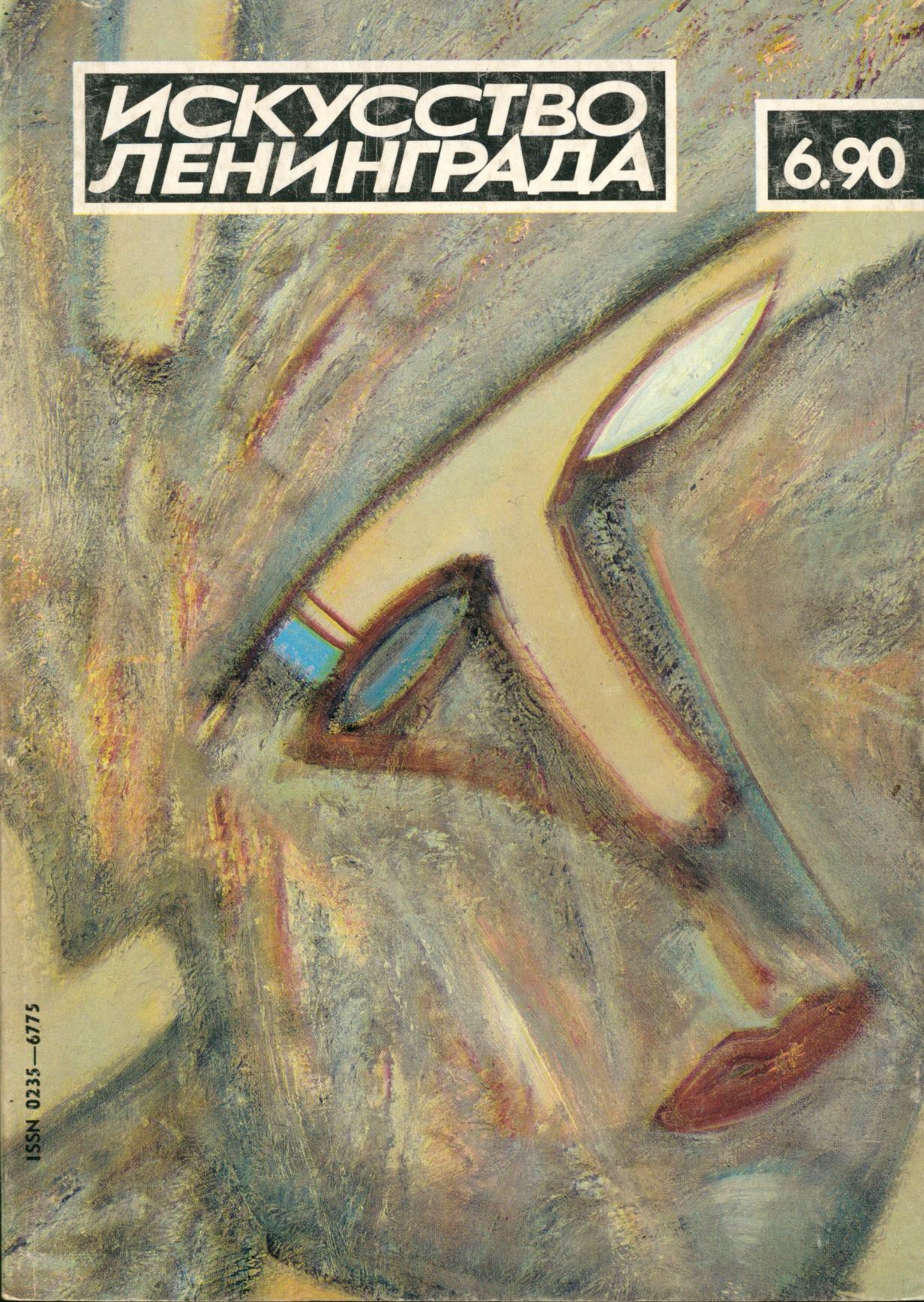


ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

6.90

ISSN 0235—6775





ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АВРОРА»
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- А. Климовицкий** **3** Пушкинизировать «Пиковую даму»...
- Борис Ельцин** **10** Исповедь на заданную тему
- Александр Плахов** **26** ...И думать, думать — древняя игра
Стихи
- Ирина Карасик** **28** Конфликт
- 32** В полете над хаосом
- Сергей Мальцев** **38** Честность художника
- Михаил Коновальчук** **48** Духов день
Сергей Сельянов
- Владимир Константинов** **66** Наш первый композитор
Борис Рацер
- Соломон Фогельсон** **68** Школа Соловьева-Седого
- Андрей Николев** **76** ОБЭРИУТОВ ГОД
Стихотворения
- Татьяна Шехтер** **79** Сквозь призму древних мифов
- 84** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
- С. М. Некрасов** **94** МУЗЕИ
Дом поэта: между прошлым и будущим
- И. А.** **101** Жертвоприношения Андрея Тарковского
(Взгляд с христианской колокольни)
Окончание
- 105** ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
Община. Продолжение
- 110** АВТОРСКОЕ ПРАВО

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

6.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

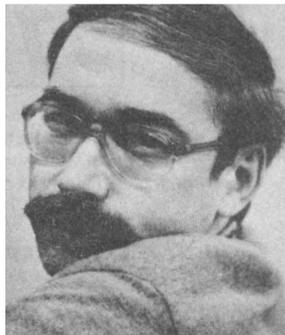
Р. С. АГАМИРЗЯН
Ю. Л. АЛЯНСКИЙ
В. К. АРРО
А. В. ГРИГОРЬЕВ
В. В. ИВАНОВА
Е. Ф. КОВТУН
А. Ф. МАЛЬКОВ
Р. С. МИЛОНОВ
А. С. ПЛАХОВ
В. Ф. ПОЗНИН
В. Н. ПОЛУШКО
(зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция

В. С. Петров
(ответственный секретарь)
М. А. Золотонос
(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:



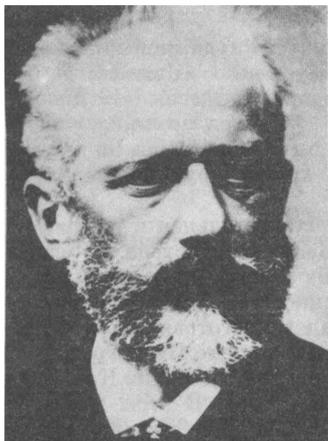
КРЫЖЕВСКИЙ Ян Юлианович (р. 1948) — член СХ СССР, живописец. **Трансреальный портрет** (фрагмент). 1989. Холст, масло. На первой странице



ДЯТКИНА Ирина Львовна — член СХ СССР, график, живописец. **«Автограф для журнала» — Лицейская лирика Пушкина**. Бумага, тушь, перо, коллаж. На второй странице

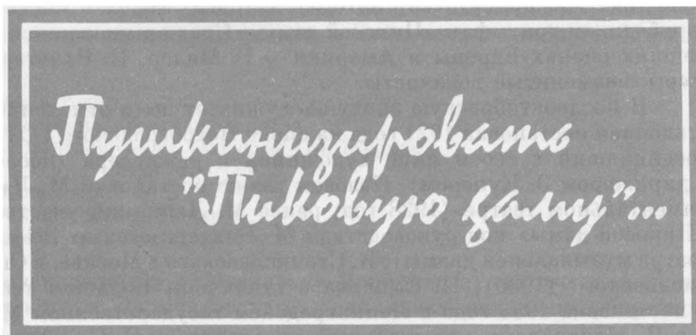


БРЫЛЯКОВ Владимир Федорович (р. 1958) — кинооператор, фотограф. **Фотокомпозиция**. На четвертой странице



К 150-летию со дня рождения П. И. Чайковского

А. Климовицкий



Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как (его) написать.

П. И. Чайковский

Из письма М. И. Чайковскому от 28 марта 1888 г. Тифлис

Кончал сегодня 7-ю картину (ария еще осталась). Ужасно плакал, когда Герман испустил дух. Результат усталости, а может быть, того, что в самом деле это хорошо.

П. И. Чайковский

Дневники, запись от 2 марта 1890 г. Флоренция

Вряд ли сегодня можно представить рядом с оперой «Пиковая дама» имена, скажем, композиторов Н. С. Кленовского или А. А. Вилламова — а ведь они всерьез намеревались осуществить этот замысел, тогда как почти в то же время П. И. Чайковский (28 марта 1888 г.) уверял брата: «Я нисколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы»...» Но вот минуло около двух лет. 31 января 1890 года, находясь во Флоренции, Чайковский начинает работу над оперой и завершает ее в клавире через 45 дней. В апреле в Риме композитор начал инструментовку оперы, закончив ее в июне уже в России.

7 декабря 1890 года опера была поставлена в Петербурге в Мариинском театре под управлением Э. Направника, в ролях Германа и Лизы выступили Н. и М. Фигнеры. С того дня опера «Пиковая дама» Ж.-Ф. Галеви по либретто Э. Скриба (на основе перевода пушкинской повести П. Мериме), оперетта Ф. Зуппе «Дама пик» (в ранней редакции — «Раскрывающая карты») если и упоминаются исследователями или авторами популярных викторин, то только в связи с шедевром Чайковского.

Вслед за петербургской премьерой, 19 декабря того же года в присутствии автора опера прошла в Киеве под управлением И. Прибика, год спустя была поставлена в Москве,



в Большом театре, под управлением И. Альтани (с 15 октября 1904 года она пошла под управлением Рахманинова, затем — других дирижеров). Одновременно «Пиковая дама» ставилась на провинциальной сцене — в театрах Харькова, Саратова, Одессы (19 января 1892 года — в присутствии автора) и других городов России¹. 1892 год положил начало зарубежным триумфам «Пиковой дамы». Среди выдающихся ее интерпретаторов на известнейших сценах Европы и Америки — Г. Малер, Б. Вальтер и другие крупнейшие дирижеры, знаменитые вокалисты.

В послеоктябрьскую эпоху заслуживает быть отмеченной блистательная и во многом эталонная постановка 1921 года на сцене Петроградского ГОТОБа. Ее осуществил А. Бенуа, соединивший в своем лице художника и режиссера (последнюю обязанность он делил с дирижером Э. Купером). Назovem также постановки М. Лапицкого в Московском Экспериментальном театре (1928 год; ранее М. Лапицкий участвовал в подготовке спектаклей «Пиковой дамы» под руководством М. Бихтера осенью 1914 года на сцене Петроградского театра музыкальной драмы); К. Станиславского в Москве, в Оперном театре имени К. С. Станиславского (1930); Н. Смолича в столичном Большом театре (1935). В этом же ряду и постановка 1935 года в Ленинградском государственном Малом оперном театре (режиссер В. Мейерхольд, музыкальный руководитель С. Самосуд, художник Л. Чупятов)².

Эта работа Мейерхольда — одна из самых выдающихся и вместе с тем, быть может, самая драматическая страница в истории постановок и интерпретаций «Пиковой дамы». Мейерхольд считал, что либретто Модеста Чайковского исказило пушкинский замысел. Отсюда и родилась генеральная установка режиссера: «Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его «Пиковой даме» озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» — вот задача, решение которой взял на себя Малый оперный театр», — писал Мейерхольд в статье «Пушкин и Чайковский», чуть ниже формулируя ту же задачу с афористической краткостью как «пушкинизирование «Пиковой дамы» Чайковского»³. «Когда мы внимательно начинаем изучать эту оперу, — продолжает Мейерхольд, — мы видим, что Чайковский представил нам пушкинскую концепцию теми средствами, которыми располагал этот большой мастер. Но дал он нам свое именно на дрожжах пушкинского вымысла, и волновали его, как вспенившиеся, не иные, а именно пушкинские мысли. Вследствие этого мы взялись за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при обязательном условии замены сценария Модеста Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом»⁴.

Новое либретто Мейерхольд разрабатывает вместе с В. Стеничем, стремясь максимально насытить его стихами Пушкина, возратить действие в пушкинские времена — в 30-е годы XIX века, вернуть опере и сюжет и дух пушкинской эпохи. Задача дерзкая, но, очевидно, и неизбежная. Ведь Мейерхольд принадлежал к тому поколению русской художественной интеллигенции, которое остро переживало исторический и духовный опыт отечественной культуры. Символическими вехами этого опыта оказались «Пиковые дамы» Пушкина и Чайковского. Поколение Мейерхольда еще непосредственно ощущало, что вместили в себя без малого шесть десятилетий, которые пролегли между этими произведениями и которые не только их разъединили, но и связали. Потому-то оперный Герман для Мейерхольда — это и неизбежно герой пушкинской повести в богатстве ее культурных связей и параллелей (участники обсуждения спектакля отмечали увиденное режиссером в Германне Пушкина родство с Жюльеном Сорелем «Красного и черного» Стендаля, Люсьеном «Утраченных иллюзий» и Рудольфом «Шагреновой кожи» Бальзака⁵), таящий в себе будущих персонажей Достоевского (Подростка, Раскольникова...). Мейерхольд, современник, вдумчивый читатель и интерпретатор Блока, несомненно был прикосновенен к обнаженной поэме тайне. Тайне драматической антиномичности одноименных повести и оперы и в то же время неразъятости их и фатальной связанности с... «Маскарадом» Лермонтова.

Это блоковское (и мейерхольдовское) видение стихийно и неподконтрольно прорвалось в выразительных «оговорках» поэта (он сам отмечал их специфическую нечеткость: «...я написал так туманно об этом... <...> ... Я путаюсь в этом страшноватом для меня

←

П. И. Чайковский. 1887

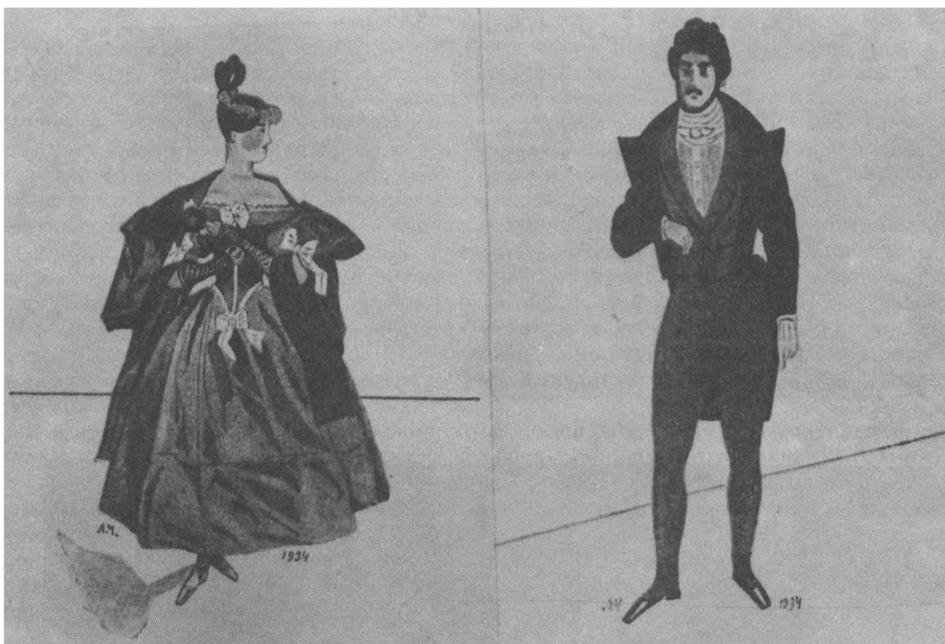
Фрагмент клавира с текстом либретто В. Стенича. 1934

⁴ *В. Э. Мейерхольд. 1930-е*

пункте»), комментировавшего фрагмент (опущенный впоследствии при публикации) своей статьи «Педант о поэте» в известном письме к П. Перцову от 31 января 1906 года. «Граф Сэн-Жермэн и «Московская Венера», — пишет Блок, — совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом, потому что тут для меня многое разумелось само собой. Это — «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского):

Однажды в Версале aux jeux de la reine
Venus Moscovite проигралась дотла...
В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн.
Следя за игрой...
И ей прошептал
Слова, слаще звуков Моцарта...
(Три карты, три карты, три карты)...

и т. д.— Но ведь это пункт «маскарадный» («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет «Пушкинского и Лермонтовского», как «двух начал петербургского



*Эскизы костюмов Лизы и Неизвестного.
Художник Л. Чупятов. 1934*

периода», но Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта...*⁶ Не потому ли и Мейерхольд — совсем по-блоковски — расслышит лермонтовские обертоны в «Пиковой даме», реализовав их, например, введением в новое либретто персонажа под именем Неизвестный — несомненная аллюзия «Маскарада», ранее поставленного режиссером. В обоих спектаклях этот персонаж выполняет тождественные функции носителя идеи возмездия⁷.

Точно так же азарт и нервная взвинченность, тревога и риск в связи с разнообразно преломленными мотивами карточной игры (в ней, по словам И. Соллертинского, раскрывается важнейшая для Чайковского «идея фатума, смерти»⁸) — вот та атмосфера, пронизывающая оперу в постановке Мейерхольда, которая вводит «Пиковую даму» в круг таких произведений, как «Маскарад», «Игрок»⁹. «Оформленное карточной схваткой отчаянное сражение героя с судьбой»¹⁰ — так слышит режиссер оперу Чайковского, чем несомненно

Мейерхольд

Pique-D

Oper
in 3 Acten und 7 B

Text mit Benutzung der gleichnamige
von M. Tschaikows
Deutsch von A. Ber
Musik von
P. Tschaiko
OP. 68.
Clavierauszug vom Con
P. RUBL. —
Für Clavier allein übertragen von J. H.
vierhändig

Eigentum des Verlegers
P. JURGEN
Comptoir de Russie Russ. Anstalt-Lapota, 4.
Sankt-Petersburg & Moskauer Universitat
МОСКВА. Л. I
Neglinny pr. 14. Thali

СЛІКІ
Кресты, холосты.
Дн. 1-й - "Нарынок, "Жан"
Дн. 2-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 3-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 4-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 5-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 6-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 7-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 8-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 9-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 10-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 11-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 12-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 13-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 14-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 15-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 16-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 17-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 18-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 19-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 20-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 21-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 22-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 23-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 24-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 25-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 26-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 27-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 28-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 29-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 30-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 31-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 32-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 33-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 34-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 35-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 36-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 37-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 38-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 39-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 40-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 41-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 42-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 43-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 44-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 45-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 46-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 47-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 48-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 49-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 50-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 51-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 52-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 53-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 54-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 55-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 56-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 57-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 58-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 59-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 60-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 61-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 62-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 63-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 64-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 65-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 66-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 67-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 68-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 69-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 70-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 71-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 72-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 73-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 74-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 75-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 76-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 77-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 78-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 79-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 80-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 81-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 82-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 83-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 84-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 85-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 86-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 87-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 88-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 89-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 90-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 91-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 92-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 93-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 94-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 95-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 96-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 97-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 98-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 99-й - "Кресты, Рынок"
Дн. 100-й - "Кресты, Рынок"



Титульный лист клавира с автографом В. Мейерхольда
В. Мейерхольд, С. Самосуд, В. Стенич, Л. Чупятов (слева направо)

«пушкинизирует» ее. И прежде всего, он возвращает действие в николаевскую эпоху, тем самым, казалось бы, «восстанавливая справедливость».

Принято считать, что инициатором хронологического смещения сюжета пушкинской повести в опере в XVIII век был не композитор, а директор Императорских театров И. А. Всеволожский. Чайковский же лишь согласился с его предложением, точнее — вынужден был согласиться¹¹. Это, однако, далеко не так: возможность ввести в оперу музыкальный образ минувшего столетия была для него принципиально важной.

Приступая к работе над «Пиковой дамой», композитор изучает партитуры итальянских и французских оперных мастеров XVIII века, еще ранее погружается в музыку Моцарта. А. Зорин и А. Немзер, исследующие культурные судьбы повести Карамзина «Бедная Лиза», отмечают ориентацию Чайковского в «Пиковой даме» на предпушкинскую литературную традицию (Томский поет ариозо на слова Державина, Полина и Лиза поют Жуковского, сюжетная линия князя Елецкого пришла из сентиментальных повествований)¹². И какие бы недочеты в либретто Модеста Чайковского мы сегодня ни обнаружили, нельзя забывать, что в конечном счете все в нем сделано только с согласия композитора, в тесном с ним сотрудничестве. По его требованию введены новые персонажи (Полина, князь Елецкий), новые сцены (у Зимней канавки); композитором написан стихотворный текст хора девушек «Ну-ка, светик Машенька», арии Елецкого «Я вас люблю, люблю безмерно», ариозо Лизы «Ах, истомилась, устала я», хора «Блестает солнце красно».

Так были ли у режиссера достаточные основания подвергать сомнению концептуальную значимость темы XVIII века в опере «Пиковая дама»? И если Мейерхольд, по собственному признанию, стремился «сохранить все прелести Чайковского, придав им прелести Пушкина и локтем отстранив либретто Модеста Чайковского», то, как справедливо указывает К. Рудницкий, этот план был уязвим «только в одном существенном пункте: Чайковский писал музыку, следуя либретто своего брата, которого Мейерхольд хотел «отстранить локтем». А потому возникла вполне реальная опасность, что музыка не во всех отношениях согласится с либретто»¹³. Отсюда и активное вторжение режиссера в музыкальную ткань оперы: сокращения, перестановки сцен, купюры — 445 тактов музыки Чайковского в спектакль не вошли. Это: хоры няnek и квинтет «Мне страшно» в 1-й картине, хор подруг Лизы, русская пляска и сцена с гувернанткой во 2-й, часть пасторали в 3-й, часть сцены Лизы в 6-й, финал в 7-й. Была добавлена новая, 8-я картина (больничная палата), где использовалась музыка 5-й картины. Лишь 4-я и 5-я картины шли без изменений в партитуре. Таким образом, блистательные режиссерские находки и открытия Мейерхольда сопровождалась рядом утрат.

И все же, как писал Д. Шостакович, «получился блестящий и поучительный оперный спектакль»¹⁴. И. Соллертинский назвал его «великолепным, потрясающим, бьющим через край своей творческой энергией», который «щедро обогатит нашу теоретическую мысль о музыкальном театре»¹⁵. Именно поэтому представляет значительный интерес хранящийся в Ленинградском государственном музее театрального и музыкального искусства клавир «Пиковой дамы» (издание М. Юргенсона. Москва, 1899), принадлежавший Мейерхольду¹⁶. На титульном листе клавир: справа — фамилия бывшего владельца его А. А. Голубова (зачеркнута), слева сверху — автограф Мейерхольда.

Мейерхольд, не расстающийся с оперным клавиром на репетициях «Пиковой дамы», — устойчивый мотив в воспоминаниях участников спектакля и свидетелей репетиционного процесса. Режиссер превосходно знал музыку в мельчайших ее деталях, ориентировался в оркестровой ее ткани, в музыку он постоянно вслушивался, вдумывался.

Не тот ли перед нами клавир «Пиковой дамы», который видели в руках у Мейерхольда? Большинство страниц его испещрено рабочими режиссерскими пометами. На обороте титульного листа конспективно зафиксирована перепланировка, положенная в основу спектакля (в качестве единицы членения музыкально-драматического действия Мейерхольд избирает «эпизод»). На обороте обложки, сверху, более подробно расписаны первые пять эпизодов и сделан карандашный набросок одной из декораций. Весь клавир заново подтекстован.

Почти каждая страница нотного текста испещрена корректурными знаками, купюрами, отсылками к другим фрагментам, изъятиями, несет на себе следы существенной перемонтировки. Все эти указания полностью совпадают с «Графической режиссерской партитурой», представляющей собой выполненную Н. Шульгиным фиксацию мизансцен Мейерхольда и потактно расписанную перепланировку музыки по клавиру¹⁷. Исключение составляют следующие фрагменты оперы: оркестровое вступление к картине в Летнем саду, озаглавленное Мейерхольдом «Прелюд „Пейзаж“», а также инструментальные интерлюдии

между эпизодами 7—8-м, 8—9-м, 11—12-м, все одинаково названные Мейерхольдом «Intermezzo». Зафиксированные в клавире, они никак не отмечены в «режиссерской партитуре» Шульгина. В небрежности его заподозрить невозможно — все записи просматривались Мейерхольдом. Не отражают ли они некий промежуточный этап работы, отдельные детали которой не вошли в окончательную редакцию спектакля? Ведь согласно «режиссерской партитуре» после 57 тактов Интродукции (то есть полной, без купюр) следует сцена у Нарумова, открывающаяся детским маршем 1-й картины. В постановке Мейерхольда он превращен в бойкую песенку гусар-девицы, окруженной поклонниками. Быть может, в какой-то момент именно музыка начала 1-й картины, озаглавленная в клавире «Прелюд „Пейзаж“», мыслится режиссером как некая инструментальная интрада к эпизоду 1-му?

