ошибки в книгах равны тяжкому преступлению. Ложь в книгах должна быть преследуема как вид тяжелой клеветы. Ложь оратора преследуется по числу слушателей. Ложь писателя — по числу отпечатков книги. Занимать ложью место народных книгохранилищ тяжкое преступление. Нужно почуять истинное намерение писателя, чтоб оценить качество его ошибок. Невежество будет худшим основанием. Страх и подлость займут ближайшее место. Все эти особенности непозволительны в общине. Устранение их нужно осуществить в новом строительстве. Запретительные меры, как всегда, не пригодны. Но открытая ошибка должна быть удалена из книги. Необходимость изъятия и перепечатка книги образумит писателя. Каждый гражданин имеет право доказать ошибку. Конечно, нельзя препятствовать новым взглядам и построениям, но неверные данные не должны вводить в заблуждение, потому что знание есть панцирь общины, и защита знания ложится на всех членов.

Не позже года должны быть проверены книги, иначе число жертв будет велико. Особенно надо беречь книгу, когда достоинство ее потрясено. На полках книгохранилищ целые гнойники лжи. Было бы недопустимо сохранять этих паразитов. Можно бы сказать — переспите на плохой постели, но невозможно предложить прощальную лживую книгу.

Зачем обращать лучший угол очага во лживого шута! Именно книги засоряют сознание детей. Должно отметить вопрос книги!

95. Однажды женщина остановилась между изображениями Благословенного Будды и Майтреи, не зная кому принести почитание. И изображение Благословенного Будды произнесло: «По завету Моему почитай будущее. Стоя в защите прошлого, устреми взгляд на восход».

Помните, как Мы работаем для будущего, и все существо ваше устремите в будущее! Чуждое свету Учение принесем в лучах знания, ибо свет мира покрыт тьмою.

96. Ускорение сроков необходимо, иначе уплотняется невежество. На пределе Нового Мира столпились все язвы. Вихрь намел кучи отбросов. Уменьше смотреть мужественно в глаза мерзости невежества складывает меры необычные. Следует уметь, наконец, показать отличие людей пригодных. Почему люди могущие должны погибать среди цепей предрассудков?

Детей надо спросить, могут ли они отойти от страха быть нелепыми в глазах толпы? Готовы ли поступиться личным удобством ради Нового Мира? Надо сурово спросить, ибо явленное пламя не боится ветра.

Преданность переносит через бездну, но трепетание чуткости должно окрывать эту преданность.

97. На пути не отдыхай под гнилым деревом. В жизни не прикасайся к людям с потухшим сознанием. Незрелость сознания не так заразительна, как сознание потухшее. Потухшее сознание является настоящим вампиром. Нельзя напитать извне пропасть невежественного сознания. Именно, эти люди бесполезно выпивают энергию. После них непомерна усталость. Как зловоние нужно миновать их, преграждая флюиды разложения. Трудно различить границу незрелости и потухания. Но одно качество будет несомненно. Незрелости будет или может сопутствовать трепетание преданности, но потухший кратер полон золы и серы. Учение не отказывает тратить энергию на незрелость, но есть степень потухания, когда не залить бездну новым веществом. Только катаклизм с ужасом нежданности может растопить застывшую лаву.

Помните о сокровище сознания. Трепет вещества Космоса являет пульсацию пробуждаемого сознания. Именно, радуга знания течет из трепета сознания. Видимая река из невидимого истока.

Всеми опытами прошлого и всеми достижениями будущего помните о сознании.

98. В холоде даже собака греет. Неслышанно мало людей, потому даже убогих неприятелей нельзя отгонять, если в них не заросла ячейка духа.

Хотел бы напомнить, как Благословенный являл внимание даже неприятелям. Эта книга читается в преддверии общины. Должно предупредить входящего о всех его недоумениях. Кажется часто, что противоречия неразрешимы. Но путник, где же противоречия, когда видим лишь изобилие путевых знаков? Бездна преграждается горой, и гора ограничивается морем. Обувь для гор негодна для моря. Но ведь входящим приходится менять свое вооружение ежечасно. Не только подвижность, не только быстрота мысли, но нужен навык менять оружие. Не так легко привыкнуть к смене оружия. Подле чувства собственности стоит привычка, и трудно заменить приспособленность к предметам приспособляемостью сознания. Для поверхностного мышления получается почти игра слов, но как бы нужно понимать разницу понятий руководителям судеб народов!

Невозможно отравленному сознанию различать момент свободы и связанности. Человек, потерявшийся в догадке, где рабство и где свобода, не может мыслить об общине. Человек, подавляющий сознание брата, не может мыслить об общине. Человек, извращающий Учение, не может мыслить об общине. Основание общины в свободе мышления и в уважении Учителя. Признать Учителя — значит стать в ряд работающих на пожаре. Если каждый от родника устремится к пожару без порядка, то и родник будет затоптан без пользы.

Как бы лучше понять бережливость в сознании, это оградит понятие Учителя. Ведь Учитель, ведь знание, ведь эволюция мира будет путями к дальним мирам!

О дальних мирах опишем в книге «Беспредельность». Здесь же запомним, что врата Общины ведут к дальним мирам.

99. Печать — страж тайны. Тайна существовала во все времена. Там, где малое знание, там и тайна. Устрашающе подумать, что известное качество сознания ничем не отличается от уровня каменного века. Чужое мышление, не человеческое, не хочет двинуться; именно, не хочет.

Учитель может лить знание, но оно более служит пространственному насыщению, потому учащий не одинок, даже без видимых учеников. Помните это, приближающиеся к общине! Помните тайну не отчаиваться.

Тайна будущего лежит в стихийном стремлении. Извержение вулкана не может быть отсрочено, также Учение не может быть отложено. У указа времени не бывает опоздания — вольется ли оно в чашу сознания или же вознесется в пространство. Нельзя учесть, когда личное сознание или множитель пространства важнее. И в ту минуту, когда ближайший недослышит, эхо пространства гремит. Потому не отчаивайтесь, приближаясь к общине.

Книга «Зова» не знала препятствий. Книга «Озарение» камню подобна. Книга «Община» подобна плавателю перед бурей, когда каждый парус и каждая веревка содержит жизнь.

Уявление общины подобно химическому соединению, потому будьте чисты, будьте проникновенны и забудьте цепи отрицания. Запретом и отрицанием не повторите тиранов и изуверов. Невежеством и чванством не уподобьтесь золоченым дуракам.

Конечно, община не допустит вора, кто кражею утверждает худший вид собственности. Явите суровость, умеете почтить тайну так, что даже самому себе не повторять срока — как волна принимает камень только один раз.

100. Поймите Учение; поймите, без Учения не пройти. Нужно эту формулу 42 твердить, ибо в жизни многое делается без Учения. Учение должно окрашивать

каждый поступок и каждую речь. Окраска, как прекрасная ткань, украсит следствие речи. По следствиям нужно судить о качестве посылки. Нужно привыкнуть, что сама посылка может казаться непонятной, ибо только ее внутреннее значение имеет щит.

Привыкайте вкладывать значение в каждую речь, изгоняя ненужный лепет.

Трудно отказаться от чувства собственности, также трудно преодолеть лепетание.

101. Умейте принять, когда вас назовут материалистами. В действиях и в мышлении мы отделиться от материи не можем. Мы обращаемся к высшим слоям или грубейшим видам той же материи. Можно научно показать эти взаимоотношения. Также научно можно доказать, как качество нашего мышления действует на материю.

Эгоистическое мышление привлекает низшие слои материи, ибо этот образ мышления обособляет организм — как одинокий магнит не может притянуть более своего напряжения. Иное дело, когда мышление производится в мировом масштабе, получается как бы группа магнитов, и может получиться доступ к высшим слоям.

Лучше можно наблюдать на одном чувствительном приборе, фиксирующем качество мышления. Можно видеть спирали, идущие сверху или погруженные в темноватый пар, — наиболее наглядное обучение материальности мышления при качестве внутреннего потенциала. Эти простые манифестации показывают двойное значение: первое — они обличают невежд, которые представляют себе материю как нечто инертное и не имеющее ничего общего с началом сознания; второе — значение имеют для ищущих, которые отдадут себе отчет в качестве мышления.

Поучительно наблюдать, как мысль заражает пространство — получается аналогия с процессом выстрела. Пуля летит далеко, но дым распространяется в зависимости от атмосферных условий. Плотность атмосферы заставляет дым надолго прославлять утреннюю зарю. Так берегите ваше мышление. Тоже научитесь мыслить красиво и кратко. Многие не видят разницы между мыслью для действия или рефлексом мозга. Нужно уметь пресекать рефлекторные спазмы, которые ведут к полусознательности. Развитие рефлекторной деятельности похоже на опьянение.

До общины доходят в ясности мышления. Яркую, непередаваемую ответственность приносит явление мышления. Мы очень заботимся, чтоб сознание ответственности не покидало вас.

102. Образование народа надо вести с начального обучения детей с возможно раннего возраста. Чем раньше, тем лучше. Поверьте, переутомление мозга бывает только от неповоротливости. Каждая мать, подходя к колыбели ребенка, скажет первую формулу образования — ты все можешь. Не надобны запреты; даже вредное не запрещать, но лучше отвести внимание на более полезное и привлекательное. То воспитание будет лучшим, которое сможет возвеличить привлекательность блага. При этом не надо калечить прекрасные Образы как бы во имя детского неразумения, не унижайте детей. Твердо помните, что истинная наука всегда призывна, кратка, точна и прекрасна. Нужно, чтоб в семьях был хотя бы зачаток понимания образования. После семи лет уже много потеряно. Обычно после трех лет организм полон восприятий. Рука водителя уже при первом шаге должна обратить внимание и указать на дальние миры. Беспредельность должен почуять молодой глаз. Именно, глаз должен привыкнуть допустить Беспредельность.

Тоже необходимо, чтобы слово выражало точную мысль. Изгоняется ложь, грубость и насмешка. Предательство даже в зачатке недопустимо. Работа, «как большие», поощряется. Только сознание до трех лет вместит легко общину. Как ошибочно думать, что ребенку нужно дать его вещи, ибо ребенок легко поймет, как мугот быть вещи общими.

Сознание — «все могу» не есть хвастовство, но лишь осознание аппарата. Самый убогий может найти провод к Беспредельности, ибо каждый труд в качестве своем открывает затворы.

103. Школы должны быть оплотом познания во всей полноте. Каждая школа от самой начальной должна быть живым звеном среди всех училищ до самого высшего. Познание должно пополняться всю жизнь. Должно обучать прикладному знанию, не отрывая от науки исторической и философской. Искусство мышления должно быть развито в каждом работнике. Только тогда он поймет радость совершенствования и сумеет использовать досуг.

104. Каждая школа должна быть истинным образовательным объединением. При школах должен быть полезный музей, в котором сами ученики должны принимать участие. Должен быть кооператив, и ученики должны обучаться и такому сотрудничеству. Должны происходить всякие проявления искусства. Без путей красоты не может быть образования.

105. Учение будет самым приятным часом, когда учитель оценит способности учащихся. Только распознавание способностей позволит справедливо относиться к будущим работникам. Часто сами учащиеся не понимают своего назначения. Учитель как друг напутствует их по лучшему направлению. Никакое насилие не применимо в школах. Только убеждение может приличествовать познанию. Больше опытов, больше бесед, столько радости в приложении своих сил. Малые любят работу «больших».

106. Когда семья не умеет, пусть школа научит чистоте во всем быте. Грязь не от бедности, но от невежества. Чистота в жизни есть преддверие чистоты сердца. Кто же не хочет, чтобы народ был чистым? Нужно оборудовать школы так, чтобы они были рассадниками украшения жизни. Каждый предмет может быть обдуман с любовью. Каждая вещь должна быть сделана соучастницей счастливой жизни. Кооперация поможет найти форму для каждого обихода. Где одному не найти решения, там поможет община. Не кулачные бои, но творцы будут гордостью страны.

107. Школа должна не только вмещать любовь к книге, но должна научить читать, и последнее не легче первого. Нужно уметь сосредоточить мысль, чтобы вникнуть в книгу. Не глаз, но мозг и сердце читают. Книга не занимает почетного места во многих домах. Обязанность общины утвердить книгу как друга дома. Кооператив, прежде всего, имеет книжную полку, содержание которой очень обширно. Будет рассказано о ценностях родины и связи ее с миром; показаны будут герои, творцы и труженики. И понятие чести, и долга, и обязанности к своему ближнему утвердятся, так же как и милосердие. Много примеров, зовущих к познанию и открытиям.

108. Школа научит уважать полезные изобретения, но упасет от машинного рабства. Всякое рабство будет уничтожено как признак темноты. Учитель будет ведущим наставником — другом, чтобы указать путь краткий и лучший. Не явление насилия, но улыбка зова. Но если в школах жизни просочилось предательство, то самое суровое осуждение положит конец такому безумию.

109. Школы поймут, где лень, где необычное строение характера, где безумие и где необходимо понимание.

110. Среди учебных предметов пусть будут даны основы астрономии, но поставив ее как преддверие к дальним мирам. Так школы заронят первые мысли о жизни в дальних мирах. Пространство оживет, астрохимия и лучи наполнят представление о величии Вселенной. Молодые сердца почувствуют себя не муравьями на земной коре, но носителями духа и ответственными за планету. Остановливаем внимание на школах, ибо от них утвердятся сотрудничество. Не будет созидания без сотрудничества. Не будет прочности государства и союза, когда будет властвовать ветхая самость.

111. Много предупреждал против самости. Эта мертвящая сестра невежества убивает и гасит лучшие огни. Не считайте напоминание о самости неуместным при созидании кооперативов. Наоборот, каждый устав должен писаться не для себя, но для других. Среди разных наименований слово «друг» будет самым сердечным.

Именно, сердце не приемлет самости. Сердце живет самоотвержением. Так крепко сердце, когда оно заботится о будущем, не думая о себе.

112. Самое полезное — уметь сочетать нежность любви с суровостью долга. Новая жизнь не устрашится противоположениями. Она не будет насилловать одним ярмом, но даст широту восприятия. Не подобает людям сидеть в скворечнике. Пора знать планету и помочь ей. Не могут успокоить вычисления, через сколько лет потухнет Солнце. Множество разных условий могут опрокинуть все исчисления. Нельзя забыть и то, что люди могут перегрызть друг друга. Такое соображение не должно быть забыто при злобе, заливающей Землю.

113. Корыстолюбие есть грубое невежество. Только истинное сотрудничество может спасти от такой злокачественной коросты. Корыстолюбец имеет на лице своем печать. Он не причастен к сердцу, чаша его горькая. И Тонкий Мир для корыстолюбца лишь источник мучений.

114. Люди изучают жизнь пчел, муравьев, обезьян; люди изумляются перелетным птицам, их порядку, их стройности, но все же не делают соответственных выводов для улучшения жизни земной. Естественная история должна быть преподавана в школах как можно полнее и увлекательнее. Нужно на примерах растительного и животного царства дать понять, какие сокровища заложены в человеке. Если сравнительно низшие организмы чувствуют основы бытия, то тем более человек должен приложить усилия к преуспеянию. Много ценных показаний проявлено всюду. С самых первых уроков учащиеся пусть поражаются чудесами жизни. Также пусть они поймут, как обращаться с полетами и яснослышанием. Так яснослышание будет естественным условием. Также и Тонкий Мир будет изучаем наряду с тонкими энергиями. Не будет деления на физическое и метафизическое, ибо все существует — значит все ощутимо и познаваемо. Наконец, сокрушатся суеверия и предрассудки.

115. Никто не дерзает восстать против школы, но мало кто думает о ее улучшении. Школьные программы не просматриваются целыми годами, между тем открытия спешат. Новые данные устремляются отовсюду, и воздушные сферы, и глубины океанов, и горные сокровища рассказывают о себе чудесные сведения. Нужно спешить, иначе раскопки изменят данные условной истории. В новых школах нужно убрать запреты, чтобы видели действительность, которая чудесна, если правдиво показана. Широко поле умственных состязаний!

116. Уберегите детей от всего ложного, уберегите от дурной музыки; уберегите от сквернословия; уберегите от ложных состязаний; уберегите от утверждения самости, тем более что нужно привить любовь к непрестанному знанию. Мускулы не должны забивать ум и сердце. Какое сердце возлюбит кулачные удары?

117. Нелепо думать, что пот — явление только физическое. При мыслительной работе исходит особая эманация, ценная для насыщения пространства. Если пот тела может удобрять землю, то пот духа восстанавливает прану, химически претворяясь в лучах Солнца. Труд — венец Света. Надо, чтобы учащийся школы помнил значение труда как фактора мироздания. Последствием труда будет твердость сознания. Ярко надо подчеркнуть рабочую атмосферу.

118. Могут спросить: «Какие признаки учителя ценить?» Вы уже знаете о качестве действия и можете уже применить новые подходы к действию. Надо предпочесть того учителя, который идет новыми путями. Каждое слово его, каждый поступок его несет на себе печать незабываемой новизны. Это отличие создает зовущую мощь. Не подражатель, не толкователь, но мощный каменщик новых руд. Нужно принять за основание зов новизны. Бывает время, когда можно идти лишь вперед. Сохраним зов воли в беге непрестанном и над бездной не промедлим.

Нужно сказать строителям жизни, чтобы нашли новые слова, скované новою необходимостью. Сознание новизны каждого часа даст импульс.

Укажите друзьям, какое счастье быть вечно новыми. И каждый электрон Но

вого Мира даст новую мощь. Поймите мощь нового зова. Вы можете применить ее в жизни каждого дня.

Вы достаточно знаете, что говорю для применения.

119. Правильно думаете, что без достижений техники невозможна община. Каждая община нуждается в технических приспособлениях, и Нашу Общину нельзя мыслить без упрощения жизни. Нужна явленная возможность применять достижения науки, иначе мы обратимся в обоюдную тягость. Как реалисты-практики Мы можем смело утверждать это. Мало того, Мы можем настойчиво укорить всех ложнореалистов. Их униженная наука и слепота мешают им достижению того, к чему они стремятся.

Точно фарисеи древности, они прячут страх перед допущением того, что другим уже очевидно. Не любим невежд, не любим трусов, попирающих в ужасе возможности эволюции.

Тушителю огня, светоненавистнику, не все ли равно, с какой стороны вы ползете! Вы хотите затушить пламя знания, но невежественная община — темница, ибо община и невежество несовместимы. Нужно знать. Не верьте, но знайте!

120. Мы готовы поддержать каждого изобретателя, ибо даже самый малый изобретатель пытается внести улучшение в жизнь и заботится явить бережливость энергии. Учитель узнает ручательство и заботу о сохранении энергии. Эта упорная бережливость позволяет доверять ученику. Конечно, эта бережливость далека от скупости. Полководец, берегущий отборных солдат, действует сознательно. Каждая возможность является нашим воином, но нужно понимать вещи объединительно.

Как нужно быть осмотрительными при изобретениях, чтоб не лишиться их прямой целесообразности. Пусть сознание мировой эволюции поможет вам найти пригодные стрелы. Уши ваши должны слышать шаги эволюции, и решимость не должна обмануться.

Как худа неряшливость у изобретателя, как губительна необдуманная реакция, как непростительна ошибка невежества!

Мы можем ценить труд изобретателя в мировом размере при осознании направления мировой эволюции. Трудно понять приложимость законов динамики, пока не усвоили устой материи.

121. Новое сознание, поддержанное техникой, даст мощное устремление к знанию. Именно, община должна быть самым чутким аппаратом эволюционности. Именно, в сознательной общине никто не может утверждать о сложившейся мироизученности. Всякая тупая преграда отбрасывается обостренной вибрацией коллектива. Даже намек на законченность делает невозможным пребывание в общине. Кто же примет клеймо тупости?

Червь не будет ограничивать своих проходов мрака — вы же, смотрящие в Беспредельность, вы не можете червю уподобиться!

Несовершенная изобретательность некоторых из вас уловила невидимые лучи и неслышимые ритмы. Грубым воображением, грубыми приборами все же были уловлены некоторые космические токи. Но ведь глупец поймет, что воображение может быть утончено и приборы улучшены. Исходя из самоулучшаемости, дойдете до Беспредельности. Буду твердить о возможностях улучшения, пока самый закоснелый не устыдится своей ограниченности.

Не может быть общинник, ограничивающий свое сознание, иначе он уподобится женской ноге старого Китая. Тоже тьма обычная вызвала это безобразие.

Какой общинник может прикрыться плесенью суеверия? Ведь никто не употребляет убогий, первобытный паровоз, также никто не может остаться при младенческом понимании реальности.

Младенческий материализм явится дурманом для народа, но просвещенное знание будет лестницей победы.

Без отрицаний, без суеверий, без страха пойдете к истинной общине. Без

чудес найдете ясную реальность и киркою испытателя будете вскрывать закрытые глубины. Полюбите бесстрашие знания.

122. Указать надо о качестве требуемого знания. Знание должно быть безусловно. Каждая условная, связанная наука причиняет непоправимый вред. Свободное сочетание элементов даст неповторенные, новые достижения.

Кто может предписать химику пользоваться лишь одной группой элементов? Кто может заставить историка и философа не касаться исторических фактов? Кто может приказать художнику употреблять лишь одну краску?

Знанию все открыто.

Единственным преимуществом в областях знания будет большая убедительность и привлекательность. Если хотите увлечь вашим знанием, сделайте его привлекательным, настолько привлекательным, чтоб книги вчерашнего дня показались сухими листьями. Победа убедительности избавит от несносных запретов.

Больше всего заботьтесь изгнать из жизни учащихся запреты. Общинникам это особенно легко, ибо их книга может быть особо вдохновенна и увлекательна. Конечно, писарское изложение общины невыносимо. Убогий педант оттолкнет каждого, кто не выносит бездарного отношения к красоте. Около общины должна быть вдохновенность.

К свету тянутся растения — этот закон первичного сознания непреложен. Идите путем непреложности и стройте жизнь. Ничего нет отвлеченного, и жизнь впитывает каждую мысль. Потому будьте реалистами истинной реальности.

123. Коллективизм и диалективизм — два пособия при мышлении о материализме. Существо материализма являет особую подвижность, не минуя ни одного явления жизни. Учитель являет лишь вехи нужные. Можно развивать положения, мысля сказанными путями. Нужно до такой степени обосновать материализм, чтоб все научные достижения современности могли войти конструктивно в понятие материализма одухотворенного.

Мы говорили о тонких телах, о магнитах, о свечении ауры, об излучении каждого предмета, о перемещении чувствительности, об изменении весомости, о проникновении одного слоя материи через другой, о посылках мысли через пространство, о явлении цементирования пространства, о чувстве центров, о понимании слова «материя». Много невидимого, осязаемого аппаратами нужно вместить тем, кто хочет приложить технику в жизнь. Нужно заменить идеальные слюны твердым разумом.

Мы — Носители Духа — имеем право требовать уважения и познания материи.

Друзья, материя не навоз, но вещество, сияющее возможностями. Нужда человечества от презирания материи. Настроены пышные сходбища, но не воспеты гимны знанию.

124. Спрашивают: как приступить к Учению? Ведь для этого нужно переродить сознание? Конечно, сознание перерождается после Учения. Для начала надо открыть и омыть сознание. Открытие сознания делается моментально одною волею. Желайте открыть сознание!

125. Мои молодые друзья, опять вы собрались во имя Учения и опять у вас получился вечер с гостями. Между тем сказано и повторено, чтоб час беседы об Учении был лишен обывательских пересудов. Пусть этот час будет реже, но качество его должно быть охранено. Вы приближаетесь закоулками, вы преодолеваете усталость трудового дня, вы несете частицу общего блага, но нажитые вещи знакомого помещения разбивают ваше устремление, и незаметно вы становитесь пыльными жильцами. Мало того, кто-то из вас замечает случившееся и становится добровольным надзирателем и погружается в малюсенькое раздражение. Ткань беседы разорвана, и начинается недостойное штопание. Мы просим, хотя бы один час, быть сознательно ответственными людьми. Если вам труден час в неделю, то лучше сойдитесь через четырнадцать дней. Сумейте исключить на это время все волнующее,

звериные привычки — курение, вино, еду, мелкие сплетни, обороны мелких дел, осуждение и гнев. Сойдясь, посидите несколько минут в молчании. Если же кто из вас не найдет силы просветить сознание, то пусть молча выйдет снова на холод и тьму. Мы враги всякой насильственной магии, но естественный контроль сознания должен стать условием реальных построений. Ведь на час можно отрешиться от личных попыток. Если же это трудно, то как же можете думать об успехе и росте сознания? Вол знает жвачку, но дальше пищеварения не растет. Сделайте усилие дать беседам красоту, простоту и чистоту.

Самые неожиданные проблемы знания, самые дерзновенные образы красоты пусть вытолкнут вас из затхлого уголка. Поймите, хочу видеть вас, хотя бы временно, особенными и вместилищами. Эти зерна кооперативного мышления дадут вам настойчивость достижений. Не только решимость, но и настойчивость нужна.

Поймите концентрацию как опыт сознания. Дайте видеть вас идущими устремленно и сознательно. Говорю для немедленного исполнения.

126. Чуете ли истинный вред, причиняемый ошибочными поступками? По эгоизму не думаете ли, что вред прежде всего касается вас самих? Но в плане действительный вы не одни, но каждый шаг ваш касается и тех ответственных, которые самоотверженно идут. Много непоправимого причинено во время легкомысленных собраний. Учение много раз указывало на связь коллектива. Нужно беречь тех, кто рискуют для ускорения следствий. Мысленно оберегайтесь от пагубных, резко омраченных настроений. И еще спрошу, научились ли вы читать книги Учения? Нет ли желания привязать мысль к одному столбу? Очень любим красивые притчи, но забываем, что в каждой из них заложена цена жизни.

Для вечерних собраний очень остроумно отметить необычный состав речи или очень странное выражение, но подумайте, не висит ли на каждой букве этого выражения множество жизней? У каждого должно вспыхнуть сознание важности часа, в который он призван. Когда давно говорил о легкомыслии, нужно было сразу принять в сознание серьезность момента и заставить себя вместить чувство ответственности. Вне дел, вне личных и вне групповых преуспеваний нужно ощутить эволюцию с ее особенностями. Так четко мыслите. Старайтесь улучшить собрания.

127. Когда самый незнающий и несознательный скажет об Учении — кажется, это какое-то другое общинное учение, — умеете справедливо ответить. Скажите: «Каждая община, основанная на труде и знании реальности, не вредит делу усовершенствования человечества». При движении Космоса нельзя пребывать в кажущейся неподвижности — или назад, или вперед. Все, осознающие общину, движутся вперед. И не может быть общины, противной друг другу, так же как ощущение голода не может быть противоположно во всех видах. Так против общины будет говорить лишь тот, кто начал двигаться назад, входя в состав космического сора.

У еще неопытных общинников не мало подозрительности и чванства, но для нас община является сложившимся делом жизни. И Мы можем говорить о ней со всею ясностью долгого опыта. нас не запугает никакая недодуманная неразбериха, и Мы видели достаточно космического сора и принадлежать к нему не собираемся.

Общину-содружество будем защищать силами знания.

128. Часто вы удивляетесь, что Учитель предусматривает самые малые подробности. Но кто вам сказал, что эти подробности малы? Часто нога ломается от самого ничтожного камня, и стебель травы свергает в пропасть.

Даже в будничной жизни вы устраняете опасности от близких, разве в жизни общины не увеличена охрана жизни сотрудников? Уста друзей не промолчат, но надо научиться, как слышать зов предупреждения.

В малых ячейках легко приспособить внимание, но сотрудничество человечества обязывает приучиться к неожиданным проявлениям. Не преувеличиваю, каждая минута неблагоприятна, но и привыкнуть к этому постоянному неблагопо-

лучию нельзя, иначе потеряется сторожевая чуткость. Именно, как орел на вершине, не потеряйте зоркость. Зоркость растет лишь опасностями.

Привет опасностям!

129. Опасайтесь навязывания не только в отношении чужих зазывании, но чтоб и самим не сделаться навязчивыми. Невозможно исчислить вред навязывания и нельзя без презрения увидеть, как на базаре продается Учение с уступкой. Умейте понять, что, сознающее свое знание, Учение не будет выставлять себя на базаре. Только исключительное невежество последователей может поставить Учение в позорное положение лжи и пресмыкания. Можно жалеть тех, кто неосведомленно принял эту бесцельную работу.

Но не думайте, что, осудив чужое навязывание, легко избежать свое собственное. Тонка черта между утверждением и навязыванием. Часто легко унижить себя не по цели. Каждая капля, мимо упавшая, обращается в гжучую кислоту. Насильственное набухание дает лишь водянку, и вы знаете, что лечение ее невозможно. Потому только качество, но не количество.

Каждый постукавшийся отвечает сам, но зазванный ляжет жерновом на шею звоняря.

Потому звоните лишь вовремя — так избегнете навязывания.

130. К кому же надлежит отнестись особо сурово? Конечно, к самому себе. Как следует нести Учение — наедине. Как пройти между ханжеством и наглостью? Не ряды свидетелей, но лишь сам судья! Каждый чтит свое достоинство, также каждый оценивает жемчужину своего сознания. Учение жизни оценивается жемчужиной сознания. Можем ли извергнуть сокровище существования?!

Нужно уметь пред собою нести Учение, как последний огонь, как последнюю пищу, как последнюю влагу. Явить нужно любовь и бережливость, как к последней возможности и воде. Поступая наедине, можем показать меру преданности. Нужно уметь создать мир личной ответственности за свое сознание, тогда осуждение превратится в суждение правды.

(Продолжение следует)

КОММЕНТАРИЙ

71. *Прежде всего, забудьте все народности...* Речь идет об общих закономерностях развития сознания человека, основные из которых не зависят от его этнической принадлежности.

72. *Наше место, Центр* — главная обитель Учителей, в легендах и буддийской традиции называемая Шамбалой.

81. *Иерархия Учения* — ступени совершенствования человека, связанные с Иерархией одушевленного Космоса.

82. *Тонкое тело* — одна из трех частей энергетической структуры человека, составляющая большую часть ауры человека в физическом мире.

84. *Эон* — отрезок времени геологической истории, объединяющий несколько эр.

86. *Акбар (1542—1605)* — индийский император из династии Великих Моголов. Значительно расширил границы Могольской империи и превратил ее в могущественное государство. Отличался религиозной терпимостью и смелой политикой в области культуры.

95. *Майтрейя* — будущий Будда нового эволюционного периода, скорого пришествия кото-

рого ожидает буддийский мир. Культ Майтрейи особенно популярен в странах Центральной Азии и в Гималаях.

98. *«Беспредельность»* — одна из книг «Живой этики» или «Агни Йоги». В течение 20 — 30-х годов было опубликовано 12 книг:

1. Листы сада Мории. Т. I, «Зов», 1924.
2. Листы сада Мории. Т. II, «Озарение», 1925.
3. Община, 1926.
4. Агни Йога, 1929.
5. Беспредельность, 1930.
6. Иерархия, 1931.
7. Сердце, 1932.
8. Мир Огненный. Ч. I, 1933.
9. Мир Огненный. Ч. II, 1934.
10. Мир Огненный. Ч. III, 1935.
11. Аум, 1936.
12. Братство, 1937.

121. *Уподобится женской ноге старого Китая* — имеется в виду старокитайский обычай искусственно прекращать рост женской ступни специальной обувью, что приводило к деформации ноги.

125. *Кооперативное мышление* — мышление, формирующееся в ходе тесного сотрудничества в какой-либо группе людей.



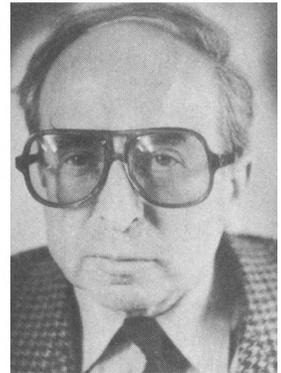
7 мая исполнилось 150 лет со дня рождения

Петра Ильича Чайковского.

По решению ЮНЕСКО 1990 год объявлен годом Чайковского

*В следующем номере: А. Климовицкий. Пушкинизировать «Пиковую даму»
К постановке В. Мейергольда*

уроки Немецкой оперы



Ва немецких музыкальных театра, из Штутгарта (ФРГ) и Дрездена (ГДР), побывали с краткими гастролями в Ленинграде, доставив огромное удовольствие любителям оперы (которые, оказывается, еще не перевелись!) и дав повод к сравнению коллективов — между собой и с нашими театрами. Поразительно: социальные и военные катаклизмы сотрясли и раскололи надвое немецкую землю, но ничто не способно было — ни в той, ни в другой ее части — разрушить почтение нации к опере как центру культурной жизни. После войны в городах, где театры были разбомблены, — в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне — первым делом были восстановлены и приспособлены под оперу временные помещения, а затем уже отстраивались исторические здания или возводились новые, и открытие каждого из них становилось событием для всего народа.

Однажды в Дрездене я зашел на утреннее представление «Вольного стрелка» Вебера. «Интересно ли вам будет? — усомнился тогдашний директор театра, знаменитый д-р Хорст Зеегер. — Ведь это опера для немцев». «Этим она мне и интересна», — ответил я. Заглянув перед спектаклем в буфет, я обнаружил, что все столики сервированы, на них красуются разных сортов «вурст» и «лимонаде», а также таблички «бештельт» («занято»), и это означало, что недели за две-три родителями были предусмотрены и обеспечены все компоненты театрального ритуала. Но, разумеется, в подготовке к посещению театра главным было иное: дома на пюпитре фортепьяно стоял клавиш и детей заблаговременно ознакомили с сюжетом и музыкой, хотя, скорее всего, они могли уже и раньше знать «Вольного стрелка» — по пластинкам. Когда же дирижер поднял палочку, в зале установилась сосредоточенная тишина: и взрослых, и детей интересовало, как будет интерпретирована увертюра. Летом дрезденская детвора слушает эту оперу на пленэре. В одном из живописнейших мест Саксонской Швейцарии, где, по преданию, Веберу явилась мысль о фантастической сцене в Волчьей ущелье из «Вольного стрелка», выстроен великом-

лепный зеленый театр. Дыхание останавливается, когда злой дух Самизель перелетает с одной скалы на другую! Как дивно сочетается свежесть давно ставших народными мелодий со свежестью листвы молодых березок, поднявшихся над горными склонами. Благодарная память хранит потом всю жизнь эти впечатления. Что же удивляться, когда на вопрос «А как вы боретесь с пресловутой массовой культурой?» — немцы отвечают: «У нас серьезная музыка — это массовая культура, так что — не боремся».