Язык музыки был вынтен Мейерхольду, он с детства жил в обстановке непрерывного музицирования, сам играл на скрипке. И его опыт с «Пиковой дамой» — это опыт не только режиссера всеобъемлющего дара и всестороннего мастерства, которому подвластны все области театрально-сценического искусства, но режиссера, которому ведомы специфические тайны именно оперно-музыкального действия, — ведь и работу эту он называет, как композитор: *opus 110* и посвящает ее великому музыканту — пианисту В. В. Софроницкому. Клавир с пометами Мастера ценен нам и как хранящий тепло его прикосновения, и как великий опыт, изучение которого может принести еще немалые неожиданности и сюрпризы.

Примечания

¹ Об этом см.: Гозенпуд А. Оперный словарь. М.; Л., 1965. С. 307; Бернандт Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). М., 1962. С. 225—226; Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф. И. Шаляпин: 1890—1904. Л., 1974. С. 67—70.

² К этой последней постановке Малый оперный театр выпустил сборник статей и материалов «Пиковая дама» (Л., 1935). В нем помимо создателей спектакля В. Мейерхольда и С. Самосуда приняли участие виднейшие искусствоведы — Б. Асафьев, А. Пиотровский, И. Соллертинский.

³ Мейерхольд В. Пушкин и Чайковский. Там же. С. 5.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Стенографический отчет об обсуждении постановки «Пиковая дама». — Рукописный отдел НИО ЛГИТМиК. Ф. 2, оп. 1. С. 21—22. Выступление А. Гвоздева; С. 74. Выступление И. Соллертинского; Пиотровский А. «Пиковая дама» в Малом оперном театре // Пиковая дама. С. 15.

⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 150. В последнее время эти слова Блока получили интересную интерпретацию Б. Каца (Б. Кац, Р. Тименчик. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 222) и А. Ильина-Томича («Пиковая дама означает...» // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М., 1988. С. 113—115).

⁷ Об этом см.: Потапова Л. О некоторых особенностях спектакля «Пиковая дама» в постановке Вс. Э. Мейерхольда // Театр и драматургия. Вып. 6. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 143; Кац Б. Указ. соч. С. 218.

⁸ Стенографический отчет об обсуждении постановки «Пиковая дама». С. 89. Выступление И. Соллертинского.

⁹ Опера Прокофьева «Игрок» захватила Мейерхольда с первого с ней знакомства в 1917 г. Десять лет спустя он принял участие в создании второй редакции оперы, но постановку ее осуществить не удалось. Показывая значение для режиссера мотивов карточной игры, Л. Потапова высказывает интересное предположение, что постановка оперы Чайковского Мейерхольдом входит в своеобразную трилогию: «Маскарад» — «Игрок» — «Пиковая дама» (Потапова Л. Указ. соч. С. 160).

¹⁰ Этими словами А. Ильин-Томич определяет основное содержание последней повести Лермонтова (обычно именуется «Штосс»), роднящее ее с «Пиковой дамой» (Ильин-Томич А. Указ. соч. С. 113).

¹¹ Этот вопрос рассматривает М. Бонфельд. См.: Бонфельд М. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // П. И. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 178—180.

¹² Зорин А., Немзер А. Парадоксы чувствительности // «Столетия не сотрут...» С. 46—47.

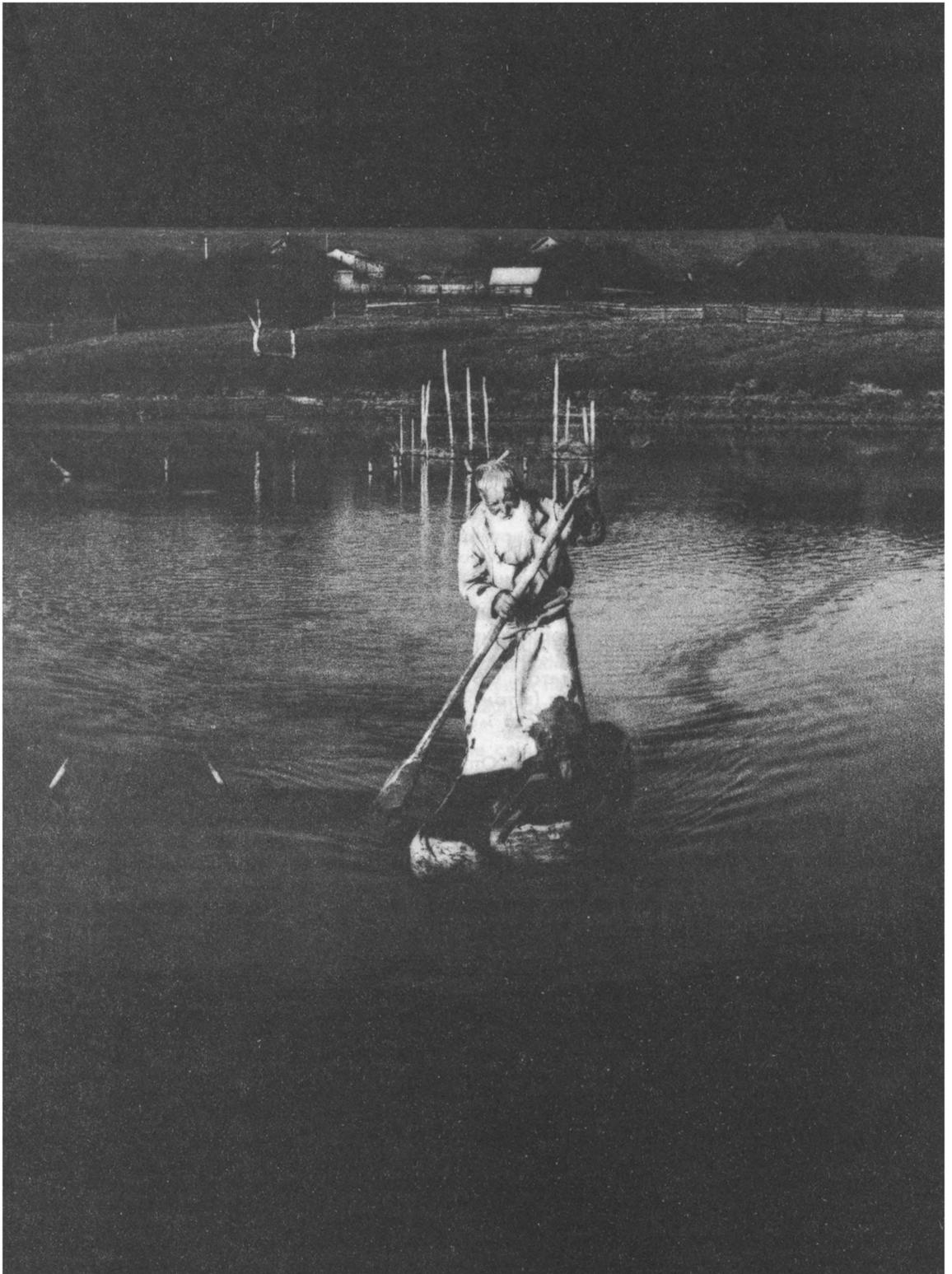
¹³ Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 409.

¹⁴ Шостакович Д. О времени и о себе: 1926—1975. М., 1980. С. 59.

¹⁵ Цит. по: Рудницкий К. Указ. соч. С. 410.

¹⁶ Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства. Шифр: Гик 15518, о. р. 14953.

¹⁷ Графическая режиссерская партитура (материал по документации труда режиссера-постановщика). Запись провёл Н. Г. Шульгин. — Рукописный отдел НИО ЛГИТМиК. Ф. 58, оп. 1, ед. хр. 2.



ИСПОВЕДЬ

НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ

ГЛАВА I

25 МАРТА 1989 ГОДА

Хроника выборов в народные депутаты СССР

Вроде бы никаких сомнений нет. Завтра состоятся выборы народных депутатов. И по Московскому национально-территориальному округу № 1, где выставлены кандидатуры Ю. Бракова и моя, подавляющим большинством голосов москвичи (а их 6 миллионов) должны избрать меня своим депутатом. Об этом говорят все официальные и неофициальные опросы общественного мнения (в том числе прогноз американцев), об этом говорит предвыборная атмосфера, да и просто моя интуиция говорит — завтра все будет нормально.

Только почему-то я опять не сплю. Опять прокручиваю все ситуации, которые обрушились на меня за последние месяцы, недели и дни. Пытаюсь понять, где ошибался, а где отработал точно. Ошибки были, но я благодарен им. Они меня подстегивали, заставляли работать с удвоенной, утроенной энергией.

ОТ АВТОРА

В течение двух последних лет несколько крупных издательств предлагали мне написать книгу о своей жизни. Я отказывался. Отказывался потому, что знал — ни времени, ни возможности для такой большой работы не будет. Да к тому же считал, что не пришла еще пора для подведения итогов.

Между тем жизнь в стране продолжалась. И за месяцы и недели происходило столько бурных и драматических событий, сколько раньше умещалось в целые десятилетия. Мы менялись. И прощались с той эпохой, к которой, хочется верить, не будет возврата никогда. В какой-то момент я понял, что, может быть, есть смысл и в моих воспоминаниях. Уступив настойчивым просьбам, я согласился написать и о себе, и о том уходящем времени, которое мне пришлось пережить.

Но, как я и предполагал, работа над книгой шла в основном по воскресеньям и по ночам. И если бы не помощь молодого талантливого журналиста Валентина Юмашева, которому часто приходилось, подстраиваясь под мой ритм, работать без выходных и ночами напролет, — трудно сказать, появилась ли бы эта книга. От души, по-дружески, много помогли Валентина Ланцева, Лев Суханов, Татьяна Пушкина, Л. А. Муракова. И конечно, моя семья.

Всем им самое сердечное спасибо. Благодаря судьбе, что они были рядом.

Прошу перечислить гонорар за публикацию моей книги «Исповедь на заданную тему» в журнале «Искусство Ленинграда» на счет № 17001700100 Октябрьского районного отделения Жилсоцбанка Ленинграда, обществу милосердия «Ленинград». Если это поможет людям, я буду счастлив.

Борис Ельцин

Вообще, это качество моего характера. Я не знаю, плохое оно или хорошее,— в анализе ситуации, событий я пропускаю все удачное и останавливаюсь на своих недостатках и ошибках. Поэтому ощущение постоянной неудовлетворенности собой, неудовлетворенности на 90 процентов.

Завтра будет подведен итог последних полутора лет моей жизни. Политический изгой и обладатель громких партийных титулов с приставкой «бывший». Бывший секретарь ЦК КПСС, бывший первый секретарь Московского горкома партии, бывший кандидат в члены Политбюро... Всё — бывший. Во времена Сталина бывших политических деятелей расстреливали, Хрущев отправлял их на пенсию, в брежневскую эпоху застоя экс-деятелей назначали послами в дальние страны. Перестройка и тут создала новый прецедент. Отставнику дана попытка вернуться в политическую жизнь.

Когда мне, снятому со всех постов, позвонил Горбачев и предложил должность министра в Гострое СССР, я согласился, поскольку в тот момент мне было абсолютно все равно куда. В конце разговора он сказал: «Но имей в виду, в политику я тебя не пушу!» Тогда он, видимо, искренне верил в эти слова. И не предполагал, что сам же создал и запустил такой механизм демократических процессов, при котором слово Генерального перестает быть словом диктатора, превращающимся немедленно в неукоснительный закон для всей империи. Теперь Генеральный секретарь ЦК КПСС может сказать — не пушу в политику, а люди подумают-подумают и решат: да нет, надо пустить... И пустят! Настали другие времена.

Сколько же они нам еще нового принесут! В этом прелесть сегодняшнего времени, но в этом же и его беда. Никто не знает, что будет дальше и куда предпринятый сегодня шаг заведет нас завтра. Неуклюжая, огромная, тупая партийно-бюрократическая система совершает неловкие телодвижения, пытается защититься, сохранить себя, но этим губит себя еще быстрее.

Перед ней была поставлена локальная, не слишком сложная задача — сделать так, чтобы на выборах меня провалили. Задача-то ведь действительно не ахти какая невыполнимая. Это вам не квартиру каждой семье к 2000 году выдать или страну накормить по-человечески в текущей пятилетке. Тут-то ведь надо было всего с одним справиться!.. Да еще имея в руках такой «замечательный» Закон о выборах — с окружными собраниями,

ОБ АВТОРЕ

Борис Николаевич Ельцин был единственным покающимся коммунистом. Это произошло на XIX партконференции. Ельцин сделал это просто. И чрезвычайно неожиданно. По существу, впервые за многие годы Советской власти партийно-государственный деятель выступил индивидуально, от себя, не стал прикрываться страшным словом «Мы», а прямо произнес: «Я». Он покаялся в том, что не был смел, когда надо было пойти против течения, что, принимая абсурдные указания, выполнял их. Когда я думаю об этом человеке, я принимаю его покаяние, потому что за содеянное он получил от судьбы все причитающиеся в таких случаях пощечины и принимал их смиренно, как это делает человек, в душе признавший вину за грех **соучастия**...

Когда я с ним встречаюсь, всегда замечаю перемены, но не внешние: активно меняется все



его человеческое существо. Ему, человеку от природы чрезвычайно сильному, энергетичному, это дается с громадным трудом — большая часть жизни прожита в условиях деформации, многое в натуре сложилось прочно и, кажется, навсегда. Сегодня он вынужден включиться в борьбу, жесточайшую борьбу; я же искренне сожалею об этом, потому что для нас для всех от этого мало толку, ибо пока идет только борьба за овладение правом Работать, Действовать.

Пусть свершатся все Ваши желания, дорогой Борис Николаевич, но я бы хотел, чтобы защита интересов Культуры российских народов стала фундаментальным основанием всей Вашей будущей деятельности, а политика — только средством для достижения этой цели. Пожелаем счастья нашей Родине, которая должна быть **нейтральным, демилитаризованным** государством с усопшимся народом.

отсеивающими неудобных, с непомерной властью окружных комиссий — детищем бюрократии, да плюс к этому еще в кармане послушный огромный пропагандистский аппарат, который что хочет, то и будет писать и говорить! Тем не менее, держа все в своих руках, они умудрились и эту задачу провалить. То, что предпринималось против меня, — подтасовка фактов, ложь, суровые решения Пленума ЦК и т. д., — наоборот, давало мне все большую поддержку людей. И когда против меня совершалась очередная глупость, которая в очередной раз вызывала прилив симпатий москвичей в мой адрес, я вдруг особенно ясно ощущал, в какой глубокой пропасти мы оказались и как же невероятно тяжело нам оттуда будет выбраться. Ведь именно этот партаппарат и эти люди собираются совершать новые преобразования на путях перестройки и гласности. И никому этого права отдавать они не намерены. В такие минуты руки совсем опускаются.

Но благо, во время предвыборной кампании я практически каждый день встречался со своими избирателями. И от них подпитывался энергией и новой верой в то, что так, как жили раньше, мы никогда не будем и не сможем жить. Моральное рабство кончилось.

Ну хорошо. А если я все-таки завтра проиграю? Что это будет значить? Что аппарат оказался сильнее, что победила несправедливость? Да ничего подобного! Просто я тоже человек, и у меня есть недостатки. Сложный, упрямый характер. Я заблуждался, делал ошибки, так что не избрать меня вполне можно. Но только, даже если выберут Бракова, на которого ставит аппарат, все равно это глубокая иллюзия, что он станет послушно выполнять волю тех, кто его тянул. И он и я — любой сегодня только в том случае сможет осуществлять роль народного депутата, если будет слушать народ, а не аппарат, выполнять требования людей, а не партийно-бюрократической номенклатуры.

И все-таки я верю: москвичи проголосуют за меня. Осталось ждать совсем немного...

«Если бы вернуть октябрь 87-го, как бы Вы поступили!»

«Было ли Ваше выступление на Пленуме, посвященном 70-летию Октября, жестом отчаяния, или Вы надеялись на поддержку кого-то из членов Политбюро!»

(Из записок москвичей во время встреч, митингов, собраний)

Закончилось Политбюро. Я вернулся в свой кабинет, взял чистый лист бумаги. Еще раз подумал, прикинул все и начал писать:

«Уважаемый Михаил Сергеевич!

Долго и непросто приходило решение написать это письмо. Прошел год и 9 месяцев после того, как Вы и Политбюро предложили, а я согласился возглавить Московскую партийную организацию. Мотивы согласия или отказа не имели, конечно, значения. Понимал, что будет невероятно трудно, что к имеющемуся опыту надо добавить многое, в том числе время в работе.

Все это меня не смущало. Я чувствовал Вашу поддержку, как-то для себя даже неожиданно, уверенно вошел в работу. Самоотверженно, принципиально, коллегиально и товарищески стал работать с новым составом бюро.

О КНИГЕ

С «Исповедью...» Б. Н. Ельцина первыми познакомились зарубежные читатели. На встрече в Ленинградском Доме писателя 10 февраля Борис Николаевич рассказал, что его книгу публикуют в одиннадцати странах. А работники шести советских издательств, заинтересовавшись рукописью, полистали ее и вернули автору.

Безусловно, не всем могут понравиться до предела откровенные высказывания, резкие характеристики, безоглядно смелые, порой весьма субъективные суждения. Но до каких же пор советские люди будут узнавать, что думают наши авторитетные сограждане о своей стране и ее руководстве, из иностранных источников? О какой гласности в этом случае можно

12 твердить, какой демократией гордиться?

Члены редакционной коллегии, работники редакции журнала «Искусство Ленинграда» согласны далеко не со всеми положениями «Исповеди на заданную тему». Некоторые откровения автора не вызывают симпатий. Но мы считаем, что каждый человек имеет право на собственные выводы и оценки, на ответственные публичные высказывания. Б. Н. Ельцин глубоко знает людей и обстоятельства, о которых пишет. Если он окажется не прав, ему об этом скажут, как, помнится, уже говорили. Но само желание политического деятеля столь высокого ранга и такой неординарной судьбы поделиться с читателями своими раздумьями, на мой взгляд, можно только приветствовать.

Если же в редакцию поступят аргументированные возражения, мы готовы их опубликовать.

Геннадий Петров

Прошли первые вехи. Сделано, конечно, очень мало. Но, думаю, главное (не перечисляя другое) — изменился дух, настроение большинства москвичей. Конечно, это влияние и в целом обстановки в стране. Но, как ни странно, неудовлетворенности у меня лично все больше и больше.

Стал замечать в действиях, словах некоторых руководителей высокого уровня то, что не замечал раньше. От человеческого отношения, поддержки, особенно от некоторых из числа состава Политбюро и секретарей ЦК, наметился переход к равнодушию к московским делам и холодному отношению — ко мне.

В общем, я всегда старался высказывать свою точку зрения, если даже она не совпала с мнением других. В результате возникало все больше нежелательных ситуаций. А если сказать точнее — я оказался неподготовленным со всем своим стилем, прямоотой, своей биографией работать в составе Политбюро.

Не могу не сказать и о некоторых достаточно принципиальных вопросах.

О части из них, в том числе о кадрах, я говорил или писал Вам. В дополнение.

О стиле работы т. Лигачева Е. К. Мое мнение (да и других) — он (стиль), особенно сейчас, негоден (не хочу умалить его положительные качества). А стиль его работы переходит на стиль работы Секретариата ЦК. Не разобравшись, копируют его и некоторые секретари «периферийных» комитетов. Но главное — проигрывает партия в целом. «Расшифровать» все это — для партии будет нанесен вред (если высказать публично). Изменить что-то можете только Вы лично для интересов партии.

Партийные организации оказались в хвосте всех грандиозных событий. Здесь перестройки (кроме глобальной политики) практически нет. Отсюда целая цепочка. А результат — удивляемся, почему застревает она в первичных организациях.

Задумано и сформулировано по-революционному. А реализация, именно в партии, — тот же прежний конъюнктурно-местнический, мелкий, бюрократический, внешне громкий подход. Вот где начало разрыва между словом революционным — и делом в партии, далеким от политического подхода.

Обилие бумаг (считай каждый день помидоры, чай, вагоны... а сдвига существенного не будет), совещаний по мелким вопросам, придинок, выискивание негатива для материала. Вопросы для своего «авторитета».

Я уже не говорю о каких-либо попытках критики снизу. Очень беспокоит, что так думают, но боятся сказать. Для партии, мне кажется, это самое опасное. В целом у Егора Кузьмича, по-моему, нет системы и культуры в работе. Постоянные его ссылки на «томский опыт» уже неудобно слушать.

В отношении меня после июньского Пленума ЦК и с учетом Политбюро 10/IX нападки с его стороны я не могу назвать иначе, как скоординированная травля. Решение исполкома по демонстрациям — это городской вопрос, и решался он правильно. Мне непонятна роль созданной комиссии, и прошу Вас поправить создавшуюся ситуацию*. Получается, что он не настраивает, а расстраивает партийный механизм. Мне не хочется говорить о его отношении к московским делам. Поражает — как можно за два года просто хоть раз не поинтересоваться, как идут дела у 150-тысячной парторганизации. Партийные комитеты теряют самостоятельность (а уже дали ее колхозам и предприятиям).

Я всегда был за требовательность, строгий спрос, но не за страх, с которым работают сейчас многие партийные комитеты и их первые секретари. Между аппаратом ЦК и партийными комитетами (считаю, по вине т. Лигачева Е. К.) нет одновременно принципиальности и по-партийному товарищеской обстановки, в которой рождаются творчество и уверенность, да и самоотверженность в работе. Вот где, по-моему, проявляется партийный «механизм торможения». Надо значительно сокращать аппарат (тоже до 50 %) и решительно менять структуру аппарата. Небольшой пусть опыт, но доказывает это в московских районах.

Угнетает меня лично позиция некоторых товарищей из состава Политбюро ЦК. Они умные, поэтому быстро и «перестроились». Но неужели им можно до конца верить? Они удобны, и, прошу извинить, Михаил Сергеевич, но мне кажется, они становятся удобны и Вам. Чувствую, что нередко появляется желание отмолчаться тогда, когда с чем-то не согласен, так как некоторые начинают «играть» в согласие.

* Поясню читателям, о чем идет речь в письме. Лигачев создал комиссию Секретариата ЦК по проверке состояния дел в Москве. Ни конкретного повода, ни причины для этого не было. 13

Я неудобен и понимаю это. Понимаю, что непросто и решить со мной вопрос. Но лучше сейчас признаться в ошибке. Дальше, при сегодняшней кадровой ситуации, число вопросов, связанных со мной, будет возрастать и мешать Вам в работе. Этого я от души не хотел бы.

Не хотел бы и потому, что, несмотря на Ваши невероятные усилия, борьба за стабильность приведет к застою, к той обстановке (скорей, подобной), которая уже была. А это недопустимо. Вот некоторые причины и мотивы, побудившие меня обратиться к Вам с просьбой. Это не слабость и не трусость.

Прошу освободить меня от должности первого секретаря МГК КПСС и обязанностей кандидата в члены Политбюро ЦК КПСС. Прошу считать это официальным заявлением.

Думаю, у меня не будет необходимости обращаться непосредственно к Пленуму ЦК КПСС.

С уважением, Б. Ельцин
12 сентября 1987 г.»

Я запечатал письмо в конверт, последний раз подумал, стоит ли отправлять его, может быть, лучше еще немножко подождать?.. Потом резко отбросил все эти спасительные мысли, вызвал помощника и передал конверт. Я отлично знал, что почта между Москвой и дачей в Пицунде, где отдыхал Генеральный, функционирует прекрасно и уже через несколько часов Горбачев получит мое письмо.

Что будет дальше... Он вызовет меня к себе? Или позвонит, попросит успокоиться и работать так, как я работал раньше? А может быть, мое письмо об отставке поможет ему осознать, что ситуация в высшем руководстве партии сложилась критическая и надо немедленно предпринимать какие-то шаги, чтобы обстановка в Политбюро стала здоровой и живой?..

Я решил не гадать. Мосты были сожжены, назад дороги не было, я работал, как всегда, с раннего утра и до поздней ночи, внутренне не признавался себе, что нервничаю, переживаю. Делаю вид, что ничего не случилось, все идет как обычно. Никто, в том числе семья, об этом ничего не знал.

Так началась эта история, которая завершилась шумным, почти что легендарным октябрьским Пленумом ЦК партии 1987 года, который сыграл особую роль в моей жизни, да, наверно, и не только в моей.

Меня потом часто спрашивали, а был ли какой-то конкретный повод, какой-то толчок, заставивший меня взяться за письмо Горбачеву. И я всегда совершенно определенно отвечал — нет. И действительно, все накапливалось как-то постепенно, незаметно. Было, правда, одно заседание Политбюро, на котором обсуждался доклад Горбачева к 70-летию Октября, и я высказал около двадцати замечаний по этому докладу, и Генерального это взорвало. Тогда, помню, меня это вывело из себя, я был поражен, как можно реагировать таким, почти истеричным образом на критику. И все равно, этот эпизод не был каким-то решающим.

Началось все раньше, с первых дней работы в составе Политбюро. Все время меня не покидало ощущение, что я какой-то чужак, а скорее, чужак среди этих людей, что я не вписываюсь в рамки каких-то непонятных мне отношений, что здесь привыкли действовать и думать только так, как думает один человек — Генеральный секретарь. В этом, так называемом коллективном, органе партии практически не высказывают или высказывают только по принципиальным вопросам свою точку зрения, отличную от председательствующего, и это все называется единством Политбюро. А я никогда не скрывал того, что думал, и не собирался себя менять, когда начал работу в составе Политбюро. Это раздражало многих, не раз мы сталкивались с Лигачевым, с Соломенцевым, другими. Некоторые внутренне меня поддерживали, даже в какой-то степени сочувствовали, но внешне вида не показывали.

Протест против стиля и методов работы Политбюро зрел во мне давно — уж слишком резко отличались они от тех призывов и лозунгов о перестройке, которые были провозглашены Горбачевым в 85-м году. Конечно, Политбюро шло не так, как при Брежневем, — теперь на заседаниях долго сидели и чаще всего слушали монологи председательствующего. Горбачев любил говорить округло, долго, со вступлениями, заключениями, комментируя чуть ли не каждого. Как бы создавалась видимость дискуссий, все вроде бы что-то говорили, но сути это не меняло — что Генеральный хотел, то он и делал. Все это, по моему, прекрасно понимали, но каждый эту игру поддерживал и в нее успешно играл. Но я играть не хотел. Поэтому высказывался довольно резко, открыто, прямо. Погоду, честно

говоря, мои выступления не делали, но портили благодушную атмосферу заседаний основательно. Постепенно у меня сложилось твердое мнение: или надо менять большую часть состава Политбюро на свежие, молодые силы, на людей энергичных, нестандартно мыслящих и этим ускорить процесс перестройки, и тогда, не изменяя своим позициям, можно продолжить активную работу и серьезно сдвинуть дела во всех отношениях. Или надо уходить.

Во время отпуска Горбачева, когда вел Политбюро Лигачев, эти стычки стали особенно частыми. Он держал себя самоуверенно, демагогически изрекая старые, уже изжившие себя догмы. Но весь ужас был в том, что к этому приходилось не только обязательно прислушиваться, но и руководствоваться в действиях по всей стране, во всей партии. Так работать было нельзя.

Я решил: или надо ломать себя и приспособливаться ко всему, что здесь творилось, и спокойно оставаться в составе Политбюро — молчаливым, подыгрывающим, поддакивающим, а высказываться только по незначительным, мелким вопросам. Или выходить из состава Политбюро.

Очередная перепалка произошла с Лигачевым на Политбюро по вопросам социальной справедливости, отмены привилегий и льгот. После окончания заседания я вернулся к себе в кабинет и написал письмо в Пицунду, где отдыхал Горбачев. Горбачев приехал, позвонил мне, сказал: давай встретимся позже. Я еще подумал: что такое «позже», непонятно...

Стал ждать. Неделю, две недели. Приглашения для разговора не последовало. Я решил, что свободен от своих обязательств, что он, видимо, передумал встретиться со мной и хочет довести дело до Пленума ЦК и меня из кандидатов в члены Политбюро именно там освободить.

Потом по этому поводу было много разных толков. Горбачев говорил, что я нарушил нашу договоренность, мы условились встретиться совершенно определенно после октябрьского Пленума, а я специально решил раньше времени выступить... Еще раз повторю, это не так. Напомню, в письме я попросил освободить меня от должности кандидата в члены Политбюро и первого секретаря МГК и выразил надежду, что для решения этого вопроса мне не придется обращаться к Пленуму ЦК. О том, что мы встретимся после Пленума, разговора не было. «Позже» — и все. Два дня, три, ну максимум неделя — я был уверен, что речь идет об этом сроке. Все-таки не каждый день кандидаты в члены Политбюро уходят в отставку и просят не доводить дело до Пленума. Прошло полмесяца, Горбачев молчит. Ну и тогда, вполне естественно, я понял, что он решил вынести вопрос на заседание Пленума ЦК, чтобы уже не один на один, а именно там устроить публичный разговор со мной.

Сообщили о дате Пленума ЦК. Надо было начинать готовиться и к выступлению, и к тому, что последует за ним. Естественно, что каким-то образом организовывать группу поддержки из тех членов ЦК, которые думали и оценивали положение дел в партии и ее руководстве так же, как и я, — не стал. Даже мысль об этом мне казалась, да и сейчас кажется, кошунственной. Готовить выступающих, договариваться о том, кто что будет говорить, в общем, плести интриги я никогда бы не стал. Нет, нет и нет! Хотя мне многие потом говорили, что надо было объединиться, подготовиться, выступить единым фронтом, тогда хоть какой-то эффект был бы, руководству пришлось бы посчитаться с мнением пусть меньшинства, но уж по крайней мере не одиночки, которого можно обвинить в чем угодно.

Я на это не пошел. Более того, никому, ни единому человеку не сказал о том, что собираюсь выступить на Пленуме. Даже самые близкие мне члены бюро Московского горкома партии ничего не знали, ни словом я с ними не перемолвился.

И потому никаких иллюзий насчет того, что меня кто-то поддержит, естественно, не было. Знал, что даже близкие товарищи по ЦК в лучшем случае промолчат. Поэтому морально надо было готовиться к самому худшему.

На Пленум я пошел без подготовленного выступления. Лишь набросал на бумаге семь тезисов. Обычно каждое свое выступление я готовил очень долго, иногда по 10—15 раз переписывал текст, пытаюсь найти самые важные, точные слова. Но в этот раз я поступил по-другому, и хотя, конечно, это был не экспромт (семь вопросов я тщательно продумал), все же не стал писать выступление. Мне даже сложно сейчас объяснить почему. Может быть, все-таки не был уверен на все сто процентов, что выступлю. Оставлял для себя малюсенькую щелочку для отхода назад, предполагая выступить не на этом Пленуме, а на следующем. Наверное, мысль эта в подсознании где-то сидела.

Повестка дня заседания была известна: проект доклада ЦК КПСС, посвященного 70-летию Октября. Меня отнюдь не смущал этот праздничный повод. Наоборот, думал, это хорошо, что мы наконец-то пришли к здравому пониманию очень простой мысли, что праздник — это вовсе не повод для одних торжественных и длительных речей с аплодисментами, в такие дни полезно говорить и о своих проблемах. Я сильно заблуждался. То, что я будто бы испортил светлый, чистый праздник, мне потом было инкриминировано в первую очередь.

С докладом выступил Горбачев. Пока он говорил, во мне шла борьба: выступить — не выступить?.. Было ясно, что откладывать уже бессмысленно, надо идти к трибуне, но я прекрасно понимал, что на меня обрушится через несколько минут, какой поток грязи выльется на мою голову, сколько несправедливых обвинений мне придется выслушать совсем скоро, столкнуться с предательством, подлостью.

Речь Горбачева подходила к концу. Обычно обсуждение таких докладов не предполагается. Так оно случилось и в этот раз. Лигачев уже собирался заканчивать заседание. Но тут произошло непредвиденное. Впрочем, лучше я процитирую бесстрастную стенограмму Пленума.

«Председательствующий т. Лигачев. Товарищи! Таким образом, доклад окончен. Возможно, у кого-нибудь будут вопросы? Пожалуйста. Нет вопросов? Если нет, то нам надо посоветоваться.

Горбачев. У товарища Ельцина есть вопрос.

Председательствующий т. Лигачев. Тогда давайте посоветуемся. Есть нам необходимость открывать прения?

Голоса. Нет.

Председательствующий т. Лигачев. Нет.

Горбачев. У товарища Ельцина есть какое-то заявление.

Председательствующий т. Лигачев. Слово предоставляется т. Ельцину Борису Николаевичу — кандидату в члены Политбюро ЦК КПСС, первому секретарю Московского горкома КПСС. Пожалуйста, Борис Николаевич.

И я пошел к трибуне...

13 ДЕКАБРЯ 1988 ГОДА

Хроника выборов

Я принял решение. Не знаю, насколько оно правильное. Я буду участвовать в выборах в народные депутаты. И прекрасно представляю, что шансы у меня отнюдь не стопроцентные. Если я проиграю, если мне не удастся на этих выборах стать депутатом, представляю, с каким восторгом и наслаждением рванется добивать меня партийная номенклатура. Для них это такой прекрасный козырь — народ не захотел, народ не выдвинул, народ провалил... Хотя, конечно же, к народному волеизъявлению те же окружные собрания никакого отношения не имеют. Это ясно всем, начиная от рядового избирателя и заканчивая Горбачевым. Это подпорка под разваливающуюся систему власти, кость, брошенная партийно-бюрократическому аппарату.

Можно, конечно, в выборах и не участвовать, близкие друзья советуют мне отказаться от борьбы, потому что уж в слишком неравных условиях я оказался. Слово «Ельцин» последние полтора года было под запретом, я существовал, и в то же время меня как бы и не было. И естественно, если я вдруг выйду на политическую арену, начну принимать участие во встречах с избирателями, митингах, собраниях и т. д., — вся мощнейшая пропагандистская машина, перемешивая ложь, клевету, подтасовки и прочее, обрушится на меня.

И второе. По нынешней выборной системе министры не имеют права быть народными депутатами. И следовательно, если я буду выбран, мне придется уйти с поста, ну а дальше — полная неизвестность. Съезд народных депутатов, выбранный по нынешней системе, скорее всего, меня провалит при выборах в Верховный Совет СССР, следовательно, в парламенте мне не работать. Передо мной открывается более чем реальная перспектива в лучшем случае стать безработным депутатом. Насколько я знаю, ни один министр не собирается расставаться со своим креслом. Народных депутатов много, а министров мало.

Итак, мне надо решить.

Со всей страны начали поступать телеграммы. Многотысячные коллективы выдвигали меня своим кандидатом. По этим посланиям можно изучать географию Советского Союза.

Предстоящие выборы — это борьба. Изматывающая, нервная, к тому же с извращенными правилами, игра, в которой бьют ниже пояса, набрасываются неожиданно сзади, используют всякие другие запрещенные, но зато эффективные приемы. Готов ли я, зная о таких условиях, начинать долгий, изнуряющий предвыборный маршрут?..

Я размышляю, сомневаюсь, чуть ли не отговариваю себя, но, самое интересное, решение ведь уже давно созрело. Может быть, даже в тот момент, когда я только узнал о возможности таких выборов. Да, конечно, я брошусь в этот сумасшедший водоворот и, вполне возможно, в этот раз сломаю себе голову, но иначе не могу.

ГЛАВА II

«Когда началось Ваше становление бунтаря!»

«В кого Ваш характер — в отца или мать! Расскажите чуть подробнее о родителях».

«Говорят, что Вы были настоящим спортсменом и даже играли за команду мастеров... Это слухи или правда!»

(Из записок москвичей во время встреч, митингов, собраний)

Я родился 1 февраля 1931 года в селе Бутка Талицкого района Свердловской области, где жили почти все мои предки. Пахали землю, сеяли хлеб, в общем, существовали, как и многие другие.

Отец женился здесь же: были на деревне род Ельциных и род Старыгиных — это фамилия матери. Они поженились, и скоро на свет появился я — их первый ребенок.

Мне рассказывала мама, как меня крестили. Церквушка со священником была одна на всю округу, на несколько деревень. Рождаемость была довольно высокая, крестили один раз в месяц, поэтому этот день был для священника более чем напряженный: родителей, младенцев, народу — полным-полно. Крещение проводилось самым примитивным образом — существовала бадья с некоей «святой» жидкостью (то есть с водой и какими-то приправами), туда опускали ребенка с головой, потом, визжавшего, поднимали, крестили, нарекали именем и записывали в церковную книгу. Ну и, как принято в деревнях, священнику родители подносили стакан бражки, самогона, водки — кто что мог...

Учитывая, что очередь до меня дошла только ко второй половине дня, священник уже с трудом держался на ногах. Мама, Клавдия Васильевна, и отец, Николай Игнатьевич, подали ему меня, священник опустил в эту бадью, а вынуть забыл, давай о чем-то с публикой рассуждать и спорить... Родители были на расстоянии от купели и не поняли сначала, в чем дело. А когда поняли, мама крича подскочила и поймала меня на дне, вытащила. Откачали... Не хочу сказать, что после этого у меня сложилось какое-то определенное отношение к религии — конечно же, нет. Но тем не менее такой курьезный факт был. Кстати, батюшка сильно не расстроился. Сказал: ну, раз выдержал такое испытание, значит, самый крепкий, и нарекается у нас Борисом.

Детство было очень тяжелое. Еды не хватало. Страшные неурожаи. Всех позагоняли в колхоз — тогда шло поголовное раскулачивание. К тому же кругом орудовали банды, почти каждый день перестрелки, убийства, воровство.

Мы жили бедновато. Домик небольшой, корова. Была лошадь, но и она вскоре пала. Так что пахать было не на чем. Как и все, вступили в колхоз... В 35-м году, когда уже и королева сдохла и стало совсем невмоготу, дед, ему было уже около шестидесяти, начал ходить по домам — класть печки. Он, кроме того что пахарем был, умел еще и столярничать, плотничать, в общем, на все руки мастер.

Отец тогда решил податься куда-то на стройку, чтобы спасти семью. Он знал, что рядом, в Пермской области, на строительство Березниковского калийного комбината требуются рабочие,— туда и поехали. Сами запряглись в телегу, побросали последние вещички, что были,— и на станцию, до которой шагать 32 километра.

Оказались в Березниках. Отец завербовался на стройку рабочим. Поселили нас в барак — типичный по тем временам, да такие сохранились кое-где еще и сегодня,— дощатый, продуваемый насквозь. Общий коридор и 20 комнатушек, никаких, конечно, удобств, туалет на улице, там же и колодец. Дали нам кое-что из вещей, мы купили козу. Уже родился у меня брат, родилась младшая сестренка. Вот мы, шестером, вместе с козой, все на полу, прижавшись друг к другу, и спали. С шести лет, собственно, домашнее хозяйство было на мне. И за младшими ребятами ухаживать — одну в люльке качать, за другими следить, чтобы не нахулиганили, и по хозяйству — картошку сварить, посуду помыть, воды принести...

Мать, которая с детства научилась шить, работала швеей, а отец — рабочим на стройке. У мамы мягкий, добрый характер, она всем помогала, обшивала всех — кому надо юбку, кому платье, то родным, то соседям. Ночью съдет и шьет. Никаких денег за работу не брала. Просто если кто полбуханки хлеба или еще что-нибудь из еды принесет,— на том и спасибо. А у отца характер был крутой, как у деда. Наверное, передалось это и мне.

Постоянно из-за меня у них с мамой случались споры. У отца главным средством воспитания был ремень, и за провинности он меня здорово наказывал. Если что-то где случилось — или у соседа яблоню испортили, или в школе учительнице немецкого языка насолили, или еще что-нибудь,— ни слова не говоря он брался за ремень. Всегда происходило это молча, только мама плакала, рвалась: не тронь! А он двери закроет, говорит: ложись. Лежу, рубаха вверх, штаны вниз; надо сказать, основательно он прикладывался... Я, конечно, зубы сожму, ни звука, это его злило, но все-таки мама врывается, отнимала у него ремень, отталкивала, вставала между нами. В общем, она была вечной защитницей моей.

Отец все время что-то изобретал. Например, мечтал изобрести автомат для кирпичной кладки, рисовал его, чертил, придумывал, высчитывал, опять чертил, это была его какая-то голубая мечта. До сих пор такой автомат никто не изобрел, к сожалению,— хотя и сейчас целые институты над этим головы ломают. Он мне все рассказывал, что это будет за автомат, как он будет работать: и кирпичи укладывать, и раствор, и затирать, и передвигаться как будет,— все у него было в голове продумано, в общих схемах нарисовано, но в металле осуществить свою идею ему не удалось.

Отец скончался в 72 года, хотя все деды, прадеды жили за девяносто, а маме сейчас 83, она живет с моим братом в Свердловске, а брат работает на стройке рабочим.

Просуществовали мы таким образом в бараке десять лет. Как это ни странно, но народ в таких трудных условиях был дружен. Учитывая, что звукоизоляции...— впрочем, тогда такого слова не знали, а соответственно, ее и не было,— в общем, если в любой из комнат было веселье: то ли именины, то ли свадьба, то ли еще что-нибудь, заводили патефон, пластинок было две-три на весь барак, как сейчас помню, особенно: «Щорс идет под знаменем, командир полка...» — пел весь барак. Ссоры, разговоры, скандалы, секреты, смех — весь барак слышит, все всё знают.

Может, поэтому мне так ненавистны эти бараки, что до сих пор помню, как тяжело нам жилось. Особенно зимой, когда негде было спрятаться от мороза, одежды не было — спасала коза. Помню, к ней прижмешься, она теплая, как печка. Она нас спасала и во время всей войны. Все-таки жирное молоко, хотя она и давала меньше литра в день, но детям хватало, чтобы выжить.

Ну и, конечно, уже тогда подрабатывали. Мы с мамой каждое лето уезжали в какой-нибудь ближайший колхоз: брали несколько гектаров лугов и косили траву, скирдовали, в общем, заготавливали сено, половину колхозу, половину себе. А свою половину продавали, чтобы потом за 100—150 рублей, а то и за 200 купить буханку хлеба.

Вот, собственно, так детство и прошло. Довольно безрадостное, ни о каких, конечно, сладостях, деликатесах или о чем-нибудь вроде этого и речи не шло — только бы выжить.

Школа. Своей активностью, напористостью я выделялся среди ребят, и так получилось, что с первого класса и до последнего, хотя учился я в разных школах, всегда меня избирали старостой класса. С учебой всегда было все в порядке — одни пятерки, а вот с поведением — тут похвалиться мне труднее, не один раз я был на грани того, что со школой

Скажем, это было в классе пятом, со второго этажа школы, из кабинета вниз все выпрыгнем, классная (ее мы не любили) заходит, а нас нет, класс пустой. Она сразу к дежурному, он говорит: да нет, никто не выходил. Рядом со школой сарайчик был, мы там прятались и друг другу всякие истории рассказывали. Потом возвращались, а уже каждому поставлен кол, прямо так: лист журнальный — и кол, кол, кол, сверху донизу. Мы — протест. Говорим, давайте спрашивайте нас, за поведение, действительно, наказывайте, а урок мы выучили. Приходит директор, устраивает целый консилиум, спрашивает нас часа два. Ну, мы, конечно, все назубок выучили, кого ни вызовет — все отвечают, даже те, кто неважно учился. В общем, перечеркнули эти колы, но, правда, за поведение нам поставили двойки. Случались и, прямо скажем, хулиганские выходки. Мы тогда заведенные в отношении немцев были, а изучали немецкий язык. И нередко просто издевались над учительницей немецкого языка. Потом-то, когда вырос, мне было стыдно: хорошая учительница, умная, знающая, а мы в те времена ее мучили. Например, патефонные иголки в стул снизу вбивали, вроде на первый взгляд незаметно, но они торчат. Учительница садилась, раздавался крик. Мы следили, чтобы иголки чуть-чуть торчали, но все равно на них, естественно, не усидишь. Опять скандал, опять педсовет, опять родители...

Или вот еще наши проказы. Речушка была, Зырянка, весной она разливалась и становилась серьезной рекой, по ней сплавляли лес. И мы придумали игру — кто по этому сплавляемому лесу перебежит на другой берег. Бревна шли плотно, так что если все точно рассчитать, то шанс перебраться на другой берег был. Хотя ловкость нужна для этого неимоверная. Наступишь на бревно, оно норовит крутануться, а чуть замедлил секунду — уходит вниз под воду, и нужно, быстро-быстро прыгая с одного бревна на другое, балансируя передвигаться к берегу. А чуть не рассчитал — и бултых в ледяную воду, а сверху бревна, они не пускают голову над водой поднять, пока сквозь них продерешься, воздуха глотнешь, уже и не веришь, что спасешься. Вот такие забавы придумывали.

Еще у нас бои проходили — район на район, человек по 60, 100 дрались. Я всегда участвовал в этих боях, хотя и попадало порядочно. Когда стенка на стенку, какой бы ловкий и сильный ни был, все равно в конце концов по голове перепадет. У меня переносица до сих пор, как у боксера, — оглоблей саданули. Упал, думал — конец, все потемнело в глазах. Но ничего, все-таки очухался, пришел в себя, дотацили меня до дома. До смертельных исходов дело не доходило, мы хоть и с азартом дрались, но все-таки некие рамки соблюдались. Скорее, это было спортивное состязание, но на очень жестких условиях.

Однажды меня из школы все-таки выгнали. Это произошло после окончания семилетки. В зале собрались родители, преподаватели, школьники, настроение веселое, приподнятое. Каждому торжественно вручают свидетельство. Все шло по привычному сценарию... И тут вдруг я попросил слово... Почти как на октябрьском Пленуме ЦК. Ни у кого не было сомнений, что я выйду и скажу слова благодарности и все такое прочее, все-таки экзамены сдал отлично, в аттестате одни пятерки, поэтому меня сразу пустили на сцену. Я, конечно, сказал добрые слова тем учителям, которые действительно дали нам немало полезного в жизни, развивали привычку думать, читать. Ну а дальше я заявляю, что наш классный руководитель не имеет права быть учителем, воспитателем детей — она их калечит.

Учительница была кошмарная. Она могла ударить тяжелой линейкой, могла поставить в угол, могла унижить парня перед девчонкой и наоборот. Заставляла у себя дома прибираться. Для ее поросенка по всей округе класс должен был искать пищевые отбросы, ну и так далее... Я этого, конечно, никак не мог стерпеть. Ребята отказывались ей подчиняться, но некоторые все-таки поддавались.

Короче, на этом торжественном собрании я рассказал, как она издевалась над учениками, топтала достоинство ребят, делала все, чтобы унижить любого ученика — сильного, слабого, среднего, — и с доверью яркими примерами; очень резко обрушился на нее. Скандал, переполох. Все мероприятие было сорвано.

На следующий день педсовет, вызвали отца, сказали ему, что свидетельство у меня отнимают, а вручают мне так называемый «волчий билет» — это такой беленький листочек бумажки, где вверху написано, что прослушал семилетку, а внизу — «без права поступления в восьмой класс на территории страны». Отец пришел домой злой, взял, как это нередко бывало, за ремень — и вот тут-то я схватил его руку. Первый раз. И сказал: «Все! Дальше я буду воспитывать себя сам». И больше уже никогда я в углу не стоял целыми ночами и ремнем по мне не ходили.

Конечно же, я не согласился с решением педсовета, стал ходить всюду: в районо, в гороно... Кажется, тогда первый раз и узнал, что такое горком партии. Я добился создания 19

комиссии, которая проверила работу классного руководителя и отстранила ее от работы в школе. И это абсолютно заслуженно, ей противопоказано было работать с детьми. А мне все-таки выдали свидетельство, хотя среди всех пятерок красовалось «неудовлетворительно» за дисциплину. Я решил в эту школу не возвращаться, поступил в восьмой класс в другую школу, имени Пушкина, о которой у меня до сих пор остались теплые воспоминания: прекрасный коллектив, прекрасный классный руководитель Антонина Павловна Хонина. Вот это действительно была настоящая учеба.

Тогда я начал активно заниматься спортом. Меня сразу пленил волейбол, и я готов был играть целыми днями напролет. Мне нравилось, что мяч слушается меня, что я могу взять в неимоверном прыжке самый безнадежный мяч. Одновременно занимался и лыжами, и гимнастикой, и легкой атлетикой, десятиборьем, боксом, борьбой, хотелось все охватить, абсолютно все уметь делать. Но в конце концов волейбол пересилил, и им я уже занялся совсем серьезно. Постоянно находился с мячом, даже ночью. Засыпал, а рука все равно оставалась на мяче. Просыпался — и сразу тренировка (сам для себя): то на пальце мяч кручу, то об стенку, то об пол. У меня нет двух пальцев на левой руке, поэтому трудности с приемом мяча были, и я специально отработывал собственный прием, особое положение левой руки.

А с потерей двух пальцев случилась вот такая история.

Война, все ребята стремились на фронт, но нас, естественно, не пускали. Делали пистолеты, ружья, даже пушку. Решили найти гранаты и разобрать их, чтобы изучить и понять, что там внутри. Я взялся проникнуть в церковь (там находился военный склад). Ночью пролез через три полосы колючей проволоки, и пока часовой находился на другой стороне, перепилил решетку в окне, забрался внутрь, взял две гранаты с запалами и, к счастью, благополучно (часовой стрелял бы без предупреждения) выбрался обратно. Уехали километров за 60 в лес, решили гранаты разобрать. Ребят все же догадался уговорить отойти метров за сто: бил молотком, стоя на коленях, а гранату положил на камень. А вот запал не вынул, не знал. Взрыв... и пальцев нет. Ребят осколки не задели. Пока добирался до города, несколько раз терял сознание. В больнице под расписку отца (началась гангрена) сделали операцию, пальцы отрезали, в школе я появился с белой повязкой.