И в ГДР, и в ФРГ множество оперных театров, некоторые расположены в получасе езды на машине один от другого. Естественно, между ними существует соревнование, диктующее заботу об обновлении репертуара и совершенствовании артистического уровня. При таком изобилии театров своих сил не всегда хватает, и не только в ФРГ, но и в ГДР, где очень осмительно рассчитывается бюджет, изыскивают средства для приглашения зарубежных гастролеров. Последние, естественно, вносят свежую струю в творческое функционирование немецких театров. Их высокий престиж обусловлен, однако, художественной деятельностью во второй половине XX столетия ряда выдающихся немецких мастеров, таких, как дирижеры Герберт фон Караян, Карл Бём, Вольфганг Заваллиш, певцы Дитрих Фишер-Дискау и Герман Преи в Западной Германии, Петер Шрайер и Тео Адам — в Восточной.

Но одно имя — гениального режиссера Вальтера Фельзенштейна — я выделяю особо. В 1947 году в Восточном Берлине, в первом поднятом из руин театрального здания, при энергичном содействии советской администрации была открыта и возглавлена Фельзенштейном Комише Опер. И сразу же эта сцена, наряду с Берлинер Ансамбль Бертольта Брехта, стала важнейшим культурным достоянием и гордостью ГДР.

Редкостный ум и интуиция позволяли Фельзенштейну открыть неожиданное в давно известном и заштампованном, а могучая воля — добиваться полной реализации своих видений. В интервью Советскому телевидению он заметил: «К способности правильно читать произведение относится и очень редкая счастливая способность прочитывать его до конца». Как это важно и для нас поучительно! Сколь часто мы, испытывая

эйфорию оттого, что найден постановочный прием, решена одна сюжетная линия, одна сцена, одна роль, охотно прощаем режиссеру недодуманность, «недовольственность» других моментов содержания. Но как же хорошо, когда спектакль являет собой художественную систему, все элементы которой прочно пригнаны и служат в конечном счете выражению общей идеи!

Длившаяся около тридцати лет (Фельзенштейн умер в 1975 году) деятельность Мастера на посту руководителя Комише Опер в значительной степени способствовала изменению критериев — у профессионалов и публики: опера как «храм певцов», как «костюмированный концерт» стала казаться невыносимым анахронизмом. Признание его творчества в мире служило опорой самостоятельным художественным исканиям других оперных режиссеров-новаторов: итальянцев Ф. Дзеффирелли и Л. Ронкони, француза Ж.-П. Поннеля, нашего Б. А. Покровского. В самой ГДР у него появились многочисленные ученики — прямые и косвенные. Сначала они робко шли за мэтром, потом, по мере того как утверждались в собственных представлениях о жизни и сцене, вступали в творческий спор с ним и меж собой. Сегодня это поколение уже ведущее в немецкой оперной режиссуре. Спектакли знаменитых последователей Фельзенштейна — Гарри Купфера, Иоахима Герца и Гётца Фридриха — были нынче привезены в Ленинград.

Четыре названия, по два у каждого из театров, были в афише, и все они нашей аудитории знакомы лишь понаслышке. На Западе же это произведения признанные, постоянно сценически возобновляемые, пользующиеся хоть и не одинаковой, но в целом достаточно большой массовой известностью. Ну да проблем репертуара нашего оперного театра лучше бы, наверно, тут вовсе не касаться: стыдно! Вот где пример постоянства: афиша сохраняется такой, какой она была сто лет назад. На всех трех ленинградских оперных сценах идут «Евгений Онегин», «Царская невеста» и «Травиата», в двух сценических вариантах — множество классических опер XIX века, но почти нет произведений предшествующих столетий и, что поразительно, — века нынешнего: ни Шостаковича, ни Прокофьева¹, ни Штрауса, ни Стравинского, ни Берга, ни Бриттена, ни Гершвина, ни Пендерезко! А ведь некогда, в 1927 году, «Войцек» Альбана Берга был поставлен в ГАТОБЕ — через полтора года после берлинской премьеры. В Ленинграде существовала русская традиция интерпретации Рихарда Штрауса, а услышанная нынешним поколением впервые во время гастролей штутгартцев «Саломея» когда-то блистательно исполнялась тут В. Павловской, И. Ершовым и их коллегами. В Кировском театре последняя премьера оперы советского композитора — это была феерия «Маяковский начинается» А. Петрова — состоялась в 1983 году, единственная (!) за все послевоенные годы опера современного зарубежного композитора — «Питер Граймс» Б. Бриттена — поставлена в 1965 году, и ничто новое не планируется! Увы.

¹ Если не считать обветшавшей постановки «Обручения в монастыре» в Кировском.

Но обратимся, наконец, к спектаклям немецких гостей — в том порядке, в котором эти спектакли предстали перед ленинградцами. Государственный театр Штутгарта. «Саломея». Драматурга Оскара Уайльда Штраус увидел в Малом театре Макса Рейнхардта и знакомому, который тут же обратился к нему со словами: «Штраус, вот оперный сюжет для вас», ответил: «Приступаю к сочинению».

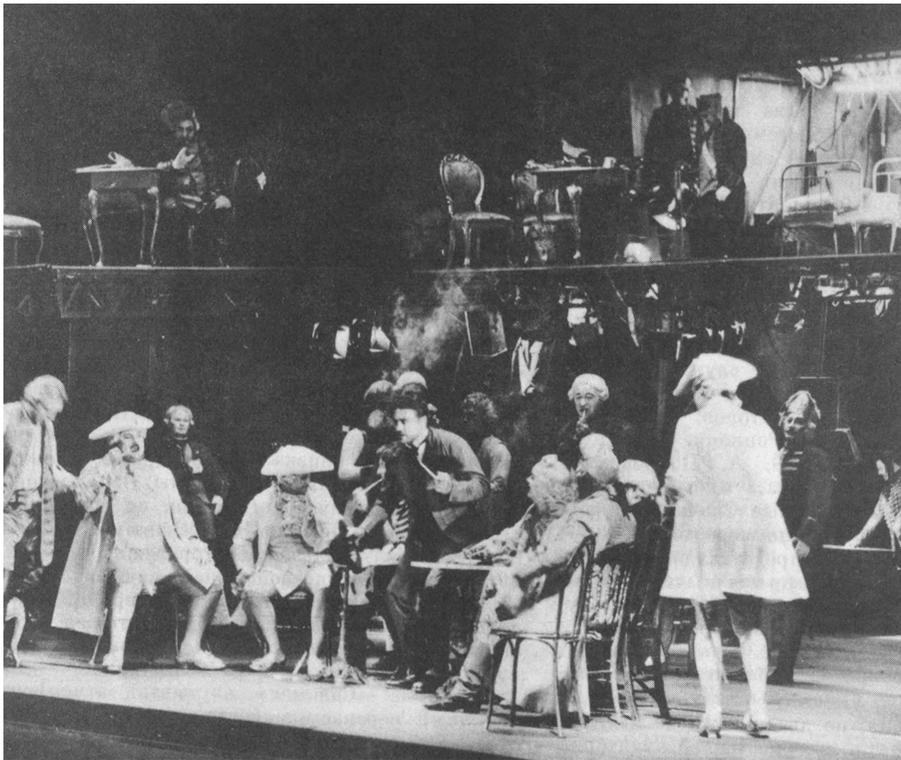
Не нужно обладать сверхпроницательностью, чтобы в создании Уайльда — Штрауса расслышать современное не только для начала XX века, но в значительно большей мере для его конца обличие общественной безразличности. Суровая библейская притча предстает словно бы злобным сновидением. Действующие в нем люди, нет, монстры, олицетворяют безумную чувственность, лихорадочную взвинченность, беспредельную жестокость. Впрочем, при всех отличиях Саломея чем-то близка героине другой великой оперы XX столетия — «Катерины Измайловой» Дмитрия Шостаковича. Обе они, по сравнению с Катериной из повести Н. Лескова и Саломеей из драмы О. Уайльда, обложены музыкой, обе наделены всепоглощающей жаждой любви. Но, возвращенные в царстве зла и разврата, изувечившись в своей надежде, они решаются на такое страшное преступление, которым должен захлебнуться разливший их порочный мир.

Действие «Саломеи» окутывает атмосфера смятшей перенасыщенности страстей, сначала сумрачных предчувствий, а затем фатальной неизбежности катастрофы, — атмосфера, создаваемая звучанием гипертрофированно экспрессивного оркестра. У штутгартского инструментального коллектива, возглавляемого вдохновенным дирижером Гарсиа Наварро, это звучание оказалось поразительно стройным — при изощренной разорванности мелодических линий, капризном сочетании пряных и горьких тембров.

«Саломея», по существу, монодрама. Около двух часов на сцене поет, играет, танцует актриса, которая должна обладать выдающимися вокальными данными и пластическим дарованием, — иначе спектакль не состоится. В штутгартском театре таких артисток две: Карин Армстронг, чей голос исполнен силы и красоты, а весь облик рождает ощущение человеческой исключительности, и Элиана Козьлю, пение которой особенно выразительно на пиано, а сценическое существование впечатляет искренностью, трепетностью, одержимостью.

Спектакль поставил маститый Г. Фридрих, главный режиссер Немецкой оперы в Западном Берлине, в прошлом ученик и сотрудник Фельзенштейна, многие годы состоявший драматургом (по-нашему, завлитом) в Комише Опер. Поставил добротню, расслышав в музыке обоснование душевных движений и поступков персонажей. Столь же добротню, вызывая опущение исторической и психологической достоверности, выполнены декорации и костюмы художником Андреасом Рейнхардтом.

Вот исполняет Саломея знаменитый «Танец семи покрывал», увлекая им своего возвращенного отчима, царя Ирода. И здесь впечатляют не только нарастающая страсть принцессы и пи-



*Б.-А. Циммерман. «Солдаты». Сцена из спектакля.
Фото Ю. Ларионовой*

таемая этой страстью бурная хореографическая фантазия, но и взаимодействие с чуткими партнерами — с обезумевшим, кланущимся выполнить любое ее желание Иродом (артист Манфред Юнг), со злобно ревнующей матерью, Иродиадой (Людмила Дворжакова). При этом эротика не перехлестывает через край, за границы искусства.

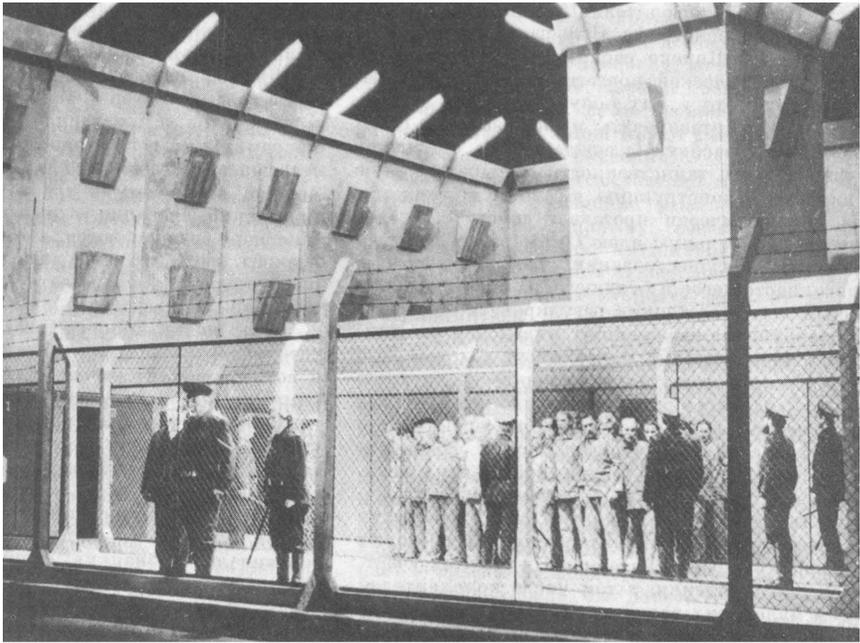
Вот произносит Саломея свое требование — принести ей на подносе голову презревшего ее любовь пророка Иоканаана. И — резкий психологический сдвиг: смертельно перепуганный Ирод, коварно-агрессивная Иродиада и непреклонная в своей роковой решимости Саломея. А затем долгий финал, любовное томление Саломеи, целующей мертвую голову, горестное пение, вызывающее и содрогание, и жалость.

Иоканаана в иных постановках трактуют то очень серьезно, как обличителя зла, то чуть ли не в комедийном ключе, изображая фанатика, завороченного собственным голосом, и глухого к женским чарам витию. Здесь же, покорно следуя музыкально-драматургическому материалу («Вы его представили, — замечал в письме композитору Р. Роллан, — очень верно и сильно, но слишком отвлеченно, не придав ему индивидуальных черт»), режиссер соединяет в образе пророка то и другое. И несмотря на превосходный вокал Вольфганга Пробста и особенно Вольфганга Шёне, характер у персонажа получился как-то

неопределенным, а концепция спектакля из-за этого — ущемленной.

Г. Фридрих, представляющий в этот раз режиссуру не слишком активную, строго соблюдает все авторские ремарки и отходит от них лишь в самом конце: вместо натуралистического изображения гибели Саломеи, раздавленной щитами воинов, на нее и бегущих к ней солдат обрушиваются небеса, символизируя, что зло изжило себя. Для нас, переживших немало исторических катаклизмов, эта сценическая метафора означает понятный и желанный катарсис.

«Солдаты». Автор этой оперы Бернд Алоиз Циммерман охарактеризовал себя как типично рейнскую смесь монаха с Дионисом. «В нем, — цитирую аннотацию к программе фестиваля ФРГ в СССР, — и в самом деле сочетались вещи противоположные: католицизм и жизнерадостность, застенчивость и веселость, умозрительные размышления и чувство реальности музыкального практика». Премьера «Солдат», состоявшаяся в 1965 году, принесла композитору известность и завидное положение. А спустя пять лет он написал сочинение о кризисе веры — Экклезиастическое действо «Я оглянулся и узрел несправедливость во всем, что творится под Солнцем» (невольно вспоминается радищевское «Я взглянул окрест меня...»). В конце он процитировал хорал Баха, служащий символом смерти, но рез-



*Людвиг ван Бетховен. «Фиделио». Сцена из спектакля.
Фото Ю. Ларионовой*

ким ударом оркестра оборвал его звучание. А спустя несколько дней покончил с собой. Безвременная гибель композитора бросает в нашем восприятии печальный ответ на его сочинения.

Подобно А. Бергу, обратившемуся в поисках сюжета для оперы к гениальной драме Г. Бюхнера «Войцек», написанной еще в 1836 году, но оказавшейся каким-то паразитическим предвосхищением образных концепций и стиля XX века, Б.-А. Циммерман также избрал драматургическим материалом старую пьесу, еще более давнюю, — «Солдаты» Якоба Михаэля Райнхольда Ленца, созданную в 1776 году². И она остается современной поныне и тоже, как справедливо заметил композитор, «в поэтическом языке и манере использования драматургических средств уже содержит все атрибуты будущего экспрессионизма». В облике героинь обеих драм — и опер — немало схожего. Их судьба перекликается также с судьбой еще одного литературного персонажа, ставшего героиней нескольких опер, — Манон Леско. Симпатичная провинциальная девушка отвечает искренней привязанностью возлюбленному, но

в то же время, боясь упустить свой шанс, оказывается не в силах противостоять притязаниям богатого аристократа. А однажды оступившись, постепенно скатывается на самое дно жизни. Общественные нравы и сугубо индивидуальные психологические склонности действующих лиц пьесы схвачены и исследованы музыкой. Она очень изысканна, заключенные в ней многочисленные тематические связи обозначают таинственное и сложное смысловое родство образов и ситуаций. В ней свежо замешаны тембры, своеобразно осуществляется временная и пространственная организация звучащей материи. Она хорошо передает конкретное — речь каждого из персонажей и через нее изгибы их мысли и эмоции, в ней нестандартно запечатлены звуки жизни, от падающих капель до бытовой музыки. Воплощает она и неконкретное — ощущение зыбкости существования, разорванности сознания, некоей засасывающей ирреальности. Сила музыки Циммермана — в точности декламации, восходящей в своих истоках, решусь утверждать, к традиции Даргомыжского — Мусоргского — Прокофьева, но тут же — и ее слабость: она, как показалось, ограничивается этим первоначальным, по преимуществу изобразительным слоем и, лишенная глубокого симфонического дыхания, не достигает более значительных, чем упомянутые, обобщений.

Спектакль штутгартцев, осуществленный под руководством дирижера Бернгарда Контарски (один из трех братьев Контарски, прославившихся интерпретацией музыкального авангарда), выдающегося режиссера из ГДР, нынешнего худо-

² Бюхнер ценил своего предшественника и посвятил ему оставшуюся неоконченной новеллу «Ленц». Последний, тринадцатилетний, период трудной своей жизни Ленц провел в России, в Петербурге и Москве. В 1792 году, 41 года от роду, он был найден мертвым (видимо, скончался от приступа болезни) на одной из московских улиц.

жественного руководителя Комише Опер Гарри Купфера и сценографа Вольфа Мюнцера, — это чудо театра. Широко раскрыв глаза и уши, ты, внимая сценической повести, не устаешь поражаться: как это у них получается? Как можно, скажем, нафантазировать и осуществить столь сложную, красивую, рождающую ощущение инфернальной таинственности четырехэтажную сценическую конструкцию, в разных частях которой полифонически протекает действие, реализующее капитальную идею Циммермана об одновременном сосуществовании трех времен: прошлого, настоящего и будущего? И какой компьютерный мозг в состоянии регулировать столь четкое выполнение сложнейших мизансцен и технических превращений? И как могут артисты безо всяких усилий петь такую мелодически трудную музыку, одновременно выполняя прихотливые пластические задания? От этой их сценической раскованности и одухотворенности возникает ощущение абсолютной подлинности, психологической и бытовой достоверности каждой из представленных жизненных картин, и, лишь будучи нанизанными на единый стержень, они образуют кафкианскую фантазмагорию. Ни один из участников представления, в том числе исполнителей совсем маленьких ролей в массовых эпизодах, не нарушает стройности ансамбля. Как жаль, что нельзя всех их назвать и приходится ограничиться перечислением наиболее крупных актерских индивидуальностей. Это воистину замечательная трагедийная актриса Нэнси Шаде (Мария), а также Урсула Кошут (графиня де Ла Рош), Марк Мункиттрик (Везенер), Михаэль Эббеке (Штольциус), Вильям Кохрен (Депорт).

К концу спектакля опускаются несколько необычных, сделанных из жалюзи, временами полупрозрачных, временами сплошных, экранов, на которые проецируются жестокие картины подавления людской воли, — вероятно, из нацистской поры. Художественный смысл этих публицистических вторжений абсолютно ясен — динамизировать финал, вывести его, восполняя недоговоренное музыкой, на уровень глобальных обобщений.

Не нарушается ли в данном случае подключением современности художественная природа спектакля? Убежденно отвечаю: нет! В его живописном решении XVIII век выдержан весьма условно, сочетаясь с атрибутами более поздних времен и вневременными (историко-бытовая «размытость» — принципиальная позиция режиссера). Фантазмагоричность действия в целом побуждает без удивления воспринять ворвавшийся новый прием.

А теперь о двух спектаклях, привезенных Государственной оперой Дрездена. Пользующийся широкой мировой известностью ее нынешний главный режиссер Иоахим Герц представил ленинградцам один из лучших своих спектаклей — «Так поступают все» Моцарта. Это позднее сочинение великого композитора нынче в моде у театров. Знаменательное совпадение: в дни гастролей в Ленинграде Дрезденского театра в Москве «Cosi fan tutte» исполняла миланская «Ла Скала». Несколько лет назад опера эта шла и в Большом театре Союза ССР, и у нас, в Опер-

ной студии Консерватории. Полная музыкальных красот, сюжетом своим она, однако, сильно озадачивает постановщиков.

Двое офицеров, Гульельмо и Феррандо, горячо влюблены в сестер Фьордилджи и Дорабеллу и убеждены в их вечной преданности. Чтобы посрамить старого холостяка и циника Дона Альфонсо, не верящего в женское постоянство, они по его совету устраивают своим невестам испытание: внезапно уезжают — якобы на войну, но вскоре возвращаются, облаченные в восточные одежды, в которых их невозможно узнать, и начинают энергично ухаживать — каждый за чужой невестой. И те сдаются...

Всю жизнь Моцарт воспевал благородную, готовую сокрушить любые преграды любовь, и вот — горький скепсис! Стремясь «исправить» композитора, музыку этой оперы соединяли с другими пьесами — Шекспира, Кальдерона, либо, как это было у нас в студийном спектакле и в только что осуществленной постановке берлинской Штаатсопер (где, кстати, попутно с развитием сюжета демонстрируются различные виды спорта — вплоть до виндсерфинга), интригу «выворачивали наизнанку»: служанка Деспина, подслушав разговор мужчин, сообщает о нем своим хозяйкам, после чего юности дурачат невест, будучи на самом деле одурачены ими. Но это все противу автора!

Можно, впрочем, не ломать голову по поводу нравственных аспектов моцартовской оперы и сосредоточиться исключительно на достижении музыкального совершенства, что было, мне кажется, продемонстрировано в спектакле «Ла Скала», показанном по телевидению. Удивительно, что в послефельзенштейновскую пору подобный подход к интерпретации «Cosi» устраивает не только многих слушателей, но и критиков. Все отклики в нашей центральной прессе на эту постановку изобилуют трюизмами вроде «лучезарный Моцарт», «кружевные плетения ансамблей», «светлая, жизнерадостная опера» (сколько в ней на самом деле горечи!), «жизнь — игра». И ни слова о смысле происходящего на сцене.

Среди многих режиссеров, чьи интерпретации странной моцартовской оперы мне довелось видеть, Герц — единственный, кто нашел к ней ключ. В его спектакле, оформленном художником Б. Шрётером, под стать музыке все исполнено необычайной красоты, которая подперчена, однако, щепоткой иронии. Там, где у других постановщиков актеры стоят и поют, тут — кипит действие. Но бурная режиссерская фантазия не самоцель: ею инспирирована дьявольская изобретательность мужчин, искушающих своих подруг. Лишь нечеловеческие коварные усилия способны поколебать девичью верность. Получилась история о том, как трудно склонить женщин к измене!

В живую игровую стихию вовлечены все исполнители: элегантные, способные выразить силу и тончайшие оттенки лирического чувства Барбара Хёне (Фьордилджи) и Элизабет Вильке (Дорабелла), обладающая обаянием истинно комедийной актрисы Андреа Ильке (Деспина), изысканный Андреас Шейбнер (Гульельмо). Особо же выделю в превосходном актерском

ансамбле видного оперного и камерного певца Армина Уде (Феррандо) и наделенного редким характеристическим даром Гунтгера Эммерлиха (Дон Альфонсо). Талантливому дирижеру Хансу Е. Циммеру, оркестру и хору (хормейстер Х.-Д. Пфлюгер) в большой мере спектакль обязан эмоциональной импульсивностью и стройностью.

Наконец, «Фиделио», единственная опера Бетховена. Пятнадцать лет назад, в первые свои гастроли, Дрезденский театр уже привозил к нам «Фиделио» — в постановке Г. Купфера. Только что она инсценирована заново под руководством ученицы, в прошлом многолетнего ассистента Купфера, Кристины Милитц: у себя в Дрездене успели сыграть один спектакль, а следующий — уже в Ленинграде.

Выше, в связи с купферовским прочтением «Солдат», речь уже шла об элементах модернизации в сценическом воссоздании прошлого. Здесь осовременивание классического сюжета совершено уверенно и бесстрашно. Действие бетховенской оперы, как известно, происходит в тюрьме, куда героиня оперы Леонора, переодевшись в мужской костюм и назвавшись именем Фиделио, проникает, чтобы спасти своего мужа, Флорестана, от смерти, уготованной ему его политическим противником — начальником тюрьмы Пизарро. Так вот, здесь возведенная художником Петером Хейлейном тюрьма (а может быть, это концлагерь?) — современно обустроенная, с шеренгой мощных бетонных опор-колонн, на которых укреплены ряды колючей проволоки, где связь начальников с подчиненными осуществляется по селектору, а команды передаются по радио. Все действующие лица одеты современно, а мундиры тюремщиков более всего напоминают нам мундиры чилийской хунты.

Инициативное использование избранного постановочного приема дало возможность Милитц в I акте избежать нескольких опасных рифов. Один из них скрывается в жаровых начальных сценах. Дочь тюремного надсмотрщика Марцелина влюбляется в Фиделио, вызывая этим ревность ключника Джакино. После наивного юмора этого «зингшильного» эпизода очень трудно взять героический тон. В новом спектакле Марцелина, надев рабочий нейлоновый халатик поверх форменного платья, вместо того чтобы, как принято в других постановках, поливать горшочки с геранью, досматривает посылки, присланные заключенным. Джакино — типичный эсэсовец, оба они раздражены, нетерпимы и соответствующим образом интонируют музыку дуэта. Музыка этому поддается не до конца, но все же возникает та атмосфера зловещей тревоги, которая достаточно естественно предвещает разворот героико-драматических событий. Другой риф, предусмотрительно обойденный режиссером, — развернутый монолог Пизарро — типичная традиционная «ария мести», поддержанная сопровождением хора, исполненная бурных, гневных чувств, но не предполагающая никакого сценического движения. Великолепный актер Карл

Хайнц Сtryчек делает арию необычайно динамичной, представляя ее, по замыслу Милитц, как инструктаж полицейских, которые, сидя за столиками в учебной комнате, озаряемой сильным, но мертвенным светом неоновых ламп, механически повторяя, акцентируют ударные моменты из начальнического поучения.

Удачно, жизненно достоверно и в то же время метафорически обобщено решен хор узников, выпущенных на прогулку: обесмысленные, они опираются о решетки, но постепенно небесный свет становится для них некоей зримой надеждой, и она заставляет их оторвать руки от железа и распрямиться.

К сожалению, во II акте подобных режиссерских находок нет. Возникает впечатление, что для работы над ним не хватило времени. Дерзкий постановочный прием соединяется здесь с привычным исполнительским шаблоном. И когда Флорестан поет горестную арию, расхаживая по кругу, облаченный в современные плащ и шляпу, озабоченный тем, чтобы не выронить из рук чемоданчик-«дипломат», а затем, отнеб, вдруг укладывается на пол и мгновенно засыпает — дабы вошедшая Леонора не сразу узнала его и тоже успела бы попеть, — это, несмотря на отличный вокал Клауса Кенига и Хельги Тиде, на воодушевление и мастерство дирижера Зигфрида Курца, воспринимается чуть ли не как пародия.

Спектакль, конечно же, задуман как отклик, с весьма радикальных позиций, на то мощное общественное движение, которым взбудоражена с недавних пор Германская Демократическая Республика. Он и оценивался, если судить по отзывам, скорее как политическая сенсация, нежели как художественное явление. И пусть во многом «Фиделио» разнится от остальных оцениваемых тут спектаклей, он по-своему предомляет важнейшее, всем им присущее свойство. Спектакли эти — не муляжные экспонаты исторического музея, а захватывающе-увлекательное зеркало жизни. Жизни чужой и далекой — и жизни нашей собственной. И в той, и в другой оказывается поразительно много сходного, и, страдая оперным персонажам, мучась их сомнениями и бедами, воодушевляясь их стремлением к добру, мы обретаем новый духовный опыт. Оттого что опера у них — искусство живое и современное, так высок, благороден ее профессионализм, результативна система подготовки кадров, так велики заинтересованность и компетентность публики. Я далек от мысли, что в советских оперных театрах нет больших талантов и энтузиастов, что время от времени то тут, то там не появляются значительные спектакли. Есть, появляются — но лишь вопреки страшному противодействию неповоротливой, дребезжащей организационно-театральной машины. Там организация поощряет, тут тормозит творчество. Так, может, добрая эстетическая встряска, каковой стали для нас гастроли немецких трупп, подвигнет нас на то, чтобы учинить встряску — отнюдь не добрую, но необходимую — отечественному оперному организму?

АВТОПОРТРЕТ В КИТАЙСКОМ КОСТЮМЕ



В одном из кабинетов Ленинградского отделения Института востоковедения Академии наук СССР висит большой, в человеческий рост, портрет мужчины в китайском костюме. Сотрудники привыкли к этому «немому коллеге», пристально следящему своими узкими, по-восточному раскосыми глазами за всем, что происходит вокруг. Никто не помнит точно, когда этот портрет появился в кабинете, кажется, что он висел здесь всегда. Известно лишь одно: изображен на нем Никита Бичурин, в монашестве отец Иакинф, возглавлявший девятую духовную миссию в Пекине с 1807 по 1821 год.

Есть своя логика в том, что этот монах, со дня смерти которого прошло 137 лет (даты его жизни 1777—1853), как бы вечно присутствует среди сменяющихся поколений советских востоковедов. Именно он стоял у истоков отечественной синологии.

Представление о Китае как о сказочной волшебной и таинственной азиатской стране возбуждало у европейцев неиссякаемое любопытство к Поднебесной — именно так называли свою империю китайцы. Многие стремились побывать там. И если это удавалось случайным путешественникам и отдельным дипломатическим представителям, то постоянных официальных государственных контактов с Китаем практически не существовало ни у одной из европейских стран. Редкое исключение представляла собой Россия, еще с XVIII века регулярно, раз в десятилетие, посылавшая в Китай духовную миссию.

Прямое назначение миссии было в том, чтобы поддерживать небольшое количество христиан — перевезенных в Пекин жителей ранее принадлежавшей России крепости Албазин, в 1685 году захваченной маньчжурами. Из них была составлена рота, включенная в маньчжурское войско. Русские

пленники взяли с собой в Пекин священника албазинской Никольской церкви Максима Леонтьева. По приказанию китайского императора албазинцам была передана буддийская кумирня, где отец Максим совершал богослужения до своей кончины, последовавшей в 1711 или 1712 году. Этот эпизод в истории русско-китайских отношений положил начало установлению контактов между двумя странами. По Кяхтинскому трактату, подписанному 14 июня 1728 года, было разрешено присылать в Пекин русских священников и с ними учеников для изучения местных наречий. Один из таких миссионеров писал: «Побывать в столице Китая составляло прежде предмет зависти. Как досадовали европейцы на то, что мы, русские, одни бываем в Пекине! А иной из русских проводил жизнь в этом городе по десять (и более) лет, не видя ни одного нового лица, ни из европейцев, ни из своих соотечественников! Сколько раз приходилось ему в отчаянии произносить проклятия на это редкое счастье»¹.

В глазах китайского правительства российская духовная миссия не имела политического характера. Миссионеры были освобождены от изнурительных поклонов и церемоний, которые были непременны при представлении «Сыну неба» дипломатических представителей всех других государств. Однако начальникам и членам миссии удавалось приобретать расположение тех лиц, которые могли иметь влияние на ход политических дел китайской империи, таким образом миссия служила посредником при дипломатических и торговых сношениях России с Китаем. Большая заслуга этих неофициальных посольств состояла еще и в том, что миссионеры вели важную работу по изучению истории, религии, экономики, философии и культуры соседнего государства.

Если в XVIII веке посылаемые в Китай миссионеры редко отличались необходимым уровнем знаний, благодаря которым они могли бы с пользой предаваться ученым занятиям (выделяются лишь имена И. Россохина, А. Леонтьева и А. Владыкина), то в начале XIX века положение меняется. Осознание необходимости смены принципов, касающихся отбора кандидатов в далекое и долгое путешествие, шло изнутри. Беспokoясь о судьбе вверенной ему миссии, Иакинф Бичурин писал в рапорте св. Синоду: «Кто не просвещен науками... не может найти себе здесь занятий в упражнениях умозрительных, которые могли бы наполнить пустоту уединенной здешней жизни. Неученый иностранец здесь, не находя себе занятий... обращен по необходимости предаваться руководству праздности, ведущей его или к распутству, или к скуке, задумчивости и пьюнству»².

Свою роль о. Иакинф видел не в религиозной, проповеднической, а в научной деятельности. Он не старался поддерживать православие среди албазинцев, служба в церкви, находящейся на территории русского подворья, при нем практически не велась. Вместо этого одетый в китайское платье Бичурин ходил по базарам, ярмаркам, лавкам, прислушиваясь к речи китайцев. Показывая на какой-нибудь предмет, он просил написать его название иероглифами и записывал произношение. Выучив менее чем за год китайский язык, он начал трудиться над составлением китайско-русского словаря, в основе которого лежал живой разговорный язык. Бичурин купил и вывез в Россию двенадцать ящиков книг на китайском и маньчжурском языках (над их переводом он трудился уже в России), ящик своих рукописей, ящик красок и шесть трубок с картами и планами. У отца Иакинфа были основания сказать, что, занимаясь четырнадцать лет Китаем, он один «сделал в пять раз более, нежели все прошедшие миссии в течение ста лет успели»³. Тем не менее св. Синод не мог ему простить пренебрежения обязанностями духовного пастыря. После возвращения на родину Бичурин попадает в опалу. Еще из Китая шли доносы в Петербург, порочащие архимандрита. Сменивший Бичурину на посту начальника миссии в Китае строгий и чопорный архимандрит Петр Каменский писал: «Ар. Пичуринский в одной особе своей замыкает свойства и качества Цицеронова Антония, Сенекиных Гостия и Латрона. Вся несчастнейшая миссия заживо им погублена и по душе и по телу. Жалка и по истине оплакивания достойна»⁴.

Бичурину грозила пожизненная ссылка в один из северных русских монастырей. Однако если духовная карьера, к которой никогда и не стремился Бичурин, потерпела крах, то его научная деятельность стала приносить ему признание как в России, так и за рубежом. Потребность Азиатского департамента в человеке, хорошо знавшем китайский язык, привела к тому, что, отбыв более трех лет на Валааме, Бичурин вернулся в Петербург. Годы ссылки не были потрачены впустую. Именно в это время были переведены и подготовлены к изданию книги, посвященные истории, географии, статистике Китая. Изданные труды Бичурина были отмечены Академией наук, избравшей его своим членом-корреспондентом.

В настоящее время заслуги Бичурина как ученого, много сделавшего для знакомства России с Китаем, не вызывают сомнений. Однако значит ли это, что его богатая событиями жизнь, послужившая основой для увлекательного романа⁵, полностью исчерпана для новых исследований? Думается, что находки, дополнения, уточнения, связанные с этой неординарной личностью, еще поражают ученых.

Особый интерес представляет достаточно обширная иконография Иакинфа Бичурина.

Еще в 1857 году, спустя четыре года после смерти отца Иакинфа, литератор Щукин, лично его знавший, поместил статью в «Журнале министерства народного просвещения», где писал: «С отца Иакинфа снято четыре портрета в разные времена его жизни. Первый писан в Иркутске масляными красками живописцем Васильевым. Похож мало. Второй, литографированный, приложен к запискам о Монголии. Автор изображен в китайском одеянии. Этот портрет имеет большое сходство. Третий литографирован Теребневым неудачно. Четвертый писан масляными красками. Он имеет много сходства, да много и несходства»⁶.

Из упомянутых здесь портретов в настоящее время известны лишь два литографированных. Один, оплечный, датирован 1828 годом и имеет монограмму А. Орловского. Он изображает Бичурину в китайском кафтане и шапке с шариком, обозначающим чиновничий ранг. Портрет носит название «Благородный китаец в летнем одеянии». Название не случайно, так как отражает тот стиль жизни, который избрал ученый монах. Современники вспоминали о том, что отец Иакинф «...питал какую-то страсть к Китаю и ко всему китайскому и свое собственное лицо и бородку как-то ухитрился подделать под китайский лад»⁷.

В литературе, посвященной А. Орловскому, портрет Бичурина не упоминается, но ученый-синолог был знаком со многими выдающимися людьми своего времени: А. Пушкиным и И. Крыловым, В. Белинским и А. Герценом, И. Панаевым и В. Одоевским, К. Брюлловым и А. Олениным, И. Гончаровым и П. Плетневым, П. Вяземским и М. Погодиным. Очевидно, он встречался и с Орловским.

Названная Щукиным литография В. Терebeneва не датирована, зато на ней имеется подпись художника, который указал, что рисовал портрет с натуры и сам переносил его на литографский камень. Этот портрет нужно датировать более поздним временем, чем литографию 1828 года. На нем отец Иакинф изображен в монашеском одеянии и в высоком клобуке, пристально, с затаенной грустью глядящим на зрителя.

Любопытно, что Щукин отмечает этот портрет как неудачный, тогда как о портрете 1828 года говорит, что он имеет большое сходство. Практически из всех названных Щукин выделяет именно этот, видимо наиболее условный портрет-тип «Благородный китаец в легком одеянии». Изображения Бичурина в монашеской одежде, равно как и в облачении архимандрита, не удовлетворяли писателя. Может быть, подлинная причина этой неудовлетворенности кроется в том, что Бичурин как духовное лицо в глазах современников выглядел менее похожим на самого себя, чем Бичурин — ученый-синолог? По крайней мере сам отец Иакинф ощущал себя больше китаецем, чем монахом. Сохранилось предание о том, как накануне смерти Бичурина к нему пришел один из миссионеров, чиновник Азиатского департамента. Сначала Бичурин молчал, но посетитель заговорил с ним по-китайски. «Вдруг старец как бы выздоровел, — заблестали глаза, на лице появилась улыбка, ожил язык, — и, безмолвный прежде, говорил беспрерывно на любимом языке своем»⁸.

Сохранился еще акварельный портрет Бичурина, выполненный декабристом Н. Бестужевым, о котором Щукин не знал или не мог упомянуть по известным причинам. Портрет этот датируется 30-ми годами XIX века, временем поездок Бичурина по Забайкалью, где он и встретился с ссыльным декабристом. Это изображение особенно ценно как свидетельство взаимных дружеских чувств, которые испытывали Бичурин и Бестужев, прославившийся целой серией портретов декабристов и их жен. Акварель хранится в Кяхтинском краеведческом музее.

Еще один акварельный портрет Бичу-

рина в рост, исполненный для литографии, изображающей Азиатский департамент Министерства иностранных дел, находится в Архиве внешней политики России.

Таким образом, помимо четырех портретов, упомянутых Щукиным, мы можем назвать еще два прижизненных изображения отца Иакинфа, не считая того, который хранится в Институте востоковедения и с разговора о котором началась эта статья. Последний заслуживает специального внимания.

Своеобразный по своему замыслу и исполнению он по какой-то причине выпал из поля зрения Щукина. Портрет написан на бумаге акварелью с примесью гуаши и белил. Бичурин одет в летний костюм китайского чиновника. На нем конусообразная бамбуковая шляпа, длинный темносиний кафтан, туфли на толстой белой подошве, голова обрита. Судя по всему, портрет был исполнен во время пребывания Бичурина в Китае, что косвенно подтверждает и возраст изображенного: ему где-то за тридцать. Портрет вполне соответствует описанию внешности Бичурина, оставленному современниками: «Отец Иакинф был роста выше среднего, сухощав, в лице у него было что-то азиатское, борода редкая клином, волосы темно-русые, глаза карие, щеки впалые и скулы немного выдававшиеся. Характер имел вспыльчивый и скрытный»⁹.

Может быть, Щукин, не будучи специалистом, просто перепутал технику исполнения и назвал этот портрет в своей статье как написанный масляными красками? Попытаемся в этом разобраться, для чего обратимся к воспоминаниям Н. С. Моллер, внучки Бичурина, часто общавшейся с ним в его поздние годы: «Келья, где жил дедушка, была сейчас около собора (Александро-Невской лавры. — *Е. Н.*) и состояла из двух больших комнат с окнами в сад. В приемной стоял большой диван красного дерева... Перед диваном висел большой портрет, рисованный масляными красками. На нем изображен был отец Иакинф совершенно брюнетом, красивым и в архимандритском одеянии»¹⁰. Судя по всему, именно этот портрет упоминается первым в списке Щукина.

О живописце Васильеве, авторе портрета, известно немного. Он родился в 1784 году, умер после 1823-го. Получил образование в иркутском главном Народном училище, работал как портретист. С 1805 года преподавал рисование в иркутской гимназии. В настоящее время в Иркутском областном художественном музее имеются три портрета, принадлежащие его кисти.

В сан архимандрита Бичурин был посвящен в 1802 году и пребывал в нем до своего возвращения в Петербург из Китая в 1822 году, когда судом духовной консистории он был лишен всех привилегий и приговорен к ссылке в Валаамский монастырь. Таким образом, в одеянии архимандрита Бичурин мог быть изображен либо до отъезда в Китай, либо сразу после возвращения оттуда.

Васильев мог встретиться с Бичуриным в июне 1807 года, когда последний приезжал из Тобольска в Иркутск, чтобы принять имущество, наличные суммы и дела миссии. В сентябре 1807 года миссия покинула Иркутск. Естественно предположить, что молодой архимандрит, получивший ответственное назначение, перед отъездом в далекое и долгое путешествие захотел оставить память о себе и позировал художнику. Интересно отметить, что именно 1807 годом датирован портрет еще одного духовного лица, иркутского архиепископа Вениамина, также написанный Васильевым.

Значительно менее вероятно, что портрет был исполнен после возвращения миссии из Китая. Обратю в Иркутск миссионеры прибыли в сентябре 1821 года и находились там до 11 ноября. Следует принять во внимание письмо монаха Серафима: «Теперь мы в Иркутске на квартире вместе с о. Архимандритом живем совершенно в уединении и стараемся только как скорее уехать отсюда, ибо прежние знакомые наши кажется не желают с нами поддерживать связей, новых же приятелей не успели еще снискать, и может быть, всему тому краткость пребывания нашего здесь и скорый отъезд отсюда делают... препону»¹¹.

Где же сейчас находится портрет Бичурин в архимандритском одеянии? Моллер вспоминает: «Впоследствии этот портрет еще при жизни дедушки исчез. Говорил, что он послал его в казанскую Духовную академию...» Действительно, в 1849 году Бичурин пожертвовал библиотеке казанской Духовной академии собрание книг, рукописей, а также два портрета, один из которых, как известно, изображал самого жертвователя. Таким образом, портрет Бичурин, написанный в Иркутске Васильевым в технике масляной живописи, действительно существовал. Предположительно его можно датировать 1807 годом и следы этого портрета нужно искать в Казани.

Четвертый из упомянутых Щукиным портретов, писанный масляными красками, также встречается в воспоминаниях Моллер. «...Столик с редкостями стоял... между ок-



В. Теребнев. Отец Иакинф. Литография



А. Орловский (?). Благородный китаец в летнем одеянии. Портрет Бичурин. 1828. Литография, акварель

ном и дверью, ведущей в следующую комнату. Над ним висел другой портрет его, но в монашеском уже одеянии... Он также был большой и рисован масляными крас-

ками. Впоследствии он был повешен над диваном и висел там до самой кончины о. Иакинфа». Таким образом, не может быть сомнения в том, что Щукин был точен в характеристике названных им портретов. К сожалению, местонахождение второго из упомянутых портретов маслом в настоящее время также неизвестно. Поиски, предпринятые в Ленинградском Духовной академии, музее Истории религии и атеизма и Государственном Русском музее, не дали желаемых результатов.

Однако вернемся к портрету Бичурина, принадлежащему Институту востоковедения. Почему же он все-таки не упомянут Щукиным? Видимо, это объясняется тем, что портрет не был широко известен, находясь в частных руках. Все у той же Моллер мы можем прочитать: «Невдалеке от нашей дачи, в местности, называемой Безбородко, жил также на собственной даче большой приятель о. Иакинфа — о. Иоанн Михайлович Наумов, который впоследствии кажется был придворным протоиереем. Не раз ходила я с дедушкой к нему в гости. ...Я видела тогда у него висевший на стене портрет дедушки, снятый в китайском платье».

Кто же автор этого портрета, манера исполнения которого говорит об использовании приемов китайской и европейской живописи? Стремление передать портретное сходство (и, судя по всему, оно соблюдено), следы карандаша в рисунке, попытка моделировать объем, противоречат представлению о традиционной китайской живописи. Хотя сам характер такого «костюмного» портрета, его композиция подсказаны работой китайского художника.

Можно вспомнить хранящийся в Государственной Публичной библиотеке портрет министра Си Эня. Особый интерес представляет то, что он происходит из коллекции З. Ф. Леонтьевского, бывшего в составе десятой духовной миссии, сменившей миссию Бичурина. Известно, что портрет этот писан «кистью единственного во всем Китае живописца, соединяющего правила и вкус туземный с правилом и вкусом европейцев»¹². Навыки европейского письма китайский художник получил у иезуитов. Си Энь изображен в рост, облачен в национальный костюм. Но этим, чисто внешним, сходством оно и исчерпывается. Попытка передать объем в работе китайского художника выглядит значительно более наивной, чем в портрете Бичурина.

Среди прочих сокровищ, привезенных отцом Иакинфом из Китая, находился альбом этнографических зарисовок китайских типов. Подписи под изображениями сделаны

рукой Бичурина. Среди листов, выполненных китайцем, есть один, скопированный рукой европейца. Он резко отличается по пыткой моделировать объем от того листа, копией которого является. Подпись под ним также принадлежит руке Бичурина. Если все акварели имеют фоном белый нейтральный цвет бумаги, то в интересующем нас листе фон трактован аналогично тому, что и на портрете из Института востоковедения: это разбеленный охристый низ и голубоватый верх — намек на пространство, окружающее фигуру. Этот лист натолкнул нас на мысль: а не является ли портрет Бичурина автопортретом?

Есть свидетельства, что отец Иакинф обучался рисованию в казанской Духовной академии и выказывал при этом успехи. Н. С. Моллер пишет: «Способность к рисованию много помогла ему в ученых его трудах, где все почти планы, карты и рисунки были начертаны им самим, почему и отличались такой жизненной правдой». Уже по возвращении в Петербург Бичурин опубликовал статью «О происхождении красок в Китае»¹³, которая свидетельствует о его знакомстве с профессиональными приемами китайских ремесленников.

Портрет в китайском костюме заменял отсутствующую в те времена фотографию, многие миссионеры стремились сохранить такого рода память о своем пребывании в Китае. Впоследствии они будут пользоваться услугами профессионального художника, который начиная с 1830 года входил в число постоянных членов миссии, но при Бичурине такого художника еще не было.

Попытаемся психологически обосновать возможность появления автопортрета Бичурина. Для этого необходимо представить, как протекала жизнь миссионеров в далеком Китае. Она не отличалась спокойствием и гармонией. Многие из тех, кто отправился в Пекин вместе с Бичуриным, не выдержали испытания. В одном из отчетов в св. Синод Бичурин сообщает: «Что касается до Евграфа Громова и Маркела Лавровского, они в минувшем еще году соскучили упражняться в здешних языках, а потом мало помалу как в лености, так и пьянстве вышли из границ и я не нахожу здесь других средств к их исправлению как выслать их в Россию»¹⁴. В 1814 году по причине сумасшествия, «от запоя происходившего», возвращен в Россию иеродиакон Нектарий, умер скоропостижно М. Лавровский, Е. Громов отправился. Причина тому «происходит от скуки и задумчивости, которым неизбежно подвержен всякий, кто не просвещен науками, а посему и не может найти себе здесь за-

нятий в упражнениях умозрительных, которые могли бы наполнить пустоту уединенной здешней жизни»¹⁵. Сам Бичурин не был строгим аскетом, но он умел использовать время для серьезных ежедневных занятий. И почему не допустить мысль о том, что своего рода отдыхом после научных трудов могла служить работа над автопортретом?

Необходимо было снять портрет со стены, чтобы попытаться найти какую-либо надпись или знак, на основании чего можно было бы судить об авторстве. Действительно на оборо-

те, по верхней кромке, рукой Бичурина написано: «Портрет собств...», именно этим термином пользовались в начале XIX века, когда речь шла об автопортрете¹⁶.

В пользу автопортрета свидетельствует и напряженный, слегка косящий взгляд модели, который обычно бывает, когда рисуют, смотря на себя в зеркало.

Личность Иакинфа Бичурина, талантливого человека, всемирно известного ученого-синолога, открывается еще одной, неожиданной стороной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: Н. Адоратский. История пекинской духовной миссии. Казань, 1887. С. 11.
- ² ЦГИА. Ф. 796, 1805 г., оп. 86, № 167, л. 278.
- ³ Цит. по: П. Е. Скачков. Очерки истории русского китаеведения. М., 1977. С. 98.
- ⁴ ЦГИА. Ф. 796, оп. 99, № 877, л. 145.
- ⁵ В. Н. Кривцов. Отец Иакинф. Лениздат, 1984.
- ⁶ Н. Щукин. Отец Иакинф Бичурин // Журнал министерства народного просвещения. 1857. № 95. С. 125.
- ⁷ А. В. Никитенко. Дневник. М., 1955. Т. 2. С. 525.
- ⁸ Н. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950. С. XV.
- ⁹ Н. Щукин. Указ. соч. С. 126.
- ¹⁰ Н. С. Моллер. Иакинф Бичурин в далеких

воспоминаниях его внуки // Русская старина. 1888. Т. 59. С. 290. В дальнейшем мы будем цитировать Моллер без ссылок на данную статью.

- ¹¹ ЛГИА. Ф. 19, оп. 120, ед. хр. 413, л. 243.
- ¹² Вл-рь Б-щевъ. Кабинет китайских редкостей, принадлежащий З. Ф. Леонтьевскому // Северная пчела. 1832. № 191.
- ¹³ Журнал министерства внутренних дел. 1834, октябрь.
- ¹⁴ ЦГИА. Ф. 796, 1805 г., ед. хр. 167, л. 275.
- ¹⁵ ЦГИА, там же, л. 277.
- ¹⁶ В подтверждение можно привести пример из определения Совета Академии художеств от 25 апреля 1811 года: «А. Г. Венецианов, по представленному им живописному собственному портрету, определяется в назначенные...» (А. Г. Венецианов. Статьи, письма, современники о художнике. Л., 1980. С. 151).

Музыканты трех континентов встретились на традиционном ленинградском джазовом фестивале «Осенние ритмы-89». Пожалуй, еще никогда ленинградский праздник джазовой музыки не был таким представительным. Из Австралии прилетело джаз-трио «Эндждин рум» в составе саксофониста Роджера Фрэмптона, контрабасиста Стива Элфика и барабанщика Джона Поше. Самой многочисленной была американская делегация, в которую входили такие знаменитости, как Ричи Коул (по рейтингу третий альтист в США), дискленд из Сан-Франциско «Нэйчерел Гас джаз-бэнд», вокалистка Барбара Дэйв, саксофонный квартет «РОВА» и пианист Грег Гудмен. Европу представляли джазисты из Швеции, Финляндии, Швейцарии, ФРГ, ГДР, Польши и Болгарии. При таком обилии иностранцев в программу фестиваля сумели пробиться лишь

немногие советские исполнители. Это вокалист Сергей Манукян (Таллинн), барабанщик Владимир Тарасов (Вильнюс), москвичи Сергей Летов, Александр Фишер, Даниил Крамер и ленинградцы Сергей Курёхин, Юрий Касьянник, Вячеслав Гайворонский, Андрей Рябов. Выступления участников фестиваля «Осенние ритмы-89» проходили во Дворце культуры имени Ленсовета, во Дворце молодежи и в Ленинградском джазовом центре на Загородном проспекте. Кроме дневных концертов были организованы «джазовые ночи», в одну из которых Сергей Курёхин показал свое уникальное шоу «Психические расстройство музыкантов». Спонсорами фестиваля выступили Ленинградский филиал совместного советско-американского предприятия «Диалог», ленинградско-московское объединение «Агрореммонитор», НПК «Рекорд».

Дни нашей жизни

Александр Введенский Куприянов и Наташа



Рисунки О. Яхнина

Куприянов и его дорогая женщина Наташа, проводив тех свиных гостей укладываются спать.

Куприянов снимая важный галстук сказал:

Пугая мглу горит свеча,
У ней серебряные кости.
Наташа
что ты гуляешь трепеща,
ушли давно должно быть гости.
Я даже позабыл, Маруся,
Соня,
давай ложиться дорогая спать,
тебя хочу я покопать
и поискать в тебе различные вещи,
недаром говорят ты сложена не так как я.

Наташа (снимая кофту).

Куприянов мало проку с этой свечки,
она не осветила бы боюсь овечки,
а нас тут двое,
боюсь я скоро взвою
от тоски, от чувства, от мысли, от страха,
боюсь тебя владычица рубаха,
скрывающая меня в себе,
я в тебе как муха.

Куприянов (снимая пиджак).

Скоро скоро мы с тобой Наташа
предадимся смешным наслаждениям.
Ты будешь со мной, я буду с тобой
заниматься деторождением.
И будем мы подобны судакам.

Наташа (снимая юбку).

О Боже, я остаюсь без юбки.
Что мне делать в моих покрашенных
штанах?



На стульях между тем стояли весьма серебряные
кубки,
вино чернело как монах
и шевелился полумертвый червь.

Я продолжаю.
Я чувствую мне даже стало стыдно,
себя я будто небо обнажаю:
покуда ничего не видно,
но скоро заблестит звезда.
Ужасно всё погано.

Куприянов (снимая брюки).

Сейчас и я предстану пред тобой
почти что голый как прибор.
Я помню раньше в этот миг
я чувствовал восторг священный,
я видел женщины родник
зеленый или синий,
но он был красный.
Я сходил с ума,
я смеялся и гладил зад ее атласный,
мне было очень хорошо,
и я считал, что женщина есть дудка,
она почти что человек,
недосягаемая утка.
Ну ладно, пока что торопись.

Наташа (снимая штаны).

Свое роня оперенье,
я думаю твой нос и зреньё
теперь наполнены мной,
ты ешь мой вид земной.
Уж ты предвкушаешь наслажденье
стоять на мне как башня два часа,
уж мои ты видишь сквозь рубашку волоса
и чувствуешь моей волны биенье.
Но что-то у меня мутится ум,
я полусонная как скука.

Куприянов (снимая нижние штаны).

Я полагаю что сниму их тоже,
чтоб на покойника не быть похожим,
чтоб ближе были наши кожи.
Однако посмотрим в зеркало на наши рожи.
Довольно я усат. От страсти чуть-чуть
красен.

А ты красива и светла,
и грудь твоя как два котла.
Возможно что мы черти.

Наташа (снимая рубашку).

Смотри-ка, вот я обнажилась до конца
и вот что получилось,
сплошное продолжение лица,
я вся как будто в бане.
Вот по бокам видны как свечи
мои коричневые плечи,
пониже сытных две груди,
соски сияют впереди,



под ними живот пустынный,
и вход в меня пушистый и недлинный,
и две значительных ноги,
меж них не видно нам ни зги.
Быть может темный от длины
ты хочешь посмотреть пейзаж спины.
Тут две приятные лопатки
как бы солдаты и палатки,
а дальше дивное сиденье,
его небесное виденье
должно бы тебя поразить.



И шевелился полумертвый червь,
кругом ничто не пело,
когда она показывала хитрое тело.

Куприянов (снимая рубашку).

Как скучно всё кругом
и как однообразно тошно,
гляди я голым пирогом
здесь пред тобой стою роскошно.
И поднята могущественно к небу
моя четвертая рука.
Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас,
а то мы здесь одни да на иконе Спас,
интересно знать сколько времени мы
раздевались.



Пожалуй полчаса, а? Как ты полагаешь?

Меж тем они вдвоем обнялись,
к постели тихой подошли.
— Ты окончательно мне дорога Наташа,—
ей Куприянов говорит.
Она ложится и вздымает ноги,
и бессловесная свеча горит.



Наташа.

Ну что же Куприянов, я легла,
устрой чтоб наступила мгла,
последнее колечко мира,
которое еще не распаялось,
есть ты на мне.

А черная квартира
над ними издали мгновенно улыбалась.

Ложись скорее Куприянов,
умрем мы скоро.

Куприянов.

Нет, не хочу. (Уходит).

Наташа.

Ужасно, я одна осталась,
любовь камней не состоялась,
лежу одна, лежу грущу,
рукой в окрестности верчу. (Плачет).



Куприянов

(сидя на стуле в одиноком наслаждении).

Я сам себя развлекаю.
Ну вот всё кончилось.
Одевайся.



Дремлет полумертвый червь.

Н а т а ш а (надевая рубашку).

Я затем тебя снимала,
потому что мира мало,
потому что мира нет,
потому что он выше меня.
Я осталась одинокой душой
со своей безумною фигурой.



К у п р и я н о в (надевая рубашку).

Наташа, гляди светает.

Н а т а ш а (надевая штаны).

Уйдите я на вас смотреть не хочу,
сама себя я щекочу
и от этого прихожу в удивительное счастье.
Я сама для себя источник.
Я люблю другого.
Я молча одеваюсь в сон.
Из состояния нагого
я перейду в огонь одежд.



К у п р и я н о в (надевая нижние штаны).

И нету для меня надежд,
мне кажется, что становлюсь я меньше
и бездыханнее и злее
от глаз подобных жарких женщин.
Бегут огни по тела моего аллее,
я сам не свой.



Зевают полумертвый червь.

Н а т а ш а (надевая юбку).

Какой позор, какое бесстыдство.
Я доверилась последнему негодяю.
Это хам человеческого рода —
и такие тоже будут бессмертными.



Стояла ночь. Была природа.
Зевают полумертвый червь.



К у п р и я н о в (надевая брюки).

О природоведение, о логика,
о математика, о искусство,
не виноват же я что верил в силу последнего
чувства.

О как всё темнеет,
мир окончательно давится.
Его тошнит от меня,
меня тошнит от него.
Достоинство спряталось за последние тучи.
Я не верил в количество звезд.
Я верил в одну звезду.
Оказалось, что я одинокий ездок,
и мы не были подобны судакам.



Н а т а ш а (надевая кофту).

Гляди идиот, гляди
на окончания моей груди.
Они исчезают, они уходят, они уплывают,
потрогай их дурак.

Сейчас для них наступит долгий сон.
Я превращаюсь в лиственницу,
я пухну.

Куприянов (надевая пиджак).
Я говорил, что женщина это почти что
человек,

она дерево.
Что же теперь делать.
Я закурю, я посижу, я подумаю.
Мне всё чаще и чаще кажется странным,
что время еще движется,
что оно еще дышит.
Неужели время сильнее смерти.
Возможно что мы черти.
Прощай дорогая лиственница Наташа.
Восходит солнце мощное как свет.
Я больше ничего не понимаю.

Он становится мал мала меньше и исчезает.
Природа предается одинокому наслаждению.

1931



Несколько слов

О «КУПРИЯНОВЕ И НАТАШЕ» АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО

«Куприянов и Наташа» — произведение, в котором наиболее последовательно и полно обнаруживается антиэротическая тема, характерная для творчества обэриутов. Можно было бы указать на значительное число параллелей в творчестве других поэтов этого круга. Куприяновское угодование себя и Наташи судакам, которое он делает дважды, повторяется, но-видимо-му, у Олейникова: «И если я судак, то ты подобна вилке» (из стихотворения «Ольге Михайловне», 1932). Напрашиваются аналогии к некоторым произведениям Хармса того же периода:

Вам поверить
я не могу,
для этого мне надо скинуть рубаху.
Я без платья великан,
в таком виде я к вам не пойду.
Ах, целуйте меня с размаху.
Вот мои губы,
вот мои плечи.
Вот мои трубы,
вот мои свечи...

(1930)

или более поздним, — как «Страсть» («Я не имею больше власти / Таить в себе любовные страсти...», 1933) или двустишие:

К тебе, Тамара, мой порыв
Назрел и лопнул, как нарыв.
(1933)

По воспоминаниям близких друзей поэта, произведение было написано вскоре после августа 1931 года; на это указывают некоторые биографические обстоятельства. Подтверждается это и тем, что фрагмент: «Кругом ничто не цело, / когда она показывала хитрое тело» — отмечен Д. И. Хармсом, который часто фиксировал интересовавшие его чужие строки, на обороте записи его собственного стихотворения «Узы верности ломаешь...», датированного 18 сентября 1931 года.

Текстологически «Куприянов и Наташа» находится в менее благоприятном положении, нежели остальные дошедшие до нас произведения Введенского, которые, как и произведения Хармса, сохранились в авторских рукописях. Текст «Куприянова и Наташи» был впервые опубли-

кован в «Аполлоне 77» (Париж, 1977. С. 28 - 30) с превосходными иллюстрациями Михаила Шемякина. Поскольку, однако, в этом необычном альманахе дается неточный текст, с искажениями, пропусками и беспорядочной пунктуацией, настоящая публикация сохраняет, на наш взгляд, свою оправданность, и тем большую, если учесть сравнительную малодоступность этого издания. Немногим доступнее и наша публикация в журнале «Slavica Hierosolymitana» (1978. Т. 3. С. 251—263).

Издаваемый текст печатается по списку, сделанному около десяти лет тому назад с единственной до нас дошедшей машинописной авторской копии, принадлежавшей покойной художнице Алисе Ивановне Порет. Поскольку рукопись эта была ею утрачена, мы лишены возможности сверить с нею текст публикации. Надеемся, что если он будет когда-нибудь обнаружен, то находка выявит только минимум неточностей.

Известно высказывание Введенского о том, что его интересует в искусстве «время, смерть и Бог». В «Куприянове и Наташе» эти сквозные темы его творчества предстают как бы *sub specie cupiditatis*.*

Как нам уже довелось однажды заметить, поэтика Введенского может быть описана с точки зрения критики и дискредитации им механизмов языка, отражающих или детерминирующих механизмы сознания. В «Куприянове...», при сохранении постоянной установки на поэтическое исследование языкового выражения, Введенский, может быть, обращает критику непосредственно на механизмы детерминированного сознания, выражающие себя не исключительно через язык. Одним из таких устойчивых механизмов является эрос, составляющий главную тему произведения. Слепой эрос как наиболее сильная форма стремления к обладанию хотя и обращен на другую личность, при этом не только величает (Куприянов путает в начале имена «своей дорогой женщины Наташи», называя ее Соней и Марусей), но возвращает героев назад в царство природы, уподобляя их судакам и в конце концов превращая Наташу в дерево, его же полностью растворяя в «одиноким наслаждении природы».

Отождествляя себя с желанием, сознание полностью себя им обуславливает, порождая время, от которого становится в зависимость. Тема времени не только эксплицирована в произведении — его сюжетные (постепенный *strip-tease* и столь же монотонное обратное ему одевание героев) и языковые (выдержанность в формах несовершенного вида) особенности подчеркивают концентрированность на разворачивании во времени, вплоть до опять-таки не окончательной о ней («сейчас для них наступит долгий сон») — трансформации Наташи:

Гляди идиот, гляди
На окончания моей груди.
Они исчезают, они уходят, они уплывают...

В этом адском (Куприянов дважды: «возможно, что мы черти») состоянии дурной бесконечности ничто не окончательно — даже смерть. «Неужели время сильнее смерти?» — спрашивает Куприянов. Это заставляет говорить о двухступенчатой эсхатологии Введенского, для которого конец времени наступает только с вмешательством Бога:

Тут окончательно Бог наступил,
хмуρο и тщательно
всех потопил.

Факт, Теория и Бог
(1930)

Подобное крайне интересное сочетание эротических (по существу — антиэротических) мотивов со сложной эсхатологической иерархией встречается в любовных сценах поэмы Введенского «Кругом возможно Бог» (1930), где Эф, после собственной казни ставший Фоминым, в своем посмертном странствии, предшествующем окончательному «превращению» предметов вмес-



Александр Введенский

те с концом «мира, накаляемого Богом», последовательно встречается с Софьей Михайловной, Венерой, которая «сидит в своей разбитой спальне и стрижет последние ногти», а затем Женщиной и Девушкой. Подобное же соединение тех и других мотивов (еще один пример — речи Кумира из «Четырех описаний») в какой-то мере представлено уже в одном из первых значительных произведений Введенского, неопубликованной поэме 1926 года «Минин и Пожарский» (Греков, Варварова).

Заключенные в «Куприянове и Наташе» религиозные импликации многоступенчаты и многообразны. Это, в наиболее общем плане, самое отождествление через эрос героев с противополо-

* Под знаком вождения (*лат.*).

ставленным Царству Благодати («мы здесь одни да на иконе Спас») царством природы, в которой они растворяются с восходом солнца.

Чрезвычайно интересно, что мотив всепобедительного солнечного восхода («восходит солнце мощное как свет») сближает произведение Введенского с пронизанным архетипическими чертами средневековым жанром религиозной альбы, представленным, в частности, у провансальских трубадуров. Будучи контаминацией традиционного жанра альбы, посвященной прерываемому расцветом ночному свиданию влюбленных, с образностью христианского гимна, такие альбы прославляют восход символизирующего божественную правду сияющего светила, который обнаруживает относительность «ночной системы ценностей», отождествляемой в данном случае с мраком греха.

Но миру эроса как эготического обладания противопоставит, по крайней мере косвенно, еще одна таинственная категория, о которой говорит Куприянов:

О природоведение, о логика, о математика,
о искусство,
не виноват же я что верил в силу *последнего чувства*.

Включение искусства в один ряд с точными и естественными науками согласуется, как кажется, с очевидной установкой Введенского на искусство антиэмоциональное. По свидетельству Я. С. Друскина, Введенский говорил, что о стихотворении надо судить: правильно или неправильно, а не: красиво или некрасиво. Противопоставление искусства чувству у Введенского с большей, однако, последовательностью выражено в его более раннем «Ответе богов» (1929):

выньте душу из груди
прибежал конец для чувства
начинается искусство.

Переоценка такого противоположения начинается, как представляется, именно в «Куприянове и Наташе». С загадочной категорией «последнего чувства» в более позднем творчестве Введенского мы встречаемся постоянно. Так, в короткой пьесе «Потец» (1936—1937), по существу воспроизводящей ту же «двойную эсхатоло-

гическую ситуацию», читаем: «И пока она [нянька] пела, играла чудная, превосходная, всё и вся покоряющая музыка. И казалось, что *разным чувствам есть еще место на земле*». Подобную же ситуацию встречаем мы и в последнем произведении Введенского, известном под условным названием «Где. Когда» (1941), в котором после смерти героя происходит «прощание всех с одним»: «Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество *последней радости*». Наконец, в знаменитой «Элегии» (1940): «...в пустом смущенье *чувства прячем...*» Можно только заметить, что всякий раз эта загадочная категория вводится с какими-либо ограничениями («...не виноват же я, что верил... и казалось, что ... есть еще место на земле, ...небольшое количество ... *прячем*»). В «Куприянове и Наташе» категория «последнего чувства» может быть противопоставлена по крайней мере тем чувствам отвращения, гошноты и скуки, которые на протяжении всего произведения непрерывно испытываются героями.

Я. С. Друскин сообщил нам пояснение первой жены поэта, около 15 сентября 1931 г. с ним разошедшейся. Знаменательно, что строки «Куприянова...»

Я не верил в количество звезд.
Я верил в одну звезду

являются цитатой из раннего (около 1920 г.), к ней же обращенного стихотворения Введенского, где они звучат так:

Я не верю в количество звезд.
Я верю в одну звезду.

В «Куприянове...» время глаголов значимым образом изменено на прошедшее.

Поскольку около 18 сентября, как сказано, поэт уже читал «Куприянова...» Хармсу (а читал он обычно свои произведения сразу по написанию, как свидетельствуют друзья), очевидно, что стихи были написаны сразу после развода. Представляется, что эти биографические обстоятельства чрезвычайно интересны, в частности в том отношении, что корректируют высказанные выше соображения о категории «чувства» у Введенского, о пересмотре им прежних резко антиэмоциональных установок.

Михаил Мейлах



«КАРАУЛ»

Режиссер Александр Рогожкин, сценарист Иван Лоцилин, оператор Валерий Мартынов, художник Александр Загоскин.
Снимались: С. Куприянов, А. Булдаков, Т. Денисенко, В. Кравченко, Н. Михайловский.
Производство киностудии «Ленфильм». Творческое объединение «Ладога». 1989 г.

ПОЧТИ ДЕТЕКТИВ...