Каждое лето я подрабатывал. Но, кроме этого, в летние каникулы организовывал ребят на какое-нибудь путешествие. Придумывали что-нибудь особенное: или найти исток какой-то реки, или на Денежкин камень, или что-нибудь в этом духе. В общем, это сотни километров с рюкзаками, жизнь в тайге по несколько недель.

Так случилось, что после девятого класса мы решили найти, откуда берет свое начало река Яйва. Очень долго шли по тайге — по карте мы знали, что исток реки находится около Уральского хребта. То, что взяли с собой из еды, скоро кончилось, питались тем, что находили в лесу. Собирали орехи, жарили грибы, ели ягоды. Лес уральский очень богатый. Прожить там, конечно, можно какое-то время. Шли долго, уже никаких дорог, ничего, одна тайга... Иногда попадалась охотничья избушка, там ночевали, а чаще шалаш строили или просто под открытым небом.

Нашли исток реки — сероводородный ключ. Обрадовались. Можно было возвращаться. Несколько километров спускались вниз, до первой дереvушки. К тому моменту уже порядочно выдохлись. Собрали кто что мог — рюкзак, рубашку, ремень, — в общем, все, что было у нас, вошли в избушку, отдали хозяину, выпросили у него взамен небольшую лодочку, плоскодонку деревянную, и на этой плоскодонке — вниз по реке, сил идти уже не было. Места были красивые, да они и сейчас там прекрасные, люди не смогли все испортить за это время. Плыдем мы, вдруг вверху, в горах, заметили пещеру, решили остановиться посмотреть. Вошли. Вела-вела она нас, вела и вдруг вывела куда-то в глубь тайги. Туда-сюда — не можем понять, где мы, короче говоря, заблудились, потеряли нашу лодочку. Почти неделю пробродили по тайге, причем ничего с собой не взяли, а тут, к несчастью, оказалось такое болотистое место, лес-подросток, — в общем, он не много давал, чем питаться, и совершенно не было питьевой воды. Болотную жижу вместе со мхом складывали в рубашку, отжимали ее и ту жижу, что текла из рубашки, пили.

В конце концов мы все-таки вышли к реке, нашли нашу плоскодонку. Но из-за воды у нас начался брюшной тиф. У всех. У меня тоже, но я на правах, так сказать, организатора, держусь. На руках перетаскивал ребят в лодку, уложил на дно, а сам из последних сил пытался не потерять сознание, чтобы лодкой хоть как-то управлять, она шла вниз по течению. У самого оставались силы только подавать ребятам из речки воду, обрызгивать их —

20 было жарко. Они потеряли сознание, а скоро и я стал впадать в беспамятство. Около од-

ного железнодорожного моста решил, что все равно нас заметят, причалил к берегу и рухнул. Нас действительно увидели, подобрали, привезли в город, а уже месяц, как занятия в школе начались, и, конечно, все разыскивали нас.

Мы пролежали в больнице почти три месяца с брюшным тифом. Лекарств особых не было. Ну, а тут десятый класс, последний, выпускной, а я практически ни разу за парту не сел. Но начиная с середины учебного года, то есть с третьей четверти, начал заниматься. Очень много читал и учил, буквально день и ночь. И когда начались выпускные экзамены, пошел сдавать. А мои друзья, кто со мной участвовал в этом драматическом походе, решили просто десятый класс пропустить.

Пришел в школу сдавать экзамены, а мне говорят, что нет такой формы — не бывает экстерна в выпускном классе, и что я могу гулять. Опять пришлось, благо дорожка уже знакомая, идти по проторенному пути: районо, гороно, исполком, горком. Тогда я уже выступал за сборную города по волейболу. К счастью, знали меня, был чемпионом города среди школьников по нескольким видам спорта, чемпионом области по волейболу. Короче, разрешили сдать экстерном, — правда, всех пятерок мне не удалось получить, по двум предметам поставили четверки. Вот с таким багажом я должен был поступать в институт.

Подростком я мечтал поступить в судостроительный институт, изучал корабли, пытался понять, как они строятся, сел за серьезные тома, учебники. Но как-то постепенно привлекла меня профессия строителя. Наверное, потому, что отец — строитель, а он к тому моменту кончил курсы и стал мастером, начальником участка.

Прежде чем поступать в Уральский политехнический институт на строительный факультет, мне предстояло пройти еще один экзамен. Состоял он в том, что мне надо было поехать к деду, ему тогда уже было за семьдесят, это такой внушительный старик, с бородащей, с самобытным умом. Так вот, он мне сказал: «Я тебя не пушу в строители, если ты сам, своими руками что-нибудь не построишь. А построишь ты мне баньку. Небольшую, во дворе, с предбанничком».

И действительно, у нас никогда не было баньки; у соседей была, а у нас нет — все никак не построить. А дед продолжает: «Но только так — сделай сруб, крышу, все строить будешь один, стало быть, от начала до конца. За мной только — с леспромхозом договориться, чтобы отвели делянку, а дальше опять ты сам — и сосны спилить, и мох заготовить, и обчистить, и обсушить, и все эти бревна на себе перетащить — а это километра три — туда, к домику, на место, где надо строить баньку, и сделать фундамент, и сделать сруб от начала до конца, до верхнего венца». Вот. «Я, — говорит, — к тебе даже близко не подойду». И действительно, ближе чем на десять метров он так и не подошел — упорный был такой дед, упрямый, он пальцем не шевельнул, чтобы мне помочь, хотя я, конечно, мучился невероятно. Особенно, когда уже верхние венцы надо было поднимать, тащить, цепляя веревкой, топором аккуратно подработать, выложить венец, на каждом бревне поставить номер, а когда полностью закончишь, всё надо рассыпать, потом заново собирать, уже подкладывая высушенный мох. А весь этот мох нужно было еще протыковать как следует. Ну, в общем, все лето я трудился, только-только на приемные экзамены хватило времени приехать оттуда в Свердловск. В конце дед мне сказал серьезно, что экзамен я выдержал и теперь могу поступать на строительный факультет.

Хоть и не готовился я специально из-за того, что эту самую баньку строил, поступил сравнительно легко — две четверки, остальные пятерки. Началась студенческая жизнь: бурная, интересная. С первого курса окупился в общественную работу. На меня легла организация всех спортивных мероприятий. Волейболом тогда уже занимался на достаточно высоком уровне, стал членом сборной города по волейболу, а через год участвовал в составе сборной Свердловска в играх высшей лиги, где играли 12 лучших команд страны. Все пять лет, пока учился в институте, играл, тренировался, ездил по стране, нагрузки были огромные... Занимались, правда, мы 6—7-е места, чемпионами не стали, но все воспринимали нас серьезно.

Волейбол оставил в моей жизни действительно большой след, поскольку я не только играл, но потом и тренировал четыре команды: вторую сборную Уральского политехнического института, женщин, мужчин, — в общем, у меня уходило на волейбол ежедневно часов по шесть, и учиться (а поблажек мне никто не делал) приходилось только поздно вечером и ночами. Уже тогда я приучил себя мало спать и к этому режиму привык, до сих пор сплю по 3,5—4 часа...

До поступления в институт страны я не видел, моря тоже и вообще нигде не был. Поэтому в первые же летние каникулы решил совершить путешествие по стране. Без 21

копейки денег, минимум одежды, только спортивные брюки, спортивные тапочки, рубашка и соломенная шляпа — вот в таком экзотическом виде я покинул Свердловск. Еще, правда, у меня был из искусственной кожи чемоданчик — маленький, буквально сантиметров двадцать на тридцать. Выпускались такие. Там лежала еще одна рубашка, а если что-нибудь удавалось из продуктов заработать — я туда же складывал. Поездка эта, конечно, была совершенно необычной. Со мной сначала поехал однокурсник, но через сутки он уже понял, что ему наше путешествие не осилить, и вернулся обратно. А я поехал дальше.

В основном на крыше вагона, иногда в тамбуре, иногда на подножке, иногда на грузовой. Не раз, конечно, милиция снимала, спрашивают: куда едешь? Я говорю: допустим в Симферополь, к бабушке. На какой улице проживает? Я всегда знал, что в любом городе есть улица Ленина, поэтому называл безошибочно. И отпустили меня...

А задачу я себе такую поставил: ночь еду, приезжаю в какой-то город — выбирал, естественно, города известные — и осматриваю целый день, а иногда и два. Ночую где-нибудь или в парке или на вокзале и дальше в путь на крыше вагона. Из каждого города писал письмо в институт своим ребятам.

И вот такой у меня получился маршрут: Свердловск — Казань — Москва — Ленинград — снова Москва — Минск — Киев — Запорожье — Симферополь — Евпатория — Ялта — Новороссийск — Сочи — Сухуми — Батуми — Ростов-на-Дону — Волгоград — Саратов — Куйбышев — Златоуст — Челябинск — Свердловск. Этот путь я проделал за два с лишним месяца, приехал весь, конечно, оборванный, тапочки остались без подошв, просто, так сказать, для формы и красоты: идешь на самом деле почти босиком, а всем кажется, что в тапочках. Шляпа тоже насковзь прохудилась, ее пришлось выбросить. Спортивные штаны основательно просвечивали. Когда выезжал, были у меня еще и часы старинные, большие, подарил мне дед. Но эти часы, как и всю одежду, я проиграл в карты. Буквально в первые дни, как только выехал из дому.

Было это так. В тот момент в стране шла амнистия, заключенные возвращались на крышах вагонов, и однажды они ко мне пристали, их было несколько человек, и говорят: «Давай играть в «буру». А я знать не знал вообще эти карты, в жизни не играл и сейчас терпеть не могу. Ну а в такой обстановке не согласиться было нельзя. Они говорят: «Давай играть на одежду». И очень скоро раздели до трусов. Всё выиграла. А в конце говорят: «Играем на твою жизнь. Если ты сейчас проиграешь, то мы тебя на ходу скидываем с крыши вагона — и все, привет. Найдем такое место, чтоб ты уже основательно приземлился. А если выиграешь, мы тебе всё отдаем». Что дальше произошло, сейчас мне сложно сказать: или уже я стал понимать в этой «буре» кое-что, потому как опыт приобрел, постепенно проигрывая — то шляпу, то рубашку, то тапочки, то штаны, — или потому, что они вдруг пожалели меня, что-то человеческое проснулось в них (а это были уголовники, выпущенные из колонии, в том числе и убийцы; в Свердловской области таких колоний порядочно), — в общем, я выиграл. До сих пор не могу понять, как это случилось. Всё они вернули, кроме часов. После этой игры меня больше не трогали, даже зауважали. Сбегают за кипятком — поделятся. Кое-кто даже кусок хлеба давал. Не доезжая до Москвы они все разбежались, потому что знали: через столицу им не проехать. Потом я ехал на крыше в основном один.

Помню, в Запорожье, когда уже совсем оголодал, случайно встретился с одним полковником, он и говорит: «Мне надо поступать в институт, а я ничего, ни бельмеса не понимаю в математике. Давай ты меня по математике поднатаскаешь, так, чтобы я сдал экзамены». Он прошел войну, немало привез, — видимо, оттуда, — потому что квартирка его была богато обставлена. Я поставил ему условие — работать, кроме трех-четырех часов сна, по двадцать часов. Полковник засомневался: выдержим ли? Я говорю: иначе за неделю не подготовиться для поступления. С моей стороны было одно условие — меня кормить. Причем кормить хорошо. Жена его не работала, так что она тут старалась изо всех сил. Он честно выполнил наш договор. Я впервые за все время наелся. И даже прибавил в весе. А полковник оказался человеком настойчивым, с характером, выдержал тот темп уроков, который я ему задал, а потом я узнал, что поступил он в институт, сдал по математике экзамен. А я поехал дальше. Вот таким необычным оказалось это путешествие.

Учеба в институте продолжалась своим чередом. Получал я на экзаменах в основном пятерки, хотя очень много времени отнимали волейбол, тренировки, поездки на соревнования. И никаких, как это теперь бывает, поблажек за спортивные успехи не было.

22 Пожалуй, даже наоборот: некоторые преподаватели гоняли меня на экзаменах больше

других, ревниво относясь к моим спортивным увлечениям и считая, что волейбол отвлекает меня от серьезной науки. Однажды профессор Рагицкий на экзамене по теории пластичности предложил мне ответить сразу, без подготовки. Он говорит: «Товарищ Ельцин, возьмите билет и попробуйте без подготовки, вы у нас спортсмен, чего вам готовиться...» А у всех на столах тетради, записи. Дело в том, что в теории пластичности есть некоторые формулы, которые писать надо не на одной странице, запомнить невозможно. Разрешалось пользоваться учебником и конспектами. Профессор решил поставить надо мной эксперимент. Долго мы с ним сражались. Но поставил он мне все-таки четверку, жалко. Хотя относился он ко мне хорошо. Я ему однажды задачку решил, очень трудную, которую у него среди студентов лет десять до меня никто осилить не мог. Поэтому он воспылал ко мне такой любовью. Профессор был человеком необычайно интересным, умным, талантливым, мы относились к нему с огромным уважением. И тем не менее вот так я получил эту злосчастную четверку.

Однажды мой любимый волейбол чуть не свел меня в могилу. В какой-то момент, тренируясь по шесть-восемь часов и занимаясь по ночам — хотелось в зачетке иметь только оценки «отлично», — видимо, я перенапрягся. А тут как назло заболел ангиной, температура сорок, а я все равно пошел на тренировку. Ну, сердце и не выдержало. Пульс 150, слабость, меня отвезли в больницу. Сказали — лежать, тогда есть шанс, что месяца через четыре, минимум, сердце восстановится, а иначе — порок сердца. Из больницы я сбежал уже через несколько дней, ребята организовали мне из простыней что-то типа каната, и я с верхнего этажа спустился и уехал в Березники к родителям. И там начал потихоньку восстанавливаться, хотя, чуть встанешь, — мотает из стороны в сторону, стоишь, а сердце «выскакивает».

Очень скоро я все-таки стал добираться до спортивного зала, на несколько минут выходил на площадку, пару раз мяч возьмешь, и все, валишься. Меня ребята оттащат к скамейке, и я лежу. Думал, не вырвусь уже, так сердце и останется большим, и спорта мне больше не видать. Но все равно стремился только в бой и только вперед. Сначала на площадку на одну минуту выходил, потом на две, на пять, и через месяц мог проводить всю игру. Когда вернулся в Свердловск, пришел к врачу, она говорит: ну вот, хоть вы и сбежали, но чувствуется, что вы все время лежали не вставая, сердце у вас сейчас в полном порядке. Надо честно признаться, риск, конечно, был колоссальный, потому что мог сердце погубить навсегда. Но я считал, что надо его не жалеть, а, напротив, нагружать как следует и клин клином вышибать.

Диплом пришлось вместо пяти месяцев писать всего за один: был все время в разъездах, шло первенство страны, самый его разгар, команда переезжала из города в город. Когда вернулся в Свердловск, остался месяц до защиты. Тема дипломной работы — «Телевизионная башня». Тогда их почти не было, поэтому до всего приходилось доходить самому. До сих пор не представляю, как мне это удалось. Столько умственных, физических сил я потратил, это было невероятно. Причем тут и особо помочь-то никто не мог, тема новая, никому не известная — чертишь сам, расчеты делаешь сам, все от начала и до конца — сам. И все-таки сдал диплом, защитился на «отлично».

Так закончилась моя студенческая жизнь, но мы договорились с нашей группой — очень дружной, сильной, подобрались прекрасные ребята и девочки, — что раз в каждые пять лет будем вместе проводить отпуск. И после 55-го года, когда мы закончили институт, ни разу еще эта традиция не нарушилась! А один раз мы собрались даже с детьми, на эту встречу приехали уже 87 человек. Ни в коем случае не в санатории, а только диким образом; мы прошли по тайге, по Уралу, по «Золотому кольцу», однажды купили путевки на пароход и проехали по Каме, Волге. Другой раз жили в Геленджике, на берегу моря, в палаточном городке, однажды плавали по Енисею до острова Диксон. Все время придумывали новые варианты, и всегда они были интересные и веселые. И до сих пор мы очень дружны, а сейчас готовимся вместе провести очередной отпуск. Каждый раз создается оргкомитет, который готовит новую нашу встречу. Три первые пятилетки я был председателем оргкомитета, а потом, когда стал первым секретарем обкома партии, меня друзья решили от этого освободить, поскольку и так была слишком большая нагрузка.

У нас сложились удивительно теплые и искренние отношения. И здесь можно привести один факт. Когда возникла драматичная ситуация после октябрьского Пленума ЦК 87-го года, они все откликнулись, чтобы поддержать меня. Конечно, это настоящие друзья.

Начало положено. Мне удалось пройти сито окружного собрания. И теперь только от народа зависит, буду я избран, или нет. Это уже победа. Еще не окончательная, но почти победа.

Меня выдвинули чуть ли не в двухстах округах. И в основном поддержали крупные заводы, предприятия, многотысячные коллективы.

Но эти выдвигания ни о чем еще не говорили. Окружные собрания, которые организует, проводит и держит в своих руках аппарат, позволяли избавляться от любой неподходящей кандидатуры. Большую часть этих собраний составляли так называемые председатели трудовых коллективов — в основном партийные секретари, их замы и другие, хорошо, до запугивания, проинструктированные члены коллективов. Естественно, управляя такой аудиторией никакого труда не стоило, и со всех уголков страны в адрес Центральной избирательной комиссии летели протесты, в которых сообщалось, что окружные собрания узурпировали у народа право на реальные выборы. Создатели, сценаристы этого спектакля под названием «выборы народных депутатов СССР» только потирали руки, радуясь, как удачно реализуются их задумки.

И все-таки они просчитались. Не везде их план удался. Как-то не сообразили они, что и секретарь парткома может заартачиться и проголосовать по-своему, как совесть подсказывает, и даже послушный член коллектива в бюллетене может оставить совсем не ту кандидатуру, которую ему навязывали.

Первое окружное собрание, в котором я решил принять участие, проходило в городе Березники Пермской области. В этом городе я когда-то жил, есть люди, которые помнят меня, да и фамилию Ельцин тоже — отец долго проработал здесь. В общем, несколько коллективов города выдвинули меня кандидатом в депутаты. И шанс пройти здесь был большой. Если только партийным органам не удастся полностью задушить окружное собрание.

И я решил сделать не совсем обычный ход. После того как из Москвы улетел последний самолет на Пермь, я вылетел в Ленинград, там уже ждали товарищи, болеющие и переживающие за меня, они перевезли меня на военный аэродром, и здесь тоже были мои бескорыстные помощники. На грузовом винтовом самолете, гремящем и тархтящем так, что я чуть не оглох, в обнимку то ли с крылатой ракетой, то ли со снарядом, я улетел в Пермь. Рано утром мы приземлились, здесь меня уже ждали доверенные лица, и очень скоро я очутился прямо на окружном собрании, успел к самому его началу. Мое появление вызвало шок у организаторов, так как из обкома партии прилететь и что-то изменить уже не успевали.

Я выступил со своей программой, ответил на записки, вопросы, все прошло прекрасно, и, когда началось голосование, я, честно говоря, уже не волновался. По всей атмосфере было видно, что мне удастся сегодня преодолеть этот первый барьер на пути к избранию. Получил я подавляющее большинство голосов, можно было возвращаться в Москву.

Дальше начались окружные собрания в столице. Несмотря на свою победу в Березниках, я решил принимать участие в московских территориальных окружных собраниях. Мне хотелось почувствовать их атмосферу, разобраться в механизме влияния власти на людей. Это была для меня прекрасная школа.

Кстати, я сознательно снимал свою кандидатуру там, где пересекался в одном округе с кем-нибудь из достойных, честных, уважаемых мною людей. Например, в Октябрьском районе баллотировался Андрей Дмитриевич Сахаров. Я позвонил ему и сказал, что сниму свою кандидатуру в его пользу. Он, правда, в конце концов был избран через Академию наук СССР, общественную организацию.

Каждое окружное собрание дарило мне какой-то новый опыт. Там, где зал был настроен особенно отчужденно, мне даже было как-то интереснее бороться за него. Я зримо ощущал, как люди преодолевают свое почти гипнотическое состояние трепета перед руководством и дирижирующим ими президиумом.

Помню, в этом плане было показательным окружное собрание в Гагаринском районе столицы. Среди его участников оказались очень сильные кандидаты — писатель 24 и публицист Юрий Черниченко, военный историк генерал Дмитрий Волкогон, кино-

режиссер Эльдар Рязанов, космонавт Алексей Леонов и другие, всего 10 кандидатов. Каждый в своем выступлении попросил собрание зарегистрировать всех десяти кандидатов, чтобы на выборах народ уже сам решил, за кого ему голосовать.

И поскольку выступление каждого кандидата было мощным, эмоциональным, убедительным — зал начал дробиться и в конце концов почти весь был готов отказаться от предоставленного ему права отсеять негодных.

Что же тут началось! Как же президиум просто измывался над людьми, придумывая одну уловку за другой, лишь бы это решение — оставить всех — не прошло! Всегда веселый, оптимистичный Эльдар Рязанов готов был взорваться от гнева. К микрофону подбегали выборщики и клеймили позором президиум, люди уже почти скандировали: «Требуем регистрации всех кандидатов!» Это издевательство над всеми, борьба зала с проинструментированным, запрограммированным руководством собрания продолжались до двух часов ночи, и в конце концов люди победили. В избирательные бюллетени были включены все кандидатуры. Я уезжал с этого окружного собрания с облегчением: все-таки справедливость, здравый смысл восторжествовали — и одновременно с тяжелым чувством. Какая же страшная, безжалостная машина власти висит над нами! Изогрнутая и чудовищная конструкция, созданная Сталиным и сталинщиной.

(Продолжение следует)

Дни нашей жизни

ДЕКАБРЬ
ЯНВАРЬ
ФЕВРАЛЬ

Театральная афиша может стать не только произведением искусства, но и бесценным документом истории. Это убедительно продемонстрировала проходившая в лектории Русского музея выставка мастеров театрального плаката Ольги Биантовской и Галины Корбут. По работам О. Биантовской можно проследить историю ленинградского музыкального театра с начала 70-х годов. Особенно близка художнице балетная тема. Ее афиши к таким спектаклям, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Ярославна», «Ромео и Джульетта», «Гусарская баллада», свидетельствуют о тонком понимании самой сути хореографического искусства. Специализация Г. Корбут — драматический театр. С первой работы — афиши к спектаклю «Роза Бернд» 1975 года — ее творческие интересы связаны с Театром драмы и комедии на Литейном. Удивительно точно, самыми лаконичными средствами умеет автор плакатов выразить основную мысль драматического произведения, будь то любовная история жителей сибирской деревни («Любовь в Старо-Короткино») или трагические перипетии судеб обитателей сумасшедшего дома в США («Полет над гнездом кукушки»).

В конце декабря состоялась организованная Ленинградским отделением Советского фонда культуры международная конференция «Анциферовские чтения». Она была посвящена памяти

Николая Павловича Анциферова (1889—1958) — выдающегося историка, культуролога, краеведа, музейного работника. Основная идея конференции — развитие концептуального подхода к историко-краеведческим исследованиям, заложенного в 1920-е годы. Особенно плодотворное развитие этот подход получил в работах Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Н. В. Юхневой, С. О. Шмидта, Р. Д. Тименчика, А. Л. Осповата и других ученых. Важным результатом был выход сборника «Семиотика города и городской культуры: Петербург» и альманаха «Памятники Отечества».

Правление ЛО Советского фонда культуры решило учредить пять ежегодных стипендий для учащихся творческих вузов и творческой молодежи. Каждый год в первой декаде декабря отборочная конкурсная комиссия будет рассматривать заявки и характеристики соискателей. Кандидатуры на стипендии Ленинградского фонда культуры могут выдвигаться учреждениями искусства и культуры, общественными организациями, неформальными группами, высшими и средними учебными заведениями. На этом же заседании правления ЛФК было принято решение о попечительстве над Никольским кладбищем Александро-Невской лавры. Комиссия ЛО СФК, обследовавшая Никольское кладбище, выявила более 200 исторически и художественно ценных памятников, нуждающихся в реставрации. Созданная при ЛО СФК хозяйственная художественно-реставрационная мастерская «Наследие» уже начала работы на Никольском кладбище.