Ирина Павлова

Как всякая мать, которая растит сына, я со страхом и тоской думаю о том дне, когда моего мальчика заберут в армию. Заметьте, чаще всего мы употребляем именно это слово: «заберут». Как в тюрьму, как на каторгу. Не «призовут», как пишется в официальных документах. Армия забирает у нас детей, и мы — в мирное время — абсолютно не имеем гарантии, что она вернет нам их в целостности и сохранности. Все эти два (а для иных — три) года, с самого первого и до самого последнего дня армейской службы наших мальчиков, мы, матери, не имеем ни минуты покоя, ибо все что угодно может случиться с нашими детьми в любую из этих минут.

Я сейчас не стану вдаваться в подробности того, как вышло, что «почетная обязанность и священный долг» (а именно этими словами официально именуется армейская служба) превратились в страшную и тягостную повинность для юных мужчин, в моральную и физическую пытку, в школу унижения человеческого достоинства и презрения к личности, к индивидуальности. Как вышло, что эти годы — лучшие годы — оказываются в судьбе молодого человека не просто погубленными, напрасно потраченными, а и прямо опасными как для ума, духа, чести, так и для самой жизни? И наконец, почему все, что вкладываем мы в наших детей на протяжении 18 лет их жизни — идеалы добра, справедливости, благородства, — все это в армии не нужно, вредно, опасно, плохо?

Преступная война в Афганистане лишила покоя и сна не только тех матерей, чьи дети попали в эту мясорубку; не только тех, чьим детям настала пора отправляться на службу, но и тех, которым до армии оставалось еще немало лет. Я не оговорила. Я, мать тринадцатилетнего подростка, с ужасом и болью веду отсчет дням и годам до того момента, когда мне надо будет идти в армию. Мне, ибо я вполне отдаю себе отчет в том, что это будет и моя служба, и моя повинность, и мой крест.

Сын моего товарища, кинорежиссера, спортсмен, перворазрядник по дзюдо, попавший в так называемую «привилегированную» воинскую часть, через несколько месяцев был искалечен «стариками». Потом, поодиночке, он «разобрался» с каждым из обидчиков (бывших его вшестером), но наполовину потерянный слух уже не вернешь. Да и не у каждого парня есть папа-кинорежиссер, который мог поднять на ноги всех и вся, вскочить в машину, поехать к парню в часть и увезти его оттуда на лечение, а потом добиться перевода...

Не могу без комка в горле смотреть на свою добрую знакомую, которая всеми силами борется за то, чтоб добиться отсрочки сыну, срок призыва которого в ноябре. Я ее понимаю: приветливый, умный, интеллигентный мальчик, воспитанный в органическом неприятии всякого насилия, в уважении к человеческому достоинству, — как он будет два года существовать там, где все эти качества — «блажь», «придурь», признак слабости? За что, Господи?!

Наконец, я была одной из тех, кто обычным ленинградским вечером, включив те- 71

левизор, напряженно вглядывался в мальчишеское лицо на экране: «Разыскивается особо опасный преступник, вооруженный, совершивший убийство». Артурас Сакалаускас...

Задолго до появления какой-либо публичной информации по Ленинграду поползли слухи, один страшнее другого: мучили, истязали, насильовали... Не выдержал, схватил оружие...

Самое худшее, что ни один слух не был ложным. Все так и было. И еще ужаснее, чем рассказывали.

Фильм С. Бержиниса «Кирпичный флаг», снятый на Литовской киностудии и посвященный трагедии Сакалаускаса, явился тем документом, который не просто фиксирует конкретные факты, но еще и анализирует общественные умонастроения, с этими фактами связанные. Разумеется, лента эта никоим образом не претендует на полное и глубинное осмысление свершившегося и тем более на «закрытие темы». Однако когда весной 1988 года я впервые услышала, что ленинградский кинорежиссер Александр Рогожкин приступает к работе над кинофильмом под названием «Караул», я слегка поежилась: что-то в этом было неприятное. Скорее всего, покорило меня то, что не успела свершиться ужасная трагедия, а кинематограф уже хищно примеривается к ней, как к «жареному факту». Словом, мне в этой идее почудилась конъюнктура, оскорбительное желание «сорвать кассу».

Предыстории сюжета «Караула» я тогда еще не знала, а она была, эта предыстория. Была задолго до того, как все мы услышали имя Артураса Сакалаускаса.

...Шел 1973 год. Рядовой внутренних войск (да-да, тех самых) Александр Рогожкин участвовал в операции по перекрытию вокзала. Ловили дезертира: солдат третьего месяца службы во внутренних войсках перебил 8 человек охраны и бежал с места преступления. За 15 лет до Сакалаускаса. Ситуация совпала до деталей.

...Шел 1979 год. Молодой драматург Иван Лоцилин написал сценарий, который 10 лет спустя лег в основу картины «Караул».

...Шел 1988 год. Художественный руководитель лентфильмовского творческого объединения «Ладога» В. Трегубович предложил режиссеру Рогожкину снять картину по повести Ю. Полякова «100 дней до приказа». Рогожкин вышел со встречным предложением: снимать «Караул». Трагедия Сакалаускаса была у всех на слуху. Казалось, именно этот случай лег в основу сюжета «Караула». На вопросы об этом Рогожкин лишь невесело усмехался: «Дело Сакалаускаса получило громкую огласку; оно всем кажется чем-то из ряда вон выходящим, некоей страшной кульминацией. А дело это в армии, в частности во внутренних войсках, самое обыкновенное: такие истории непременно случались один-два раза в год. Это — типичный случай!»

Картина уже закончена. Жуткая история рядового внутренних войск Ивереня (так зовут героя фильма) потрясает прежде всего тем, как обыкновенно, в общем-то, она начинается и развивается. Тем, как незаметно для глаза, исподволь, постепенно накапливается в человеке ощущение, что дальше так жить — хуже смерти. Ужас даже не в том, что мучают жестоко, подло; в том, что — постоянно, систематически, неизбежно. Новый день не приносит избавления. Для совсем еще молодого парня оказывается ужасной мукой, страданием ждать нового, завтрашнего дня, ибо завтра будет еще хуже. Постоянное и неуклонное нарастание кошмара — эмоциональный стержень картины.

Впрочем, это тот самый случай, когда лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Не стану сейчас подробно останавливаться на анализе фильма. Расскажу об истории создания ленты. История эта драматична и одновременно характерна.

Итак, предложение Рогожкина объединением «Ладога» было принято, и, казалось, дело стало за «немногим»: снять фильм. Однако...

По существующему положению сценарий будущей картины отсылается в Госкомитет по кинематографии. Путь этого сценария по инстанциям оказался длиннее: куратор киностудии «Ленфильм» переправляет сценарий «Караула» из Госкино в ГлавПУР и Главное Политуправление внутренних войск. И началось!

Звоню начальника Политотдела внутренних войск по Северо-Западу и Прибалтике генерал-майора Петрова директору «Ленфильма»: такой картины быть не должно! Директор, А. А. Голутва, не внял генеральской команде. Тогда предлагается компромиссный вариант: дескать, внутренние войска и так крайне непопулярны в общественном мнении, особенно после огласки дела Сакалаускаса, зачем подливать масла в огонь? Словом, съемочной группе обещали всяческую помощь и содействие за... смену рода войск в картине. Сие предложение также было отвергнуто ввиду его абсурдности.

72 И тогда по подразделениям внутренних войск МВД был разослан циркуляр следующего



На съемках кинофильма

содержания: съемочной группе «Караула» никакой помощи не оказывать, о месте и дислокации группы немедленно сообщать. Военные действия, да и только! И смешно, и жутко.

Группе, впрочем, было не до смеха. Съемки фильма, по идее, должны были стать дешевыми и быстрыми. Много ли было нужно: один «вагонзак» — спецвагон для перевозок заключенных, да один «автозак» — спецавтомобиль. Всего-то делов! Оказалось...

Вагонзак непременно нужен был настоящий. Ни макеты, ни павильоны с декорациями не годились. Нужна была прежде всего достоверность, чтоб без всякой липы. На этом-то естественном стремлении режиссера группу и «поймали».

Министерство путей сообщения предоставить вагонзак без разрешения МВД — собственника таких спецвагонов — не могло. Рассчитывать на помощь МВД не приходилось. Директору картины Андрею Зерцалову пришла в голову блестящая идея: добыть вагон, еще не ставший собственностью МВД. На заводе-изготовителе. Калининский вагоностроительный завод пошел на то, чтоб помочь картине. План был хитрый: если досрочно изготовить заказанный вагон (и в тайне, чтоб не примчались заказчики и не забрали), то до сдачи заказчику завод имеет право сам распоряжаться «изделием». Группа «Караула» получила вагон в аренду с официальной формулировкой: «для испытаний». Правда, ждать этот вагон группе пришлось три месяца, но пусть уж так, чем никак.

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН: Нам Министерство путей сообщения «выделило» участок дороги в районе Великих Лук для съемок. Сравнительно тихий участок. Вот на нем мы и катались в своем вагоне взад-вперед. Теперь я хорошо понимаю, почему у нас столько железнодорожных катастроф: если на тихом участке такой беспорядок, хаос, всеобщая безответственность, с какими столкнулись мы, то что же тогда творится на оживленных магистралях?!

ВАЛЕРИЙ МАРТЫНОВ (оператор фильма): Заключенных у нас играли непрофессиональные исполнители. Только одного из эзков играл актер — Никита Михайловский. Остальные — из ЛТП закрытого типа. То есть судимые, с рецидивом. Иные — «в законе». С ними была охрана, настоящий караул. Во время съемок охрану несли исполнители ролей солдат. Эски воспринимали происходящее

своеобразно: быстро разобрались в отношениях персонажей фильма (да и в реальных отношениях исполнителей между собой), комментировали, подначивали.

А. Р.: Да, съемки часто заставляли актеров — и профессионалов, и непрофессионалов — находиться в состоянии высокого эмоционального напряжения, и бывало, что экранные отношения героев переносились и в межсъемочное время. Сюжет как бы доигрывался актерами без камеры...

И вот ведь как: я беспокоился, что вагон будет выглядеть слишком новеньким и чистым. Ничуть не бывало; буквально через несколько дней он стал «настоящим»: грязным, вонючим, липко-осклизлым.

В. М.: Так обычно и бывает. Кстати, на наших актеров эски реагировали так: «Караул хороший попался — не бьют!»

А. Р.: Что касается деталей армейского караульного «быта», то нам практически ничего не пришлось придумывать. Даже прапорщика — любителя классической музыки, сочиняющего на досуге мемуары... Вот разве что «телевизор ДМБ» сами придумали, но вполне возможно, что где-то в воинских частях этот фокус и на самом деле практикуется...

Съемки подходили к концу. Отснятый материал отправлялся на студию исправно. Фильм, еще не готовый, уже вызывал к себе интерес. 15 мая 1989 года знаменитая программа Ленинградского телевидения «Пятое колесо» показала фрагмент из будущей картины и дала в эфир интервью с режиссером.

16 мая на заседании Правовой Коллегии при ЦК КПСС высокий армейский чин выступил с резкой критикой показанного материала. Далее события развивались как в криминальном романе.

VII пленум ЦК ВЛКСМ. Помощник начальника Политотдела внутренних войск МВД СССР по Северо-Западу и Прибалтике майор Журавлев произносит с трибуны буквально следующее: «Похабщина под названием „Караул“». (Это о картине, которая еще не готова и которую, конечно, майор не видел!)

Затем — снова сюжет о «Карауле» в «Пятом колесе».

Генерал-майор Петров в начале июня предлагает ведущему этой телепрограммы показать и обсудить картину в воинской части.

19 июня внезапно обнаруживается, что со студии накануне важного этапа работ по печатанию копии фильма (так называемой «страховой лаванды») исчезла коробка негатива, 8-я часть картины, один из ключевых эпизодов ленты. Исчезла безвозвратно. На кинофабрике хаос не редкость и не чудо. Всякое бывает. Погоревали-погоревали и начали восстанавливать утраченное. Торопились: фильм должен был участвовать во внеконкурсном показе XVI Московского международного кинофестиваля.

В комиссии Верховного Совета прозвучало заявление одного из самых высокопоставленных наших военных (имя не называем лишь потому, что не имеем стенограммы, а ошибка в одну запятую может повлечь за собою обвинения в клевете и подлоге) примерно такого содержания: на «Ленфильме» снята картина вредная, порочащая армию, клеветническая. Этот фильм надо расценивать как попытку его авторов вбить клин между армией и народом и едва ли не как прямое подстрекательство к гражданской войне.

Следом — новый удар: накануне печатания первой копии исчезает коробка с третьей частью негатива фильма. Опять случайность?

В другой популярной передаче Ленинградского ТВ — «600 секунд» выступил сам режиссер картины с утопическим призывом: всех, кому что-либо известно о судьбе пропавшей пленки, умоляем помочь!

Куда там! Тем временем в оргкомитет фестиваля в Москве звонит некто, чье имя осталось тайной, с сообщением: «Ленфильм» просит отменить планируемый показ «Караула» вне конкурса и на кинорынке, так как картина к назначенному сроку не будет готова! Вот так. И концов не найти, поскольку ни один из руководителей студии такой информации в оргкомитет ММКФ не давал.

Детектив на этом не кончился.

Третья часть по счастливой случайности была найдена, и это кое-что прояснило: коробка с пленкой не завалилась в угол, не потерялась. Она была спрятана. Ловко, умело, профессионально. Этикетка заменена. Коробка замаскирована под «сырую» непроявленную пленку (чтоб не вздумали открыть — засветят!). Видимо, после шума вокруг первой пропажи похититель (похитители?) не рискнул вынести коробку со студии...

Однако автор этой акции обнаружен не был.

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН: Если бы первый отдел на «Ленфильме» (при неплохой зарплате и не-большой загрузке) провел операцию по расследованию этого дела, мы бы уже знали и «злоумышленника» и тех, кто давал ему указания. Ведь так просто: ищи, кому это выгодно. Но, боюсь, расследова-ние не было выгодно первому отделу...

Почему с моей картиной так активно (даже с криминальным уклоном) борются? Мне кажется, она — не про армию. Она — про незащищенность человека. Не только в армии — всюду. Все мы беззащитны, никто не знает, когда наступит его черед; и никто не может с уверенностью сказать: «Никогда!»

Картина все же окончена. Она есть, существует. Она не погибла, не уничтожена. Слава Богу.

Но судьба ее все еще проблематична. Вспоминаю историю с фильмом «ЧП районного масштаба». Картину просто не купили конторы Кинопроката (под нажимом областных или республиканских начальников), и почти полстраны фильма не увидело и не увидит.

Армия — сильная организация. Какая часть страны не сможет посмотреть «Караул»? Вернее спросить, какая часть сможет?

Я могу понять, почему так страстно и активно «некие силы» боролись с фильмом молодого режиссера. Могу понять, потому что у меня растет сын и я, его мать, видела (на этот раз — своими глазами), что может ждать его в недалеком будущем. И я не хочу ему такого будущего. А если матери всей страны это увидят?!

О, я очень хорошо понимаю, почему так нежеланна эта картина армейскому начальству!

Зато одного я понять никак не могу. Даже если на миг отвлекусь от жутких мыслей об армейской дедовщине. Один из героев фильма, готовясь к демобилизации, пришивает на гимнастерку новые погоны... танкиста. Другой над ним смеется: «На каком это танке ты служил? Или боишься, что со своими до дому не доедешь?!»

Так вот, я искренне не понимаю, почему мальчики, которых матери дома старались уберечь от грязи и гнусности, от подворотен и блатных компаний, почему они должны не по своей воле становиться жандармами, «вертухаями», охранниками? Это должны делать профессионалы. Зная, на что идут. Ведь и вправду кто-то может просто не доехать до до-му с нашивками «ВВ» на погонах. И их тоже некому будет защитить.

Армия — давно уже не «школа мужества» (и право, не знаю, была ли когда-нибудь ею?). И самое ужасное, что всех она переделывает на свой лад: привычка быть униженным и привычка унижать могут остаться на всю жизнь. Как и привычка к власти над беззащит-ным человеком. Последний мой вопрос: кому в обыденной нормальной жизни могут быть нужны и выгодны эти привычки мальчиков, вернувшихся домой?

...ПЕРЕХОДЯЩИЙ В ПРИЧУ

Алена Кравцова

Итак, вагон для перевозки заключенных. Или, как их называет начальник этого ваго-на,—«осужденных». Кошется под ногами пол, низко над головой подрагивает потол-лок с голым светом. Решетки с пятнами лиц — там идет смрадная, тайная, сообщ-ническая жизнь. Напротив — ползущая заснеженная земля, как будто обезлюде-шая, как будто после войны или мора. Когда на коротких остановках открывается дверь вагона и соединяются эти два мира, то ка-

жется, вагон продолжается во вне: на снегу те же серые ватники заключенных, серые гимнастерки караула, серые от напряжения лица. «Первый, пошел!»—«Первый по-шел!»— от глухой дверцы машины для пе-ревозки заключенных к глухой двери каме-ры-купе. Или наоборот. Бесчетное количе-ство раз. До отупения. Кажется, весь мир только и состоит из тех, кого осудили, и тех, кто этих осужденных сторожит.

В фильме скрупулезно, до мельчайших 75

деталей воссоздается мир вагона, его обособленная от человека и людей жизнь. Так что главным действующим лицом становится как бы этот сам вагон — со своим лязгом, полумраком, отторженностью от всех красок и звуков, которые не рождаются собственно его механической жизнью. Люди же, которые в нем живут, кажется, приспособлены, созданы именно для этой вагонной жизни. Для такой жизни, когда одни подчиняются другим не в силу естественного превосходства или даже обстоятельств, а в силу некоей эфемерности, именуемой «устав».

Но в том-то и дело, что чем больше затягивает фильм в сумрачное движение вагона от остановки к остановке, тем больше подавляет мысль, что мир, представленный постановщиком в этой вагонной жизни сторожей и заключенных, только по внешним своим приметам армейский. По существу же речь идет об обобщающей модели мира в целом. Того мира, в котором живем все мы. И который условно делим на армию (неблагополучно!), на школу (неблагополучно!), на политику (неблагополучно!), на экономику (неблагополучно!) и т. д. Неблагополучен весь мир, построенный на вывернутых, сдвинутых законах, когда человек давно перестал быть мерой всех вещей, а стал своего рода «осужденным» на слепое подчинение разным аппаратам. Армия просто в наиболее законченной форме воплощает эту систему.

Бесспорно, есть большой соблазн трактовать этот фильм как разговор об армии, как отзвук нашумевшего дела. Есть соблазн скорбеть о судьбе главного героя, как о судьбе милых интеллигентных мальчиков, попадающих в мясорубку так называемых неуставных отношений. Но если рассматривать фильм как историю конкретного, отдельного человека, то трудно не согласиться с тем, что чего-то в этой истории явно недостает. Я бы сказала, что недостает персонификации главного героя. Нам не дают даже как-то особо выделить и полюбить этого, с серым лицом и темными кругами под глазами, мальчика, которого общая форма сделала похожим на других. Постановщик намеренно запирает от нас внутренний мир героя, как он закрыт для окружающих. Он не говорит умных слов, он вообще не произносит длинных или отвлекающих фраз. Все, что его отличает от других в этом вагоне, — это то, что он осознает себя не рядовым Иверенем, а человеком. И ничего более: «Я — человек». Как только прибавляется «сильный», «умный», «исключительный», сразу получается герой, анти-

герой, победитель, мученик... Ничего этого постановщику не надо. Он говорит всего лишь (!) о человеке, вовлекая его в систему отношений отнюдь не человеческих. В которую втянут не он один. Но каждый из других персонажей так или иначе находит свою роль, отведенную ему системой. В большом круге — это заключенные и сторожа. В малом — начальники и подчиненные. В совсем тесном круге — те, кто помыкает, и те, кем помыкают. Один Иверень в эту систему не вписывается. И точно так же, как вопреки уставу и приказу не отказывает заключенным в сострадании, — точно так же способен увидеть в товарищах по оружию кровных своих врагов. По тому, как строятся и развиваются отношения и ситуации в фильме, можно сделать вывод, что для постановщика проблема личности рядового Ивереня — проблема не столько социальная, сколько философская, мировоззренческая. И важно не столько то, что это солдат, подвергающийся глумлению на службе, сколько то, что это личность, подвергающаяся глумлению, насилию в обществе.

В обществе, в котором равенство осуществляется как равенство в неразумности, в общей обреченности на несвободу, поскольку воистину свободным может считаться только способный мыслить и делать свободный выбор — это, как говорится, азы. Чем по существу отличаются затворники этого вагона, условно располагающиеся по разные стороны решетки? Те, кого стерегут, и те, кто сторожит, — обе стороны одинаково обречены: каждая на свой срок. И в жизни сторожащих тот же смрад, сообщничество и тайная жажда преступить закон любым возможным способом. Здесь все одинаково осуждены на отречение от естественных проявлений, желаний, порывов. Потому что неестествен, сдвинут вокруг них мир, в котором давно нарушены системы координат и ценностей. В картине постановщик с неумолимой и беспощадной логикой выстраивает этот сдвинутый мир и за пределами вагона. (Вспомним хотя бы эпизод, когда, сластолюбиво облизываясь, затворник из караула показывает приятелю на окно: там, в другом окне другого, оставившегося напротив вагона — опять вагон! — ласкают друг друга две полураздетые женщины.)

Трудно продолжить каждого из персонажей за рамки его вагонного существования. Трудно говорить, что движет каждым, когда они сообща творят бесхитростные и жестокие расправы над инакомыслящим. Люди, живущие в этом вагоне, кажутся его порождением, частью его. Постановщик внима-

тельно — как к решеткам, затворам и дверям вагона — присматривается к людям, властвующим над этими решетками, затворами и дверьми, — и их жизнь так же глуха и однообразна, как лязг вагона. Люди говорят, сталкиваются, совершают совместные действия, с ними происходят разные события — каждый из них обнаруживает не более чем одну краску. В другой жизни они, возможно, предпочитали бы одних людей другим, кто-то бы любил музыку, кто-то — книги... Здесь же даже такие невинные предпочтения исключены. На них имеет право разве что главный в вагоне.

Этот главный, кстати, тоже фигура, навещающая на размышления. «Граждане осужденные!» — голос начальника конвоя звучит ровно и миролюбиво. У него много знающих усталые глаза. С одинаковым выражением наблюдает он жизнь по одну и по другую сторону решетки. Как выводятся, руки за спиной, заключенные. Как точат зубы молодые волчата, научаясь ставить замки, отдавать команды, повторяя его, начальника, интонации, бить рукой или ногой, когда эти команды не выполняются. Последнего сам начальник уже не делает — не то ленится, не то либеральничает. Либерализм, впрочем, не мешает ему поощрять отечески «стучакей» из мира по другую сторону решетки, где матерые волки не задумываясь пускают кровь его доверенным. Он почти философ, этот начальник замкнутого, ползущего в ночи вагона. В своем купе-камере он любит слушать классическую музыку. Тупо и покорно клюют перед ним носом волчата, приобщаясь к прекрасному. Еще он пишет «мысли». И заставляет читать их себе вслух. И эти мысли — книжные, красивые — звучат здесь нелепо и чуждо. Оставляя мертвящее чувство, как и очки в тоненьких дужках, болтающиеся тут же, на окне. Мир, пробегающий за стеклом, кажется еще мертвее от этих разлученных с человеческими глазами очков осужденных. Иногда начальник останавливается перед зеркалом, на котором на уровне груди нарисовано несколько Звезд героя, и произносит короткую речь. Однажды он поднял по тревоге вагон, и пока металась молодая волчата, готовясь убивать, он величественно стоял — без брюк, в подштанниках ниже влитого мундира. Театр для себя? И какой властью этот человек держит в подчинении других? Защищенный системой, он может позволить себе даже быть смешным, точно зная, что механизм сработает безотказно, что если дано ему право отдавать команды, то останется это право за ним, даже если самому ему до смерти осточер-

теет, даже если сам давно потеряет и смысл, и цель в этих командах, в этом движении от остановки к остановке.

Собственно, катастрофа произошла вроде бы из-за пустяка. От Ивереня потребовали немногого — выпить вина из банки. Все пили — и он пусть пьет. Вроде бы даже возвысили его до себя волчата, сладостно преступающие закон в отсутствие начальника. «Как все» — вот все, что от него хотели. И тут он, который безропотно принимал разные унижения — мыл сортир, когда ему едва не мочились на руки, маршировал на полусогнутых, каждый раз отдавая честь раскрытой двери купе, терпел побои ремнями и тупые наставления «стариков», — тут он отказался выполнить такой пустяк. Сцена, следовавшая за этим, не просто безобразна, она мучительна для зрителя. Перед нами уже не люди — злобная, хлынувшая в хрипе, в рыке плоть. Опрокинутое за волосы назад лицо, растянутый нечеловечески рот, перепутанные руки и ноги — бить, разорвать рот, пустить кровь, выдавить глаза. Все — одного. И вот тут герой схватил пистолет. И вот тут он стал убивать. Преступивши первую заповедь: не убий.

Этот фильм, который можно трактовать как историю неуставных отношений с разными ужасами и разоблачениями, сделан человеком, далеким от желания разоблачать. Он не дает увлечь себя ни сюжету, ни даже естественной любви к своему герою. Изло для него не перестает быть злом, если оно исходит из рук праведного и во имя справедливости. На короткое мгновение постановщик вернул им, уничтоженным Иверенем нелюдям, человеческие лица — потрясенные, удивленные, беспомощные перед ликом смерти. И этим самым безоговорочно подписал нравственный приговор своему герою: безвинный — виноват. Так что фактически точку на судьбе Ивереня можно поставить здесь.

То, что последовало в фильме дальше, на мой взгляд, с очень большой натяжкой можно отнести к сюжету, если под сюжетом фильма подразумевать историю рядового Ивереня. Жизнь героя продолжается как бы в другом измерении — он выходит из вагона. И обретает мир в красках. Это первое, что ощущает Иверень, заплативший непомерную цену за свою свободу. Когда он оказывается способным сфокусировать этот цвет в предметы и лица, мы обнаруживаем его в вагоне электрички, заполненном людьми. Таким образом постановщик, выводя героя за пределы одного вагона, заключает его в другой. Замкнутость и несвобода неотъемлемы от мира, окружаю-

щего Ивереня. Он обречен тем более, что преступил нравственный закон. На одну только минуту представляет нам его постановщик в полной незащищенности и открытости — ключицы, тонкая шея, усталые, сиротливые плечи,— только дитя человеческое и ничего более. Только один раз дал заглянуть во внутренний его мир, как бы приобщив нас к мелькнувшей праздничной сцене, такой неожиданной в сумрачном движении к финалу, такой детски непосредственной по настроению: с изящными, раскованными жестами, с улыбками на открытых веселых лицах заговорили на чужом звонком языке, задвигались фигурки в красочных мундирах, с султанами и золотом, такие яркие на белом свежем снеге... Так что почти поверилось, что чудом каким-то, фантазией режиссера ли, могуществом высших справедливых сил этот мальчик оказался изъят из мира, которому крикнул: «Не принимаю!»,— и перенесен в мир другой, «потусторонний», где отпущены ему и вина, и мука. Но тут же высоко за спинами нарядных мундиров поползла стена. А неба, которого так не хватает в этой

картине, которого ждешь, как глотка воздуха,— неба так и не показалось. И стали очевидны нарочитые жесты, и стало ясно, что просто актеры. И стало ясно, что мир, которому крикнул свое «не принимаю» мальчик, еще не отпускает его.

В фильме нет сцен погони. Нет того напряжения, которое так ценится и так эксплуатируется в лентах, где речь идет о преследовании многими одного. Игра на самых разных человеческих инстинктах, отзывающихся на ситуацию погони, преследования, служит постановщикам, как правило, хорошую службу. Ничего этого здесь нет. Герой остается зловеще неприкасаемым, как будто он заключен в капсулу своей обреченности, как в камеру-одиночку. Все люди, которые теперь часто попадают в кадр,— мы ощущаем это вместе с ним,— все они против него, сторожат каждый его шаг. Но внешне это никак не проявляется. И в сущности, сцены в бане, у касс, на вокзале напоминают по эмоциональному звучанию жуткую сцену в подвале, куда забрел Иверень и где в гулком лабиринте труб повстречался со слепцом-фехтовальщиком, который, почуввав чужака, бросился без звука в его сторону с каскадом молниеносных выпадов, как это бывает только в кошмарах. Вокзал под крышей, как под колпаком, кажется ловушкой, и нет ничего в этом вокзале, что говорило бы о дальних дорогах, странствиях и свободном ветре. Шеренга солдат деловито, по одному входит в вагон, который значит в билете у беглеца. И наконец, самый финал. Подземный переход, туннели которого явно перекликаются с замкнутостью вагонного коридора. Опускаются с лязгом одна за другой решетки. С криком беглец бросается вперед, в пустоту, держа в руке нелепый, как очки на стекле, пистолет. Падает. Неба ему так и не суждено увидеть. Крик его продолжается голосами бывших товарищей, как и он, осужденных на нежизнь в вагоне, ползущем от остановки к остановке, каждая из которых не приносит никаких перемен, кроме новых имен осужденных. Фильм предваряет клип, в котором картину представляет рок-группа ДДТ. И мы слышим голос Юрия Шевчука: «Родина, еду я на родину...» А за окном вагона ползут снега. А в вагоне молодые мальчишки стоят с оружием. И каждое лицо или оскалено яростью, или смято страхом, или сереет от тоски. И еще руки протягиваются не для рукопожатий, а для ударов. И еще кровь пачкает стены вагона. Безглазо качаются очки на стекле, за которым по снегу черный мужик волочит на плечах черный крест...

Кадр из кинофильма «Караул»



ВОТМ значит: Всероссийское объединение «Творческие мастерские». Ленинградский филиал существует уже больше года. Круг проблем ВОТМа сегодня, пожалуй, ненамного отличается от круга общетеатральных проблем. Представленные им работы вполне можно рассматривать в контексте общей нашей ситуации. И все же, поскольку объединение это новое и задачи перед ним ставились новые, интересно поговорить о его проблемах изнутри. Сегодня, может быть, гораздо важнее эта оценка изнутри, чем общие «отметки», расставленные критиками. Слово режиссеру.

Кирилл Датешидзе

ПОЖИВЕМ—УВИДИМ?

ВОТМ кажется мне очень русским явлением, и даже, пожалуй, в значительной степени советским, ибо это в наших традициях — довести любое дело до тех степеней, когда иным способом, как броситься грудью на амбразуру, что-то поправить уже невозможно. ВОТМ — это и есть такой бросок! Все, что последовало за ослепительной идеей и альтруистическим порывом, тоже делалось и делается в наших отечественных традициях, да, наверное, при нынешнем положении иначе делаться и не может.

Я далек от того, чтобы кого-нибудь в чем-нибудь упрекать, и искренне говорю, что главное мое чувство — это чувство благодарности за предоставленную наконец-то возможность работать, пробовать, учиться... И поэтому тему «ВОТМ год спустя» я попробую выразить в цепочке констатаций (хотя, может быть, это получится вовсе и не цепочка, а куча).

Бесспорной аксиомой нашей театральной повседневности является то, что подавляющее большинство актеров ленинградских театров всех поколений громко стонет или по крайней мере глухо ворчит, оценивая свое творческое положение на службе. Я думаю, это происходит не только потому, что стонать и ворчать — это в обычаях человеческой природы: «там лучше — где нас нет». Думаю, причин много. Я не стану их анализировать, чтобы не бередить раны, это тема особая. Сойдемся лишь на констатации актерских стонов и ворчанья. И вот появилась ослепительная возможность: ВОТМ — место, где может наконец-то состояться давно ожидаемый «свободный труд свободно собравшихся людей». Но что-то не ринулись туда мастера и зрелые актерские индивидуальности, которые созрели уже настолько, чтоб попытаться сказать самостоятельное слово в театре. Почему? «Поживем — увидим», — наверное, сказали они себе. И следует признать, что эта народная мудрость пока что ставит их в более выгодное положение, чем тех, кто очертя голову бросился на призывный звук трубы.

На прошедшей прошлой весной отчетно-выборной конференции ЛО СТД среди разнообразных торжественных и радикально-критических возгласов был и отчаянный вопль Театра музыкальной комедии, который лишился своего дома и теперь в условиях работы по дворцам культуры разваливается и умирает. Это речь идет о прочном, сложившемся коллективе с прочно сформированными административными подразделениями и производственными цехами, со стабильным репертуаром и крепкой труппой... А что же тогда говорить о ВОТМе, существование которого напоминает развертывание эвакуированных заводов во время войны, когда в голой степи ставили станки и начинали точить снаряды, а потом возводили стены и крышу, не говоря уже о дорогах и жилье... Впрочем, в том-то и заключается наше отечественное своеобразие, что по такому же принципу мы живем и в мирные времена. (Хотя, кто его знает, бывают ли они у нас вообще, эти мирные времена).

Первое, что занимает воображение при знакомстве с творчеством Николая Сажина, — это необычность лирического восприятия мира, развитое воображение и внутренняя культура в сочетании с высоким профессионализмом. При этом его творчество имеет глубоко гуманистическое звучание: подчас это обращение к подлинно народным традициям, фольклорно-языческая «сказовость» стиля, порой — обыгрывание классических мотивов, а иногда — тонкое использование иронических сопоставлений, ставящих в непривычную ситуацию плоскостно-рационалистические представления о жизни.

Николай Алексеевич Сажин родился в 1948 году в городе Троицке. В 1978 году он закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по мастерской книжной графики. Среди его учителей были известные советские мастера книжной иллюстрации Ветрогонский и Епифанов. Долгое время Сажин преподавал в Ленинградском художественном училище. Он — член Союза художников СССР, участник многочисленных выставок, работы его представлялись за рубежом. Графические листы Сажина включают иллюстрации к «Мастеру и Маргарите» М. А. Булгакова, «Уральским сказам» П. П. Бажова, «Столбцам» Н. А. Заболоцкого, рассказам Р. Киплинга. Но он также давно и серьезно занимается живописью, участвовал в теперь уже легендарной выставке в ДК им. Газа в 1974 году. Живописные произведения Сажина снискали ему репутацию одного из наиболее самобытных, вдумчивых и последовательных мастеров современного ленинградского искусства.

Творчество Сажина может показаться непрым для восприятия, кое в чем неоднозначным и спорным, даже парадоксальным. Однако оно созвучно современности; размышления автора представляют его как человека глубоко знакомого с художественным наследием и одновременно беспокойного, творчески ищущего, а символическая условность некоторых образов искупается искренностью чувства. Иногда же в нем может возобладать игровой момент, лукаво-озорная, ироническая стихия. Несомненна пародийность ряда элементов, приемов произведений Сажина, и она носит во многом принципиальный, целенаправленный характер.

Каждое направление, каждый стиль в искусстве конструируют свою собственную модель действительности, и эта модель создает у зрителя ассоциации не столько с реальным опытом, из-

вестными фактами жизни, сколько с неким «культурным кодом», закрепленными в традиции готовыми представлениями об этих фактах.

Порой искусство накладывает на многообразие, неисчерпаемость жизни некую сетку сюжетных, изобразительных, жанровых, стиливых схем. Такие схемы постепенно приобретают ранг каноничности, узнаваемости, а следовательно, и шаблонности.

Произведение искусства словно несет на себе некую этикетку, ярлык, говорящий о его исторической и стилевой принадлежности.

Но когда момент несходства с действительностью приобретает большее значение, нежели сходство, происходит превращение «приема» в «тему» и образуется ощутимый зазор между реальностью и искусством. Здесь возникает возможность иронического отношения к стиливым канонам, сознательного пародирования их.

Когда Сажин обыгрывает знакомые темы и образы, например в своей серии цветных литографий «Мифология, известная и неизвестная», диапазон его культурных интересов широк: античный миф и библейская легенда, русский фольклор и мудрость Востока. Художник отказывается от канонических линий сюжета, взаимосвязей главных действующих лиц, их причинно-следственного поведения. Образ остается определенным морально-философским символом, по посредством острания, контраста, иногда — утрирования происходит как бы переключение регистров, создание нового контекста, в котором символ обогащается дополнительными смыслами и значениями.

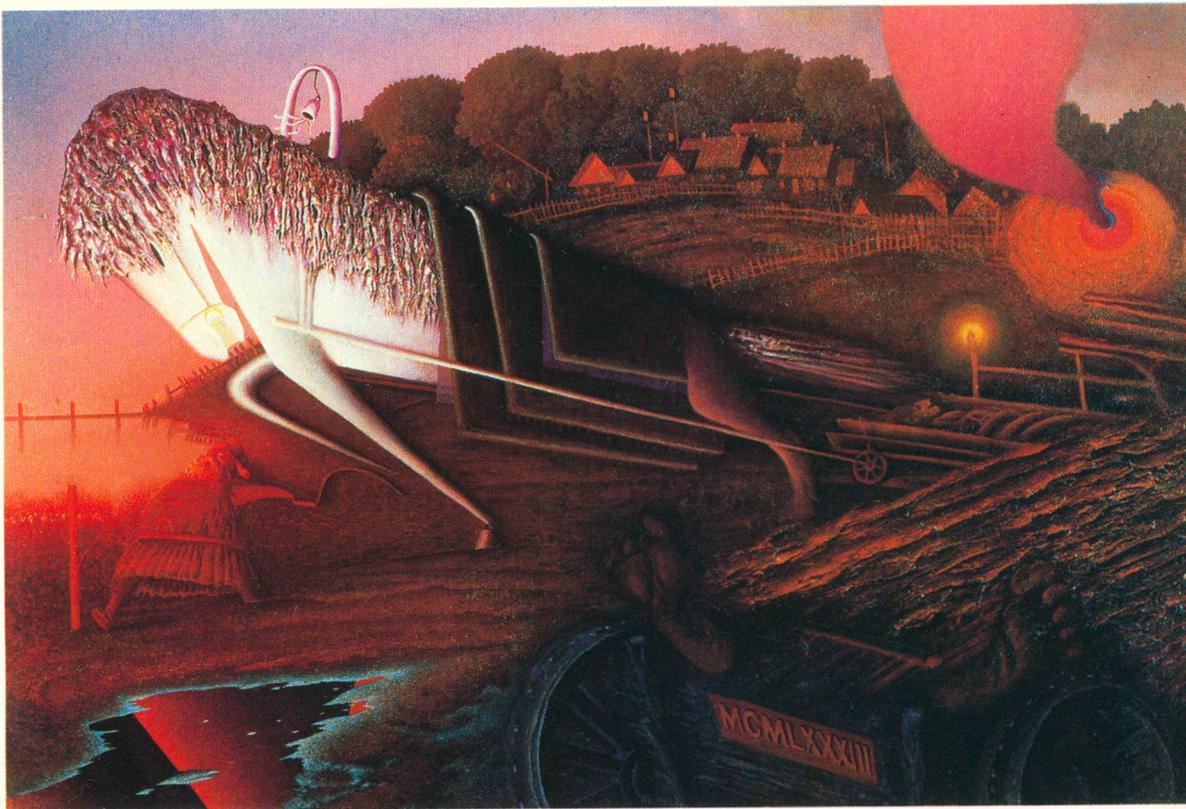
Художник демонстрирует удивительное разнообразие поэтических форм претворения действительности, каждая из которых по-своему убедительна. Его взгляду присущи и лиричность, и парадоксальность — забавная, лукавая, иногда остро-гротесковая; мастер удивляет и озадачивает, может ошеломить или рассмешить, но не оставит зрителей равнодушными.

В вариациях на темы русского фольклора — таких работах, как «Масленица», «Солоноворот» и других, — Николай Сажин использует и мотив идилической сказочности, магии, стихии сезонных народных празднеств, но и — пародийное разрушение знакомой ситуации, что в принципе также присуще карнавальной «смеховой культуре», позволяет с первоуродной остротой и свежестью воспринять нечто хорошо знакомое, но стершееся или позабытое.

СКАЗОВОЧНОСТЬ

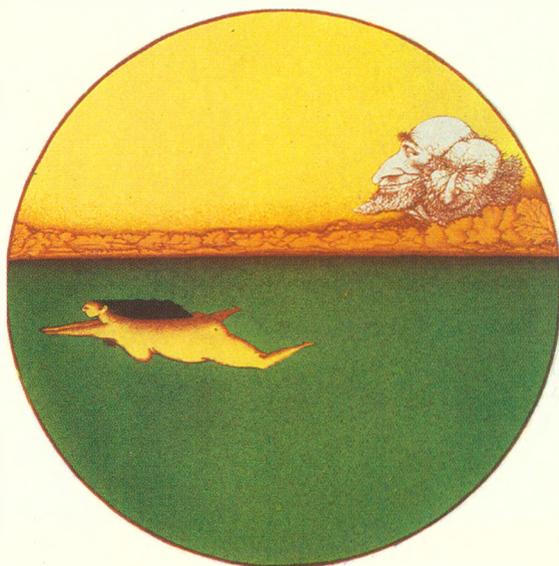
РЕАЛЬНОГО ЖИВОПИСЬ

НИКОЛАЯ
САЖИНА



Пейзаж с поводырем. 1987. Оргалит, масло

Сусанна и старцы. 1986. Цветная автолитография

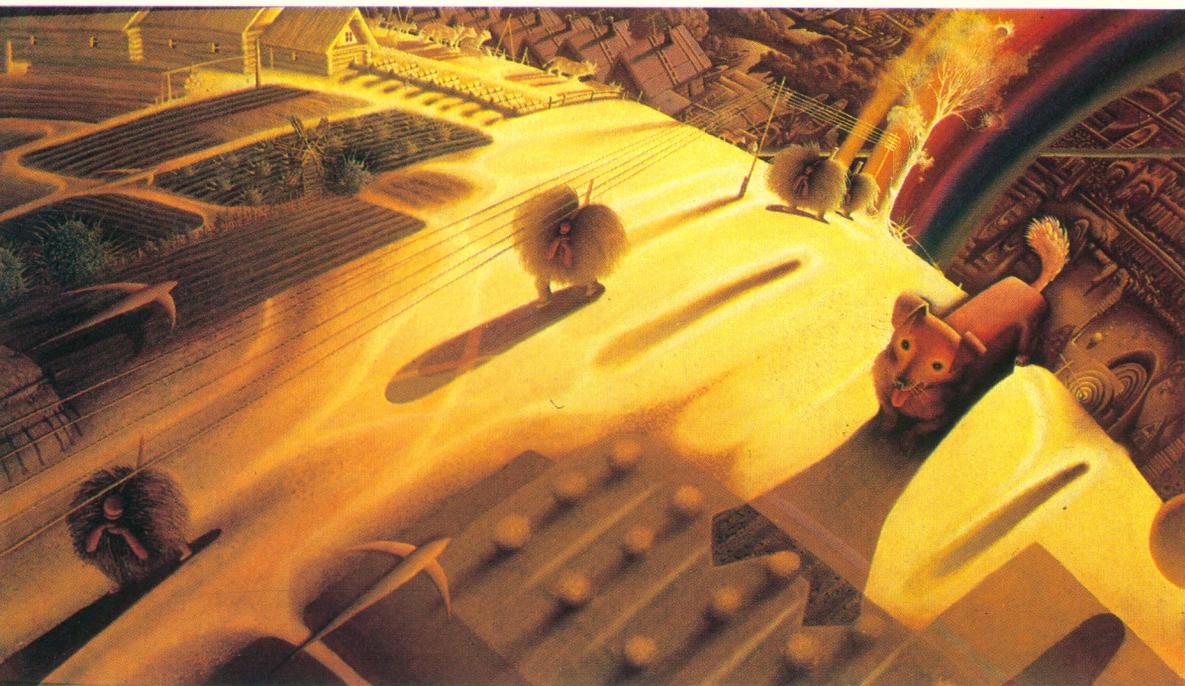




Солоноворот летний.



*Солоноворот зимний.
(Диптих). 1986. Холст, масло*



Пейзаж с механической собачкой. 1980. Оргалит, масло

Пасха. 1977. Оргалит, масло



Сажину присуще обостренное чувство цвета, декоративное ощущение, причем это — декоративность кажущегося беспорядка и несогласованности, контраста насыщенных цветов, прихотливых линий, сложных фактур, декоративность загадочных и произвольных конструкций, сочетания экстравагантных фигур и элементов. В преображенном виде оживают в его вещах своеобразно понятые старые петербургские традиции: изысканность мирискусников, здоровая наивность примитивистов, смелость и непредсказуемость экспериментов авангарда.

В пародийной, гротесковой деформации предметов проявляется особый, волшебный взгляд на реальность: художника интересуют необычные формы — то колеблющиеся, пульсирующие, то исчезающие, рассыпающиеся, готовые к самоуничтожению или переходу в другое состояние. Всеобщая превращаемость форм материалов сродни древним алхимическим представлениям о всеобщей одухотворенности бытия.

В произведениях художника предстает необычный мир — утонченный и строгий, прихотливый и сложный, грациозный и глубоко-мысленный, юный и древний одновременно. Для его творческого метода характерно соединение действительности и вымысла, но не всегда они противопоставлены друг другу: часто фантастическое смутно брезжит в реальном. Сажин постоянно идет вглубь путем анализа, поисков духовных первопричин в среде воспоминаний, ассоциаций, размышлений.

Современному человеку в конце XX столетия присуще то, что можно было бы назвать «планетарным мироощущением», — ему более чем когда-либо доступны контакты с иными цивилизациями, основанными на различных традициях, различном миропонимании, разных философских, религиозных, этических и эстетических принципах, разным жизненным укладе. В распоряжении художника находится и арсенал мировой культуры, богатейший опыт прошлых эпох. В последнее время эта бесценная сокровищница открывается для нас все шире, в культурный обиход входят новые — «хорошо забытые старые», а то и запретные ранее имена и художественные течения. Следует отметить, что для многих художников, в том числе и для Николая Сажина, этот процесс является восстановлением исторической справедливости, возрождением погнанной истины, ибо эти мастера всегда ощущали свою живую связь с тенденциями развития современной мировой и отечественной культуры — вне зависимости от официального отношения к этим тенденциям.

В мелькании пестрого многообразия стилей и манер может возникнуть стремление как бы «примерить на себя» прошлое и знакомое, вообразив его сегодняшним и близким, при этом снугав приметы и того, и другого. Калейдоскопичность, множественность форм и приемов сродни стилизации, но в такой стилизации есть определенная отстраненность от стилизуемого и «остранение» его — не присвоение или имита-

ция, но интерпретация, причем — маскарадная, театральная.

Такого рода эксперименты можно заметить в творчестве Николая Сажина, но за всем ярким маскарадом постоянно присутствует сам автор — умный, чуть ироничный и грустный, лукавый и добрый; единственной подлинной ценностью для него в итоге являются этическое начало, нравственная чистота.

В формально-пластических элементах живописи Сажина воплощается своеобразное единство иллюзорно-пространственного, декоративного и эмоционально-выразительного. Подчас возникает настоящая феерия, фантазмагория форм, красок, фактур; но внимание к фантастическим деталям сочетается со строгим отбором наиболее выразительных линий, цветов, тонов.

Необходимо отметить зоркий взгляд живописца: его линии подобны удерживающему движению, с помощью которого глаз выделяет образ и закрепляет его на полотне. В картинах возникают то косматые, дымчатые тени, то формы острые, колючие, царапающие и протыкающие; подчас в густом фактурном замесе всплывают кристаллические раздавленные, расплывенные структуры — не нарушая общего впечатления массивности, художник тщательно прописывает детали.

В произведениях Сажина предметы никогда не бывают неподвижны, как бы заданы в своей сущности; напротив, при всей четкости очертаний они непрестанно меняют свой облик и привычные функции, вступают друг с другом в неожиданные сочетания и контакты. Причем «сказочный» мир являет собою как бы изнанку мира обыденного, нерасторжимо сплавлен с ним и образует единое целое. Поэтому предметы, явления «вещного» мира на полотнах Сажина становятся «знакомыми незнакомцами» и заставляют пристально вглядываться в них, словно встречаешь их впервые. Новый, непривычный взгляд на многогранность жизни — то главное, чем обогащает зрителя знакомство с искусством Николая Сажина.

Каждое из произведений Сажина трудно свести к чему-то однозначному. По отношению к ним возможен, да и неизбежен особый характер восприятия, допускающий понимание идеи на нескольких уровнях, не исключающих, а дополняющих друг друга. Не случайно автор отказывается дать единственно возможное объяснение, истолкование своих вещей. Но это не означает социальной пассивности художника. Как и всякое искусство, творчество Сажина обусловлено современным состоянием общества и культуры и, при всей его камерности, выражает некоторую грань восприятия человеком окружающей жизни. Творчество Николая Сажина направлено против духовной инертности и спячки, оно будит мысль, проникнуто глубокой верой в человека, силу и познавательные возможности его разума.

Алексей Курбановский,
искусствовед

Когда-то, а вернее, все те 15 лет, которые я занимался самостоятельной режиссурой, мне было достаточно стульев, столов и чего-нибудь нарисованного на бумаге (как пишет Лопе де Вега, «театр — это две доски, подмости и одна-единственная страсть»). К моим пробам театральная общественность относилась со снисходительным одобрением, ибо доброжелательный зритель на такого рода просмотрах всегда неосознанно или сознательно делает вычитание в пользу энтузиастов-актеров: мол, нельзя к ним предъявлять очень строгих требований, ибо у них нет никаких условий для работы. Часто такие постановки имеют зрительский успех. Но в ленинградской театральной жизни уже есть наглядный пример, и не один, когда нашумевшие спектакли самостоятельного студенческого театра моментально блекли, стоило режиссеру с теми же актерами перейти в статус профессионалов. Тут счет уже другой, и я понимал, что мои работы, сделанные до этого в качестве самостоятельного творчества, все равно не более чем заготовка, полуфабрикат.

Именно для того, чтоб испытать себя в условиях профессионального театра, чтоб понять, состоится ли мои пробы без снисходительного одобрения доброжелателей, для того, наконец, чтоб научиться чему-то на уровне профессиональных требований и с помощью профессионального обеспечения, я и пошел в ВОТМ. Но именно этого пока что ВОТМ дать и не может. Парадокс. С вытекающими последствиями. Из-за этого-то и не спешат завязывать отношения с ВОТМом те, кто вроде бы должен был прийти туда в первую очередь. В результате в ВОТМе собрались либо строптивцы, которые не могут больше мириться с тем существованием, с которым сердце мирится подавляющее большинство, работающее в наших уважаемых государственных театрах, либо те, которым не досталось места в профессиональных театрах по бесчисленному разнообразию других причин. На основе собственного опыта констатирую, что и те, и другие — контингент весьма не легкий в работе (тут, я думаю, со мной согласится любой профессионал). Без всякого кокетства признаю, что к данному контингенту отношусь и я сам.

Эти мои констатации относятся не только к творческому составу ВОТМа, но и ко всем остальным его подразделениям (исключая разве что бухгалтерию и отдел кадров). Например, наш осветительский цех целиком сформирован из людей, прошедших выучку в любительских театрах. Это прекрасные, преданные делу и бесконечно работоспособные люди, но они не профессионалы, и чтобы стать таковыми, им нужны профессиональные условия работы, в которых они безусловно смогли бы сделать этот качественный скачок, — но пока что они (и все остальные цеха, включая актерский) работают в условиях, которые можно прокомментировать заключительной фразой известного анекдота: «Да! Трудно плыть в соляной кислоте!» Из всех трех спектаклей, которые я выпустил за прошлый сезон, лишь премьерные шли по части технического обеспечения в относительном соответствии с моими режиссерскими замыслами. Я говорю «в относительном» потому, что даже для выпускного периода и премьеры наша администрация арендовала (или имела возможность арендовать — тут вообще темный лес) площадки, в которых все оснащение, во-первых, убогое, а во-вторых, изношенное до такой степени, что, как правило, даже самое элементарное — просто плавно ввести свет до положенного уровня — является задачей, технически не осуществимой; и вместо того, чтоб на сцене «незаметно светало», я вижу то всполохи, то затмения, а добиться того, чтоб свет падал из нужной точки и под нужным углом, — это уже задача из разряда неосуществимых фантазий.

Подавляющее большинство наших вотмовских премьер и выпускных периодов происходило за прошедший год в Доме культуры пищевиков — на площадке, где за всю историю ни разу не работал ни один профессиональный театр. После премьеры начинаются (если начинаются) развозы по другим площадкам, про которые можно чаще всего сказать, что каждая последующая из них хуже предыдущих. На каждой надо спектакль не просто приспосабливать, а подробно репетировать со всеми цехами заново, на что наша администрация не дает времени (и, очевидно, у нее есть свои резоны — где взять средства на бесконечные репетиции, ведь по нынешним временам аренда «кусается»), да и сил уже не хватает. Остается только с тоской слушать легенды о том, как А. Васильев может себе позволить один только свет ставить на новой площадке в течение двенадцати часов. А ведь современный уровень профессионального театра — это не только «мазок» художника. Это не в меньшей степени еще и нюанс. Монтировщики БДТ могут сделать так, чтоб в «Тихом Доне» откуда-то из поднебесья с головокружительной быстротой падали берез-

ки и вдруг беззвучно замирали, остановившись в сантиметре от планшета сцены (и все вместе это становится художественным образом, который долго потом живет в чувствах зрителей и в истории театра).

А теперь давайте помножим технические наши прелести на творческий контингент работников ВОТМа. С основным ядром своих актеров (а их осталось 7 из 18 первоначально набранных) я прожил уже год. Я к ним привязался, я их люблю, но также часто я их и видеть не могу. Мой учитель наставлял нас в студенческие годы, что, «только взвалив на себя непомерную нагрузку, можно выявить свои подлинные возможности». Мои актеры работать на этом уровне не умеют, не могут, не выдерживают. Им можно сколько угодно твердить о том, что нам дан шанс на два года и за это время надо сделать гигантскую работу, иначе эта лодочка, в которой мы вместе плывем, пойдет ко дну. Они все это прекрасно понимают головой, но на выделение адреналина у них в крови это понимание никак не влияет, и это не вина их, а беда. И даже не просто их беда, а беда наша общая. С младенческих лет в нас культивировали систему иждивенчества, убивали культуру пробы, авантюры, риска. Ни в институте, ни тем более в театре не прививается (да и не требуется) такое, например, элементарное, но жизненно необходимое качество, как профессиональная выносливость.

Как бы я мечтал поставить спектакль за два месяца, а то и за четыре недели! Я ответственно заявляю, что, когда я беру пьесу, которая мне нравится, я готов поставить ее в такие сроки. Но все мои призывы «работать по-американски» или хотя бы по Станиславскому (т. е. знать текст если не к первой репетиции, то к пятой) — это глас в пустыне. Некоторые умудряются не знать текста и через три года после премьеры! Я уж не буду развивать тему, что надо схватывать все на лету, приходиться на репетицию готовым и «заряженным», не отвлекаться во время работы на посторонние разговоры, объекты и мысли... Не опаздывать к началу репетиций и не пропускать оных... Не брать на репетиционное время номерок к зубному врачу... Все это умеют лишь считанные единицы, основная же масса к этому не приучена всей нашей системой, и на все мои «американские» призывы у них есть свой «отечественный» ответ: «Они делают вид, что они нам платят, а мы делаем вид, что мы им работаем».

Тут я позволяю себе маленькое отступление. Не знаю, уж насколько оно получится лирическим. В октябре 1989 года ВОТМ в почти полном составе встречался с малой толикой ленинградских критиков, которые по нижней просьбе ВОТМа осмотрели совсем уже малую толику наших спектаклей и теперь обсуждали нашу продукцию. Что-то поругивали, но больше старались отыскать положительное. Не подумайте, что мой несколько, быть может, иронический тон относится к тем критикам, с которыми мы встречались. Нет. Там действительно были люди и умные, и уважаемые, и эрудированные... Мой тон относится к чему-то другому, чего я, пожалуй, и словами-то определить не смогу. Странная это была какая-то встреча, грустная... Я смотрел на уважаемых критиков и думал о том, как безнадежно их дело, как страшно далеки они от народа. Я слушал их умные (хотя, скажем честно, не слишком взволнованные) речи по поводу наших спектаклей и искусства вообще и не мог прогнать пошлую мысль: «Эх, мне бы ваши проблемы!» Я ни секунды не сомневаюсь в том, что то же самое они думают, глядя на меня. Как же нам пробиться не к головному пониманию, а к глубокому ощущению, что по большому-то счету это все действительно проблемы наши общие! Ах как мы, занимаясь одним делом, любя одно дело, отдавая этому делу жизнь, в конце концов кормяся из одной кормушки, разъединены, равнодушны друг к другу. Глубоко и болезненно переживая тяжелые времена театра, ничего не делаем для того, чтобы поправить это положение. То есть каждый из нас стремится поправить его в одиночку на своей грядке, но понимания того, что, только объединив и организовав общие усилия, можно внедрить в головы начальников что-то такое, что заставит их наконец повернуться лицом к театру, культуре, искусству, — этого в нас нет. Мы тонем каждый в отдельности или держимся на плаву каждый в отдельности. Я смотрел на эту художочную встречу и перефразировал: «Они делают вид, что они нам анализируют, а мы делаем вид, что мы им прислушиваемся».

Наш достославный критический цех искренне призывает нас не огорчаться, скажем, пустыми залами, с болью констатируя, что и в БДТ по нынешним временам билеты в метро продают... Спасибо им, конечно, и за искренность, и за боль, но, может быть, есть еще и какие-нибудь другие средства... Ведь у них в руках востры перышки, а пресса сейчас в большом почете. Может быть, всем нам срочно нужен какой-то общедоступный театральный листок, в котором будут не только цитаты из классиков, но и сиюминутная, острая, запальчивая, даже скандальная полемика на самой демократической основе. Пускай бы там были репортерские восторги или разносы на другой же день после премьеры или просто

очередного спектакля, чтоб потом взбешенный режиссер или исполнитель главной роли, не удовлетворяясь возможностью печатной полемики, «находясь в двенадцатом часу ночи в помещении ресторана-сада «Эрмитаж», насмерть поругался с занозистым репортером N. N.», — и этот факт тоже был бы отражен в прессе на следующее же утро. Пускай там будет даже светская хроника, пускай даже скандальная... Сколько же мы еще будем лишь одним заниматься вместе и дружно — констатировать нарастание кризиса?

Вернемся, однако, к конкретным проблемам ВОТМа и давайте теперь вычтем из моего предложения — «познать свои истинные возможности» — отсутствие гримёрок (которые для актера второй дом), отсутствие крыши-дома-адреса, вокруг которого формируется своя зрительская компания, отсутствие, в конце концов, даже буфета; приплюсуем сюда наши прелести по части технического оснащения спектаклей, в которых физически невозможно сохранить тончайшую паутинку репетиций, заштатные площадки с пустыми залами... И в итоге выходит, что все они, работники нашего ВОТМа, — мученики и герои.

В моем понимании режиссура — это не только создание оригинальной концепции, разработка безупречного анализа и постановка эффектных мизансцен, а в первую очередь искусство раскрытия тех клапанов в актерской душе, которое случается иногда даже у самого закостенелого ремесленника, и он вдруг воспаряет над производством и ремеслом и становится прост и мощен, правдив и образен, заразителен и точен... Я не знаю, как критики, но практики театра, актеры поймут меня, ибо вся их жизнь проходит в ожидании и надежде на эти вспышки, иначе «кто согласился бы кряхтя под ношей жизненной плес-тись...» Это очень сложная и трудоемкая задача — помочь актеру научиться открывать этот клапан с наибольшей регулярностью, но когда она удается, то у меня как режиссера появляется шанс услышать от зрителя наивысшую похвалу в свой адрес: «Я не знаю, какая это режиссура — хорошая или плохая, но актеры все просто великолепны!» Но это такой тонкий и капризный клапан, что даже скрипнувшая за кулисами дверь или распахнувшаяся занавеска, пропускающая опоздавшего зрителя, не вовремя вспыхивающий прожектор или складки на половике могут его моментально закрыть, а когда это происходит регулярно, то и сломать. Недаром же основоположник говорил: «Театр — это место сосредоточенной тишины». Это такая простая и очевидная истина и такая, увы, недостижимая... Сейчас в ВОТМе все работает против этих клапанов, и то, что мои актеры все-таки пытаются их открыть и иногда это им даже удается, — это чудо!

Вот в этих-то условиях и надо за два договорных года сколотить компанию, говорящую на одном, присущем только ей, профессиональном языке, т. е. решить проблему обучения актерскому мастерству, что со сложившимися профессионалами сделать, пожалуй, посложнее, чем даже со студентами (особенно, если судьба свела тебя со строптивцами). Я ведь не обладаю авторитетом А. Эфроса, который мог позволить себе открыто и категорично заявить о необходимости заново учиться профессии артистам МХАТа, проведя предварительно с ними несколько репетиций и увидев, что они из себя представляют. За эти два договорных года надо создать и сохранить репертуар и по окончании договора выйти самостоятельным театральным формированием... Выйти — неизвестно куда!

И вот этот полнейший тупик в перспективах найти свой будущий дом есть вопрос, до которого ни управлению культуры, ни Ленгорисполкому, ни вообще кому бы то ни было в городе нет абсолютно никакого дела. Это самый страшный вопрос, ибо театр без дома обречен либо на примитивные коммерческие разъезды, для того чтобы прокормиться, либо, если он ставит перед собой художественные задачи, на очень быстрое и безусловное умирание. Признаюсь, что, когда я начинал это дело, мне казалось: перестройка во всех сферах нашей жизни, включая и сферу культуры, пойдет побыстрее — и это даст нам какой-то шанс.

Года три назад таких, как я, бездомных режиссеров-энтузиастов собрал на совещание заместитель начальника Главного управления культуры Р. С. Милонов (по всей видимости, для создания ощущения, что управление культуры идет в ногу со временем). Было много сказано, намечено, обещано и обсуждено, а я, как человек добросовестный и наивный, помню, написал целый трактат с обоснованием необходимости для города театрального комплекса с набором разнообразных площадок, которые можно было бы сдавать в аренду вновь появляющимся конкурентоспособным театральным компаниям (при условии, что они там обитают до тех пор, пока они конкурентоспособны или пока не подыщут своего дома). Читал я эту бумагу прилюдно, носил ее и к тогдашнему начальнику ГУКа А. П. Туликину, в какую-то еще, кажется, газету и даже за широкой спиной М. С. Боярского проник в кабинет В. И. Матвиенко, в то время зампреда горисполкома. Я даже помню, что меня сердечно благодарили за идею и серьезно соглашались с моими тезисами. Более того, я

помню, как по просьбе Боярского Матвиенко со свитой на черных «Волгах» приезжала на Невский проспект, 104, где над магазином «Восточные сладости» чуть ли не целый квартал стоял в качестве нежилого фонда (он и сейчас, по-моему, в том же качестве стоит)... Короче — ощущение было вдоволь...

По тому же принципу существует и нынешний состав нашего Главного управления культуры, возглавляемого А. Ф. Мальковым. Хочется забраться куда-нибудь повыше и крикнуть: «Ау! Где вы, Анатолий Федорович?» Я, конечно, знаю адрес на Невском проспекте. Я, разумеется, в курсе того, что назначено четыре главрежа в четыре опустевших театра (и будем надеяться, что это удачные назначения), но это уж, куда денешься, надо назначать. Но чем вы, Анатолий Федорович, помогли сирым и слабым? Во всяком случае, когда я пришел к вам со своими проблемами, вы широко улыбнулись, дружески пожали мне руку, были, как всегда, очень демократичны и ясно дали понять, что просьбы мои бессмысленны и положение мое безнадежно. Я даже, грешным делом, подумал, что это — плата за мое публичное изумление вашим назначением на эту должность.

Но вернемся к нашим баранам — то бишь проблемам ВОТМа. Мне могут сказать: «Так вот же тебе то самое, за что ты боролся, — ВОТМ». Нет! ВОТМ — это совсем другое. Это место, где можно попробовать себя и удостовериться в том, что ты можешь (или в обратном), а театральный комплекс — это совсем другое...

Я не помню, где я читал или от кого слышал (помню только, что источник информации был в высшей степени заслуживающий доверия), что Жорж Помпиду, став президентом Франции, первым делом начал осуществлять программу каких-то фантастических государственных ассигнований в сфере культуры и на все возражения оппонентов отвечал, что именно эта программа через 8—10 лет самым решительным и благотворным образом скажется на экономическом процветании государства. Говорят, что пророчество его сбылось. Я верю в эту историю. С культуры начинается все остальное, и поэтому спасение культуры, возрождение ее и даже, если хотите, пропаганда — это дело общее и в смысле жизненной необходимости не менее важное, чем увеличение урожайности зерна или массовое производство персональных компьютеров.

И поэтому меня просто изумляют возмущенные возгласы наших начальников от культуры о том, что за год жизни ВОТМ не дал никаких потрясших мир результатов. Как и то изумляет, что в отчетном докладе ЛО СТД с гордостью говорилось об отвоеванном у города пятне застройки для кооперативного жилья или о вновь построенном корпусе в Комарове и ни словом не упоминалось, например, о судьбе С. Спивака, который уже четыре года мыкается со своими актерами без собственного угла. Как будто именно пятно застройки и корпус для отдыха и есть главные шаги к возрождению театральной культуры города. И меня бесит, когда председатель правления Ленинградского филиала ВОТМа, выходя на трибуну, вынужден под строгими сановными взглядами извиняться, что за годичный период ВОТМу не удалось восстановить то, что вкопачивалось в гроб десятилетиями (во время которых, кстати, эти самые сановные лица были далеко не последними спицами в нашей ленинградской театральной колеснице). Впрочем, кроме ВОТМа досталось и всему театрально-студийному движению города, которое тоже не оправдывает высоких надежд, хотя оно и не висит, как ВОТМ, тяжелой гирей на шее СТД, и, стало быть, можно предположить, что по нему пролились просто потому, что оно в принципе вызывает раздражение. Да, ВОТМ не способен на ту отдачу, которую через месяц могут дать кооперативы, изготавливающие бижутерию. Что же делать?

Я думаю, что терпеть, ждать и помогать, да еще и спасибо сказать за те искры, которые, несмотря на условия, в которых ВОТМ существует, все-таки уже появляются. Как, например, спектакль Г. Руденко, режиссера, который, может быть, впервые за всю профессиональную судьбу обретя свободу выбора и хоть какие-то условия для работы, сумел доказать и свою художественную зрелость, и творческую самобытность, чего ему за тринадцать лет после окончания института ни разу не дали сделать в тех уважаемых ленинградских государственных театрах, которые по-прежнему существуют по принципу вотчин, принадлежащих главным режиссерам, получившим эти вотчины не всегда по принципу честной и свободной творческой конкуренции.

Слушая же нынешнюю критику ВОТМа, я начинаю думать, что его и образовали-то не из соображений долговременного и трудного выхода из ясно осознаваемого кризисного положения, а для того, чтоб лишний раз выпустить пар, чтоб бросить кость (которой уже жалко), чтоб замолчали наконец-то эти «выскочки и нытики». К тому же это дает возможность любоваться своим алтруизмом и иметь заодно веский повод для попреков, выводов и санкций. Что же: поживем — увидим...

РЕКВИЕМ

ШТУКИН
Алексей Александрович
(1904—1963)

Китаист, поэт-переводчик, автор стихотворного перевода книги песен «Шицзын». Родился в Петербурге. В 1925 г. окончил Институт востоковедения, в котором был оставлен на работу. Ученик академика В. М. Алексеева. С 1933 г. работал на восточном факультете ЛГУ (доцент) и одновременно в Историко-лингвистическом институте. Арестован в 1938 г. Осужден Особым совещанием по 58-й статье. В общей сложности провел в тюрьмах, колымских лагерях и ссылках 16 лет. Освобожден по амнистии. Реабилитирован в 1956 г. Вернулся инвалидом. Готовил к изданию «Шицзын» (в подготовке издания ему помогал А. И. Гитович). Умер после четвертого инсульта.