В троллейбусе так тесно, что действи-
тельно тесно. Дышит живое пространст-
во. Где вы? Где я? Где мы? Кто мы? д
вухсотногое существо с садом рук, ус
т, глаз, одними легкими и одним серд
цем, стучащим тяжело в ребро единой г
рудной клетки?.. Одна-единственная м
ысль на закольцованной магнитной лен
те блуждает в наших лицах, наших зат
вках: «Не сорваться бы — не закрича
ть!» Это моя рука? Это ваши слова? Э
то?.. Твою улыбку не спутать ни с чь
ей. «Неужели так всегда: чтобы кому-
то стало просторней, другим надо тес
ниться?» — шипит мне, кажется, не мо
я голова. А я стараюсь оторвать себя
(кажется) от себя, чтобы тебе дышало
снь легче. «Ничего! Мне скоро выходит
ь!» — говоришь ты глазами. Выйти мне
? Но разве тебе станет свободнее? Вы
йти вместе? Но так хочется ехать дал
ьше! Неужели так всегда?

ТРОЛЛЕЙБУС

ИТАЛЬЯНЕЦ

Ц
Е
Н
А
Л
А
Т
И
И
Н Ц
Я Е
НИТАЛЬЯН



прогожий
тает на бегу
тонет
в белой мгле
все меньше
снега наверху
все больше —
на земле

* * *

рисую
перо упирается в плоскость
колет скользит и трепещет
ищет добычи
а демон незримый
на зеркало сонной бумаги
дышит метельным туманом
с той стороны
застит глубины
но невод заброшен
линия туго звенит
Ну-ка сторожкие бездны
со дна подымайтесь
всплывайте!
треснуло зеркало
пусто за плоскостью
плоско за плоскостью —
туши и той некуда течь
от досады
стыда
и бессилья

О
К
Л
О
К
ОКОЛО КОЛОКОЛОВ
Л
О
К
О
Л
О
В

ИКОНА

темен лик Твой Господь
лик Твой — тайная жадная бездна
сквозь Тебя пролетают со свистом века
туда и обратно
Ты — земля чернозем целина змурой ночи
а глаза Твои — словно сухие цветы
темен лик Твой Господь
тежнее лица хлебопашца
сотни жарких молитв
бились в уши Твои
сотни взглядов горячих слепых неотступных
опалили Тебя —
разве странно
что теперь Ты и вправду сам Бог:
столько веры
духовного ветра
вдохнули в Тебя
что наполнен Ты ими
как магический парус
стремящий к любым берегам

ОКОЛО КОЛОКОЛОВ

oooooooooooooooooooo О ooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooo ЛОК ooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooo ОЛОКО ooooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooo КОЛОКОЛ ooooooooooooooooooooo
ooooooooooooooooooooОКОЛОКОЛОoooooooooooooooooooo
oooooooooooooooooooo ЛОКОЛОКОЛОК ooooooooooooooooooooo
ooooooooooooooooooooОЛОКОЛОКОЛОКОoooooooooooooooooooo
oooooooooooo ОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛО ooooooooooooo
ooooooooooooЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОoooooooooooo
ooooо ОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКО oooooо
ooooоКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОooooooooо
ooo ОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛО ooo
ooЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОoo
oОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОoo
КОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛОКОЛ

...И думать, думать — древняя игра

* * *

Снег томленьем объят, жаждой в дым раствориться
и в ином измеренье возникнуть иным.
Он лежит, запрокинув лицо, бледнолицый,
под последним покровом — крылом слюдяным.

И его тайный жар отворил поры мира,
и сейчас ему вспыхнуть не стоит труда.
И зеленая вьсь, что его зимним утром вскормила,
так теперь осиянна и так молода.

* * *

Волосы твои пазнут ветром,
грудь источают солнце.
— Господи, слышишь, ответь нам,
куда наш поезд несется?

Губы твои знают тайны,
лоно твоё жаждет ночи.
— Боже, со станции дальней
навстречу нам тьма грохочет?

Свет в тебе дальний ожил,
космос в глазах отогрелся.
— Дай нам друг друга, Боже,
пока еще целы рельсы

Деревне в рифме ровня —
крепления деревянней не найти.

И сам их образ, облик поистерт, не так ли ...
до древесины, дров, до табуретки креской горькой?..

Не надо б им ни ASSO- и ни консO-пансннй скOб

(«дырявя», «древннй» — «-яя», «-сю», «-юю»),

ни анаграммннх мангровых изнанок, отраженнй вроде «зебры-
-березы», «веры вербы», «анисовой осиновой» и прочей пыли, то бишь липы...

Пускай словарь опустит имена: Ильм, Тунг, Анчар, Кизил,

Акация, Араукария, Олива, Ясень, Осокорь...

Послушаем — шумят и шепчутся Самшит, Ольшаник,

Боярышник, Орешник, Можжевельник, Карагач.

Теперь бы, голову задрав, укрыться кроной,

потом дорожкою пустынной возвращаться

и думать, думать — древняя игра

ДЕРЕВЬЯ

ВЕЛИКОРУС

В
Е
Л
И
К
О
Р
У
С
С
У
Р
О
К
И
Л
Е
В

ВЕЛИКОРУС СУРОКИЛЕВ

Из цикла «ИЗ-ПОД СУКНА»

Сорокалетние пииты,
кем ваши песни перебиты?
Какие беды и обиды
у ваших глаз и губ зарыты?
Уж нет ни Пушкина, ни Блока.
Токует токо Виктор Боков.
А вам до гибельного срока
такая дальняя морока.
О, времени у вас в излишке --
глядишь, докатитесь до книжки,
и дяденька с трибунной вышки
прихлопнет: славные парнишки!
Когда елеем юбилеев
взлелеют тех, кто понаглее,
среди вас найдутся дуралеи,
кто вскрикнет, мол, преодолели...
Пускай! Достало бы гордыни
у вас, копченных в смрадном дыме,
за всех поэтов, кто — на дыбе,
до смерти зваться — молодыми!

Александр Сергеевич ПЛАХОВ (р. 1948) — автор поэтических книг «Нежные часы» (1982) и «Час птиц» (1988), вышедших в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель». Член СП СССР.

Ирина Карасик,

кандидат искусствоведения

Эпизод, о котором я хочу рассказать, связан с подготовкой в Ленинграде художественной выставки к 10-летию юбилею Октябрьской революции. Сразу же подчеркну, что это именно эпизод и, посвятив ему отдельную статью, я вовсе не стремлюсь придать событию, а точнее, происшествию (забегая вперед, скажу: имеется в виду снятие с выставки портрета В. И. Ленина работы Лукстыня) сколько-нибудь решающего значения. Однако обращение к этому эпизоду кажется мне вполне оправданным. Во-первых, в отношении художественной жизни Ленинграда тех лет нами еще не пройден «информационный» этап, поэтому любое начинание, способствующее прояснению фактической стороны дела, будет здесь полезным. Во-вторых, как раз такие «мелочи» и «подробности» лучше всего позволяют почувствовать «воздух» времени. Интересно и то, что вокруг этой истории сложился целый комплекс многочисленных и разнообразных источников. Здесь и официальные материалы Комитета по организации выставки (от отчетов и протоколов до рапорта с места события), газетные и журнальные статьи, доку-



менты личного характера — свидетельства, принадлежащие, что очень важно, как непосредственным участникам и лицам заинтересованным (Филонов, Серебрякова), так и тем, кто наблюдал за происходящим со стороны (Воинов). Но самое главное, пожалуй, в другом. Эпизод этот оказался в центре полемики, разгоревшейся вокруг выставки, обозначил расстановку сил в ленинградской художественной жизни, обнаружил ее противоречия и конфликты. Кроме того, обстоятельство участия филоновцев в общегородской выставке дают ценный материал для размышлений о месте объединения в структуре художественной жизни Ленинграда, о специфике внутри- и межгрупповых отношений, о самом типе общественно-художественного поведения, добавляют существенные детали к характеристике свойственной школе Филонова «коллективистской» психологии.

Я думаю, что все это очень и очень серьезно, поскольку ни в чем мы не нуждаемся сегодня больше, нежели в создании реальной, исторически объективной картины художественного процесса и художественной жизни. Важно, восстанавливая историческую справедливость, не просто пересмотреть те или иные оценки, одних кумиров заменить другими, необходимо уяснить действительные противоречия искусства 1920—1930-х годов, понять суть возникавших тогда коллизий, воздействовавших на художественное сознание и отражавшихся на судьбах художников.

Итак, 26 сентября 1927 года член Губернской Октябрьской комиссии Подольский собрал совещание представителей ленинградских художественных обществ, на котором были выработаны условия организации юбилейной выставки. Из лиц, присутствовавших на заседании, образован выставочный Комитет. Для отбора произведений было решено создать четыре видовых жюри (живопись, графика, скульптура, архитектура). Рабочим органом Комитета, непосредственно осуществлявшим подготовку выставки, стал президиум. Его председателем избрали Эссена, секретарем — Самойлова, за живопись отвечал

28 Наумов, за графику — Левитский, за скульптуру — Манизер, за архитектуру — Грубе¹.

В принятом Положении (утверждено Октябрьской комиссией 28 сентября) цели будущей экспозиции определялись так: «показать в произведениях искусства отображение борьбы, быта и строительства за 10 лет Октябрьской революции», «выявить достижения в области изобразительного искусства за последнее десятилетие»². К участию в выставке приглашались все художественные объединения, однако было решено, что она должна являть собой единый организм, а не выставку «отдельных обществ и кружков, состоящих в качестве единности своих работ»³, а поэтому в развеске экспонатов следует соблюдать принцип художественной цельности и тематико-хронологической последовательности⁴.

Этот пункт Положения не встретил у собравшихся единодушного одобрения. Многие видели задачу выставки в максимальном «выявлении всех оттенков художественной мысли»⁵ и считали целесообразным, принимая единое тематическое задание, строить экспозицию с учетом существующих в ленинградском искусстве течений и направлений. Самую непримиримую позицию в этом вопросе занял «Круг», в конце концов вовсе отказавшийся от участия в выставке, не обеспечивающей ему право на самостоятельный отбор и экспозицию своих работ как коллектива. «Круг» полагал, что общества, которые «примыкают к новейшим художественным течениям... не могут доверить оценку своих работ большинству из представителей того искусствопонимания, с которым они по самой сущности своих стремлений находятся в борьбе»⁶. Последующие события подтвердили обоснованность их опасений.

Вероятно, близкие требования Пролеткульта и МАИ были выражены в не столь жесткой форме и между ними и выставочным Комитетом оказался возможным некий компромисс, позволивший этим организациям с не менее очевидным коллективным началом вписаться в запланированную структуру, сохранив в ней до поры до времени известную автономию⁷.

Как бы то ни было, произведения, созданные членами этих обществ, и принимались, и выставлялись вместе. В протоколе заседания живописного жюри от 23 октября 1927 года записано: «Пролеткульт, коллектив, 48 произведений. Принять целиком всю коллекцию и повесить вместе»⁸. Также полностью жюри 28 октября приняло произведения филоновцев для Дома печати⁹. Правда, в протокол было занесено особое мнение Наумова и Рылова с обращенным к Коллективу мастеров аналитического искусства предложением выделить для экспонирования «часть работ, наиболее отвечающих характеру Юбилейной выставки»¹⁰. Осмотр по просьбе филоновцев, удовлетворенной жюри накануне, проходил на месте, в Доме печати. Любопытно, что в протоколе принятые произведения обозначены не по авторам или названиям, а по количеству и размерам. Всего 20 картин.

Экспозицию своих работ филоновцы делали сами. Об этом свидетельствует запись в дневнике Серебряковой: «Сегодня на Морской Павел Николаевич с учениками развешивал картины»¹¹.

Выставка открылась 6 ноября 1927 года в залах Общества поощрения художеств. Среди произведений Коллектива мастеров аналитического искусства отсутствовал портрет В. И. Ленина, исполненный Яном Лукстынем. Филонов называл его точной копией фотографии Буллы и считал одним из лучших портретов Ленина, всегда подчеркивая, что его автор — бывший кочегар, латышский стрелок, потерявший в бою с белыми правую руку¹². Портрет был куплен Домом печати. 29 января 1927 года «Вечерняя Красная газета» сообщила о посещении Дома печати тт. Бухариным и Стецким: «Картины, сделанные в плане аналитического искусства, произвели на посетителей сильное впечатление. Особенно т. Бухарину понравился портрет тов. Ленина работы художника Филоновской школы Я. Лукстыня»¹³.

Существовали и другие мнения. Вот выдержки из заметки художника И. Гринмана, опубликованной в «Ленинградской правде» 23 апреля 1927 года: «Этот портрет я видел два раза. Первый раз, поднимаясь по лестнице, я посмотрел на портрет мельком, не подозревая никакой школы. Я подумал сначала, что это монтаж, вырезанный из картона и цветных бумаг, сделанный по фотографии Буллы. Но монтаж неудачный, сделанный и вырезанный неумелой рукой. Подойдя ближе к портрету, я увидел, что ошибся. Портрет был писан масляными красками и производил впечатление прилипшего блина к черной сковородке. Кисти рук мертвеца, такие руки были у Владимира Ильича, когда он лежал на смертном одре. Но синевы на руках с фиолетовым отливом и тогда даже не было. Снимок, с которого сделан портрет, известен. Он похож на Ильича. Это было в 1920 году, в Москве, на IX съезде партии. Булла при мне заснял Владимира Ильича, я стоял тут же рядом, так как был командирован в то время Петроградским Советом для исполнения портретов некоторых вождей и неоднократно зарисовывал и писал Ильича с натуры. 29

Помню тот период, Владимир Ильич был жизнерадостный, полный сил и здоровья человек. Несколько смугловатый, с оттенком все же некоторой матовой серизны, на лице выделялись и играли живым блеском огромной воли и энергии глаза. А цвет кожи на левой стороне лица от виска производил впечатление, благодаря избытию веснушек, солнечного здорового загара. Лоб выпуклый с большой живописной лепкой — все жило, играло, волновалось. И, взглянув на портрет в Доме печати, я подумал — как изменился Ильич от «дороги аналитического искусства»! Как рискованно вообще манипулировать с человеческим лицом «лабораторными изысканиями»! Чтоб проверить свои впечатления, я отправился второй раз. Увы, я ничего не мог убавить от первого впечатления. На полотне... рахитичный человек, с искаженным рисунком, совсем не похожий на Ильича, даже на фотографии Булла. С чрезмерно вытянутым лицом, удлинённым носом, с чужим, не ильичевским цветом бороды и усов. Мимо этого портрета можно было пройти без всякой критики, но подпись «Школы Филонова» уже как будто к чему-то обязывает. ...Ленина нужно изучать долго, упорно... Никогда не видевшему надо просто копировать с фотографии, без всяких «лабораторных исканий». Этот портрет вреден во всех отношениях».

К сожалению, о судьбе этого портрета мне пока ничего не известно. Маловероятно, что он сохранился.

Портрет был снят с юбилейной выставки по распоряжению председателя президиума Комитета выставки Эссена и председателя выставочной подкомиссии Губернской Октябрьской комиссии Подольского. Формальным предлогом послужило несоблюдение филоновцами Положения о выставке. Эссен указывал, что, во-первых, портрет не прошел жюри и «появление его было неожиданным»¹⁴ и, во-вторых, был «укреплен не там, где по плану всей выставки он должен быть экспонирован»¹⁵. Конечно, основными были другие мотивы, которых Эссен, собственно, не скрывал. И прежде всего негативное отношение к идейно-содержательной программе «филоновского течения». Так, объясняя свои действия руководящим инстанциям, Эссен писал: «Окружение портрета Владимира Ильича картинами, от которых у рабочего зрителя, да и вообще у всякого нормально развитого человека, надолго остается болезненное и отвратительное впечатление (картина из Дома печати), мы считали совершенно недопустимым, а потому было отдано распоряжение этот портрет с выставки снять...»¹⁶ То же, только более прямо, откровенно, и без всякого суждения о художественных достоинствах портрета, сказал Эссен, по свидетельству Серебряковой, ученикам Филонова: «Ленину нельзя находиться в антиреволюционном окружении и среди ужасов». На это Филонов, вызванный учениками на выставку, возразил, отстаивая смысловую целостность выступления своего коллектива: «Именно потому мы его повесили среди ужасов, резни, п<отому> ч<то> Л<енин> всегда боролся с ними и стремился всю жизнь их уничтожить»¹⁷.

Как кажется, поступок Эссена не имел последовательно-принципиального характера и напоминал нечто вроде интриги. Ведь в конечном счете он, действуя таким образом, фактически добился устранения филоновцев с выставки. Пожалуй, мы можем довериться суждению Всеволода Воинова, совсем не сторонника крайних действий и человека отнюдь не «филоновской» ориентации, художественные пристрастия которого никак нельзя назвать сколько-нибудь «левыми». Заноса это происшествие в дневник, он отмечает: «Дело в том, что Эссен, который вообще был против допущения на выставку филоновцев (Воинов — член графического жюри, а потому — лицо вполне информированное.— И. К.), захотел им сделать какую-нибудь гадость; и изобрел: не разрешил вывесить им портрет В. И. Ленина вместе со всеми их картинами (из Дома печати), сказав, что не может допустить, чтобы изображение Ленина висело рядом с «контрреволюционными» (!!?) картинами»¹⁸.

Сразу же, в день открытия выставки, Гурвич от имени коллектива МАИ подает в жюри выставки заявление с протестом против действий Эссена, которые квалифицируются как «грубая выходка» и объявляются незаконными на том основании, что портрет Ленина «через жюри прошел»¹⁹.

Надо сказать, что с вопросом о жюри не все ясно. Обе стороны ссылались на протокол. Однако в последнем решении сформулировано в самом общем виде, названо число рассмотренных и принятых картин (20), они разбиты на группы по размерам. Поэтому определенно сказать, был ли портрет включен в этот список, невозможно. Не носит ясности и каталог юбилейной выставки, куда почему-то произведения филоновцев не попали вовсе. Рассуждая же умозрительно, приходится признать, что каждая из сторон могла при желании повернуть вопрос с жюри в свою пользу. Как мы помним, все картины для

в экспозицию любые входившие в комплекс работы. С другой стороны, портрет Ленина располагался, по-видимому, где-то на лестнице, а члены жюри, по утверждению одного из них — Наумова — «давали свои замечания... только о произведениях, стоявших в зале Дома печати», и «не рассматривали портрет В. И. Ленина»²⁰.

Вернемся к документу-протесту. «Мастера аналитического искусства,— говорилось в нем,— доводят до его [жюри] сведения, что если портрет не будет повешен обратно, на то же место, то они сочтут себя вынужденными, продолжая протест, снять с выставки и остальные вещи»²¹. Не дождавшись ответа, филоновцы 9 ноября посылают новое обращение, в котором назначают срок проведения «акции протеста» — 13 ноября²².

Подобная угроза со стороны филоновцев вряд ли могла испугать Эссена и, скорее всего, отвечала его скрытым интересам. Задача состояла лишь в том, чтобы исключить принципиальное столкновение и огласку, придав ситуации вид «собственного желания». В этом смысле весьма красноречив, по-моему, сам характер изложения событий. «Я,— пишет Эссен,— распорядился разрешить «филоновцам» убрать с выставки все их произведения, но во избежание возможных и нежелательных толков, могущих возникнуть в связи с уборкой картин во время функционирования выставки, я приказал изолировать ту часть выставочных залов, где находились «филоновские» картины, и открыть для них запасной выход. Из рапорта, поданного мне заведующим административной частью выставки, видно, что «филоновцы» изменили свое первоначальное решение убрать картины с выставки, а взамен этого делают попытки устроить на территории юбилейной выставки скандальную демонстрацию...»²³ О том, как развивались события, мы можем узнать, что называется, «из первых рук», от самого «администратора» выставки Цириготи. Документ очень любопытный, привожу его полностью.

«Вчера, 13 ноября, служители, охраняющие помещение выставки в той ее части, где экспонируются работы Филоновской группы, пришли ко мне с заявлением, что в данный момент мастера аналитического искусства, в 3 часа, большой группой человек в 20-ть, стали снимать картины со своих мест и поворачивать их лицом к стене. На замечание служителей, что картин трогать нельзя, и желание восстановить порядок, они были оттолкнуты, о чем и поторопились заявить мне. Немедленно я направился на место, где застал товарища Филонова и его коллег в количестве около 20 человек. Ко мне подошел товарищ Филонов и заявил, что они в виде протеста повертывают к стене холсты и подают новое заявление, на мое объяснение, что им будет открыт ход на круглую лестницу, а здесь проход будет закрыт как для них, так и для публики, т. Филонов мне заявил: «Может быть, это для кого-нибудь и выгодно, но мы должны протестовать и этого не допустить!» Я ответил, что как заведующий я наблюдаю и распоряжаюсь о сохранении порядка на выставке. На что тов. Филонов заявил: «Не играйте роли жандарма, порядок нарушили не мы, а ваш председатель тов. Эссен, отменивший самолично постановление жюри». Я ответил, что не мое дело входить в обсуждение действий председателя, которые вы можете обжаловать, но поддерживать порядок на выставке я обязан и вместе с этим даю распоряжение коменданту выставки загородить вход в залы. Не имея под рукой других способов закрыть проход, комендант взял стулья и стал их размещать, чтобы ими заставить проход, но группа в несколько человек стала силой препятствовать установке стульев. На мою просьбу не самоуправствовать мне ответили, что они не допустят силой закрыть вход. Тогда я распорядился дать звонок о закрытии выставки. Увидев на стене плакат, я заявил о недопустимости выставления плакатов. Мне заявили: «Это наш протест, и публика должна знать его суть». Так как выставка уже закрылась, я сказал: пусть висит плакат, но проход не препятствуйте закрывать. Мне ответили, что у них составлен список дежурств и они не допустят снятия плаката и закрытия входа до ответа на их заявление, которое просят принять под расписку. Все очень долгие переговоры подчиниться моим распоряжениям не привели к улаживанию инцидента»²⁴.

На вызов филоновцев (он назвал его «хулиганской выходкой этой теплой компании»²⁵) Эссен ответил закрытием выставки — под предлогом проведения перемонтированных работ. Когда же она была снова открыта (Серебрякова называет дату — среда, 23 ноября. Однако есть сомнения в ее точности: запись сделана позднее, 3 декабря, и в ней только что описанные события — «скандальная демонстрация» и закрытие выставки — помечены соответственно 20 и 22 ноября, что исключено), то дверь, ведущая в три комнаты, где стояли картины филоновцев, оказалась завешенной полотном с надписью «запасный выход» (дневник Серебряковой)²⁶.

В ПОЛЕТЕ

«Телефонный звонок в Вологду разрешал главную проблему — есть мастерская. Я еду в Питер. Московский вокзал, Лиговка, памятник Пушкину, Кузнечный переулок, Пять углов, Чернышов мост, Фонтанка, 68 — старый полупустой дом, идущий на капитальный ремонт, черная лестница, где можно в темноте пролететь сквозь несуществующие перила, гигантская коммуналка, содранные со стен обои, клочок газеты «Сын Отечества» за 1898 год, разбитые окна в тихий, заросший зеленью двор... Приземлились. Началось вживание. Нас было несколько человек, пытавшихся наладить сколько-нибудь приемлемое существование. Дом, треснувший в нескольких местах, подобный своими эклектичными формами слоеному пирогу, казалось, медленно сползал и погружался в Фонтанку. Ночной, прозрачный Чернышов мост, вой одичавших кошек во дворе, бомжи. Мы держали осаду, начали писать картины, стали приходить знакомые... Осенью 1988 года во дворе появилась милиция. Нам предложили покинуть дом, дав срок в две недели. Я пошел по инстанциям, где мне определили срок в семь дней, и стало ясно, что далее останется не более суток. Сдача дома в ремонт тем не менее откладывалась. Предстояла зима, и я пришел в новоявленный кооператив «Охрана». Так началось легальное существование нашего объединения, получившего название «Черный ящик», в доме на Пушкинской, 10.

Пришли Воинов, Гуров, Орлов, Тебилов, Богомолов, Герасименко, позже — Фигурина, Бадалов, Никифоров, Сажин, Тыкоцкий, Овчинников, группа «Свои». Собрались по одной причине — отсутствие мастерской или своего жилья. События развивались стремительно: картинная галерея, театр, друзья из группы «ДДТ», во дворе стали появляться известные художники. Компьютерщики, кооперативы, столяры: иностранная речь вперемежку с русским матом. Убийства, ночные скандалы, торговля вином, но постепенно происходило вытеснение криминальной среды...»

Ян Крыжевский
Из заметок «Творческое объединение „Черный ящик“». — Рукопись. 1989

ИЗ БИОГРАФИИ

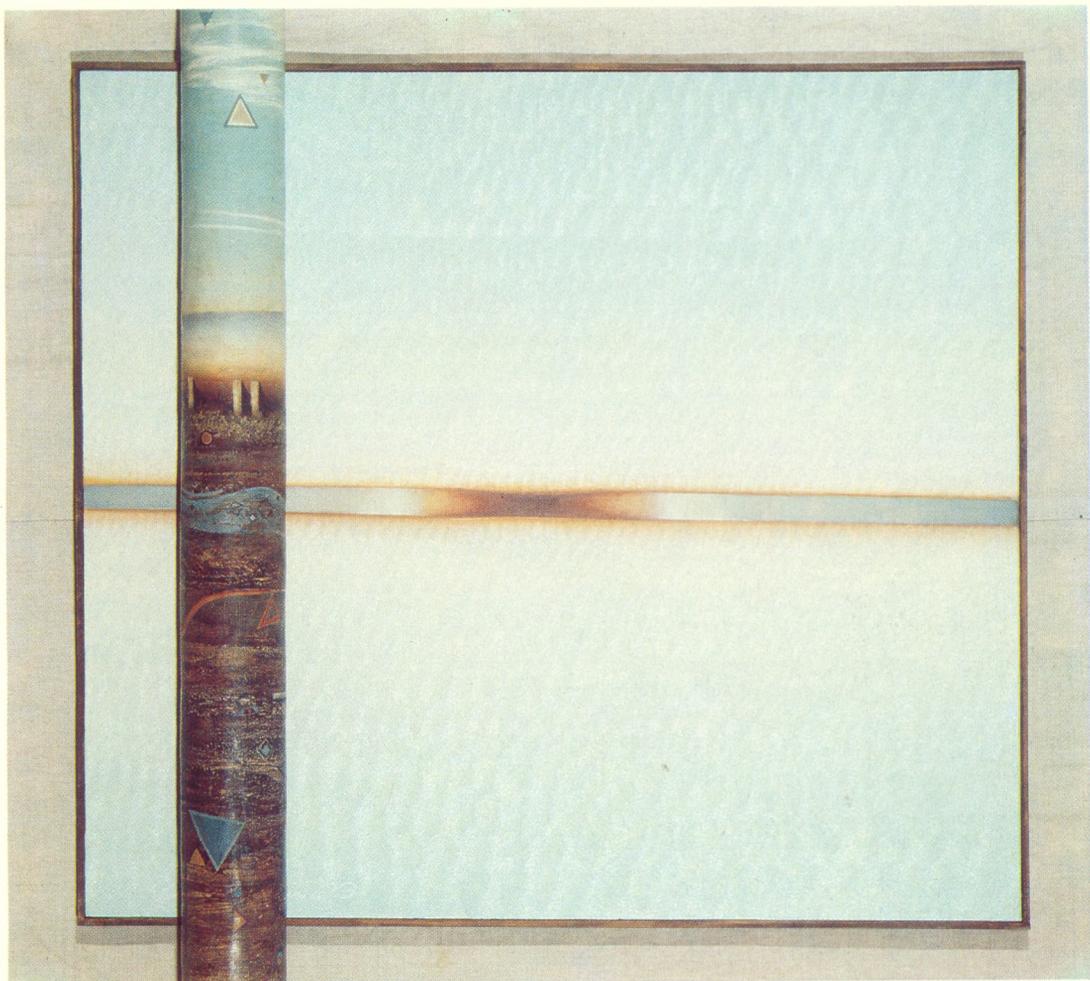
Ян Юлианович Крыжевский родился 8 апреля 1948 года. В 1969 году окончил Училище искусств в городе Уфе. С 1970 года учился в рижской Академии художеств, с 1973-го — начал творческую деятельность. С 1975 года — член Союза художников СССР. В 1976 году удостоен первой премии Всероссийской выставки произведений молодых художников (Москва, Центральный выставочный зал) и первой премии Всесоюзной выставки молодых художников. В том же году становится лауреатом премии Ленинского комсомола.

«Совсем иначе строится образная структура в работах признанных лидеров «документальности». Таких, например, как Я. Крыжевский. (...) Они вызываются суховаты: линейное в них преобладает над живописным, прозаическая повествовательность — над метафорой и сердечными порывами. (...) Крыжевский в поисках остроты и эмоциональной выразительности принимает то осторожно расцвечивать свою блеклую и несколько анемичную живопись, то при помощи специальной компоновки деталей своего «документа» и различных пространственно-ритмических эффектов добивается определенной символической выразительности композиции (примечательны в этом смысле их названия — «День, восходящий в завтра», «Крылья земли» — прямо белые стихи!»).

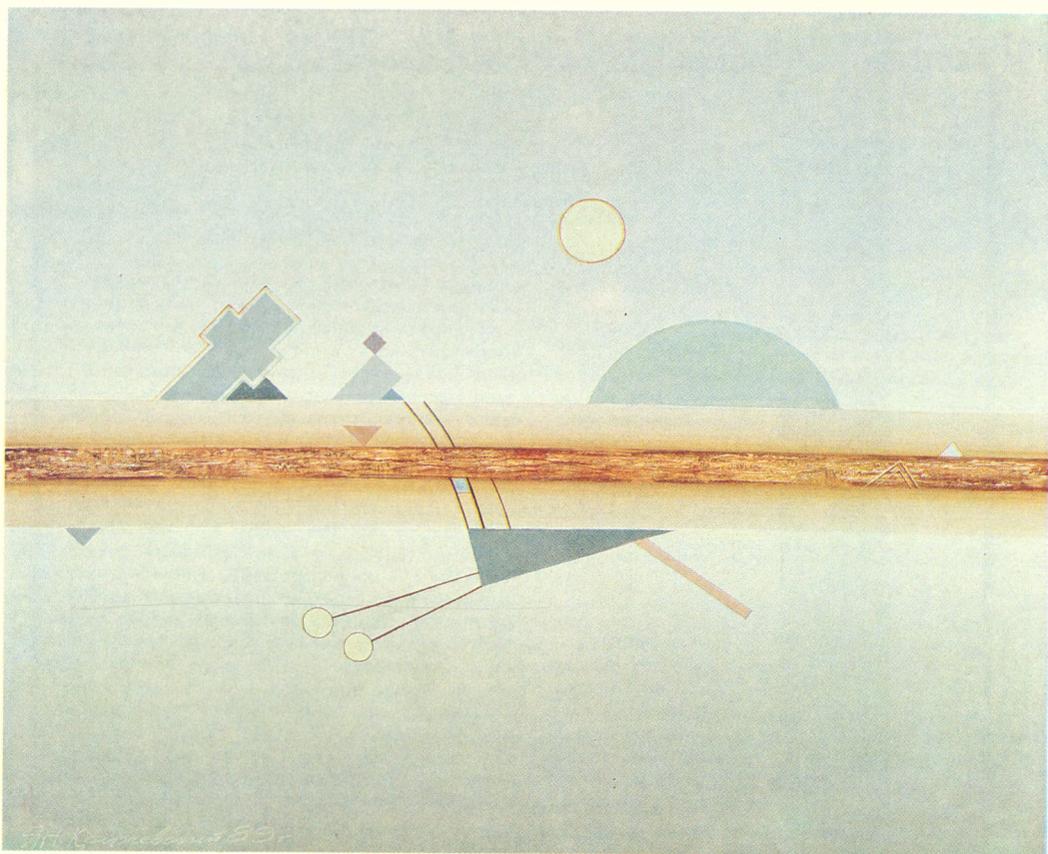
А. Каменский
Из статьи «Документальный романтизм». — Творчество. 1982. № 10. С. 19

В 1973 году Крыжевский сформулировал свою творческую и мировоззренческую концепцию, получившую название ТРАНСРЕАЛИЗМ. В 1977-м на подмосковной творческой даче «Сенеж» он участвовал в работе молодежной группы, декларируя новый метод и идеи. Крыжевский соотносит свое творчество с выразителями идей русского «космизма» и абстракцио-

НАД ХАОСОМ



*Инсталляция: Экоцентрическая сфера. 1981. Холст, масло
Трансреальность. 1989. Холст, масло*



Транс № 69. 1989. Холст, масло

Трансмульт № 51. 1981. Картон, темпера



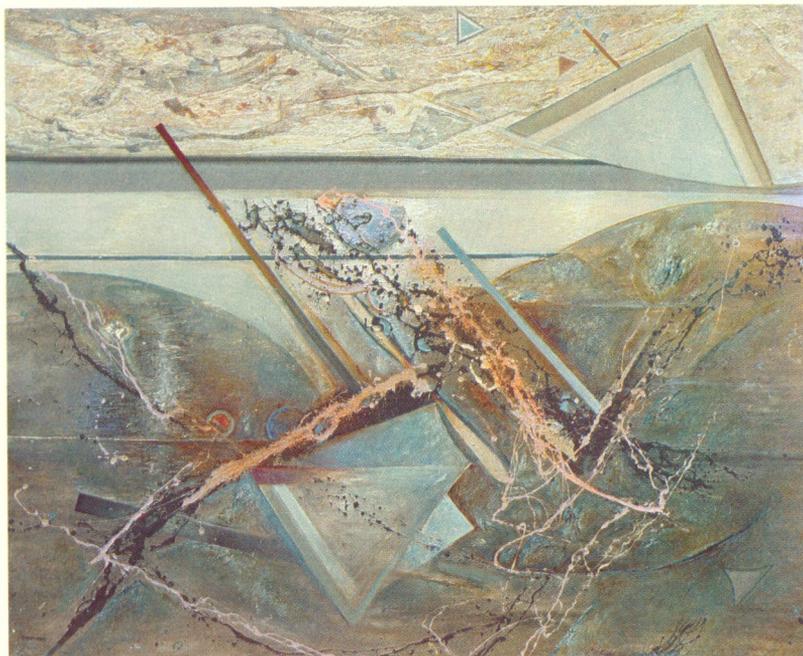


Летящий лик. 1988. Холст, масло



Российский калейдоскоп. 1988. Холст, масло

Транс № 68. 1989. Картон, масло



низма, в частности с группой «космических художников» «Амаравелла». Произведения трансреалистического характера подвергались негативной оценке и до последнего года не экспонировались.

С 1988 года он принимает участие в объединении различных ленинградских художественных авангардных групп «Черный ящик». Произведения Яна Крыжевского находятся в собраниях Третьяковской галереи, в художественных музеях Вологды, Уфы, Петрозаводска, Новосибирска, Дирекции выставок Министерства культуры СССР и РСФСР; за рубежом — в коллекциях Питера Людвиг (ФРГ), Елены Корнетчук (США), а также в галереях и частных собраниях Австрии, Бельгии, Франции, ФРГ, Швеции, Японии, Финляндии.

ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

ТРАНСРЕАЛЬНОСТЬ — состояние души, собственной почувствовать динамику полета, и реализуемое художником в виде соединения различных пластических структур в единое целое.

РАССКАЗЫВАЕТ ХУДОЖНИК:

— Я занимаюсь разрешением проблем выражения своеобразных пространственно-временных трансформаций. Этот метод самовыражения был назван мною **ТРАНСРЕАЛЬНОСТЬЮ**, и если говорить о реализации его в живописи, то это — синтез двух противоположных начал: стремление захватить реальность живой, дышащей во времени, предметной, материально существующей и узнаваемой и сплавить ее с миром абстрактных построений. Для меня изобразительное искусство — это метод постижения реальности, нахождения духовности в этом мире, проверка себя как человека, как генератора и определителя духовных ценностей, попытка узнать, на что вообще я способен.

Мой интерес к пространственным композициям проявился еще в детстве. Лет в пять я стал под столом протягивать ниточки, организовывать таким образом пространство. Потом я обтянул этими нитями весь двор. Я и не знал тогда, что это уже творческий акт. Трансреальность — это моя философия, мое состояние, моя жизнь и стиль жизни. Потом появился другой опыт. Я освоил велосипед, и еще не осознанный метод трансреальности стал развиваться. Я почувствовал себя парящим над Землей. Трансреализм — это один из методов, противоположный гиперреализму, к которому я одно время тяготел. Это было время, когда я верил в документальность факта, но я также верил в то, что мир, который я передавал, — духовен. С самого начала я сомневался, шел другим курсом и постепенно утвердился в иных ценностях. И вот так по спирали: от реализма — к абстракции, от абстракции — к реализму.

С середины 70-х годов я начал писать трансреальные вещи и параллельно с этим работал над картинами реалистического характера.

Но при этом я не лукавил. Известное полотно «Новый день», многократно опубликованное, писал совершенно искренне. Я был тогда молод, и меня волновали наши общие социальные проблемы. Я писал одинокого человека, попавшего в экстремальную ситуацию. Здесь была скрытая трагедия, но критики трактовали эту картину как характерную для соцреализма. Я никогда в литавры не бил, в трубы не дул и в ладоши не хлопал. В процессе обмана участвовать не хотел и полностью ушел от официальной выставочной деятельности. Не показывал и своих трансреальных работ.

Это началось, когда я был мальчишкой. Мне случайно подбили глаз, и я стал терять зрение: появились очки. Через эти призмы я стал смотреть на мир. Когда с отцом путешествовал по Башкирии, увидел далекий горизонт. Смотря на эту линию, увидел разложение ее на спектры. Это один аспект. Затем, помню, когда в детстве катал колесо на проволоке, то был одновременно и водителем, и мотором, и пассажиром. Все это проигрывалось в одном лице. На велосипеде — моем «космическом корабле» — мир подомной трансформировался в масштабах. Я увидел микро- и макромиры, смену разномасштабных структур. Это одна из основ трансреального видения. Я сохраняю за собой право изменяться. Если взять мои ранние реалистические пейзажи, то в них можно обнаружить хаос, организованный уже по законам, которые определились в осознанные формулы. Стремлюсь моделировать пространство узнаваемого мира до понятной мне формулы, создавая другую эмоционально-концентрированную реальность.

Почему «транс»? Я перехожу в состояние транса, когда пишу. В состоянии транса я организуя хаос. Я почти лечу над этим хаосом, и звучащая во мне в этот момент музыкальная фраза будет потом звучать без моего участия. Это проникновение в Ничто, в Вечность. Мои маленькие вещи — «трансмульти» — ближе к космосу: в них мои размышления о Боге и бесконечности. А вообще-то, тема одиночества и любви — это моя сокровенная тема.

О планах говорить бессмысленно. Я не стремлюсь выставляться. Я люблю беседовать с людьми наедине. Со мной друзья из «Черного ящика». Хочется создавать и создавать новые работы и жить среди них.

Из интервью Я. Крыжевского корреспонденту журнала «Искусство Ленинграда». Запись сделана в октябре 1989 года

СПРАВКА

«Черный ящик» — термин, употребляемый для обозначения систем, структура и внутренние процессы которых неизвестны или очень сложны. Метод изучения таких систем основан на исследовании их реакций на известные входные воздействия (сигналы).

Материал подготовлен
И. Шалыто

26 ноября пленум Комитета юбилейной выставки признал действия Эссена правильными²⁷. Филоновцы продолжали борьбу. Известно, что они направили заявление в секцию ИЗО Сорабиса, в Управление уполномоченного Наркомпроса²⁸. Однако дальнейшими сведениями об этой истории я пока не располагаю. Выставка закончила работу только 31 декабря, и что-то, вероятно, еще происходило. Постановление упомянутого пленума выставочного Комитета содержало несколько пунктов, указывающих на то, что дело не было закончено. Вот они: «Так как протоколом жюри установлено, что портрет В. И. Ленина через жюри не проходил, созвать жюри для осмотра портрета. Ввиду возникающего сомнения в возможности выставить портрет на прежнем месте, собрать для этой цели политкомиссию»²⁹. 3 декабря Серебрякова записывает: «Вчера в Доме печати собралось несколько членов жюри. В протоколе какие-то неясности, но портрет Ленина был принят. Будет ли он завтра, 4-го, на выставке?»³⁰ Далее, к сожалению, следует запись от 25 декабря.

В бумагах Комитета выставки есть письмо уполномоченного Наркомпроса Позерна Эссену, помеченное 23 декабря 1927 года. «По моему поручению было переслано Вам заявление Оргкомиссии инициативной группы мастеров аналитического искусства об изъятии с выставки портрета В. И. Ленина. Пакет за № 9129, содержащий этот материал, был принят под расписку т. Павловой 2 декабря с. г. За истекший трехнедельный срок от Вас не получены затребованные мной объяснения по существу заявления (с возвращением посланного Вам материала), так и по поводу столь длительной задержки ответа». На документе печальная для исследователя помета: «Объяснения даны лично т. Эссеном»³¹. Думаю, правда, что документ этот — косвенное свидетельство того, что положение с филоновскими залами не изменилось, иначе вряд ли Позерн стал бы заниматься этим вопросом 23 декабря.

«Филоновский конфликт» был самым острым, но не единственным. Он усилил и без того напряженное положение с выставкой, организационный и художественный уровень которой, хотя и по разным причинам, но мало кого удовлетворял. Жалобы и нарекания на устроителей поступили от Общества художников-индивидуалистов³², Общины художников³³ и Общества им. А. И. Куинджи³⁴. Горполитпросвет отказался от экскурсионного обслуживания, сочтя, что широкий показ выставки, не отражающей «действительного состояния советского искусства за 10 лет во всем многообразии и сложности его течений» и составленной из второстепенных и третьесортных произведений, «даст массовому зрителю заведомо неправильное и невыгодное для советского искусства представление о нем»³⁵. Заключение Горполитпросвета было поддержано опубликованной в еженедельнике «Жизнь искусства» статьей В. Денисова с выразительным названием «Ложка дегтя». По его мнению, главная причина несостоятельности выставки в том, что ее формирование оказалось в руках Академии художеств, эстетика которой «находится в противоречии с передовыми художественными устремлениями наших дней и даже в прямой борьбе с ними»³⁶.

Подобный взгляд на вещи весьма активно обнаружил себя и на организованном Обществом теории и социологии диспуте о юбилейной выставке, состоявшемся 27 ноября 1927 года. И случай с филоновцами был здесь, пожалуй, самым веским аргументом. Собственно, диспут по-настоящему и начался с вопроса Глебова-Путиловского: «Как же говорить о выставке... когда все картины художников школы Филонова запрятаны в подвале?» На запрятанные картины ссылался в своем выступлении Пунин. Моисей Бродский негодовал: «Как я приведу сюда рабочих, когда им нечего показать, а картины высшего достоинства учеников школы Филонова — спрятаны под спудом. Тех, кто берется устраивать выставки, Эссена и его помощников, давно пора отстранить». Все эти сведения взяты из дневника Серебряковой³⁷. «Затем,— сообщает она,— вышел П. Н. Был он бледен и стал говорить горячо. Сказал, что из-за подлости картины мастеров аналитического искусства закрыты. Что если нет хороших картин, то в этом виноваты метод и педагогика. Через десять минут Шмидт (речь идет о директоре Государственного института истории искусств Ф. И. Шмидте, который председательствовал на собрании.— И. К.) напомнил П. Н., что время истекло... Публика стала кричать: «Просим!» Шмидт сказал, что больше 3-х минут дать не может.

Тогда встал седой старик, заявив: «Я свои 10 минут отдаю Филонову»⁴⁶. (Далее без всякого перехода или пояснения Серебрякова сообщает всю уже известную нам историю. Не исключено, что она продолжает излагать речь Филонова.)

«Жизнь искусства» информирует о выступлении Филонова в более общем виде: «Филонов ставил... акцент на недопустимости того пристрастия и грубого зажима, который якобы проявлен был организационным комитетом, состоящим из представителей Академии художеств, по адресу единственного подлинно революционного течения в искусстве, т. н. «школы аналитического искусства»⁴⁹. Высказывание более чем категорично. Категоричность эта объяснима: пыл полемики, накал групповой борьбы, необходимость держать круговую оборону... Все так, но остается и что-то еще, весьма существенное и не исчерпывающееся чисто ситуационными факторами. И, признавая исключительность дара, масштаб искусства Филонова, восхищаясь его мужеством, преклоняясь перед его мученической судьбой, я думаю, мы должны это «что-то» учитывать. Особенно по отношению к системе теоретических суждений, по отношению к тотальности его педагогических установок. Не восхвалять, не отрицать — думать, понимать. Этого трезвого взгляда, этой диалектики нам явно пока недостает. По сведениям из того же источника, «прения были внезапно оборваны, так как истекло время использования помещения»⁴⁰. И художник Суков (далее — информация из дневника Серебряковой) «встал, очень громко заявив, что на этом собрании никому не давали высказаться и только затыкали всем рот. Для чего же оно собралось? И почему не выяснен вопрос о скрытии картин целой школы?»⁴¹

Еще более резкие и определенные суждения (а материалом для них, несомненно, служил и описанный «филоновский эпизод») прозвучали на многочленном совещании, проходившем 14 декабря в Доме печати. «Организация выставки ИЗО за 10 лет, — говорил, к примеру, один из докладчиков (Шульц), — обнаруживает с очевидностью господство у нас в Ленинграде реакционных художественных сил, существование негласного блока, целой системы подавления одних художественных групп и выдвигания других, которые, однако, за отсутствием органического восприятия современности спекулируют на «революционном сюжете». Для борьбы с этим зажимом должно произойти сплочение передовых группировок, и в живой связи, в общении их между собой и советской общественностью выкованы основы нормального художественного бытия»⁴². Отмечу, что Филонов принял в этом заседании самое активное участие, выступив с первым докладом и заключительным словом. Доклад, по сообщению журнального репортера, содержал анализ «общих условий, в которых живет изобразительное искусство», и критику педагогической системы Академии художеств в призывом передать «дело преподавания из рук чиновников... лучшим мастерам, независимо от их направления», а заключительное слово он же назвал «полным остроумием»⁴³.

Собрание «почти единогласно (против 2-х)» принимает очень жесткую резолюцию. Вот только один ее пункт, имеющий прямое отношение к предмету моего повествования: «Отсутствие широкого показа творческих исканий отдельных художников и художественно-исследовательских групп, характеризующих многообразие состояний ИЗО-искусства, свидетельствует о факте «зажима» и однобокости устроителей, не сумевших вскрыть ни хода развития, ни действительного соотношения сил ленинградского ИЗО»⁴⁴.

Осенью 1932 года в Ленинграде в Русском музее шла подготовка к открытию грандиозной выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Работы Павла Николаевича Филонова заняли на ней достойное место.

12 ноября 1932 года он записал в дневнике: «Я последний раз посмотрел на свои вещи и ушел довольный, что все мои 85 вещей и 6 работ товарищей прошли все проволочные заграждения. Прошел и плакат-лубок «Ленин». Все это время я думал: снять ли мне все свои вещи, если будет отведен «Ленин» или «Красный путиловец», — в знак протеста или примириться я, не делая этого, не сыграть в руку тем, кто желает, чтобы ни одной моей вещи не было на выставке»⁴⁵. И хотя трудно сказать, о каком портрете идет речь, ясно, что Филонов не забыл случай на юбилейной выставке. Я думаю, что был он для художника не только символом стойкости и бескомпромиссности убеждений, но и поводом для известных сомнений в оправданности любых максималистских действий.

Примечания

¹ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, лл. 16 об., 17.

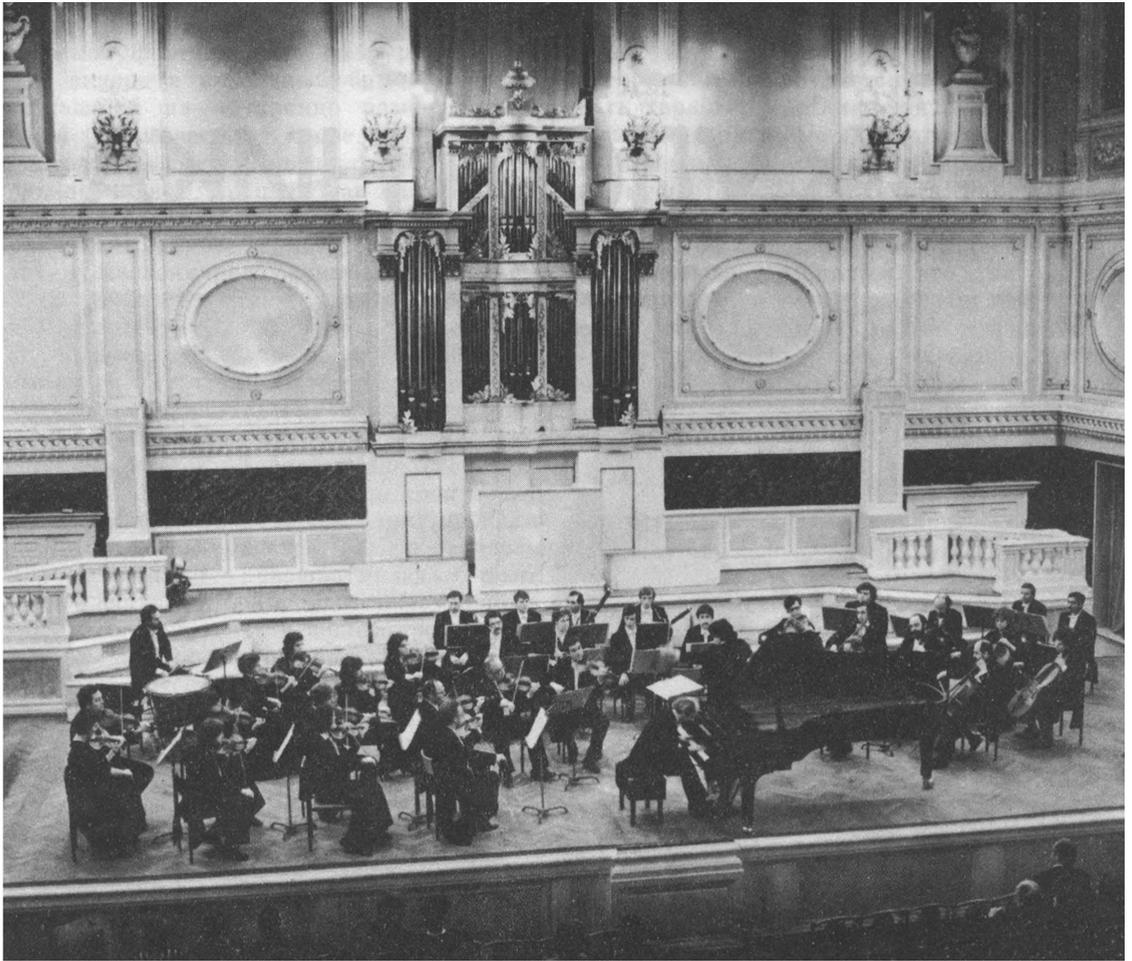
² Там же, л. 21.