КОПЛЯН
Борис Иванович
(1898—1942)

Поэт и историк литературы. В 1917—1921 гг. учился на историко-филологическом отделении Петроградского университета. В 1918—1919 гг. работал в Институте им. А. Н. Веселовского, библиологом в Книжной палате, в 1920—1924 гг. преподавал в школе. В 1919—1929 гг. работал ученым хранителем в Пушкинском Доме при Российской Академии наук. В 1923 г. вышла единственная книга стихов «Стансы» (издание автора). В 1920-е гг. изучает творчество Н. А. Львова, А. М. Бакунина, В. В. Канниста, А. С. Пушкина, а также академика А. А. Шахматова. Автор неизданной монографии о Ф. В. Каржавине (1929—1932) и незащищенной диссертации об И. А. Крылове (1941). В 1931 г. осужден по «делу академика С. Ф. Платонова», в 1931—1933 гг. — в заключении и ссылке (Карелия, Ульяновск, Мелекес), работал статистиком, библиотекарем на рабфаке. С 1938 г. — научный сотрудник Института языка и мышления АН СССР, член главной редакции Древнерусского словаря. В августе 1941 г.

арестован по ложному обвинению, умер в заключении. Архив находится в ГПБ и ЦГАЛИ.

БАРШЕВ
Николай Валерьянович
(1888—1938)

Писатель. Родился в Петербурге. Окончил Политехнический институт. Работал в Министерстве путей сообщения, после 1917 г. — на Октябрьской ж. д. В соавторстве с Л. Гордиенко написал книгу «Техническая и коммерческая эксплуатация железных дорог» (1926). Печатал стихи в альманахе «Стожары». Первые рассказы опубликовал в 1920-х гг. в альманахе «Ковш», в журналах «Звезда», «Ленинград», «Красная панорама». В 1926 г. — один из создателей литературной группы «Содружество». Автор книг прозы «Гражданин вода» (1926), «Прогулка к людям» (1926), «Большие пузырьки» (1928), «Обмен вещью» (1928) и др. Автор многочисленных пьес. Погиб 30 марта 1938 г. в пос. Журба Магаданской обл.

МЕЙЕРХОЛЬД
Всеволод Эмильевич
(1874—1940)

Родился в Пензе в семье выходца из Германии. В 1895 г. окончил юридический факультет Московского университета, в 1898 г. — Музыкально-драматическое училище, тогда же начал актерскую деятельность в Московском Художественном театре. После работы в МХТ, с 1902 г. занимается режиссурой, ориентируясь на поиски новых возможностей актерского и постановочного искусства. С 1906 г. жил в Петербурге (в 1909—1914 гг. на Театральной площади, 2), где наиболее ярко реализовал свои идеи в постановках театра В. Ф. Комиссаржевской («Балаганчик», «Сестра Беатриса» и др.), в работах на сцене Александринского и Марининского театров («Дон-Жуан», «Маскарад», «Орфей и Эвридика»). С 1918 г. — член ВКП (б), с 1923 г. — народный артист республики. С 1920 г. руководил Государственным театром имени Мейерхольда (Москва), а после его закрытия (приказом Комитета по делам искусств в январе 1938 г.) был приглашен к сотрудничеству К. С. Станиславским и Л. С. Вильяном. В декабре 1938 г. на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина осуществил третью постановку «Маскарада». 20 июня 1939 г. вечером арестован на своей квартире в Ленинграде (набережная Карповки, 13) и отправлен на Лубянку. Расстрелян 2 февраля 1940 г. Реабилитирован 26 ноября 1955 г.

Дни нашей жизни

Все рекорды посещаемости были побиты на проходившей в ЦВЗ выставке американского дизайнера. Для ленинградцев, живущих в условиях тотального дефицита продуктов и предметов первой необходимости, посещение этой выставки превращалось в путешествие по некоей сказочной стране изобилия изощренно-красивых и предельно целесообразных вещей. Буквально все, от зубной щетки до макета жилого квартала, от утюга до суперсовременной модели спортивного автомобиля, от канцелярского карандаша до миниатюрного, но способного выполнять сложнейшие программы компьютера, поражало неистощимостью таланта и фантазии американских дизайнеров в поисках единственной и неповторимой для каждой вещи формы, линии, краски. Можно представить, как много дала эта выставка нашим дизайнерам, лишь недавно объединившимся в собственный творческий союз. Вот только смогут ли они применить полученный опыт на практике в обозримом будущем? Ведь наша промышленность, выпуская товары для народа, продолжает действовать по принципу, сформулированному Генри Фордом на заре автомобильной эры, когда он был абсолютным монополистом на американском рынке: «Покупатель может приобрести машину любого цвета, при условии, что этот цвет будет черным».

Большой интерес ленинградцев вызвала премьера первого народного фильма «Досье на самого себя». Полтора года назад режиссер «Ленфильма» Г. А. Беглов обратился к жителям города по телевидению с просьбой помочь собрать средства на постановку картины по его собственному, основанному на биографических фактах, сценарию, рассказывающему о жертвах сталинских репрессий. Результаты превзошли все самые смелые ожидания. Буквально на следующий день на банковский счет будущего фильма стали поступать деньги. Причем на призыв Беглова откликнулись не только люди, подвергшиеся незаконным репрессиям, или их родственники, но и совсем молодые, знающие о сталинщине только по газетно-журнальным публикациям. Суммы приходили самые разные: от одного рубля, с трудом выкроенного из скромного бюджета пенсионера, до нескольких тысяч, собранных большими производственными коллективами. Многочисленные письма, которые приходили вместе с деньгами, могли бы стать предметом интереснейшего историко-социологического исследования. «Я один ничего не смог бы сделать без народных денег, — говорил на одной из встреч со зрителями режиссер, — без народной

поддержки, без самоотверженной игры массовки, без оператора-постановщика Константина Рыжова, без художника-постановщика Юрия Пашигорева, без прекрасного актера Юрия Белова и без завораживающей музыки ленинградского композитора Бориса Грабовского — сына «врага народа». Словом, народный фильм есть народный. И наш главный критик будет народ».

Через двадцать восемь лет вновь вышел на сцену Кировского театра, где начиналась его блистательная балетная карьера, Рудольф Нуреев. Кроме выступления в «Сильфиде» всемирно известный танцовщик и балетмейстер посетил Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, где прошли его детские и юношеские годы, встретился с представителями прессы и театральной общественности. Говоря о своих творческих планах, Нуреев высказал намерение поставить спектакль в Ленинграде, а также сделать фильм-балет с участием советских артистов на Ленинградском телевидении.

На заседании коллегии Главного управления культуры исполкома Ленсовета был рассмотрен вопрос о работе Специализированного монтажно-строительного управления по укреплению материально-технической базы учреждений и организаций Главка. В ходе обсуждения выяснилось очевидное: изменение плачевного состояния материально-технической базы возможно только при условии полного отказа от остаточного принципа ассигнований на культуру и искусство. Предметом рассмотрения на коллегии стал также вопрос о переходе учреждений и организаций Главка на новые условия хозяйствования в 1990 году.

На протяжении трех дней в Доме писателя имени В. В. Маяковского проходило 19-е совещание молодых литераторов Северо-Запада. Как обычно, работа шла по семинарам — поэтическим, прозаическим, отдельно был выделен семинар научной фантастики. Всего было прочитано и обсуждено около 150 рукописей молодых авторов из Ленинграда, Архангельска, Петрозаводска, Вологды, Калининграда, Пскова, Новгорода, городов Прибалтийских республик. Наиболее талантливые и интересные произведения рекомендованы к публикации, которая будет осуществлена при поддержке Ленинградского отделения Литфонда.

Дни нашей жизни

ОЧЕНЬ СТРАННОЕ МЕСТО

Лично меня сильно занимает то обстоятельство (и когда я думаю о городе, я это все время помню), что как раз в этой местности, где мы с вами находимся, совсем еще недавно обитали исключительно литорины, брюхоногие моллюски. Их было страшно много, и море, в котором они обитали, называлось Литориновое. Как ни странно, это было тогда, когда в Египте уже существовало Среднее царство, пирамиды уже стояли, их заносило песком; в Вавилоне уже создавалась бюрократическая письменность и головы слетали с плеч, словно капустные кочаны... А тут, у нас, было в берега пустынное море. Эта местность, в которой мы живем, она возникла как бы специально для того, чтобы на ней произвести некий опыт. Было море, потом оно отступило, дно поднялось на каких-то два-три метра, образовалась какая-то суша, и первый раз на нее глянуло солнце. Да и Нева — это ведь не река, это протока. Это не река: она не разливается, у нее нет высокого берега. Все это неестественно: как если бы марсиане задумали провести некий эксперимент и вот он удался цепой значительных энергетических усилий.

Когда я думаю об этом городе — а возможность представляется редкой, все думаешь о каких-то мелочах, — я думаю, что действие романа Голдинга «Наследники» может быть приурочено именно к этой местности, потому что именно здесь и жили уже в историческую эпоху доисторические люди, питавшиеся ракушками-литоринами...

Этот город имеет нулевую точку отсчета — мы можем точно назвать время, когда его не было, не было ничего, просто была вода, потом она отступила и появилась суша, такой жалкий клочок, из-за которого в течение ряда столетий велись войны, совершенно как в «Гамлете» Шекспира. Это был, наверное, единственный такой уголок Европы (подобное было в Америке, и Вильям Пен, основатель Пенсильвании, как раз в одно время с Петром высадился на пустынный берег и тоже затеял строительство, но за его спиной не стояло мощное государство, как за Петром Великим). И случилось второе чудо: когда это странное пространство предстояло освоить, то оно попало в руки человеку, который обращался с ним, как мальчик, перед которым стол и кубики, — можно строить все, что хочешь. Дикое, не имевшее постоянного населения пространство досталось во власть и в собственность человеку, одержимому идеей просвещения и всемогущества человеческого ума: тоже странное обстоятельство.

А затем этот город сделался столицей — странной столицей, не похожей на свою страну. Если Лондон — олицетворение Англии, а Париж — сердце Франции и Париж — самый французский город, а Лондон — самый английский, то Санкт-Петербург оказался самым нерусским городом в России: это город, который абсолютно не похож на свою страну, построен абсолютно по другим принципам, у него другая архитектура, другое население, другой способ жить, другое самочувствие, другие манеры, другое произношение — вся страна называет его жителей «петербургцы», а они называют себя «петербуржцами», и даже в этом микроскопическом различии заключается бездна.

Этот город стал неким чудовищным фурункулом, стянувшим к себе всю бюрократию страны, всю силу власти, но одновременно чуть ли не всю литературу и культуру. И затем в нем произошли катаклизмы, известные под названием трех революций, а затем он стал бывшей столицей, репрессированной, опальной, нелюбимо-ненавидимой; и затем его постигло чудовищное бедствие в годы войны, тоже небывалое в истории. Если бы рассказывали о человеке, который выиграл в лотерею миллион, а потом женился на принцессе, а потом попал в руки разбойников и бежал от них, а потом потерял корабле- крушение, но выплыл на берег, — если бы такие невероятные происшествия случились

с человеком, а не с городом, то мы бы говорили: ему на роду написано совершить что-нибудь великое, необычайное.

Точно так же бросается в глаза чрезвычайно странная, необыкновенная судьба этого города. Кроме точки отсчета от нуля, он имеет склонность, судьбу, неизбежную тенденцию переименовываться и терять свое назначение. Получилось так, что здания, которые строились для того, чтобы символизировать собой военную мощь государства, превращались в тюрьмы; здания, которые строились для представительства, превращались в музеи.

С самого начала этот город строился для зрителей, а затем для нанимателей. И он никогда не существовал сам для себя.

Население Петербурга всегда было непостоянным. Если можно себе представить москвича в десятом или одиннадцатом поколении, или саратовца, или иркутчанина, то здесь это невозможно хотя бы потому, что город существует на протяжении всего девяти или десяти поколений (если поколение — 30 лет). И кроме того, здесь почти никто не живет из поколения в поколение — сюда приезжали и уезжали, был отлив и прилив. На протяжении XVIII—XIX веков население города на три четверти состояло из всяких пришлых людей, которые летом уходили на сезонные работы, а осенью возвращались — в прислугу, в извозчики, официантами в трактиры, строительными рабочими. Поэтому здесь всегда было больше мужчин, чем женщин, — примерно 3 к 1. Поэтому здесь всегда заключалось наименьшее количество браков, чем по всей стране. Исследователь пишет: «Вообще трудно найти другой город, где так мало бы замечалось среди жителей матриониальных устремлений, как в Петербурге».

Мы не знаем почти ни одного крупного русского писателя (до Блока), который бы здесь родился. Сюда приезжали, получив образование в других местностях, — люди приезжали сюда и становились петербуржцами. Даже самые петербургские люди — герои романов Достоевского, — даже они откуда-нибудь приехали, чтобы поступить в университет или на службу. Люди приезжали сюда, а потом здесь умирали. И так было на протяжении всего XIX века, причем тогда уже делались попытки объяснить характер петербургского человека вот этим — что он чужой: он сюда приехал и он отсюда уедет, он здесь не живет, этот город не для него. И в частности, про ипохондрию, черту типически петербургскую, говорилось так: «В Петербурге, где большая часть населения составлена из людей, проводивших первые лета юности или за границей, или внутри России, — ипохондрия почти обыкновенная болезнь. Воспоминания о родине, сердечные утраты, обманутые надежды, так долго услаждавшие нас, разочарования в наслаждениях удовольствиями жизни превращают в ипохондриков людей, даже не показывавших признаков болезни, которая при геморроидальных припадках еще более усиливается».

Так было на протяжении XIX века, и так было в XX. Но после революции этот процесс принял насильственный характер, потому что уже с двадцатых годов город подвергся такому настойчивому, непрекращающемуся террору, что фактически в нем уцелели лишь единичные семейства. Целями эшелонами выслали людей из Петербурга — рабочих, матросов — просто, чтобы меньше было рабочих, матросов и той подозрительной части населения, которая считала, что она совершила революцию. Все мы знаем о высылках людей дворянского, купеческого, чиновного, церковного происхождения. Затем, после убийства Кирова, начались новые высылки. Затем наступил 1937 год, когда Ленинград стал просто полигоном борьбы с терроризмом (почти всем арестованным в Ленинграде предъявлялось обвинение в терроризме). Затем война, которая уничтожила огромное число людей. Впрочем, думаю, что эти цифры, хотя и не известны мне точно, вполне сопоставимы: число людей, уничтоженных сначала ежовским, а потом бериевским террором, и число людей, погибших в блокаде. Если еще вспомнить, что после войны было «ленинградское дело», когда людей арестовывали за то только, что они просто живут в этом городе, — то, видимо, осталось не более ста семей, которые могут числить себя ленинградцами или петербуржцами в четвертом или пятом поколении. Фактически все мы в лучшем случае ленинградцы в третьем поколении.

Отсюда, видимо, и ужасное положение с ленинградскими кладбищами. Они именно потому в таком состоянии, что над ними не простирается охраняющая воля родственников. Родственников просто нет — там лежат не наши предки. Дело с кладбищами усугубляется еще тем, что в нашей стране под влиянием атеизма и большой нужды в материальных ценностях они разорены.

...Итак, если население сменялось, если сам город, вообще-то говоря, не был рассчитан на население, то что же все-таки связывает нас с восемью или девятью поколе-

ниями тех, кто жил и умер в этом городе, удобрил его своими костями, наполнил его своим дыханием и делами своих рук?

По всей видимости, это архитектура, литература и мир названий.

С архитектурой дело обстоит, как мне кажется, следующим образом. Нет ни у одного из нас, наверное, более высокого и прекрасного момента в жизни, чем когда минутку удастся постоять одному на Неве, — скажем, на Дворцовом мосту, — и отовсюду вас охватывает бесконечно стройное, бесконечно гармонизированное пространство. Эту



Рисунок И. Отрищенко

минуту, или похожую на нее, описал Достоевский в романе «Преступление и наказание». Эта минута — очень странная. Вы действительно чувствуете, что жизнь как бы имеет смысл. Вот эта река и эта дивная, разнообразная архитектура — они уравновешены. Почему-то эти здания, эта река и человек — они имеют между собой какие-то особые соотношения. Вас не подавляют эти здания, потому что они по сравнению с рекой недостаточно велики, но вместе с тем они не кажутся крошечными, потому что они гораздо больше вас. Видимо, в этом легучем соотношении (здесь еще, как вы знаете, участвует свет) вас охватывает удивительное, прекрасное чувство, которое является меч-

той, ну, какого-нибудь Шеллинга, что ли. Вы находитесь внутри художественного произведения. Это ситуация, которая заслуживает философского осмысления. Вы находите как бы внутри картины или, может быть, на огромной сцене пустого театра, где так замечательно нарисованы декорации. Получается так, что все это устроено для зрителя, — жить в этом нельзя, на это можно только смотреть. Это огромная декорация, в которой вы — рабочий сцены, а если это картина — то вы штаффаж. Город не для вас, вы в нем не живете, он кому-то другому показывается — реке, небу. В нем невозможно жить, им можно любоваться. Вот одна сторона ленинградской архитектуры. Зимний дворец, Биржа, Дворцовая площадь, Сенатская — все это создано не для того, чтобы жить. Ни одно из этих зданий не имеет в виду какого-то удобства заказчика, вообще не предполагает никакой жизни. Многие говорят, что никогда наш город не был так красив, как в разруху двадцатых годов и как сразу после блокады. Чем безлюднее, тем лучше. Он вообще не рассчитан на эти массы населения. Когда идешь белой ночью в четыре часа, это очень заметно.

Обе стороны канала Грибоедова, Фонтанка, все эти районы так называемого центра — совсем другой слой окаменевшего времени, но столь же необыкновенный. Вы можете, спеша по делу или гуляючи, внезапно поднять глаза и увидеть, что стоите рядом с домом, на который потрачена масса сил; масса художественной воли излучается на вас — архитектор старался, он изукрасил фасад какими-то лопатками, рустами, тягами, наличниками, маскаронами, картушами, волютами — все это красиво, но проходной, проезжий, как правило, не видит этого, потому что здания поставлены таким образом, так пригнаны к красной линии, так вогнаны в плоскость, что вы не смотрите на них, — это не здания, которыми любуются, но вместе с тем это и не здания, в которых живут. Когда вы входите в ворота, вас встречает двор, где все окна смотрят друг на друга и вниз; черные лестницы, парадные лестницы, квартиры, которые собраны из каких-то причудливых, неудобных, странно прилаженных друг к другу комнат; потемки, дурные запахи, какие-то гулкие звуки... И тут вы замечаете, что эта архитектура отражает, может быть, даже какие-то стороны национального характера или нашего представления о частной инициативе.

Когда говорят, что вот-де наступление капитализма породило всю эту эклектичную архитектуру — то ведь это очень странный капитализм. В любом европейском городе вы можете увидеть другие примеры — в Таллинне, в Риге. Там тоже наступал капитализм. И вот человек, разбогатев, строил дом для себя. Он себя с этим домом отождествлял, ему хотелось в этом доме жить. Этот дом должен был отражать его потребности, привычки, вкусы, интересы... Ничего подобного здесь не происходит, таких домов здесь нет. Вообще, в Ленинграде, Петрограде, Петербурге существовало это таинственное племя домовладельцев, но они даже в литературе не фигурируют. Непонятно, кто это были. Это люди, у которых были деньги. Они только и были единственно оседлым, постоянным элементом Петербурга, но составляли ничтожное меньшинство; остальные нанимали квартиры, причем очень многие сдавали комнаты. Все население этого города проживало на чужой жилплощади. Снимали угол в комнате, комнату в квартире, квартиру в доме... Фасады доходных домов скрывали от чужого взгляда этот уют и беспорядок, пуская пыль в глаза.

Здания в центре города были эмблематическими постройками, нечто знаменовавшими: морскую мощь, как Адмиралтейство, воинскую мощь, как Петропавловская крепость, пышность и изобилие государства, как Зимний дворец, союз свободных искусств, как Академия художеств. Они все приподнимались на цыпочки и что-нибудь знаменовали. Но получалось так, что три фактора изменили город, и сейчас он выглядит не таким, как задуман. Эти факторы следующие.

Во-первых, болотистая почва, в которую уходят метра на полтора, а кое-где и на два эти здания — они стали ниже ростом. Вы можете посмотреть на старинных гравюрах, как выглядит какой-нибудь Строгановский дворец: он огромный, он высится на берегу Мойки, он подавляет, — а сейчас стал такой маленький. Это касается очень многих зданий, все мы видим эти первые этажи, утопленные в асфальт. Земля поднимается, потому что на ней нарастают наши кости, строительный мусор, остатки нашей жизни. Земля поднимается, дома уходят.

Второй фактор — это растущие деревья. Они очень многое погубили, почти все то, о чем мечтал, в частности, Росси: этот первоначальный импульс осмысленной прямоулыности, концепция, что все на свете поддается математическому измерению, что прямые линии, параллельные друг другу, не перекрещиваются нигде. Эта концепция,

этот импульс воли, данный Петром, дошел до Росси, который был гениальный строитель заборов. Сами здания его не так замечательны, чтобы взгляда не оторвать. Это замечательные, коринфского ордера заборы, это невероятная способность оградить пространство; он мыслит площадями, был у него этот дивный дар: мыслить площадями и безмерными пространствами. И на нем иссякла эта творческая воля к прямоугольному, перпендикулярному, к геометрическому мышлению. Росси, в котором не меньше, чем в композиторе Глинке, приподнятого над землей торжественного оптимизма, Росси окончательно погублен этой простой, чахлой ингерманландской растительностью. В частности, таким образом совершенно погибла площадь Островского — перед Александринским театром. Вы можете увидеть на акварелях Садовникова и на старинных гравюрах, что это была величественная площадь, это было огромное пространство — человек на нем чувствовал себя маленьким, — куда все это девалось? Из-за этого сквера, этого памятника... И точно то же произошло с Адмиралтейством.

Помимо всего этого, человеческая глупость, и в частности глупость отцов города, тоже чрезвычайно изменила Петербург и превратила его в современный Ленинград. О глупости следовало бы прочитать специальную лекцию. У нас есть общий предрассудок, что глупость — это слабость ума. Но это не так. На самом деле глупость гораздо сильнее ума. Это, собственно говоря, сила ума, сила его тяжести, что ли. Эта сила метафизическая. Она коренится во внутреннем нежелании человека принять действительность, в нежелании считаться с нею. Ум вынужден отражать реальность, глупость не хочет отражать реальность до самого конца, хотя бы потому, что ситуация человека в этом мире совершенно ужасна, непоправима и трагична. И вот нежелание доходить до трагического понимания порождает глупость. Глупость, которая в политике становится тоталитарным режимом, то есть диктатурой параноика над крестинами. Вообще говоря, глупость — это воля к тому, чтобы все было не так, чтобы не ждать милостей от природы, а взять их у нее... Угрюм-Бурчеев у Салтыкова-Щедрина как раз тут и дошел до Геркулесовых столбов. Он именно не желал считаться с действительностью, он хотел, чтобы солнце не светило, чтобы северные реки повернули вспять. Он вполне мог бы сказать Днепру: я стеной тебя запру. Угрюм-Бурчеев — это представитель фасетчатого мышления, потому что для того, чтобы мыслить насильнически, нужно всегда видеть лишь часть проблемы, нужно всегда мыслить вне контекста. Глупость — это фасетчатое мышление насилия. А историзм и культура — это мышление контекста, мышление проникновением в сущность вещей. И поэтому в области культуры, скажем, глупость особенно заметна. Глупость особенно заметна там, где есть бесправные и безнаказанные. А культура как раз и кажется безответной, что навеивает администраторам иллюзию, будто с нею можно как угодно поступать.

Глупость видоизменила наш город, и очень заметно. Один из самых характерных примеров — дореволюционный, судьба Адмиралтейства. В 1874 году городская Дума приняла решение, что для озеленения, для свежего воздуха и вообще для красоты необходимо создать сад, который, поскольку Александр II посадил там дубок, назвали Александровским (после — садом Трудящихся). В результате южный фасад Адмиралтейства на сегодняшний день вообще не существует. Мы не можем судить, был ли Захаров, как некоторые считают, гениальным архитектором или он был просто начальник чертежной мастерской. Адмиралтейство заслонено деревьями (за воротами, в глубине двора сверкает золотой или серебряной краской чья-то статуя — эффект не слабый, но вряд ли Захаров рассчитывал именно на него). И та же Дума в том же году отдала обывателям с торгов участки на набережной, и северный фасад Адмиралтейства, обращенный к Неве, тоже погиб. Вот здание — одно из лучших, как говорят специалисты, и вот его не существует, просто на наших глазах оно как бы ушло под землю.

Кстати, Росси, который это прекрасно чувствовал, предлагал правительству замечательный проект устройства Адмиралтейской набережной, с какими-то невероятными арками, с каналами, по которым будут ходить суда. Но к 1872 году принципы Росси уже не действовали, а была фасетчатость мышления: во-первых, тут сегодня нужен проезд, во-вторых, нужны деньги для того, чтобы этот проезд построить, а в-третьих, нужны зеленые насаждения.

Таким же образом обращались отцы города на протяжении всей истории Петербурга и со всем остальным. Число архитектурных сооружений, уничтоженных немцами бомбежками и артиллерийскими налетами, навряд ли сопоставимо с теми десятками и десятками памятников, которые были снесены обыкновенными постановлениями Ленгорисполкома на наших глазах. Я лично был свидетелем многих преступлений та-

кого рода: последнее из них — взрыв церкви Бориса и Глеба на Калашниковской набережной. Или вот была такая церковь — памятник в честь 300-летия дома Романовых. Понятно, Романовы — ненавистная династия, и можно было снести купол, ободрать мозаику, снять иконы и превратить храм в молочный завод — это ничего, как раз это допустимо, потому что горы злости и ненависти, допустим, накопились у населения. Но ведь там какой-то человек, наверное архитектор, вместо купола возвел, пренебрегая даже симметрией, слепой, оштукатуренный кубик — это так странно, так удивительно, этому нет никаких объяснений.

Сейчас происходит убийство по крайней мере трех зданий. Они относятся к трем различным эпохам. Они вот-вот просто упадут, и их больше никогда не будет. Один домик — постройка конца 30-х — начала 40-х годов прошлого века на углу Владимирского проспекта и улицы Марии Ульяновой (тогда — Графского переулка) — это дом, где жил Достоевский в 1845 году и куда пришли к нему белой ночью Григорович и Некрасов, только что прочитавшие «Бедных людей»... Это была самая белая ночь в истории русской литературы. Ради одной этой ночи стоило сохранить этот дом.

Второе такое здание, которое вот-вот погибнет, — это дворец Бобринских на Красной улице. Отсюда тоже все куда-то выехали: там был факультет Университета, там были какие-то институты, студенческий театр под руководством В. С. Голикова ставил замечательные спектакли, и пока там студенты сидели на подоконниках, пока они писали свои телефоны и фамилии на стенках, пока там что-то происходило и люди жили и дышали, это здание не выглядело мертвым. А сейчас — стойте возле него или обойдите его за полчаса, что вы там пробудете, — оно стремительно постареет, оно оплывает на ваших глазах, как снежная гора на солнце; оно уходит в землю, его не будет вот-вот, а ведь это 1790-е годы, это архитектор Руска, одно из замечательных строений усадебного типа в Петербурге. Погибает, и погибнет непременно. Потому что у нас денег на это нет, у нас есть деньги на то, чтобы лозунги вывешивать на каждом здании. А на ремонт самого здания нет денег, и все.

И еще один дворец — на Мойке, почти у Пряжки — дворец великого князя Алексея Александровича (архитектор Месхамер). Еще несколько лет назад он как-то держался, потом выехало последнее учреждение. И вдруг он весь поник. Это было красивое здание, уверяю вас, там были флюгера, решетки. Занятный такой, игрушечный замок. А сейчас... Статуя, снятая с крыши, стоит на помойке. Я пришел и смотрел на нее, и вдруг из-за нее вылез какой-то прилично одетый человек, который, оказывается, за ней справлял нужду. Это ужасно странно, и все-таки это тоже Петербург: чтобы статуя была на помойке и чтобы за ней кто-то занимался именно этим. И все это происходит на наших глазах. И это есть мучительная власть человеческой глупости, которая безусловно победит. Я вообще думаю, что рано или поздно глупость победит.

Мы все будем жить на проспектах Ветеранов и Наставников, а в домах в центре города будут жить начальники, эти дома будут замечательно отремонтированы, а здания старинной архитектуры будут разрушены, на этот счет у меня нет сомнений. Но нам останется все-таки мир литературы и мир названий.

Этот город... В нем человеку мерещится какой-то смысл. Смысл этот, видимо, происходит от непрестанно протекающей борьбы между первоначальным импульсом логической ясности, заданным еще Петром и его сподвижниками (этот импульс многое определил в нашем городе, но теперь как бы сходит на нет), и свободной жизнью водной стихии.

Вы знаете, вот этот город, который все писатели называли «умышленным», сочиненным, публицисты славянофильского направления обзывали искусственным, нерусским, нечеловеческим, противоположностью не только России, но и природе, — этот город является в некотором смысле одним из самых естественных ландшафтов, которые существуют в мире, потому что пятую часть его площади занимает вода. Проточная вода — под мостами, под мостиками, в речках и каналах. И море находится в двухстах шагах, только мы от него отгорожены насильственно — заводами... Видимо, это противоречие между логическим построением архитектуры и вечным молчаливым движением природы — оно и создает такое чувство, будто в мире существуют вещи, которые поважнее нашего с вами существования, важнее самой жизни. Это город, в котором мерещится смысл. И потому этот город — не только герой русской литературы, но и автор ее. Ясно, что многие страницы нашей литературы не могли быть написаны ни в каком другом городе и многие страницы невозможны без знания его — просто непонятны. Я даже не представляю себе, как читает Гоголя, или Достоевского, или Мандельштама человек,

родившийся и живущий во Владивостоке. Ему эти писатели представляются совсем иными, не такими, как нам. Эти страницы для него облечены совсем иным смыслом. В этом отношении нам повезло. Мы связаны с миром классических литературных ассоциаций. Мы прописаны в романах Достоевского, в стихах Блока.

О названиях наших улиц, впрочем, скажу сейчас только одно: необходимо как можно скорей отменить одно-единственное постановление Ленгорисполкома от 15 декабря 1952 года — и это сразу вернет Ленинграду более шестидесяти старинных названий. Их отмена, задуманная как подарок товарищу Сталину, — это была такая акция, которая имела в виду как можно больше унижить репрессированную бывшую столицу. Этот подарок надо отобрать. А то ведь скоро совсем ничего не останется.

Историческая память горожанина зацепляется за какой-то предмет и дальше развивается по принципу нарастания контекста. И это интересней всякой фальши.

Когда однажды, много уже лет назад, на Литераторских мостках я случайно поскользнулся, разбил лужу каблуком и увидел под водой: «Н. С. Лесков», — я понял, что Лесков действительно существовал, что это не просто книжные переплеты. Когда теперь я вижу, что сейчас это не лужа, не доска, ушедшая в землю, а вполне приличное надгробие, — я-то знаю, что это неправда, что Лесков под этим надгробием не лежит. Мне иногда представляется, будто на Волковом кладбище, на Литераторских мостках ночью разъезжают какие-нибудь скреперы и, готовясь к завтрашнему дню, тасуют надгробные плиты, как визитные карточки, с таким расчетом, чтобы сатирики лежали в одном ряду, а народники — в другом. Я же знаю, что Белинский просил его похоронить рядом с его приятелем Языковым, а Тургенев просил, чтобы его похоронили рядом с Белинским, и что Тургенев и Салтыков-Щедрин друг друга ненавидели. В результате мы видим, что никакого Языкова нет и в помине, что Тургенев и Салтыков-Щедрин должны смотреть друг на друга, потому что так гораздо красивее. — мол, два классика рядом, а Гончаров, который тоже здесь, потому что тоже классик, на самом деле был похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры. Вот лежит плита, и написано: «Иван Иванович Панаев» — и это тоже неправда. Тут сработала логика глупости: как же, тут Панаева-Головачева, вот Головачев, ее второй муж, а где же первый? Пускай и первый тут лежит, хотя в действительности он упокоился на кладбище Фарфорового завода, там, где теперь метро «Ломоносовская», и мы, поднимаясь на эскалаторе, плывем сквозь призрачный объем его могилы.

Мне нравится, что меня обманывают, потому что меня не обманешь. Здесь есть какое-то внутреннее противоречие, и оно дает многим объектам жизнь.

Наши дети уже не обязаны знать, что Блок не был похоронен на Волковом кладбище. Экскурсоводы станут их уверять, будто на площади Восстания всегда стоял топорно сработанный обелиск, а Красная улица не называлась Галерной и на ней никогда не было дворца Бобринских. Построят новый «Англетер», совершенно такой же, как был, и напроць забудут, как его сносили. Но мы-то, пока живы, не забудем, и призрак того дома, что стоял рядом, тоже останется для нас явственным и проступит сквозь любую декорацию. В нем жил Лев Толстой, а напротив — Достоевский, в нескольких шагах, через несколько лет. Пусть нет доски, на которой это написано. Мне важно, что тут жил сочинитель и герои его произведений бродят неподалеку, — и через пространственный образ я перехожу в какие-то другие времена...

И как бы ни старались реставраторы и декораторы, а все-таки мы рассказываем друг другу и будем рассказывать нашим детям: все это было не так, это обман и ложь. И это ощущение, что тебя обманывают, а ты не даешься в обман, — это тоже, мне кажется, очень петербургское ощущение.

Я думаю, что пока Нева течет между своих берегов, пока солнце освещает наш город под этим углом, пока вы можете идти по какой-то улице — пусть она называется Воинова или Шпалерная, все равно! — к Смольному собору и, глядя на него, испытывать странное чувство, что где-то впереди, там, на невероятной высоте существует мир ценностей, значительно более важных, чем ваша собственная жизнь, — до тех пор ленинградцы не переведутся в Ленинграде. Хотя все делается для того, чтобы их не было.

Остальное не так существенно: что загазованность, что тесно, что злые лица, что плохой транспорт — все равно...

Так получается, что вдали от этого города человек обязательно тоскует по нему, и никто из нас не хочет умереть в какой бы то ни было другой точке мирового пространства. Потому что, как говорит Алиса в Стране чудес, — «это очень, очень странное место».

16 мая 1903 года...

Елена Шелаева

Среди множества потерь, понесенных нами за те десятилетия, когда, отрекаясь от старого мира, мы отбрасывали все, что только ассоциировалось со старым укладом жизни, стоит и традиция праздников как таковая, будь то религиозные торжества, государственные празднования или народные гулянья, и культура их проведения. Особенно остро эта утрата ощущается на фоне новых социалистических абсолютно безликих воскресных празднеств, таких, как дни медиатора, кооператора и т. д., которые, впрочем, плоть от плоти порождение нашей единообразной и неяркой жизни. Сегодня, к счастью, одним из наиболее употребительных слов становится «возрождение». Среди прочего обретают голос и молчавшие прежде даты.

В последние годы в майские дни по хорошей и, кажется, уже установившейся традиции кроме всеобщих праздников 4 и 9 Мая отмечается и день рождения города, в связи с чем особенно интересно обратиться к одному из самых пышных в его истории торжеств — 200-летию со дня основания.

В советской литературе описания праздников, так или иначе связанных с царской фамилией, практически отсутствуют или упоминаются с негативным оттенком. В III томе «Очерков истории Ленинграда» юбилейному событию 1903 года посвящен всего один абзац, и то несущий несколько странную информацию: пересказ содержания выпущенных Петербургским комитетом двух листовок, где назывались истинные создатели города, империи и всех ее незметных богатств — рабочие и крестьяне, противопоставлявшиеся «старой отживающей России, царю и чиновникам, вспоминающим о прошлом Петербурга», и сообщении о реакции рабочих на юбилей: на тех заводах, где администрация предлагала отпраздновать 16 и 17 мая, они ответили отказом и решением работать, а на предприятиях, где речь о выходных днях не заходила, добились, чтобы работа была остановлена. Все остальное уместилось в одно предложение: «Празднованию этому был придан характер официальных торжеств».

А тем не менее это было крупнейшее событие в жизни не только Петербурга, но и всей России. К нему готовились заблаговременно. Были выпущены юбилейные справочные и исторические издания. В разных местах города развернулись временные выставки: в Екатерингофском дворце — первом дворце-музее Петербурга, где были собраны вещи, принадлежавшие Петру I или характерные для его эпохи; в Летнем саду; в домике

Петра; в Технологическом институте, где обширная экспозиция рассказывала о постановке учебного дела в Петровское время и к началу XX столетия; и др.

Особых усилий требовало украшение города, и прежде всего тех мест, где непосредственно, в соответствии со специально разработанным сценарием, разворачивались основные торжества: в его историческом центре — на Исаакиевской и Петра I (Декабристов) площадях, Адмиралтейской, Дворцовой и Петровской набережных, в Петропавловской крепости и в Летнем саду. Вокруг «Медного всадника» были выставлены гербы царствующего дома Романовых, приготовлены Императорская палатка и места для почетных гостей. И весь город буквально пестрел цветами и флагами, которыми «обывателям столицы представлялось в день 16 мая украсить дома...»

В 8 часов утра 21-й пушечный выстрел с Петропавловской крепости возвестил о начале долгожданных торжеств. Почти весь город, нарядный и красивый (тем более что о соответствующей случаю форме одежды было объявлено заранее: парадная — для военных чинов, праздничная — для гражданских), был уже на улицах и набережных, захваченный последними приготовлениями и великолепным зрелищем. Дворцовый и старый Троицкий мосты были разведены. На невских просторах парадной линией по заранее составленной диспозиции застыли на якорях корабли и суда всех классов: Гвардейского экипажа и флота, Императорского, С.-П. речного и других яхт-клубов, а также галера начала XVIII века, гребные суда, паровые катера.

В 9 часов утра, по прибытии к домику Императора Петра Великого представителей от градоначальства, губернатора, дворянства, городского управления и земства, купеческого, мещанского и ремесленных сословий, придворное духовенство, подняв Св. Икону Спасителя, начало шествие к пристани на Петровской набережной.

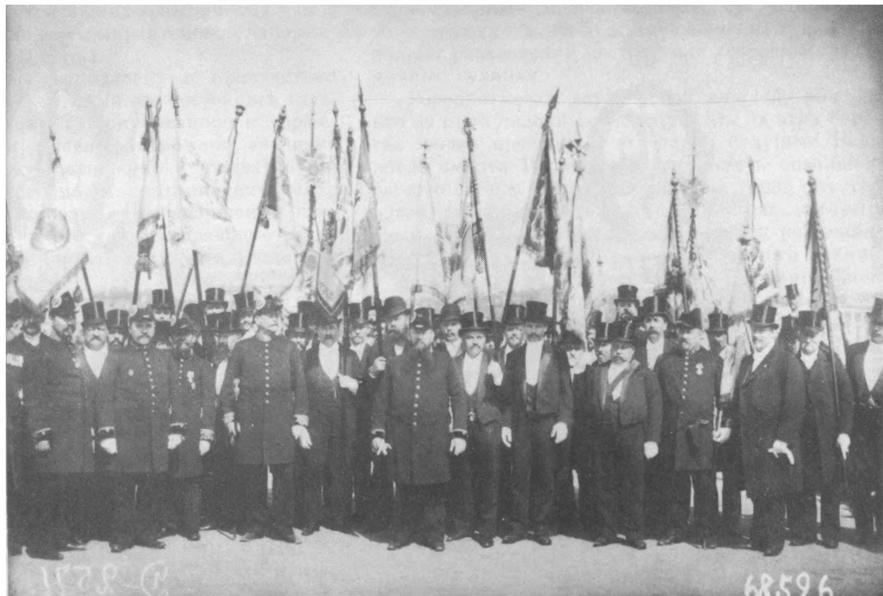
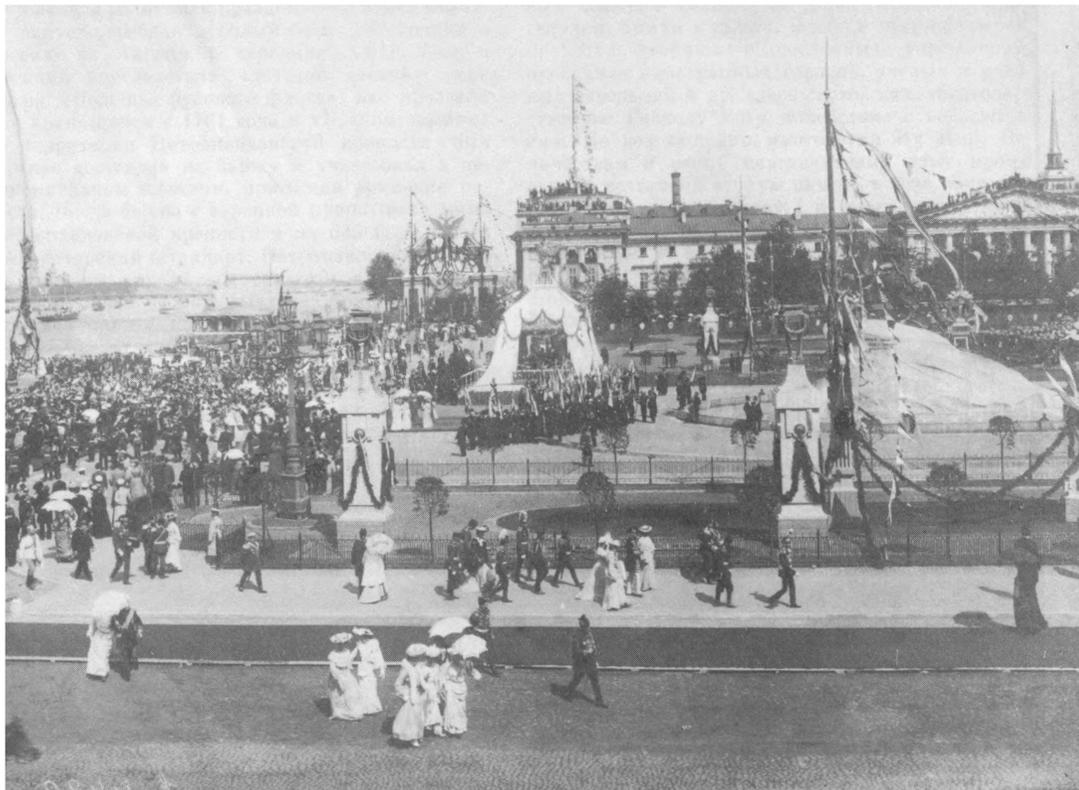
На расстоянии в 10 саженей друг от друга под колокольный звон всех петербургских церквей направился вниз по течению пароход со Св. Иконой Спасителя и духовенством, за ним второй — буксирующий баржу с установленной на ней верейкой Петра I, катера Морского ведомства с членами Адмиралтейского совета и высшим морским начальством, катера коменданта С.-П. крепости, д. гв. Преображенского и д. гв. Семеновского полков, паровые катера и гребные суда представителей от яхт-клубов и перьевые ялики образца Петровского времени с гребцами.



*Здание Городской Думы в дни празднования
200-летия Санкт-Петербурга. Май, 1903*

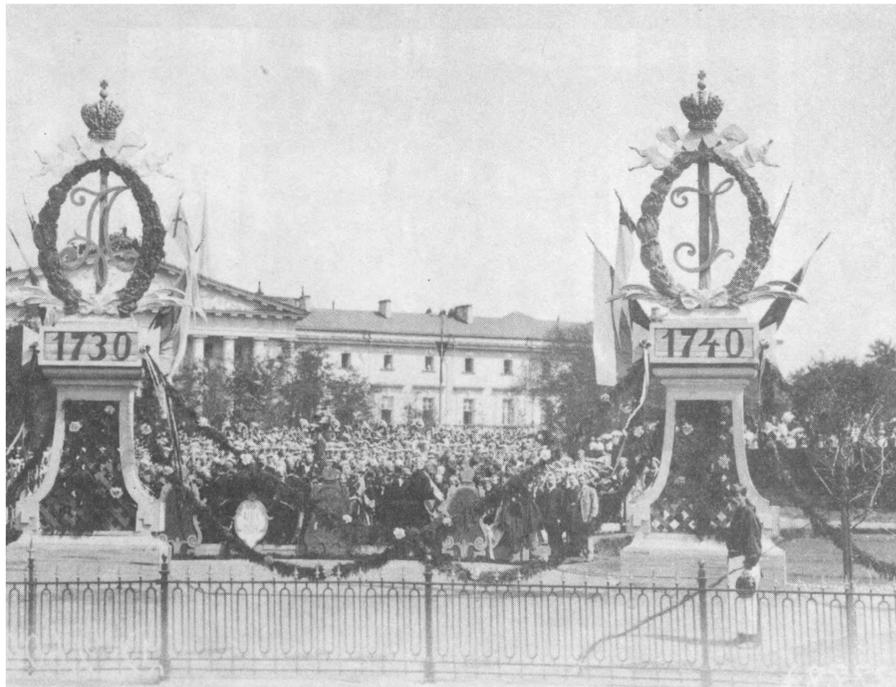
Площадь Петра I. 16 мая 1903

Члены Государственной Думы на площади Петра I.
16 мая 1903





*Невский проспект. Раннее утро 16 мая 1903
На площади Петра I. 16 мая 1903*



Главной реликвией праздника по праву являлся парусно-гребной дубовый ботик, пошедший в Россию из Англии в середине XVII века и ставший впоследствии «детской утехой» царя Петра. «Дедушка русского флота», как прозвали его, хранящийся с 1761 года в «Ботном домике» на территории Петропавловской крепости, был заранее доставлен на баржу и участвовал в церемониальном шествии, принимая воинские почести. Когда баржа с верейкой проплыла мимо Петропавловской крепости и на ней был поднят Императорский штандарт, Петропавловка ответила мощным орудийным салютом в 31 залп, к которому после второго выстрела присоединились пушки стоящих на Неве судов, расцвеченных поднятыми до захода солнца флагами.

Торжественное шествие медленно пересекало Неву. Пароход, буксирующий баржу с ботиком, встал на якорь против «Медного всадника». Катера пришвартовались к Адмиралтейству. Пароход со Св. Иконой Спасителя причалил к пристани Зимнего дворца, где его встречали представители дворянства, городов, земства, сословий, городских цехов, столичное духовенство с певчими, хоругвями и св. иконами, а также представители общества хоруговосцев.

Отсюда прибывшие и часть встречавших в строго определенной последовательности (церковный фонарь, запрестольные кресты и хоругви, певчие, затем духовенство по старшинству со Св. Иконой Спасителя, несомой двумя архимандритами), мимо выстроенных в почетном карауле по Дворцовому проезду и Адмиралтейскому проспекту войск двинулись в Исаакиевский собор, где Высокопреосвященный Митрополит С.-Петербургский и Ладожский Антоний совершил с придворным и прочим духовенством Божественную литургию и молебствие.

Другая часть встречавших гражданских чинов проследовала прямо по Адмиралтейской набережной к памятнику Петру I.

В то же время неподалеку в присутствии членов Императорской фамилии состоялось главное событие праздника, приуроченное к торжественному дню и имевшее огромное значение для жизни города, — освящение и открытие постоянного Троицкого моста, соединившего центр с Петербургской стороной. По завершении процедуры Николай II и сопровождающие лица присоединились к крестному ходу, идущему от Исаакиевского собора к «Медному всаднику». В присутствии дипломатического корпуса, придворных дам, членов Госсовета, министров, сенаторов, статс-секретарей, почетных опекунов, свиты Его Имп. Величества и Их Имп. высочеств Великих князей, придворных чинов и кавалеров с супругами, прочих знатных особ пер-

вых четырех классов, а также представителей гвардии, армии и флота, штаб- и обер-офицеров, правительственных и сословных учреждений, русских и иностранных городов, ученых и учебных заведений и др. здесь состоялось «благодарственное Господу Богу молебствие с водосвятием». По возглашении многолетия Их Имп. Величества и всему царствующему дому прото-дьякон возгласил вечную память в бозе почивающему Императору Петру I и многолетие всероссийскому победоносному воинству и всем верно-подданным. И вновь под непрерывный перезвон городских церковных колоколов с крепости и стоящих кораблей был произведен пушечный, в 31 залп, салют.

В том же церемониальном порядке часть духовенства со Св. Иконой Спасителя двинулась обратно, к домику Имп. Петра Великого, по новому Троицкому мосту. После прохождения перед памятником Петру военного марша и вручения С.-П. Городской головой особам царской фамилии выбитых по случаю юбилея медалей и исполнения хорами песнопений праздник вновь переместился на противоположный берег. Баржа с верейкой была отведена на Петровскую пристань. Одновременно в Петропавловский собор направилось шествие членов С.-П. городского общественного управления в сопровождении представителей городов, сословий и цехов. Там после совершения литгии на могилу Петра была возложена памятная медаль. Этот маршрут через Неву явился почти повторением последнего пути (от Зимнего дворца в крепость) самого Императора, умершего 28 января и лишь 10 марта, после наведения специального деревянного моста и прочих приготовлений, погребенного в соборе.

По распоряжению Святейшего Синода во всех церквях города в этот день были совершены торжественные молебствования. По окончании богослужений в особо предназначенных для народных развлечений местах были устроены праздничные гулянья.

Город отмечал двухвековой юбилей. Мог ли кто из принужденных Петром жить на этих берегах людей предвидеть его такое будущее! Ведь после смерти Императора остановить повальное бегство отсюда (за короткое время город опустел вдвое) можно было только силой указа, которым Петр II в 1729 году повелел вернуть разбежавшихся людей торгового и ремесленного звания с женами и детьми и взять с них подписку под страхом конфискации имущества и ссылки на каторгу, впрямь без особого распоряжения из Петербурга не выезжать.

Фотографии из архива ЦГАКФФД
Ленинграда подобраны Л. Процой.

На алтарь добра

Эта статья читателю журнала «Искусство Ленинграда» может показаться странной — прежде всего потому, что ее написал сельский батюшка, приходской «черный поп», то есть монах-священник (в его инициалах вторая буква — это иноческое, данное при постриге имя, а первая — иеромонашеский сан). К таким авторам у людей нецерковных, то есть у преобладающего большинства читателей, привычки нет. Если большинство и сталкивалось в недавние времена с сочинениями духовных лиц, — это были сочинения ренегатов, покинувших церковь и отрекшихся от Христа. Пусть эти расстриги вызывали кратковременный интерес, но доверия они не внушали. Их роль — роль перебежчика и доносчика, а «доносчику первый кнут».

Впрочем, это давняя «непривычка». С Петровской эпохи, особенно же в прошлом столетии, когда русская классика сформировала наши литературные вкусы, сообщество авторов и общество читателей разделилось на две неравные (по количеству и влиянию) части, мирскую и церковную. Так случилось, что светские наши писатели стали владыками не только умов, но и душ. Что до пастырей духовных, чей сан давал право и налагал обязанность проповедничества, — они «окормляли» преимущественно духовное же сословие, священнослужителей. Каждый мало-мальски образованный человек знает, что некогда издавались журналы «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Русское богатство» и т. д., что в них печатались Пушкин и Гоголь, Некрасов и Тургенев, Достоевский, Салтыков-Щедрин и Короленко... А кто помнит о журналах «Странник», «Православный собеседник», «Русский паломник»? Да никто. Культура и вера разделились, причем первая вытеснила вторую на периферию общественного сознания.

Попытаемся представить себе нормального персонажа русской классики. Он предстает перед нами в некоей оболочке религиозного равнодушия. Евгений Онегин на всем протяжении пушкинского романа в стихах не был в церкви (хотя в жизни человек его круга — тот же Пушкин, например, — раз в год, для удостоверения православной своей лояльности, обязан был говеть, исповедаться и причаститься). Ни один из героев гоголевской «поэмы в прозе» тоже порога храма не переступил, даже лицемерный Чичиков. Значит, он полагал, что благочестие (или ханжество) для житейских успехов русскому человеку не требуется и в неправедном стяжании не пособит.

Всякое религиозное беспокойство озадачивало общество. Насмехались над причудами Александра I — над обратимством его с прусским королем у гроба Фридриха Великого, над

склонностью царя к мистицизму, дружбой с баронессой Крюднер. Религиозная активность как бы исключала из общего ряда, особенно если ее проявлял дворянин. Чаадаева, выказавшего склонность к католицизму, объявили сумасшедшим. Православнейшего Хомякова выслали из первопрестольной. В этом, конечно, повинна власть, но и свободолюбивые борцы с властью поступали сходным образом: вспомним, как грубо и запальчиво обрушился Белинский на Гоголя, стоило тому обратиться к Богу и выпустить «Выбранные места».

Как это могло сложиться в православной Российской империи, где с 1721 года, с момента официального упразднения патриаршества, главой церкви считался царь (именно ему, «крайнему судии Духовной коллегии», вплоть до начала нашего века приносили присягу члены Святейшего Синода)? Истоки — в церковной реформе Петра I. Самодержец лишил церковь всякой самостоятельности, а священников превратил в чиновников. Присно- и печальнопамятный указ Петра о нарушении тайны исповеди (предписывалось доносить о злоумышлении на особу государя и вообще о вольномыслии) посеял в обществе семена недоверия к духовенству. Горько писать об этом, но тайна исповеди действительно нарушалась (не всеми священниками, разумеется). Это вкоренилось.

Перескажу сцену из прозы Лескова, из «Старых годов в селе Плодомасове». К матери приезжает в отпуск из Петербурга сын-гвардеец. Барыня (все герои там — весьма «положительные») хочет удостовериться, «что взлелеянное ею дитя ее действительно непогрешимо в своей чистоте, и потому священник, отец Алексей, получил поручение узнать это ближе». Поп исповедует юного офицера — и вот конец: поп «вошел к ней и благопокорно прошептал: „Девственник!“» Печально, что призывный духовному сословию Лесков, сам отпрыск старинного священнического рода, не видит ужаса этой сцены.

Чего же удивляться, что духовное сословие сделалось «низшим», замкнутым в себе, что место ему, по слову Чаадаева, нашлось лишь «в лакейских светской власти». Интеллигенция смотрела на него свысока. Это умонастроение проявилось даже у Достоевского, человека теплой веры, «прилежавшего» церкви. В «Бесах», в главе «У наших», есть характерный отзыв об акушерке (по-тогдашнему акушерство — профессия непочтенная), а в нем — характерная же обмолвка: акушерка не понимала, что здесь она — ниже всех, «ниже даже попады» (!).

Чего же удивляться, что духовенство ощущало себя глубоко обиженным. От обиды до бун-

та — рукой подать, и не случайно из поповичей вышел поистине легион нигилистов и революционеров — Чернышевский, Добролюбов, Глеб и Николай Успенские (они двоюродные братья), Антонович, Варфоломей Зайцев и tutti quanti. Не случайно дворянин Некрасов называл радикальную редакцию «Современника» «своей консistorией». В освободительное движение «консistorия» внесла дух семинарской нетерпимости и убеждение в том, что обладает истиной. Произошла, выражаясь по-ученому, переакцентуация: с младых ногтей поповичей учили, что истина — в православии; презрев эту науку, они не собирались выпускать из рук истину — просто они перенесли ее в сферу социального отрицания. «Кряжевый семинарист» (выражение Аполлона Григорьева) много потрудились на ниве этого отрицания, удобвив и засеяв ее схоластикой наоборот. В максималистском порыве к общественному благу явственно ощущается религиозное одушевление — и в аскетизме, и в утопическом энтузиазме. В семидесятые годы, по воспоминаниям О. В. Аптекмана, «молодежь, отправлявшаяся... в народ, читала Евангелие и горько рыдала над ним... Крест и фригийская шапка!»

Эта «переакцентуация» порождена не только социальными, но также интеллектуальными обстоятельствами. Спекулятивное (в чисто логическом смысле) богословствование и философствование было чуждо Древней Руси. У нас не было мыслителей типа Фомы Аквинского, и никто не создавал теологических «сумм». Русское «природное» богословствование всегда велось в эстетических формах, например в иконе. «Троица» Андрея Рублева — вот его высшее проявление, и «Троицу» правильными силогизмами не прокомментируют и не перескажут.

При Петре (и раньше, при царе Алексее) была сделана попытка создать «ученую» церковь — с помощью украинцев и белорусов, выучеников Киево-Могилянской академии, которая оказалась под влиянием контрреформационной схоластики. Но эта попытка не удалась; чужой и чуждый плод не привился на русском

древе. Русское богословие упорно возвращалось в эстетические рамки — достаточно обозреть труды непрофессионалов и полупрофессионалов типа Хомякова, Самарина, Достоевского, Льва Толстого, чтобы в этом убедиться. А что осталось от профессиональных богословов? Не труды, а диссертации, которые теперь мало кто знает и читает.

В начале нашего столетия, когда часть интеллигенции попробовала «поладить» с церковью, на религиозно-философских собраниях 1901—1903 годов произошла очная встреча культуры и веры. Здесь поочередно держали речи писатели и пастыри, профессора университетов и профессора духовных академий. Эстетизирующее начало пронизывало эти собрания (Мережковский, например, читал доклады о Гоголе и отце Матвее, о Толстом и Достоевском), как пронизывало оно религиозную философию эпохи. Напомню, что эпоха породила С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского...

Их традициям следует автор публикуемой статьи. Ко времени ли это возрождение? Плодотворно ли оно? Будем надеяться, что плодотворно. Столетие кончается, и кончается оно с теми же ощущениями, с которыми начиналось, — с тревогой и надеждой. Тревогу (и тогда, и теперь) вызывает умножение зла, указывающее на болезни души. Искусство, если это подлинное искусство, призвано участвовать в исцелении, в «собрании» души. Зло, согласно одной почтенной концепции, есть неприсутствие добра. Следовательно, только умножение добра способно ограничить и потеснить зло. Творчество Андрея Тарковского — это именно умножение, продуцирование добра.

Что до статьи, в ней, конечно, наряду с достоинствами очевидны и недостатки. Главнейший из них, на мой взгляд, — это вечная наша беда многоречия, «многоглаголанья». Однако будем к нему терпимы. Сейчас трудное время, и всякую лепту на алтарь добра должно принимать с благодарностью.

Александр Панченко,
доктор филологических наук

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

(ВЗГЛЯД С ХРИСТИАНСКОЙ КОЛОКОЛЬНИ)

*Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы, дети страшных лет России,
Забить не в силах ничего.*

А. БЛОК

Тот Тарковский, о котором здесь пойдет речь, быть может, никогда не существовал для многих своих дальних и близких знакомых, профессиональных искусствоведов и кинокритиков. Но от этого он остается не менее реальным в своей высшей половине, где мало значат конкретные даты, факты биографии, так называемые узловые моменты творчества и даже многие рассудочные самооценки.

«Жертвоприношением» был назван его последний фильм — и стал его последним жертвоприношением. Путь наш на земле — не только путь выбора, но и путь жертвы. Жертва подтверждает выбор. Что было выбрано Андреем Тарковским и что стало его жертвой? Главное: «Я буду говорить!» (мальчик в «Зеркале»). Как решил говорить Тарковский, став кинорежиссером, — тут более или менее понятно. А вот что говорить? Говорить о жертвоприношении своем и о ностальгии своей! Ностальгии по тому, что принесено в жертву, что не достигнуто в этой земной жизни и что завещано сыну Андрею. Путь аскетического очищения души и познания нетварного света — вот образ ностальгии Тарковского, тот путь, который открывался пред ним и который принесен в жертву пути великого мастера мирового кино.

То, что рациональными концепциями не охватишь всю глубину наследия Тарковского, понятно каждому, кто пытается в нем разобраться. А все-таки главный призыв его просвечивает довольно отчетливо. Это призыв к человеку обратиться внутрь себя, смотреть так, чтобы видеть, слушать так, чтобы слышать, и добраться наконец до сокровенного души своей. Все главное внутри нас, оно неуловимо для поверхностного восприятия и выражения, «мысль изреченная есть ложь», ну и, конечно же, соловьевское:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Так же говорил, взывал и плакал Тарковский с немногочисленных экранов под свист уходящей публики. Кто не входил внутрь, тот выходил наружу. Это можно было понять и за это нельзя было строго судить. Если человек не мог найти точку опоры там, куда звал его фильм, то, оставаясь на поверхности, он попадал в поле действия колоссальных психических нагрузок и не выдерживал напряжения...

Пожалуй, сильнее всего противопоставление идеального мира реальному выражено в «Андрее Рублеве».

В среде так называемой православно-церковной интеллигенции об этом, как, впрочем, и об остальных фильмах Тарковского, принято высказываться отрицательно. Обвиняется Тарковский в религиозном эклектизме, склонности к оккультизму, элитарности

и даже снобизме. «Андрей Рублев» видится извращенным представлением об исторической действительности, и в частности о монашеской жизни: там не указывается духовная преемственность и связь с Сергием Радонежским, искажен до недопустимости аскетический путь иконописца и в целом дано мрачное представление о церковной жизни Руси начала XV века. Таков свод претензий многих православных к Тарковскому.

Действительно, режиссер как будто нарочно не падит зрителя, чуть ли не смакуя картины ужасов, порожденных татарским нашествием и княжескими междоусобицами. Такое впечатление, что на Руси просто нет просвета, — «и не жди — не будет», а еще вернее, по словам скomorоха, — «то ли еще будет?!». Куда приятнее и благочестивее было бы созерцать на экране отполированное житие преподобного Андрея Рублева! Почему же, действительно, не видим мы в этом фильме никакого уставного благочиния монастырской жизни и, собственно, ни минуты настоящей работы самого героя, инока-иконописца? Сплошные соблазны, обманы, искушения от братьев, от мира, от самого себя — как тут можно, спрашивается, родиться хоть чему-нибудь духовно великому, той же иконе Пресвятой Троицы? Или, быть может, помешала атеистическая цензура?

Да в том-то все и дело, что «приди Христос к нам опять — Его бы опять распяли...». И не цензура бы это сделала, не воинствующие атеисты — они, скорее всего, просто и не поняли бы, что произошло, — а снова все те же фарисеи, фарисеи Нового Завета. Не воинствующие язычники Рима кричали: «Распни Его!», а призванные «сыны Авраама». И что делать, если христианский мир продолжает своим безумием и злобой возведение Голгофы? Как хорошо сегодня идеализировать те далекие «старые добрые времена», когда было много церквей и монастырей, вздыхать о Святой Руси, провозглашая нынешнее «оскудение преподобного». Однако верно предупреждает Екклесиаст: «Не говори: «отчего это прежние дни были лучше нынешних?», потому что не от мудрости ты спрашиваешь об этом». Кто не способен увидеть и распознать святость в современном окружении, не смог бы принять святого и в его время. Первоначальное название фильма («Страсти по Андрею») — выразительнейший ключ к его общей тональности. Иконописные образы Рублева и есть образ той самой Святой Руси, просвечивающей нам сквозь толщу земного мрака. И пропости ностальгию по миру Тому, по миру горнему, сквозь мир, который во зле лежит, уже есть величайший духовный подвиг.

В «Андрее Рублеве» постоянно слышится двойное дыхание — то, без чего монах перестает быть монахом. Первое дыхание для всех, второе — лишь для Бога. Гениальность Тарковского в том, что он (как и Андрей Рублев) смог приоткрыть невидимое, навести на сокровенное, дать почувствовать суть внутренней аскезы. Пронесенное во мраке — победа над мраком. Вот чудо и свет. Катарсис фильма приспосужен и нерукотворен. Он реальнее того, что мы называем реальностью, и потому весь фильм — правда.

Последняя новелла о колоколе встает как бы эпилогом о неисповедимости путей Господних. Каким образом избалованному мальчишке могла прийти такая идея? Никакой славы и богатства, ничего, кроме риска, она ему не сулила. Состава глины он не знал, такая дерзость — полнейшее безумие. Но ими же веши судьбами неведомо кого избирает Господь для Своего дела, обещая душе не на земле награду. И в этом мальчишке узнает Рублев себя. Тарковский тоже. И в этом та самая Россия, которую умом не понять, и в этом же путь ее к Святой Руси. И об этом читает письмо Пушкина к Чаадаеву мальчик в «Зеркале»...

В киновыражении Тарковского художественный образ и слово не на первом месте. Выше стоит музыка. Но фрагменты музыкальных произведений, используемых в фильмах, — лишь часть его музыки, опять же лишь внешняя часть. Тарковский музыкален внутренне. Музыкальна сущность его выражения. А что же такое музыка? Почему вдруг некоторые созвучия — так примерно спрашивает Сталкер, — вызывают в душе особые состояния, переживания? Никакого словесного ответа нет. Ответ всей киносимфонией из семи частей. Если Чюрленис писал симфонию в красках, то Тарковский снимал ее в кино.

Первая часть симфонии, вступление — «Иваново детство». Здесь еще только намечается, преобразуется то, что должно произойти неотвратно. В этом мире мы не живем в Доме, а только скитаемся в поисках его и находим лишь ностальгию по нему. А скитание — это еще и борьба с каким-то не очень понятным, но очень серьезным врагом. Но скитанию нашему и борьбе положен предел. Кукушка не ошибется. «Иван» в переводе — «Божья благодать», и главное — не погубить ее в детстве.

...Прозрачные воды мелкой речки и темно-зеленые водоросли: те и другие подчинены течению высшему и непрерываемому. Ритмично движутся травы в потоке, оставаясь на своем месте. Минута, вторая, третья... Можно определить уже пульс течения, пульс части космоса. Ветер едва тронул листья... минута, и вдруг порыв... листья трепещут на гнувшихся ветках... минута, все стихло. Что произошло? Движение космоса! Разве оно менее важно, чем развитие сюжета? Разве трепет страстей человеческих отличается в масштабах Вселенной от течения реки или ветра? Сумерки, тени, дождь, снег, молчание... минута, вторая, третья... Время вышло из колеи кинематографии. Фон стал фигурой. Кино привыкло к сюжету и к обрамлению сюжета, и кто-то должен был его отучить от этой дурной привычки. Почему ландшафт и интерьер должны служить лишь фоном человеческой суеты, почему ружье на сцене обязательно должно выстрелить? Ведь это действительно может убить что-то главное и живое. Но к убийствам мы уже привыкли, а вот к воскресениям... Для этого глазу души требуется сначала найти другой поток времени, чтобы оттуда уже перейти к вневременному, где совершается собственно воскресение. Чистая молитва, как и любое настоящее богослужение, есть выход из мирского течения времени. Искусство, иже не от мира сего, — тоже. Сумерки, тени, дождь, снег, молчание — только через минуту, другую или третью нашего всматривания и вслушивания в них начнут для нас исполнять свою космическую прелюдию. Только через эти необычные, непривычные, трудные и даже невыносимые минуты лежит выход к вечности. Но вечность эта в особой Зоне, куда может пробиться лишь настойчивая сосредоточенная молитва. И без молитвы к Творцу невозможно постичь сущность Его творения. Там, в Зоне, любая травинка, любая снежинка, капля, любой взгляд — все несет на себе печать вечности, вешает о ней и о ее Боге. И кто желает ее и ее жизни, пусть входит, но входит осторожно и через указанный вход...

Хотелось бы вспомнить такого рода «вход» в «Андрее Рублеве». Это первая тема, о воздушном шаре, пролог к самой картине. Эпизод с сумасбродным мужиком, поднявшимся на самодельном летательном аппарате, на первый взгляд кажется совершенно отвлеченным от сюжета фильма (если таковой вообще есть в «Рублеве»). Человек заведомо обрекал себя на гибель ради кратковременного восторга полета, чтобы с большой — по тем временам — высоты взглянуть на землю и... через несколько минут уйти в нее.

Смертельный удар оземь — и от нее, тяжелой, притягивающей, умерщвляющей, легко поднимаются, как будто вспархивают, кони, вес которых во много раз превышает человеческий. Они же в конце фильма в цвете — в знаменитых светах, нерукотворности и вечности. Смиранные животные не способны никого укорить, но Господь через смиренных взывает к духовному сознанию тех, коим дано во сто крат более.