³ Там же, л. 21. (Из выступления Л. Г. Неймарка.)

- ⁴ Там же, л. 21 об.
- ⁵ Там же, л. 51.
- ⁶ Там же.
- ⁷ См. ответные письма Комитета по устройству юбилейной выставки ИЗО Пролеткульта и коллективу МАИ (НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 58).
- ⁸ Там же, л. 60 об.
- ⁹ Там же, л. 62.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ СР ГРМ. Ф. 156, д. 37, л. 4 об. Запись от 2 ноября 1927 г. (ошибочно помечено «октябрь»).
- ¹² ЦГАЛИ. Ф. 2348, оп. 1, д. 23.
- ¹³ Е. А. Серебрякова так комментировала в дневнике это событие: «Осмотрел Бухарин все работы и, уходя, остановился у портрета Ленина, нарисованного Лукстынем. П. Н. рассказал Бухарину, что Лукстынь потерял правую руку на войне, что рисует левой, что он понимал, что Ленин должен был быть бледным, а что некоторые находят, что эта бледность не подходит. Бухарин нашел, что портрет хорош. <...>
<...> Бухарин сказал, что никогда не видел такой образцовой, настоящей коллективной работы. <...> Забыла, что Устимович, когда подошли к портрету Ленина, сказал: «Нам очень интересно узнать ваше мнение. Прежде, чем его приобрести, мы его показывали, советовались и некоторые находили, что он плохо сделан, но нам он нравился и мы его купили. Бухарин сказал, что сделан очень хорошо» (СР ГРМ. Ф. 156, д. 37, лл. 22 об., 23, 24, 24 об.; запись от 29 января 1927 г.).
- ¹⁴ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 105.
- ¹⁵ Там же, л. 26.
- ¹⁶ Там же, л. 105.
- ¹⁷ СР ГРМ. Ф. 156, д. 36, л. 10 об. Запись от 3 декабря 1927 г.
- ¹⁸ СР ГРМ. Ф. 70, д. 590, л. 117 об. Запись от 16 ноября 1927 г.
- ¹⁹ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 99.
- ²⁰ Там же, л. 108–109 (заявление П. С. Наумова).
- ²¹ Там же, л. 99.
- ²² Там же, л. 100.
- ²³ Там же, л. 105.
- ²⁴ Там же, лл. 106–106 об.
- ²⁵ Там же, л. 105 об.
- ²⁶ СР ГРМ. Ф. 156, д. 36, л. 11.
- ²⁷ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 116.
- ²⁸ См.: НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 127; ЦГАЛИ. Ф. 283, оп. 2, д. 1504, л. 33.
- ²⁹ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 116.
- ³⁰ СР ГРМ. Ф. 156, д. 36, л. 11.
- ³¹ НБА АХ СССР. Ф. 7, оп. 1, д. 646, л. 127.
- ³² Там же, л. 112.
- ³³ Там же, л. 114.
- ³⁴ Там же, л. 115.
- ³⁵ Там же, л. 111.
- ³⁶ Денисов В. Ложка дегтя // Жизнь искусства. 1927. 29 ноября. № 48. С. 5.
- ³⁷ СР ГРМ. Ф. 156, д. 36, л. 10. Запись от 3 декабря 1927 г.
- ³⁸ Там же, л. 10–10 об.
- ³⁹ Диспут о Юбилейной выставке ИЗО // Жизнь искусства. 1927. 6 декабря. № 49. С. 14.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ СР ГРМ. Ф. 156, д. 36, л. 11.
- ⁴² По выставкам. Об ИЗО-болезнях: (Собеседование в Доме Печати) // Жизнь искусства. 1927. 20 декабря. № 51. С. 13.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ СР ГРМ. Ф. 156, д. 30, л. 51–51 об.

В КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛАХ ЛЕНИНГРАДА

*Зал Академической капеллы.
Бетховен. Концерт № 3 до минор для фортепиано с оркестром.
Ленинградский государственный Камерный оркестр.
Дирижер Р. Мартынов. Солист А. Угорский
Фото Ю. Щенникова →*



ЧЕСТНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Сергей Мальцев



38 ...**К**расочно-звонное pedalное облако начала «Масленицы» парит над роялем. Под звуки форшлагов-бубенцов степенно вы-

плывает разудалая тема «Здравствуй, гостя-зима», сопровождаемая молодецкими новистами-глиссандо и сухой балалаечной

беспедальной дробью. Тончайшее расслоение звучности в каждом из аккордов многослойной фортепианной фактуры превращает аккорд в красочный блик, радостно сверкающий на неуклонно разворачивающейся ритмической канве. Неуклюжие квинтольные шаги медведя, разудалые каноны-переплясы, трепещущая фигура Петрушки под ударами зловещих октавных приказов — все это сливается в пеструю картину маслянистого балагана в последнем мастерски рассчитанном нарастающем остинато коды...

Аплодисменты возвращают к реальности. Всякий раз, слушая «Петрушку» Стравинского в исполнении Григория Соколова, ловлю себя на том, что «обещание» оркестровых красок на фортепиано (конечно, если так обещают!) неизменно производит на меня более сильное впечатление, нежели реальные тембры оркестра. Так ли парадоксальна эта мысль? Гравюра иногда бывает сильнее картины. При каждом новом исполнении «Петрушки» у Соколова рождается сильный, организованно-волевой и вместе с тем очень естественный ритмический импульс, передающийся всему залу. Техническое же совершенство воплощения¹ раздвигает наши представления о самих возможностях фортепианной игры. Чисто физические возможности исполнения быстрых октав, которые демонстрирует Соколов в «Русской», кажутся невероятными — интересно, найдется ли сегодня еще кто-либо, способный сотворить подобное? Но не только октавы и все другие виды техники, которыми изобилует эта пьеса, — гаммы, арпеджио, двойные ноты, аккорды, скачки — все исполняется легко и с поражающей безупречностью. И эта техника отнюдь не является внешней по отношению к образной стороне интерпретации — напротив, именно благодаря ей общая картина исполнения приобретает ослепительную яркость. Пианисту подвластны все градации звука — от едва слышимого «не-звука» до предельного фортиссимо. Необыкновенно разнообразно и туше: мягкие «поглаживания» и невесомые «соскальзывания», «молоточки» и «хватания», «прокалывания» и «рассыпчатые», высоко поднятые пальчики. Звучание рояля всегда многослойно, «партитурно» выстроено, «стерео»-, а то и «квадрофонно».

...Первая тема скрябинской Девятой сонаты стелется, словно вкрадчивые пассы шамана... Зловещим шепотом произносится магическое заклинание (ремарка автора: «мистически бормоча»), рождающее неровные отсветы фиолетового пламени... Черная

месса начинается. («В этой сонате я глубже всего прежнего соприкоснулся с сатанинским. Это тут настоящее зло», — говорил автор.) Соколову удается тонко почувствовать характер «сатанинского» у Скрябина. Движения пианиста вкрадчивы и сильны — как у пантеры, готовый к прыжку. Здесь нет мефистофельского хохота (как у Листа), нет картин надругательства — момент реального зла, стоящего за мистической службой, оказывается снятым: это, так сказать, «чистая» черная литургия, жреческое действие, вызов духов тьмы; и в результате этой магии — акт общения с бездной, кульминация-«провал» в коде: бездна разверзается... И опять повторы заклинаний, мистическое бормотание, вспыхивающая игра темного пламени; действие становится все более жутким и захватывающим, и вновь — грандиозный провал, черная дыра в ад, в антимира... Снова возвращение первой темы — заключительные вкрадчивые пассы демиурга, застывающие в бесстрастности последнего звука...

Надо ли говорить, что такая поразительная яркость образного воплощения возможна лишь на основе полного технического совершенства? Прав Ф. Бузони: «...желая стать выше виртуоза, нужно сначала быть таковым»².

...Начало было многообещающим: уже в двенадцать лет Григорий Соколов, ученик школы-десятилетки при Ленинградской консерватории, дает первый сольный концерт, а три года спустя он, юный воспитанник педагога Л. Зелихман, завоевывает первые премии сначала на всероссийском, а потом и на всесоюзном конкурсах. О таланте Соколова заговорили. И все же его впечатляющая победа на III Международном конкурсе имени Чайковского, когда 17-летний пианист оставил позади многих талантливых и более зрелых коллег, стала просто сенсацией.

Далеко не всем дано было, однако, понять тогда, что среди причин этой впечатляющей победы есть нечто куда более значимое, чем сверхвиртуозность. И не все поэтому были согласны с мнением председателя жюри Эмиля Гилельса, звучавшим, как подтверждение времени, провидчески: «Талант Григория Соколова — гармоничный, невероятно перспективный»³.

¹ Грамзапись «Мелодия». С 10-07167-8 — то му доказательство!

² Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М., 1962. С. 159.

³ Известия. 1966. 30 июня.

Продолжалась еще учеба в Ленинградской консерватории, а гастроли по стране и за ее рубежами, все более широкие, принесли Соколову единодушный международный успех. Среди хора воспоминаний, оценок, отмечавших феноменальное владение роялем и музыкантский талант пианиста, хочется выделить мнение одного из филаделфийских критиков: уже тогда он писал о Соколове как о «поэте фортепиано»: «Это поэзия юноши, не боящегося думать, глубоко чувствовать и выражать свои чувства и мысли музыкой, которая трогает сердце и волнует»⁴.

Всякого исполнителя характеризует прежде всего его репертуар: обращение к той или иной пьесе, композитору, стилю диктуется обычно внутренней потребностью. В программах Соколова представлены едва ли не все важнейшие фортепианные стили (исключение — Лист, о чем будет еще речь). В основе всего — музыка Баха. Обращение к ней не просто дань традиции. Над Бахом пианист размышляет всю свою сознательную жизнь. Немногие пианисты мира исполняют баховское «Искусство фуги». Соколов записал на пластинки этот цикл и записал «Гольдберг-вариации», многократно включал в свои программы три партиты, Итальянский концерт, Концерт фа минор, Сонату ля минор, Французскую сюиту до минор, множество прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». В своей интерпретации баховских клавирных сочинений Соколов предстает перед нами достойным последователем Глена Гульда, впитавшим сокровенный смысл его творчества.

Исполнительский стиль Соколова характеризуется прежде всего редкой способностью концентрации, умением удерживать неизменным одно эмоциональное состояние, погружая в него своих слушателей. Скрупулезно выполняя в Бахе все предписанные автором повторы («Гольдберг-вариации» длятся у него около 80 минут, при том что слушать их захватывающе интересно!), пианист мастерски воплощает свойственную Баху драматургию состояний-аффектов. Баховские трактовки Соколова узнаются по единству и неуклонности ритма внутри каждой пьесы, по богатству и отделке штрихов, из которых особого упоминания заслуживает короткое *non legato* с точнейшим образом выверенным моментом снятия. Его пианистический почерк просматривается в прекрасном расхождении звучности, в результате чего вся сложнейшая полифоническая фактура всегда ясно прослушивается в единообразном артикулировании имитируемых тем, наконец, в полной ясности

исполнительских намерений и отсутствии всякой импровизации. Но Бах влечет пианиста не только высоким интеллектуализмом, строгостью и конструктивно-логическим совершенством развития музыкальной мысли — особую притягательность для Соколова имеет лирическая этико-философская сторона музыки лейпцигского кантора, связанная с традиционными образами распятия, страдания, возвышенного просветления. Назовем здесь интерпретацию Соколовым второй части Концерта фа минор — вдохновенное ариозо возвышенной любви — или передачу хоральной прелюдии Баха в фортепианной транскрипции Зилоти, звучащей под его пальцами, словно мягкий регистр *vox humano* небольшого органа-позитива.

...Прелюдия фа минор (II том «Хорошо темперированного клавира») исполняется в подвижном темпе. Последние нотки трехзвучных терцовых и секстовых мотивов несколько манерно затянуты: очень коротко и точно артикулируются восьмые в «лютневых» интерлюдиях; имитации сопрано и альты во втором разделе ясны и красивы; очень четко играют украшения, которых в пьесе хотя и немного, но тем не менее они хорошо запоминаются; предельно точны — без малейших изменений — повторы обоих разделов. В целом эта прелестная прелюдия приобретает в интерпретации Соколова оттенок некоторой странности, и такая «странность» красоты вообще в известной степени свойственна искусству пианиста (мы еще столкнемся с нею в интерпретациях Бетховена и романтиков). Фуга звучит очень быстро (пожалуй, ни у кого другого не доводилось слышать ее в таком быстром движении), но отчетливо. Тема — возбужденно-активная, энергично-убеждающая. Отсюда и сама фуга — уже не дискуссия с ее логикой приводимых доводов, а азартный спор!

Интерпретация бетховенских пьес — а они также занимают значительное место в репертуаре артиста — открывает иные стороны его художественного мира, и в первую очередь — монументальность музыкального мышления. Бетховениана Соколова включает тринадцать сонат, три из которых записаны на пластинки (Седьмая, Тридцать первая, Двадцать девятая), Первый и Пятый концерты, Вариации на темы Диабелли и Паизиелло, мелкие пьесы. Умение медитировать в предельно медленных темпах, свободное владение логикой полифонического языка, уникальные способности

к властной ритмической организации музыкального движения позволяют воссоздать грандиозные философско-диалектические конценции бетховенских произведений, исполненные благородного раздумья, ораторского пафоса, призыва к действию, к преобразованию. Назовем здесь запоминающиеся интерпретации Пятого концерта и последних пяти сонат, среди которых грандиозная Двадцать девятая — безусловная вершина в Бетховениане Соколова. Взрывной ритмический заряд, который вкладывает пианист в ее первую часть (мировые катаклизмы, постуль миллионов!), создает такое безупречное, словно высеченное из гранита ритмо-архитектоническое совершенство формы, что вся она отпечатывается в памяти глубоким и цельным слепком-горельефом. Зримая образность и грубоватый юмор Scherzo, глубочайшая философская медитативность и отрешенность сверхмедленного Adagio (отдельные фразы его звучат откровениями Екклесиаста), загадочность «магического круга» терций в импровизационном фрагменте перед финалом (как же надо было продумать и рассчитать сквозную драматургию всех частей, чтобы так ярко воссоздать эту загадочность!), наконец, ослепительная фантастическая филигранность пассажей и трелей и стальной ритм гигантской фуги — все это, без сомнения, ставит интерпретацию Соколова в один ряд с самыми выдающимися прочтениями Двадцать девятой.

Сверхмедленный и, возможно, как покажется некоторым, труднодостижимый темп Adagio в этой сонате — предмет для особого разговора. Сверхмедленные темпы — вообще не редкость у Соколова. Напомним хотя бы Largo из Седьмой сонаты Бетховена, некоторые баховские пьесы, о которых уже шла речь⁵. Как относиться к таким проявлениям исполнительской фантазии — вопрос спорный, подлежащий особому разрешению в каждом отдельном случае. С точки зрения эстетической подобно «странность красоты» можно сопоставить со странностями в интерпретациях романтиков Ф. Бузони и М. Юдиной, а выходя за рамки исполнительства, — возможно, со странной прелестью хроматических гармоний Дездеуальдо, с «дикими» созвучиями у Бетховена, с необычностью раздражающих глаз цветовых контрастов у Тинторетто или с вытянутостью и непропорциональностью человеческих фигур у Эль Греко или Модильяни... «Не существует совершенной красоты, которой одновременно не была бы присуща и некоторая странность», — идет еще дальше в своем утверждении Фрэнсис Бэкон. Не

станем оспаривать эту парадоксальную мысль.

Подходя к сверхмедленным интерпретациям Соколова и других исполнителей с точки зрения психологии исполнительского творчества, предположим три вызывающие их взаимосвязанные причины: влюбленность исполнителя в фактуру и желание донести до слушателя все ее интонационно-гармоническое богатство; стремление очистить заигранные пьесы от исполнительских штампов, услышать в них новое; наконец, способность к медитированию в музыке. Соколов — яркий представитель «искусства переживания». Ему мало свойственно полное перевоплощение «в персонаж», внешняя «театральность» игры — за зримой образностью его «героев» всегда чувствуется более глубокий, личный тон. Вообще, игра его как бы обращена внутрь его существа, приобретая тем самым более обобщенный и вместе с тем интимный характер, нежели у пианистов, тяготеющих преимущественно к «искусству представления». Самые большие удачи Соколова связаны не с музыкальной жанрово-характерной, а с крупномасштабными романтическими пьесами с единой линией развития, позволяющими ему вести повествование «от себя» — пылко, часто ретроспективно и всегда лирично.

Лирика — одна из важных черт Соколова-исполнителя, и потому не случайно в его репертуаре богато представлена романтическая музыка.

Весьма показательна для понимания специфики образного мышления артиста его интерпретация второй части Фантазии до мажор Шумана. У Соколова это не просто наблюдаемая извне картина карнавала, мелькающих персонажей и масок, а карнавал, увиденный глазами Поэта, на котором решается его судьба; возможно — это последний карнавал. Атмосфера музыки у Со-

⁵ Вероятно, здесь Соколов не избежал влияния, которое оказал на многих С. Рихтер своей сверхмедленной медитативной интерпретацией первой части сонаты си-бемоль мажор Шуберта. Г. Гульд, пораженный (как он сам признался в телеинтервью) гипнотическим воздействием рихтеровской игры, стал и сам дальше экспериментировать в этом направлении, записав на пластинки сверхмедленные «Аппассионату» Бетховена и ряд прелюдий и фуг из баховского «Хорошо темперированного клавира». С тех пор мы время от времени слышим на эстраде у разных пианистов сверхмедленные интерпретации пьес разных композиторов (назову в качестве одного из многих возможных примеров Прелюдию фа мажор Шопена у И. Жукова).

колова уподоблена надвигающейся беде, и именно эта атмосфера, а не внешняя жанровая характеристика определяет его интерпретацию. В открытой лирике финала Фантазии пианист полностью в своей стихии. Упоительная, широкого дыхания ля-бемоль мажорная тема — портрет Мадонны — возносится им под праздничный звон колоколов в поднебесье, заставляет задуматься о том, умеем ли мы по-настоящему ценить любовь и любимых. И высокий этос художественного мира пианиста, его облагораживающее, катарсическое воздействие, проявляющееся тем или иным образом в интерпретациях музыки любых стилей, предстают в качестве глубинной и, наверное, самой важной черты искусства Соколова.

Для понимания специфики образного мышления пианиста характерно и его отношение к музыке Листа и Шопена. Листа — великого актера в облике монаха — пианист почти не играет (Испанская рапсодия и «Кампанелла», сыгранные еще на конкурсе Чайковского, — едва ли не весь его листовский репертуар!). Образный мир листовской музыки к ее несколько внешним пафосом, по-видимому, остается чужд Соколову. Другое дело — Шопен с его, по словам Г. Нейгауза, «неслыханной автобиографичностью»⁶. Шопен был и остается для Соколова одним из любимейших авторов.

Шопениана пианиста включает оба концерта, Вторую и Третью сонаты, семь полонезов, 24 прелюдии, этюды ор. 25, Фантазию. Балладу № 4, множество мелких пьес. Одной из особенных удач нужно считать интерпретацию Концерта ми минор, записанного на пластинку совместно с оркестром Мюнхенской филармонии под управлением В. Ровицкого. Проникновенное, искреннее интонирование тем первой части, изысканное, сверкающее жемчугом орнаментики пиано, естественность и глубина дыхания, сочетающиеся с подлинно симфоническим, направленным на охват всей формы мышлением (нечасто встречается у одного пианиста сочетание таких качеств!), — все это выдает в Соколове настоящего шопениста.

Необычно медленный, но вполне оправданный интонационно-образной логикой целого темп второй части позволяет пианисту создать очаровательный и изысканный звуковой женский портрет. Увлекательно сыгранный финал с его чеканным ритмом рефрена и прекрасно рассчитанной архитектурной достойно венчает эту великолепную запись.

С особенной яркостью и силой пианисту удается воплощать драматические и траги-

ческие образы шопеновской музыки: Вторую и Третью сонаты, Полонез фа-диез минор, этюды ор. 25 ля минор и до минор... Мазурки и другие «мелочи», требующие импровизационности в игре, удаются не всегда — порою в такие пьесы пианистом привносятся излишняя запланированность и значительность.

Владение основными стилями фортепианной музыки, которое демонстрирует сегодня в своих концертах Соколов, — уже определенный итог, признак зрелости. За годы, прошедшие с начала артистической карьеры, сыграно около 1200 концертов в разных городах нашей страны и за рубежом. Записано 15 пластинок-гигантов, многократно переизданных фирмами разных стран мира. Позади четыре больших турне по городам США и Канады, гастроль в ФРГ, Японии, Голландии, Польше, Югославии, Чехословакии, Австрии, Скандинавских странах. Зарубежная пресса, отражающая мнение авторитетных музыкальных критиков теперь уже всего мира, единодушна в оценке его искусства: Соколов по справедливости признается достойной сменой великим советским пианистам С. Рихтеру и Э. Гилельсу. Устойчивый интерес проявляют к искусству Соколова и наши слушатели — на его концертах обычно аншлаги.

Кто же этот скромный, сосредоточенный и серьезный человек, покоривший мир? В чем секрет его поразительного успеха?

«Талант!» — поспешит ответить иной читатель. Да, конечно, Соколов обладает удивительным сочетанием природных фортепианных данных: великолепным «цветным» абсолютным слухом, природным ритмом, большими мягкими и чуткими руками.

«Труд!» — скажут другие. И это верно. Умение работать у него было воспитано еще в школе и далее, во время учения в Консерватории и аспирантуре в классе М. Хальфина, профессиональное отношение к труду оформилось в четко выраженную жизненную установку. И теперь Соколов, сам уже профессор Ленинградской консерватории, трудится поистине самозабвенно, прививая благотворный росток профессионализма своим ученикам. Он умеет усадить себя за инструмент после самых ошеломляющих публику выступлений и беспощадно вновь проверять, перепроверять и исследовать на прочность логику интерпретационного плана, соотношение кульминаций, заново (в

⁶ Цит. по кн.: Дельсон В. Святослав Рихтер. М., 1961. С. 72.

⁷ Eurodisc Melodia Quadro SQ 25065 KK.

который раз!) шлифовать фактуру, совершенствовать приемы технического воплощения.

И все же известная формула «talant + труд» хотя и многое объясняет, но оставляет ощущение недосказанности чего-то самого важного.

Передо мной удивительный документ — реферат, написанный Соколовым в 1975 году, во время учения в аспирантуре, с симптоматическим названием: «Что есть истина? (О личности художника)». В этом эссе нет ничего ученического: молодой, но уже сформировавшийся артист серьезно и страстно излагает свое кредо.

«Цель искусства — волновать аудиторию, но не любыми средствами. Волновать эмоциями, рассчитанными на самого профессионально подготовленного слушателя (ибо правда не может быть разбавлена), тем самым обучая, приобщая к правде, подтягивая к более высокому уровню восприятия, воспитывая необразованную или малообразованную часть публики». «...Страшный вид адаптации — приспособление не к своим способностям, а к слушательским возможностям аудитории, низведение исполнения до этого уровня. Единственным стремлением исполнителя становится одобрение публики». «Заискивания перед неграмотностью, развлекательного в искусстве не приемлю».