Человекобог против Богочеловека — реминисценция из Достоевского, со всею острой болью русской религиозной мысли. Стремление к познанию и расширению своих границ сопрядено человеческому естеству. Сила его коренится в духе человека и объясняет всякое движение души к новому. «Богочеловек» и «человекобог» — это имена двум пределам, лежащим в бесконечности, к которым простирается жажда совершенства. Это имена двух противоположных, противостоящих и противоборствующих направлений человеческого познания. И Андрей Рублев, и воздухоплаватель из пролога — оба рвались вон от земного притяжения, оба подчинялись притяжению духа, но духа не одного и того же. Дух Богочеловека и дух человекобога стояли соответственно за их спинами и соответственно венчали их пути. Путь первого — с земли к Небу, второго — с неба к земле. Смирненное расположение души и жажда Бога, чувство и исполнение Его дела на земле постепенно возносят человека на Небо к познанию Света, Истины и Премудрости — так учат все святые Отцы и Церковь Богочеловека. Дух же человекобога, гордыни и антихриста влечет с потрясющей настойчивостью и навязчивостью к самочинному возвышению над землей на любого вида «вавилонской башне». Но тот же люциферический гнозис и низвергает со смехом свою жертву наземь.

Тема противопоставления путей познания едва только намечается в «Андрее Рублеве». Со всею титанической мощью она разворачивается в «Солярисе» и «Сталкере». Миражи бездуховной науки и эры технократии звучат в фантастике Тарковского устрашающей какофонией индустриальных пейзажей. Монструозные кумиры рассудочной цивилизации сами плодят себе и поклонников, и творцов. Человек перестает даже понимать, что существует иное мировосприятие и иное, не научно-техническое, познание, превращаясь в индустриально-потребительского «зомби». Крис Кельвин уже начал карьеру подобного существа, когда загадки Соляриса пробудили в нем интерес ученого и тщеславную надежду разобраться в них. Отец же его избрал тот самый забытый иной

мир, иной путь, уединившись на оставшемся островке живой природы. Тот, кто еще недостаточно загрязнен, имеет возможность пройти по особой милости Божией путь мучительного, но спасающего очищения. И такая милость пролилась на душу Криса, и отец его в своем одиночестве был награжден возвращением блудного сына. «Солярис» — история пробивания толщи душевного мрака, пробуждения и покаяния человека. Безмерно блажен тот грешник, который еще при жизни сподобляется побывать в аду собственных грехов и узреть их кошмарную проекцию в вечность. Большинство гибнет, так ничего и не поняв; и среди них умные коллеги Криса по изучению субстанции Соляриса — истинного Я: Гибарян, Снаут и Сарторис. Но гибнут они тоже по-разному.

«Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, чего не узнали бы. Посему, что вы сказали в темноте, то услышится во свете; и что говорили на ухо внутри дома, то будет провозглашено на кровлях» (Лк. 12. 2-3). Увы, для многих, забывающих эту простую истину и тем более не верящих в нее, свет на кровле становится адом. И шестая печать Апокалипсиса предупреждает об этом голосом девочки в фильме «Сталкер».

Удар оземь — и образы, сотканые некогда успокаиваемой, но не успокоенной, утешаемой, но не утешенной, а лишь оттесненной на задний план совестью, хищно набрасываются на своего беспомощного творца. Космическая станция по изучению Океана Соляриса превратилась для космонавтов-исследователей в освещенную кровлю. Образы жен, детей, каких-то страшных карликов являются каждому, напоминая о содеянных некогда грехах. Это уже не просто предупреждение, а начало искупления, первые круги ада или чистилища, если угодно. Перед сознанием уже не отвлеченные образы, а материализованные, астральные ли, эфирные ли — неважно; в теософии они названы элементами, и главное их свойство — тиранить душу. Но скорее всего, не скорее приближаются к людям, а люди скатываются к уровню бытия собственных личин. Своими безумными облучениями человекобоги вынуждают космический разум отразить их собственные излучения, приблизить их к миру помраченной в подсознании совести. А далее... человек свободен или пасть еще ниже, или, приняв все как должное и заслуженное, возвратиться к Отцу. Гибарян не выдерживает психического страдания и налагает на себя руки, чтобы уйти... куда-то еще глубже под землю, ударившись оземь. Снаут в бессилии просто машет на все рукой, отдаваясь течению событий, не желая ни во что вникать. Хотя понимает, что рано или поздно выбирать придется. И наконец, третий коллега Криса, Сарторис — яркий и устрашающий образ непробиваемого материалиста, неистового фанатика научной религии.

Крису является его покойная жена Харри, самоубийца, с разорванным рукавом и следом от инъекции на руке. Крис обречен периодически видеть ее смерть, ибо душа хранит образ ее вместе с грехом самоубийства, сопряженного с размовкой.

Драматизм темы искупления смягчает блаженное звучание молитвы Баха в его фа-минорной прелюдии. Редкие минуты невесомости, облегчения креста — как полеты во снах. Они приходят, когда бывает уж совсем немогого, и напоминают, что Господь не забывает человека даже в аду.

Страдание проясняет сознание, исцеляет душу. Человеку, как и счастье, точно так же, совершенно во столько же раз необходимо и несчастье — такой опытный выстрадал Достоевский... Катаклизмы на почве личной жизни способны оторвать ученого мужа от «иссушения ума наукою бесплодной», нейтрализовать ее ментальный яд. Получая такие болезненные удары с тыла, «неуязвимый» современный интеллигент оказывается вынужден заглянуть в себя, а затем и в Евангелие. Так Господь приводит к Себе многие сердца, ибо «биет всякого сына, егоже приемлет». Крис постепенно начинает понимать смысл и причины происходящего. Он уже не ропщет и не нападает на Океан, смиряется и принимает его высший закон, закон искупления содеянного зла.

Каково соотношение между сроком душевного заключения и проясненным в покаянии осознанием греха — тем, что Господь хочет от человека, и тем, что в пределах человеческой свободной воли? И первое определяет второе, и второе — первое. В этом-то великая иррациональность Божьего промысла: как только человек искренне осознает свою вину и справедливость наказания, искренне будет готовить себя понести его, надеясь только на милость Господню, — тут же милость Его снимает наказание, ибо цель такого — смиренное состояние души. «Жертва Богу — дух сокрушен, сердце сокрушено и смиренно Бог не уничижит» (Пс. 50). «Умалившей же труду дитяти» становится в этот момент душа, отдаваясь в руки родителей. И те уже без труда отмывают грязь, в которой вывалился их непослушный сын. «Где это ты так угваздался?!» — сознание Криса

переносится в детство, и перед ним мать, вечно любящая и вечно отмывающая. А после — путь блудного сына к отцу и возвращение на коленях к пути Отца. Последняя сцена «Соляриса» — торжество покаяния и всепрощения на островке Вселенной — гениальнейшая киноиллюстрация евангельской притчи. Этим финалом, в созвучии с баховской прелюдией, Тарковский подводит зрителя к такому мощному катарсису, что вряд ли какая хоть немного склонная к религиозности душа может выйти с фильма без молитвы и благодарности Богу. А добрые плоды бывают только от доброго дерева.

Особо звучит в киносимфонии Тарковского мотив зеркала.

Любой человек как достоверная реальность представляет собой зеркало тех основ, которые носят имена добродетелей и пороков. Человек переживает чтение Евангелия в той мере, в какой в данный момент в нем самом открыт образ Христа. Если же образ сей наглухо закрыт в душе, то тогда Христа просто нет, а есть умный и добрый человек по имени Иисус из Назарета. Вот и весь атеизм. Вряд ли серьезный христианин станет выяснять, какое из четырех неодинаковых Благовествований более правильно, более объективно. Они есть и отражение четырех из бесконечности образов Христа, и зеркало для отражения всех остальных.

Не толкование, не трактование и не дешифрование идей Тарковского предлагается здесь, а со-видение, со-чувствование, отражение подобного в подобном. «Вина» Тарковского перед исторической правдой лишь в том, что он отразил в «Андрее Рублеве» образ, созвучный Тарковскому, а не поборникам достоверности. Но в таком случае «вина» самого Андрея Рублева в том, что его иконописные образы никак не могут соответствовать канонам реалистической живописи.

И опять все упирается в глубину образа Божиего в человеке, той Истины, которая стояла перед Пилатом и которой он задал свой знаменитый вопрос: «Что есть истина?» Но ведь еще и до Пилата люди требовали у явившейся им Истины — Христа — знамения, которое бы было абсолютно надежно, которое бы исключало всякий риск веры. Пилат услышал в ответ молчание, люди не получили знамения, кроме знамения пророка Ионы, то есть крестной смерти и воскресения. Значит, ответить словами на Пилатова вопрос невозможно?.. Все путешествие по Зоне — это попытка ответа, попытка раскрытия того, что есть, но того, что не передашь вне Зоны всем и всегда. Сталкер поднимается из травы, шепча строки Евангелия от Луки. Евангелист рассказывает, как он шел вместе с Клеопой в Еммаус и глаза их были закрыты от света Истины: они не узнавали Христа. И не узнали Его до тех пор, пока Сам Он не просветил их очи. Вот что такое человек пред Истиной, пред вечной Зоной невидимого мира. И как хорошо Сталкер понимал свое бессилие объяснить Писателю и Ученому то, что сам видит и чувствует. Он молился о раскрытии им душ, ибо это самая существенная помощь человека человеку в таком случае.

От «зеркального мотива» — к фильму «Зеркало». Голодная женщина с голодным ребенком скитается во время войны. Вот наконец-то дом с благополучной хозяйкой, где ей предлагают хорошо поесть и подождать денег за проданные драгоценности. Предлагают, правда, самой нарезать петуха к столу. Все чисто, уютно, ухоженно и даже приветливо. Апофеоз домашнего очага: пухленький, здоровенький младенец в кроватке под балдахинем, «розовое счастье». Какое же отражение надо было усмотреть во всем этом зеркале, чтобы опрометью бежать, не дождавшись еды и денег, прочь и прочь от сытого оазиса среди голодной пустыни? И убийство петуха как отражение каких-то других страшных убийств, совершившихся в отраженном здесь мире. И мальчик, и мать сначала ежатся от неведомого давления чуждого духа, а потом не выдерживают: вполне достаточно глянцевых отражений кошмара духовной смерти, чтобы главным героям не дожидаться ее плодов.

Для того чтобы видеть самого себя, мы тоже пользуемся зеркалом. И в ближайшем нашем отражаемся мы сами. Конфликт — и мы уходим от привычного круга, думая освободиться от нервного напряжения, но вместо этого находим его опять. В сознании того, кто за кадром «Зеркала», то есть героя-автора, сливаются жена и мать. Зеркало отражает обеих, взаимозаменяет их. И те же трения двух человеческих его: одно отражается в другом. И в этих двух ближних своих сын и муж видит себя. «То, что мы называем страстями, — всего лишь трения души с окружающим миром». — цитирует Сталкер слова отца Иакова из гессевской «Игры в бисер». «Неча на зеркало пенять...» Зеркала — люди, события, обстоятельства — даются нам по той же самой милости Божией, которая хочет, чтобы

мы видели самих себя и исправляли, точнее, просили у нее исправления. Мы ропщем, пеняем на зеркала, а фактически на Бога. Изменяем все что угодно, кроме того, что нужно,— самих себя, а потому, изменяя, не изменяем. Потом оказывается, что за этими ненужными переменами и стремлениями к ним безнадежно уходит то непосредственное и живое мировосприятие, которое было доступно в детстве. Лишь память требует всеми силами воспроизвести утерянное. И для этого душа ищет свои зеркала. В «Зеркале» Тарковский находит некоторые из них. Находит для того, чтобы еще и еще раз сказать, что есть оно, сущее, за рутиной жизни. И за каким-то мрачным кадром военной кинохроники, где как бы обезличенные люди тонут на переправе, неожиданно звучат стихи Арсения Тарковского о сущей и неутопающей душе. А в конце, как и в «Солярисе», как и в «Сталкере», тот же катарсис единения. И снова фрагменты молитв Баха сводят непостижимым образом всех на лесной поляне.

В звуковой ткани «Сталкера» миссия всеединства возлагается уже на Бетховена. Финал его Девятой симфонии — ода Шиллера «К Радости» становится кодой пятой части киносимфонии Тарковского. Сквозь грохот железной дороги, точнее, из этого грохота прорезается эхо совершенно иных созвучий. Это голос Зоны пробивает все барьеры предзонья: «И Свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1.5).

Последний момент, когда трое сидят в доме Зоны. Сначала омовение дождем — символ насыщения и очищения во всех фильмах Тарковского. Стихотворение «Дождь» Лорки, эта непревзойденная песнь водам небесным, по-моему, наиболее близко к «дождю» Тарковского. И все стихает, чтобы на кратчайший миг воцарилось понимание в единстве, столь редкая для земнородных победа над «ненавистной рознью мира сего». Ее, по словам преподобного Сергия, побеждаем мы воззрением на Святую Троицу. Но у тьмы свои способы вырвать человека из вечности и швырнуть его оземь. Поверхность воды затягивается пленкой мазута, и рыба — у ранних христиан символ Христа Спасителя — выплывает на поверхность, чтобы глотнуть воздуха. Из Зоны не возвращаются тем путем, которым входят в нее. Оргиастический вихрь равелевского «Болеро» выносит троих в то самое нецветное пространство индустриального полумрака, откуда начинался их путь в Зону. Какие невероятные усилия и риск требуются, чтобы прорваться из «предзонья» туда, а оттуда — миг, и земное притяжение свертывает не очистившуюся до конца душу в нашу юдоль страдания и скорби. Силовые линии «Болеро» как бы идут по направлению, духовно обратному оде «К Радости» и прелюдии фа минор. Они низвергают человеческий дух «оттуда».

Есть две правды: эстетическая и духовная. К сожалению, до сих пор эти два природно-природных понятия многими воспринимаются как синонимы. «Что-то очень часто мы, — предупреждает С. Аверинцев, — стали употреблять слово «духовный» — а ведь в русском языке это слово очень строгое, и, если мы воспринимаем его смысл в полную силу, оно само собой располагает и даже принуждает к строгости. Давным-давно написано: «За всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в День Судный...» («Надежды и тревоги»).

Художественный образ может быть эстетически правдив. Но если поставить вопрос о его духовной правде, то прежде нужно перейти к Истине, к Богу и ко Христу Его. У Достоевского, с одной стороны, «красота спасет мир», а с другой — «красота — это то, где дьявол с Богом борется». А дьявол, как известно, лжец и отец лжи. Определить духовное содержание образа, правду его или ложь можно только относительно Истины и только приложив его к Ней. И если истины статического порядка можно располагать на горизонтальной плоскости нашего восприятия, то Истина духа — это вертикаль. Высь этой вертикали — Богочеловечество, низина — человекобожество. И потому любой, и в первую очередь гениальный, художественный образ есть величина не скалярная, а векторная. Говоря о гениальности вообще, мы можем иметь в виду духовную силу — именно ею и определяется масштаб и природа гения. Можно быть утонченным эстетом, безошибочно определять и ранжировать степени дарований, талантов, но при этом быть совершенно глухим к их направленности, то есть в духовном отношении оставаться непосвященным. Для суждения о духе требуется религиозный опыт, и чем этот опыт глубже, тем острее просматривается кардинальная сущность образов и направленность их воздействия.

Понятно, что «Солярис» и «Сталкер» не экранизации. «Солярис» Лема и «Пикник на обочине» Стругацких служат лишь внешней канвой для воплощения замыслов кино-

режиссера. И фантастика, и мистика у Тарковского не феномен отвлеченного чуда, а утончение и углубление мировосприятия. Пожалуй, кто хочет, может объяснить в его фильмах переходы из одной реальности в другую — сновидениями, левитацией на фоне брейгелевских созерцаний — невесомостью, а телекинез посуды на столе — содроганием стола от проходящего рядом железнодорожного состава. Науку как таковую Тарковский вовсе не собирается громить вместе с Писателем из «Сталкера» — это, думаю, вполне очевидно. Речь идет только о современном язычестве, о поклонении кумирам сциентизма и технократии. Разница такая же, как у Достоевского между логикой и логистикой.

Цивилизация поделила интеллигенцию на два «антагонистических класса»: технический и гуманитарный, на так называемых «физиков» и «лириков». Средневековый ученый наверняка изумился бы такой классификации, совершенно не представляя, куда же ему отнести самого себя. Наверяд ли бы Ломоносов смог уразуметь смысл обычных для нас перепалок между ученым и писателем. В фильме они, быть может, покажутся утрированными, но путь в Зоне — это путь по сокровенностям души, путь, на котором тайное становится явным и явленным уже без всяких интеллигентских оболочек. Никакая интеллигентность сама по себе не способна заблокировать сердце от черной собаки — образного воплощения духа грызущей злобы.

Ситуация «Сталкера» значительно сложнее «Соляриса». Ученый — это почти тот же Крис, только окопанный в своей учености; ему оппонирует Писатель, который пережил свой кризис и «очутился в сумрачном лесу». И если посредником между Крисом и его самопознанием является душевное страдание, то Ученому и Писателю милостью Божией послан Сталкер. Сталкеру же дано в них видение образа Божиего, искаженного принадлежностью к миру технократии или, с другой стороны, богемы. Обоим нужно попасть туда, куда попасть невозможно. Зона — это не рай и не царствие Божие, а только самораскрытие человека, если угодно — одна из областей подсознания. Но путь Тарковского и его Сталкера отличен от пути психоанализа или гештальттерапии, отличен своей глобальной целью. Психоанализ и гештальт преследуют чисто медицинскую задачу: оздоровить человека для земной жизни, избавить от комплексов, неврозов и т. п. Писатель и Ученый — путешественники в подсознание — не затрагивают корни страстей и обрезают только их вычурные побеги. Сталкер же в первую очередь ищет связи с Единым, связи, которая возможна только в Зоне. Молитва и смирение — это уже путь выкорчевывания страстей, и потому путь религиозный, путь христианских подвижников. В лице Сталкера именно с таким подвижником встречаются Ученый и Писатель. Но разве Сталкер что-нибудь выкорчевывает? Скорее наоборот, он даже швыряет в Писателя железной (это при его-то кротости), когда тот пытается выдрать в Зоне травинку. Но дело в том, что в Зоне все *не так* и борьба там *не такая*, к какой мы здесь привыкли. Сила той борьбы прилагается к тому, чтобы найти свой путь, ничего не вытоптать и обойти все ловушки, влекущие и обманывающие особой привлекательностью. А путь сей выводит к *комнате*, где исполняются самые сокровенные желания сердца. Но ум о них и не подозревает. Исполнение может погубить мгновенно. И поэтому в Зоне прямой путь не самый короткий. Сталкер вспоминает бывшего проводника, своего учителя, Дикобраза, погибшего от сребролюбия. Пошел-то он в Зону, как ему казалось, с самым благим намерением — спасти брата, а вышел с богатством, с тем, чего более всего желал. «Это что, наказание такое?» — иронически вопрошает Писатель. «После этого он повесился, — приходится объяснять ему на нашем языке... «Да тут же рукой подать!» — опять изумляется Писатель, увидев недалеко заветную комнату. «Но для этого рука должна быть длинной — у нас такой нет», — отвечает Сталкер. Несмотря на все предупреждения, Писатель все же локмится к недоступному, и вдруг, как порыв ветра, нелетает на него буря аплодисментов: слава великого писателя. Милость Зоны останавливает его своим голосом, изумляя уже Сталкера.

Очень мало может объяснить в Зоне сам Сталкер. С осторожностью и благоговением он познает ее по мельчайшим крупичкам, видит то, что необходимо на том или ином этапе пути, видит потому только, что постоянно осознает свое неведение и беспомощность. Это еще один закон Зоны. Он же сформулирован апостолом Павлом так: «Кто думает, что он знает что-нибудь, тот ничего еще не знает так, как должно знать. Но кто любит Бога, тому дано знание от Него» (1 Кор. 8.2-3). Писатель должен был пройти черный тоннель первым, пройти страшное испытание через воду, песок и черных птиц; Ученый спокойнее, «черная собака» не так его тербит, и искушений у него меньше. Более того, он остается невредимым, оказавшись в одной из ловушек у водопада. Сталкер понимает, что все эти препятствия пройдены только потому, что в глубине этих людей все же

сияет свет. Иногда начинает казаться, что Зона — это не что иное, как Дао, бесконечный путь совершенства. И действительно, Сталкер цитирует самого Лао Цзы — о необходимом условии движения по пути гибкости и открытости души, потому как все застывшее, пусть даже и могучее, как сухое дерево, обречено на смерть.

Да, в заветной комнате всех троих — Ученого, Писателя и Сталкера — ждало самое серьезное испытание. Надрывно трезвонит невесть откуда взявшийся телефон. Это требует выхода подсознательная изнанка Ученого. Прорывается наружу то, что тщательно сдерживалось десятилетиями этикетных барьеров. Зависть, амбиции, ревность, тщеславие, блуд — нутро злосрадного истукана. Ученый муж, сдержанный и добропорядочный семьянин, объект восхищения соседей и окружающих, в одно мгновение превращается в исчадие злобы. И спрашивается, какое же хорошее воспитание, какие светские манеры могут в сей миг защитить беднягу от «сокровищ» собственного сердца — гнезд и даров ангела мрака? Достоевский открывал нам ловушки своего времени, Тарковский — своего. *«Блажен разумевай...»*

«Жизнь брала под крыло, / Берегла и спасала, / Мне и вправду везло. / Только этого мало». Сокровенное благодарение Тарковских — отца и сына — и Сталкера. И сокровенное желание их. Любые риски предзонья, тюрьма, страдания жены, физическая смерть — и все это ничто перед желанием еще раз встретиться с Зоной, войти в нее и вынести еще одну крупицу познания, ибо только оттуда совершается путь к тому, что *Есть*. Побывавший в Зоне уже не сможет нигде найти покоя, для него везде тюрьма, везде опалает его «угрюмый, тусклый огонь желанья». Но Зона возлагает на каждого свою миссию, в том числе и на Сталкера, проводника ищущих душ. Вести за собой кого-то — все равно что кровь свою проливать, расплачиваться за чужие грехи, но таково определение: «Тяготы друг друга носите и тако исполните закон Христов». И Сталкер только таким образом может восхитить себе милость Зоны; только подставляя себя под удары, он способен удовлетворить свое желание большего. Это уже христианство в чистом виде. И Зона не заставляет себя ждать. Собака Писателя набрасывается на него: сначала на душу, а потом уже и на тело. И тут же Ученый со своей бомбой. Настает власть тьмы. Самые мрачные, самые inferнальные глубины людей восстают на образ Агнца Божиего. Комната становится Голгофой. Только истинное смирение может принять на себя и заземлить волны злобы. Без Сталкера они бы умертвили и Ученого, и Писателя. Разве может объяснить он человеку, разъяренному интуицией Зоны, почему имеет право определять, кому что нужно, то есть спастись от явной смерти? Здесь слышатся прямые отголоски криков толпы перед Пилатом. Как заслуженное принимает Сталкер оскорбление Писателя; бросает последние силы, чтобы выхватить бомбу из рук Ученого; и лишь неведомая Божия сила полагает конец этому превышающему всякие человеческие силы испытанию. Наступает миг просветления, торжество триединства. Всякий, кому знакомы закономерности *внутренней брани*, знает, что за тем стоит.

Контраст. Черную собаку отпаивают белым молоком. Это уже делает жена Сталкера. И она оказывается невольно вовлечена в его миссию, но за пределами Зоны. Туда ей еще рано. Сталкер лежит почти в психическом истощении и негодовании на своих спутников, у которых «орган, которым верят, атрофировался за ненадобностью». Но ведь в начале пути он видел в них свет, видел образ Божий, потому только и вел! Вот это и есть разница между «в силах» и «без сил». Духовная сила есть не что иное, как *видение* света и *любовь*, истощение — *невидение* и *негодование*. Но кому же еще было взять на себя этого черного пса? «Тяготы друг друга носите...» Два плана бытия: истерика обесиленного Сталкера — утешение жены; черный пес — белое молоко. На взгляд «нормального» человека семья Сталкера — несчастье из несчастий. Да еще ребенок — жертва мутации. Но никто из них, «ненормальных», уже не согласится променять свою участь на «нормальную».

Дочь Сталкера, физическая калека, Мартышка, еще более не от мира сего. И сила ее, не рассеиваясь в мире сем, сосредоточивается в фокусе души, воспламеняя ее «огнем желанья». Это продолжение и надежда Сталкера. Веснушчатое, в платке, очень русское лицо Мартышки напоминает о России, угловатой не для мира сего. Силы этой убогой «ненормальной» калеки титанические. Страдания и болезни сохраняют этот источник от распыления до назначенного времени. В какую же сторону может он сверкнуть своим испепеляющим огнем? Что ответит Родина наша на вопрос, заданный ей Соловьевым:

Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

Шестая часть симфонии Тарковского — «Ностальгия». Всемирное предназначение России. Тема эта зарождалась в «Андрее Рублеве», протекала узким ручейком через «Солярис», подспудно набирала силу в «Зеркале» и «Сталкере», чтобы явиться сполна в «Ностальгии». Каждая часть симфонии есть элемент целого. Подобный закон единства запечатлен в фильмах Тарковского. Икона Пресвятой Троицы, одинокий домик на берегу, зеркальные отражения, замирание и слушание травы, ветра, ручья — создают образные перемишки между фильмами, дополняя восприятие зрительными переплетениями. Своеобразный мост проходит от «Сталкера» к «Ностальгии» через тот же бетховский финал Девятой симфонии. Своеобразен он потому, что концы его отнюдь не похожи друг на друга. Если в «Сталкере» хор «К Радости» звучит полноценным катарсисом, то в «Ностальгии» через тот же фрагмент невозможно испытать состояние очищения и просветления. Конечно, можно воспринимать самосожжение Доменико в аллегорическом смысле, но даже при этом трудно избавиться от ощущения надрыва.

«Ностальгия» может быть разложена сразу на несколько ностальгий. Ностальгии людей: Андрея — русского писателя, Доменико — юродивого-католика, бесплодных женщин — одновременно несут в себе образы более высоких ностальгий целых народов, культур, религий. Всякий плод свидетельствует о своем дереве. Постепенно открывается сердцевина романо-католической культуры через видение Доменико. Благополучный смрад западной цивилизации, гниение заживо в сернистом болоте, дыхание сытой смерти — и все это в месте, где Господь некогда открылся святой Екатерине. В эсхатологическом ужасе духовно живой человек кидается спасать себя и свою семью. Оказалось, тщетно. Он одинок и безумен в своих исканиях. Ностальгия спасения и всеединства пробивается в отчаянной попытке пронести свечу горящей через это гниющее болото. И тщетно: все старания обречены. Их немедленно пресекает «нормальное» общество, отводя безумца в сторону. Остается только сгореть в огне своих устремлений в полном одиночестве. Остается только собрать последние силы, выкрикнуть последний призыв, заведомо безнадежный, к полуравнодушным, полуюлюбивым, проходящим мимо.

Но самоубийство — грех.

Это чрезмерное ступение, в котором несомненно принимал участие дух, выразивший себя в бесноватом и помрачивший состояние самого режиссера. Ну что ж, такова реальность воздействия сил мрака, и кто может быть свободен от нее? Тарковский снимал свои фильмы, если можно так выразиться, медиумическим образом. Он чувствовал, что открыт определенным силам, и старался как можно меньше своим рассудком вмешиваться в их деятельность. Это была глубоко мистическая интуиция, предощущение своей задачи — воплотить основные узлы современного *духовного* развития человека, цивилизации. России, дать развертки и наметить решения серьезнейших проблем на пути к свету и совершенству. Человеческими силами такие задачи не решаются: требуется помощь высших посредников, точнее, их прямое руководство. Естественно, что силы зла всячески стремятся вмешаться в эту работу, навязывая свои трактовки.

Другая линия католического мира у Тарковского рисуется в образе бесплодных женщин-молельщиц. Окруженные величественными стенами, уже лишенными своих куполов, взывают они к Деве Марии, испрашивая плода своему чреву. Каждая из них в неистовой молитве поглощена только своей бедой. Господь слышит их, но они не слышат Его. Портрет в этих кадрах довольно прозрачен. Разделенность и духовное бесплодие в стенах бывшего храма западной культуры. Холод, безнадежность, богооставленность.

Все же Доменико находит новый «живоносный источник». Оплодотворяющей силой для Запада может стать только Россия. Ту самую свечу передает он русскому, России, ибо только она способна пройти через смрадный водоем, пронеся в себе ее горение. И сила, проносищая свечу, это... ностальгия, русская ностальгия. «Русская ностальгия — это особое состояние души и особый ее настрой... Привязанность русских к своим корням, своему прошлому, к своим местам, своим близким, к своему окружению и образу жизни, к способу контактирования с другими людьми перерастает у нас в характерологический признак. Общеизвестна драматическая неспособность русских оторваться от своих вечных корней» (Андрей Тарковский).

Но и это всего лишь описание, сделанное умом и словами великого композитора кино. Образ женщины, будь то мать или жена — неважно, — той, которая являлась Андрею во снах или грезгах наяву, — куда более глубокое проникновение в корни русской ностальгии. И жена эта плодотворна. Здесь очевидной становится параллель с рожицей, муки которой Христос сравнивал с муками духа в мире сем. Действительно, Россия вошла в

Запад, приняла все плоды его цивилизации и даже разыграла в деталях интермедию одной из самых страшных утопий безбожия. Кровь и мучения предшествуют рождению новой жизни: такой завет был дан Еве, Жизни рождающей. Ностальгия России, окунувшейся в Запад, — это ностальгия по своему идеальному образу, образу идеальной Соборной Души. И только ее святая сила и сила влечения к ней способны донести до конца горящую свечу.

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры.

О. Мандельштам

«И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

Русский писатель — путь России к самой себе. Зачем он проходит через Рим? Существо миссии определено свыше. Нужно раздвинуть границы. Какие? «Государственные» — усмехается Андрей в ответ на этот вопрос. Границы между Андреем и Доменико стираются в зеркале духовного подобия; в нем же они сотрутся между Москвой и Римом, между православием и католицизмом.

Катарсис «Ностальгии» — в последней сцене. Тот самый дом ностальгии, сокровенный отеческий дом, около которого сидит Андрей, окруженный стенами пустого католического храма. Пустота заполнилась. Страдания России вдохнули новую жизнь в мир. Россия приняла на себя плоть Запада, чтобы умереть от его безбожия и воскреснуть, оживотворив и освятив всеобщую мерзость запустения. Но в этом воскресении и сама русская душа раздвигает свои границы, вмещающая в себя духовный опыт костела. Два женских образа во сне Андрея «сретостяся и облобызастяся» — ностальгия христианского всеединства.

И. А.

(Окончание в следующем номере)

НОВАЯ ТОЧКА ОБЗОРА

Осмысление кинематографического наследия А. А. Тарковского, по существу, только начинается.

Долгое время появление аналитических работ о нем практически исключалось. Тому были свои дикие причины. Едва ли не лучшая картина — «Андрей Рублев» — вышла на экраны пять лет спустя после создания, изуродованная, искромсанная. Почти таким же явилось «Зеркало». В более благополучном положении оказались «Солярис» и «Сталкер», но писать о них предпочитали как о научной фантастике. С 1982 года — негласное табу на самое имя режиссера: Тарковский — за границей. С последними его лентами мы познакомились лишь три года назад.

Сегодня наконец появилась возможность говорить всерьез об этом уникальном художнике. Настало время писать о нем, и ценители его таланта наверняка знакомы с последними статьями, в том числе и написанными в годы вынужденного молчания (как, например, статья Л. Баткина «Не боясь своего голоса»).

Эссе, которое мы представляем читателю, стоит особняком от этих исследований; оно не может конкурировать с ними, да и не ставит та-

кой задачи. Это взгляд на художнический путь Тарковского, предложенный не профессионалом-искусствоведом, а заинтересованным зрителем. Зритель этот — духовное лицо, сельский священник, имеющий приход в российской глубинке. Не нужно объяснять, что еще несколько лет назад появление такой работы было бы немислимо, и нельзя не порадоваться, что теперь оно возможно и что обновление общества вызывает в сферу искусства новые, не востребованные ранее интеллектуальные силы, находящиеся за пределами больших культурных центров.

...Смерть Тарковского подвела черту под его творчеством. Как бы трагически внезапно оно ни было прервано, оно завершено. И теперь перед нами не сумма отдельных произведений, а целостное явление. Теперь необходимо заново возвращаться к фильмам, чтобы осмыслить каждый в контексте этого целого.

Настоящая статья — именно такая попытка. Попытка проникнуть в философию фильмов, и одновременно это, пользуясь словами автора, «взгляд с христианской колокольни» на весь творческий путь и самую личность художника.

Такой взгляд заслуживает внимания как зрителей, так и искусствоведов и культурологов, лишь начинающих осмысливать религиозно-философскую проблематику искусства Тарковского, вне которой оно не существует.

Читателю предстоит вникнуть в непривычную для него аргументацию, воспринять многозначный культурный код речи священника. Он столкнется с нетрадиционной, неожиданной интерпретацией ключевых сцен, эпизодов и самих фильмов, возникающей в пределах теологической концепции творчества режиссера. Думается, читатель сумеет оценить этический пафос, которым проникнута концепция жертвенности Тарковского-художника, и отдать должное такту, с каким подходит автор к вопросу о вере Тарковского-человека, — вопросу, который ему как священнику не может быть безразличен.

Важен здесь и механизм анализа: мы слишком долго и с большими потерями пренебрегали интеллектуальным опытом русской религиозной мысли, которая лишь теперь начинает к нам возвращаться; автор же статьи хорошо знаком с ней, что с очевидностью явствует из

его взгляда на философию Достоевского. Не случайно писатель настойчивой тенью проходит сквозь всю статью: духовное родство обоих художников — одна из ее центральных идей. Именно Достоевский, пропущенный сквозь восприятие русских символистов, становится в ней своего рода метаязыком в исследовании текста Тарковского.

Значение этого исследования мы видим не в том, чтобы сказать о выдающемся художнике последнее и самое веское слово (такое время наступит не скоро), а скорее наоборот — в том, чтобы дать толчок новым углубленным размышлениям и поискам новых точек обзора — с самых различных «колоколен».

Сан священнослужителя не препятствует литературно-критической деятельности, но наш корреспондент счел для себя неудобным появиться на страницах светского журнала под своим полным церковным именем и просил подписать статью инициалами.

Отдел истории и теории искусства

KADAMA



Цена 1 р. 20 к.
Индекс 73190

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА
в Лангятъ
ДЕРЖАВНАГО ОСНОВАТЕЛЯ
С-ПЕТЕРБУРГА