Этим принципам пианист остается верен всегда. В его высочайшей требовательности к себе распознается этическая бескомпромиссность художника, которую мы знаем по искусству С. Рихтера. Отвечая на главный вопрос, поставленный перед собою как перед художником уже в юности (что есть истина?), Соколов пишет:

«Ответ — в самой сущности художника, в одном неотъемлемом и обязательном качестве, которое не позволяет играть как попало (у достаточно сформировавшихся исполнителей это, попросту говоря, халтура), которое трудный и непроторенный путь делает интересным и желанным, то качество, которое ставит преграду всем лживым проявлениям в искусстве — самой искренней и честной области человеческого сознания и деятельности. Имя этому качеству — честность художника. Именно честность как основа художественной деятельности. Не талант и труд, а талант и честность — вот формула развития творческой личности, ибо понятие «труд» не показывает направления усилий, а понятие честности включает в себя труд как необходимую составную часть. Честность — основа всякого художественного творчества, и все, что

создается не на этой основе, выходит за рамки искусства, за рамки «дозволенного». Музыка — детектор лжи».

Трудно было бы охарактеризовать точнее самую суть художнического облика артиста.

В рамках журнальной статьи, разумеется, невозможно подробно остановиться на всех замечательных достижениях пианиста. Солнечные интерпретации Первого концерта Чайковского и Второго концерта Сен-Санса, исполненная величавой стройности интерпретация Второго концерта Брамса (пламень, закованный в лед!), страстная проповедь брамсовской Баллады ми-бемоль мажор, сонаты Моцарта, Скрябина, Прокофьева (выделим Седьмую с вулканическим извержением в финале), пьесы Шёнберга... — все это и многое другое заслуживает специального анализа. Но есть музыка, в которой пианисту удается проявить себя, на наш взгляд, наиболее полно, — это Рахманинов.

В рахманиновских интерпретациях, как в фокусе, проявляются лучшие черты Соколова-пианиста. Все здесь оказывается как нельзя более к месту: и монументальность музыкального мышления, позволяющая окидывать единым взором масштабные концепции, и фантастическая виртуозность, с помощью которой можно осуществлять самые смелые замыслы, и захватывающая широта дыхания, так соответствующая раздольной рахманиновской фразе, и цементирующий форму стальной ритм, и, конечно же, искренность — искренность как определяющая черта рахманиновского художественного мира. Интерпретации Соколовым прелюдий ор. 23 являются подлинными шедеврами, памятниками Постижения и Красоты. Упомянем лишь одну из многих, си-бемоль мажор — восторженный дифирамб, сверкающий богатством и яркостью красок колокольного перезвона, оттененный благородной валторновой фразой среднего раздела и заканчивающийся ошеломляюще быстрыми аккордовыми скачками репризы и феерическим блеском пальцевых пассажей коды. Однако подлинной вершиной достижения пианиста все же нужно считать его интерпретацию Третьего концерта Рахманинова, на которой просто нельзя не остановиться подробно.

...Необычно тихо на фоне чуткого, укачивающего аккомпанемента струнных звучит главная тема первой части, тема-воспоминание — как будто едешь летом по бескрайнему полю средней России, смотришь задумчиво на степь, вдыхаешь ее горький полынный аромат, — смотришь и не видишь, а видишь иное, и оно обстужает тебя, увле-

кая в свой крутящийся водоворот... Второе проведение темы у оркестра Соколов хочет слышать быстрее, диктуя свой темп четкой акцентуацией фигураций рояля. Экспозиция главной партии выстроена строго и вся устремлена к мощной кульминации на доминанте главной тональности в краткой фортепианной каденции. Необычайная сила и «спрессованность времени» этой первой кульминации сразу заставляют понять, что в зале происходит нечто очень и очень серьезное. Ясно и то, что она на сцене непреклонно диктует свою (или авторскую?!) волю. Настороженные и отделенные друг от друга выразительными паузами октавно-унисонные реплики фортепиано передают рассказ унисону виолончелей и контрабасов. Возмущенный всплеск и падение синкопы у скрипок – и наступает побочная партия.

Сравнивая описанный драматургический план исполнения главной партии с авторским исполнением на грампластинке⁸, можно видеть, что одна и та же задача – цельность, единство всего раздела – успешно решается разными средствами: Рахманинов играет главную тему быстрее, более увлеченно – у него это не воспоминание, а скорее реальность. Темп сольного и оркестрового проведения темы един. Кульминация в фортепианной партии менее выпукла, чем у Соколова, – в ней нет нужды, поскольку ее функцию выполнило более сжатое второе проведение темы. Каденция в авторском исполнении служит лишь развернутым и мягким ауттактом к связующей и побочной. У Соколова же более свободный принцип разворачивания формы диктует ему необходимость в более весомой заключительной «точке» в каденции. Это маленькое сравнение показывает, насколько самостоятельно и масштабно – и вместе с тем порохманиновски – мыслит форму Соколов, находя свой оригинальный путь интерпретации.

Первая побочная тема с ее сигнальным ритмом у струнных и то скерцозными, то по-русски, задумчиво-распевными репликами фортепиано исполняется Соколовым как ввод ко второй побочной теме – лирическому центру части. Это сад. Реальный? Или «сад души»? Пианист играет тему очень широко, успевая показать все переливы и тонкие задержания гармонии, все мельчайшие изгибы и «вспухания» мелодической линии. (Досадно, что валторна свой подголосок играет не вместе, хотя эпизод в ансамблевом отношении явно не трудный. Но может быть, солист слишком вольно обращается с ритмом?) Центральную «точку» побочной партии – ми-бемоль мажорную

«весеннюю» кульминацию пианист играет с потрясающей концентрацией и экспрессией – подлинный взрыв, протуберанец, энергии которого с избытком хватает на последующие разбеги фортепианных пассажей, обрамляющих красивую си-бемоль мажорную секвенцию (заключительная партия). Разработка, снова возвращающая нас к образу главной партии, сквозному «образу-рефрену» всего концерта, начинается мягкими и как бы успокаивающими модуляциями: от ре минора к ля мажору. И снова взгляд наш устремляется вдаль, но вспоминается и н о е... Ползучая восходящая секвенция у фаготов и контрабасов начинает новый раздел – движение к жуткой и злобней кульминации разработки. Переход к разделу *ritto mosso* у оркестра начинается не очень уверенно, но непреклонная ритмическая определенность реплик рояля управляет положение. Трудный в ансамблевом отношении диалог терцовых пассажей фортепиано и деревянных духовых мог бы быть сыгран точнее, но общий расчет движения к кульминации у пианиста великолепен, и ничто, никакие мелкие погрешности ансамбля не могут быть помехой на этом пути. В кульминацию вкладываются огромные душевные силы и солиста и оркестра, и она впечатляет – подлинный разгул, царство насилия! Отход от кульминации – змеиные каноны пассажей восьмыми у рояля – будто два человека, потрясенные, не слушая друг друга, все повторяют одну и ту же жалобу. Стонущие реплики скрипок, смятение, мрак, опустошение...

Начало каденции звучит у Соколова далекими призывами вечерного колокола, призывами протеста. Пианист играет более трудный вариант каденции, лучше фактурно уравновешивающий предыдущую кульминацию *tutti*. Великолепна мастерская серебряная кладка аккордов: слышно, что пианист осознал в предварительной работе соотношение звучности буквально в каждом аккорде (их сотни!), знает нечто про каждый звук. Но это все здесь только средство. Мощь дыхания – вот что действительно поражает! Дыханием Соколову удастся создать на фортепиано кульминацию неслыханной сокрушительной силы, уже не только уравновешивающую, но превосходящую оркестровую! Вечерной колокол пробуждает всех! От разгула зла – к его преодолению, к победе над ним! – вот яркий пример передачи средствами инструментальной музыки

⁸ «Мелодия», Д-026245. Филадельфийский оркестр, дирижер Ю. Орманди. Запись 1939/40 г.

абстрактных философских идей. Ре-мажорная кульминация каденции и есть та самая главная «точка», важности попадания в которую придавал такое огромное значение Рахманинов, — точка, с высоты которой в ся часть видна как на ладони. И целое так совершенно! После достижения такой кульминации вся часть уже не может быть нестройной. Светло звучит первая тема у флейты на фоне журчания арпеджий рояля — снова сад... Гармонии доминанты на тонике ми мажора создают эффект парения, дрожания воздуха в солнечный знойный день, фигурации рояля в третьей октаве — словно звон жаворонка в небе... И как лирично, значительно и вместе с тем сдержанно произносит пианист ми-бемоль мажорное лирическое отступление «от автора» после трелей! Как будто слышатся удивительные рахманиновские слова, определяющие сокровенную суть музыки:

Что такое музыка?!
 Это тихая лунная ночь;
 Это шелест живых листьев;
 Это отдаленный вечерний звон;
 Это то, что рождается от сердца
 и идет к сердцу;
 Это любовь!
 Сестра музыки — это поэзия,
 а мать ее — грусть!⁹

И вновь первая тема, и вновь думы, и прощание, и сигналы трубы первой побочной, и звон колокольчика под дугой — эффект, который так любил воспроизводить средствами фортепианного тремоло Рахманинов (вспомним прелюдию соль-диез минор) и который рельефно воссоздали чуткие пальцы пианиста.

Вторая часть концерта в интерпретации Соколова — гимн любви и преклонение перед красотой. Восточный колорит и строфическая форма этой музыки сближают ее с газелью, вдохновенно исполняемой поэтом-мудрецом. Прекрасно чувствует пианист игру плагальных оборотов, лежащую в основе распевной темы, и фразу — широкую и расправленную, заставляющую дышать полной грудью. Поражает у Соколова необыкновенная сила отдачи всего его существа игре — как будто не он сам, а кто-то другой, более могучий, играет им как инструментом, вознося его пальцами глаорию и заражая увлеченностью оркестр. Драматургический план интерпретации Соколова отличается от авторского плана исполнения, записанного на пластинку, прежде всего восстановлением купюры, которую делает автор (раздел *ritù vivo* с реминисценциями темы главной партии первой части у оркестра). Но это отнюдь

не вредит стройности целого: каждое последующее строфическое проведение темы произносится пианистом на все более высоком уровне концентрации и отдачи и местные кульминации выстраиваются в соразмерную и стройную цепь.

Великолепна интерпретация третьей части с ее настойчивыми триольными призывами главной партии (какое совершенство пианизма — ни одна нота не потеряна!), с взрывной ритмической уругостью свя-



зующей, с завораживающими фантастическими искрами трансформаций сигнального ритма из побочной темы первой части, с внезапными прорывами ретроспектив тем первой части (как сильно и горько звучит возвращение к главной теме первой части и как дивен синий ми-мажорный сон второй лирической темы!). И эта часть исполняется Соколовым без купюр. Рахманинов купирует здесь два куса: побочную тему в экспозиции и отступление «от автора» в разработке. Смысл авторских купюр очевиден: здесь, как и во второй части, выбрасываются темы-размышления, темы-воспоминания, отвлекающие внимание от реального действия, о котором ведется повествование,

⁹ Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 343.

и развитие становится от этого более активным, неуклонно направляясь к развязке, к итогу, к коде. Соколов исполняет побочную тему экспозиции, может быть, излишне замедленно и лирично, что выглядит необязательным отступлением общей захватывающей линии развития, и в этом, думается, единственный небольшой драматургический просчет его интерпретации. Но в целом все-таки план ее просто великолепен: проникновенно и мудро произносит пианист «тихую кульминацию» — несколько слов «от автора» перед репризой. Это авторский итог, «слово», которое запоминаешь и уносишь с собою.

Показателен в драматургическом плане и сверхмедленный темп величественной коды. Кода выполняет здесь функции не просто заключения одной лишь третьей части, но всего концерта, уравновешивая своей несильной медленной торжественностью и широтой буквально все сказанное ранее — все куски медленной музыки, все раздумья, ретроспективы, вулканы и лавы кульминаций. Это и есть та самая высокая «точка» произведения, откуда видна уже не одна только часть, а весь концерт. Вершина Эвереста. Сияние солнца и праздничные звоны рояля...¹⁰

Концерт окончен. Ловлю себя на мысли, что вопреки ясному впечатыванию в па-

мяти всего только что услышанного мне становится как-то все менее и менее важной чисто музыкальной стороной того, что я слышал, безразличны красоты и тем более безразличны странности, — настолько сильно меня захватывает другое, что стоит за музыкой. Но в этом, видимо, и заключается самое большое чудо подлинного искусства: оно властно заставляет делать иные, не связанные непосредственно с его материалом и образностью, жизненные выводы. Когда музыка пережита и выстрадана исполнителем так, что становится его плотью и кровью, самим его существом, его интерпретации — постижения — уже не могут «нравиться» или «не нравиться», они могут только глубоко отпечатываться в душе помимо воли на всю жизнь, становясь эталонами нравственности и красоты.

...Слышу вокруг: «У Соколова прекрасная техника...», «Он замечательный музыкант...»

Техника? — Нет. Это ее полное преодоление.

Музыка? — Опять нет. Это выходит за ее границы.

¹⁰ Большой зал Ленинградской филармонии. Академический симфонический оркестр филармонии. Дирижер Ф. Мансуров. 17, 18 ноября 1980 г.

Дни нашей жизни

Юбилейные мероприятия, посвященные 225-летию Эрмитажа, растянулись на несколько месяцев и завершились развернутой в парадных залах впечатляющей выставкой «Дары Эрмитажу». На выставке собраны экспонаты большой ценности, в разное время разными людьми подаренные прославленному музею. Вот костяная пластинка, изображающая зверя. Этот прекрасный образец скифского искусства VI века до нашей эры был прислан в письме одним из заключенных Малгобекского лагеря в 1938 году. А рядом подарок американского миллиардера Арманда Хаммера — «Портрет актрисы Антони Сарате» кисти великого Гойи. Ленинградский ученый М. С. Немцов подарил портрет девочки работы знаменитого французского скульптора Гудона. Секретарь А. Матисса — Л. Н. Делекторская преподнесла в дар музею работы художника, а также оформленные им книги. Марк Шагал подарил собрание редчайших книг со своими офортами и литографиями. Среди дарителей имена таких крупных деятелей искусства, как Рокуэлл Кент, Леа и Ганс Грудиги, Ренато Гуттузо, Святослав Ре-

рих, Джакомо Манцу, Франческо Мессина и многие другие. Далеко не все экспонаты удалось разместить на выставке. Это станет возможным только после генеральной реконструкции Эрмитажа, проект которой предусматривает создание специального раздела подарков.

Общественная организация «Молодежь за милосердие» объявила долговременную благотворительную акцию, обратившись к деятелям искусства и культуры. Обращение поддержали Дмитрий Лихачев, Олег Басилашвили, Борис Стругацкий, Нина Ургант, Борис Гребенщиков и другие известные ленинградцы. Одним из первых откликнулся на обращение коллектив Театра имени Ленсовета, сыгравший благотворительный спектакль «Фотофиниш» и перечисливший весь доход в фонд помощи детям-инвалидам и сиротам. Инициатива получила поддержку других ленинградских театральных коллективов, концертных организаций, молодежных рок-групп.



Фото Ю. Щенникова



ДУХОВ ДЕНЬ

ФРАГМЕНТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ

Михаил Коновальчук
Сергей Сельянов

*Я гляжу на тебя из настолько глубоких могил,
Что мой взгляд, прежде чем добежать до тебя, раздвоится.
Уберите конвой! Мы играем комедию в лицах.
Тебя не было вовсе, так, значит, я тоже не был...*

Как это часто случается в последнее время, события своей жизни я стал путать с какой-то другой. Вряд ли это жизнь моих близких, знакомых, нет, пожалуй, это были события совсем иной жизни, может быть, жизни вообще, которая вплеталась в мою, дорисовывая ее неясные контуры, раздвигая ее в пространстве, времени, в ощущениях. Ведь есть в нас что-то, что позволяет осознавать себя не просто арифметическим слагаемым к бесчисленному множеству, а даже наоборот — вмещает в себя все это множество и еще остается зазор.

Вместо предисловия

Кино бывает разное. Бывает — правильное и привычное. В нем есть свои мастера и своя сложная табель о рангах. Если вдуматься, почти все советские ленты, за редким исключением, прямо или косвенно занимались, в сущности, рекламой. Кино рекламировало государственную власть и все ее проявления, даже если это было обращение к классике. За это кинематографисты получали деньги, пособия и ордена. Если реклама была слишком сложной, такое кино убиралось прочь. Исключения были очень незначительными.

В один прекрасный день государство от-
казалось от такой рекламы и предложило

кинематографистам заниматься своим прямым делом, что породило в кинематографе постоянное растерянность. Потому что просто рассказывать истории наш кинематограф не умеет. А уж искать новые формы для этих историй — и подавно. Это умеют единицы.

Мне кажется, что Сергей Сельянов и Михаила Коновальчук в двух совместных работах — «День ангела» и «Духов день» — являются в своем роде разведчиками в поисках формы. И делают это на одном из самых трудных отрезков на сопряжении реальности и абсурда. Причем этот слав и рождает ощущение

Это состояние не приносит радости и покоя, напротив — беспокойство и горечь.

Так я жил некоторое время, как-то вразрез с нашим веселым временем, а потом вдруг у меня появилось ощущение, что за мной упорно ведется наблюдение. Не имея прямых доказательств, я жил в состоянии напряжения, непрерывно споря с собой, сомневаясь в ощущениях, и, доказав их несостоятельность, тут же подвергал сомнению систему доказательств.

Все это навалилось примерно в то время, когда к нам на завод привезли труп.

До работы мне было три минуты ходу — проходные дворы, потом дыра в заборе, и я оказывался на территории кирпичного заводика, прямо под окнами цеха термообработки, где в огненные пасти печей загружался, словно рафинад, сырец. Так и происходило — в пасть рафинада, а затем, не дав сладкоежке насытиться, вагонетки выкатывались обратно, окутанные смрадным дымком.

И снова я ловил на себе чьи-то взгляды, и на пути на работу, и во время ее. Я гнал от себя мысль о преследовании, но в подтверждение ее то наткивался на внимательный взгляд водителя самосвала, уже третьи сутки ожидавшего своего кирпича, то вдруг новенький, принятый на работу стропальщиком, подошел ко мне и, подмигнув, предложил выпить с ним с первой полочки.

А на душе было нехорошо, было непонятно, отчего это...

И тут стропальщик схватил меня за рукав и, почему-то присев, стал показывать пальцем на самосвал. Я присмотрелся — в куче вываленной глины, полуприсыпанный, лежал труп...

Вызвали милицию, и те быстро установили, что труп не из нашего времени, а лет ему 100 или 200, просто хорошо сохранился. И стали вызывать археологов, полагая, что это их заинтересует.

Комиссия все не могла собраться, труп лежал в глине и словно недоумевал, зачем его сюда привезли из его далекого прошлого, того, где вокруг него могли бы собраться люди, знавшие его, враги, довольные его кончиной, и опечаленные близкие.

Время от времени труп, словно бы возмущенный, выпускал из себя волну тревоги и какой-то странной угрозы, и я чувствовал на себе его остекленевший взгляд.

На меня это сильно действовало, я ничего вразумительного никому не мог сказать, но меня все время словно магнитом тянуло к нему, я стал ходить кругами вокруг глиняной кучи, что вызвало естественный гнев милиционера, который обозвал меня шизиком. Меня трясло, и, когда стропальщик позвал меня за поддоны, где уже ждал водитель самосвала, разложив незатейливую закуску и закупленные бутылки с напитком под названием «коленвал», я пошел, особенно не соображая, как бы машинально.

Но когда мы крепко поддали, почувствовав к ним некоторую симпатию, я признался, что труп за мной наблюдает.

Мужики отнеслись к этому сообщению заинтересованно.

— Так не может быть.

— Тебе кажется! — разубеждали они, а я все более убеждался в том, что так оно и есть, и поделаться с собой я ничего уже не мог.

И тогда водитель вызвался подойти к трупу и щелкнуть его по носу.

какой-то неожиданной правды существования.

Еще это кино отличается тем, что оно очень русское, какие-то загадочные черты нашей российской действительности в нем удивительно схвачены. Оно как бы выросло из нашей правды жизни и абсурда нашего бытия. Представьте — в стране с самым мощным репрессивным аппаратом многие себя считают самыми свободными людьми в мире... И на протяжении многих лет страна, опутанная колючей проволокой, пела: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...» Все это так спутало наши нервы и мозги, что возникла какая-то другая реальность.

И эту реальность авторы удивительным образом умудряются ощутить.

Поэтому я очень люблю первую картину — «День ангела», — снятую подпольно и восемь лет шедшую к зрителю, наконец выпущенную на киностудии «Ленфильм» (режиссеры С. Сельянов, Н. Макаров). И очень люблю этот второй сценарий — «Духов день». Для реализации всего, что заложено в сценарии, от творческой группы требуется огромное мастерство. Планка поднята высоко. Поэтому — дай им Бог.

Алексей Герман



Михаил Коновальчук
Сергей Селянов

Я умолял его этого не делать.

Но мужики завелись. Стропаль отвлек милиционера, а водитель подошел к куче глины, склонился над трупом и со словами «тю-тю-тю» щелкнул его по носу.

Нервы мои не выдержали, и я не то что побежал, но пошел достаточно быстрым шагом прочь отсюда...

Вечером был наш концерт. Я пел, как всегда, на полном заводе, как всегда, мне было безразлично, есть публика или я совсем один. Народ это чувствовал и заводился еще сильнее.

Два моих пьяных приятеля были здесь же, и им все это очень нравилось. А потом они исчезли, и я их больше никогда не видел.

После концерта подошел один с телевидения, стал задавать вопросы. Я сказал, что это моя физиологическая потребность — петь, как для него ужинать или пить.

Он посмеялся, решил, что это моя шутка.

Потом он спросил про детство, мать, отца, и я ему кое-что рассказал. Он попросил фотографии родственников. Но у меня их нет.

— Сейчас стало свободнее, — сказал он, — в вас, наверное, проснулись новые силы, стало легче?

Этот вопрос волновал меня.

— Да, стало свободно, — ответил я, — но одиноко. Одиночество нарастает. Раньше, в этой трясиной, казалось, что мы все заодно, только не видим и не слышим друг друга. А сейчас видим и слышим, и становится ясно, что никакого единства нет.

— А если опять кислород перекроют, что, будет лучше?

Как будто это имеет значение! Я объяснил ему, что существует два мира, — где кончается тот, что шелестит травой, листвой, горит и безумствует, начинается другой, принадлежащий только мне, и чем больше первый давит на меня, заставляя принять его законы, тем дальше я ухожу в другой, становясь его беспредельным властелином. Умение быть свободным требует глубокого искуса и каторжного труда. Большинство же хитрых и коварных наших сограждан вкладывают в это слово свой шаловливый интерес, как один из моих знакомых, Мамука, шепчет слово «любов», приглашая новую подружку к пневматическим забавам.

Так я говорил ему и говорил, впадая в отчаянное реченедержание, а он все кивал и кивал, а я говорил все неопределеннее, и даже не говорил, а так, раскидывая покрывало слов или, как осьминог в минуту опасности, выпускал чернильную завесу, чтобы, замутив воду, благополучно уйти.

Дело в том, что этот тип мне тоже не понравился, как и все мои новые знакомые.

Я очнулся спустя несколько дней. Очнулся, сфокусировал взгляд на нескольких несоразмерно огромных предметах и снова улетел в черную трубу.

В следующий раз я очнулся уже совершенно здоровым, хотел было встать, но врач,

50 вдруг возникший из яркой светящейся точки, остановил меня:

— Завтра, завтра,— улыбнулся он, и сестра воткнула мне в вену иглу.

Уже засыпая, я увидел несколько лиц, прилипших к окнам палаты. Чем-то эти лица поразили меня, но чем я сообразить не успел и только прошептал, проваливаясь в мягкую яму: «Ну и рожки...»

Еще я успел заметить, как врач подмигнул мне, как будто мы с ним о чем-то договорились заранее и теперь преследуем определенную цель.

Это случилось много лет назад, когда, как всегда, положив на подоконник «Краткий курс истории ВКП(б)», я читал его вслух, словно Библию, а отец в носках и галифе сидел на стуле, закрыв глаза. И было непонятно, спит ли он или пытается вникнуть во все тонкости партийного текста, который я читал дребезжащим детским голосом, между фразами поглядывая в окно, словно ожидая, что хоть что-нибудь случится там, в сумерках летнего или осеннего, в зависимости от сезона, вечера.

«Он указал на два уклона по крестьянскому вопросу, имевшиеся тогда в партии, которые представляли опасность».

«...Первый уклон — недооценка и преуменьшение кулацкой опасности, второй — испуг, паника перед кулаком и недооценка роли середняка. На вопрос о том, какой уклон хуже, тов. Сталин отвечал: «Оба они хуже — и первый, и второй уклон. И если разовьются эти уклоны, они способны разложить и погубить партию. К счастью, у нас в партии есть силы, которые могут отсечь и первый, и второй уклон».

Луна висела низко и светила прямо в лицо. Я почувствовал на себе чей-то взгляд. Я чуть приподнял книгу и, боясь обнаружиться, краем глаза увидел, что сквозь окно на меня смотрит человек с необычайно толстым желтым лицом. Я омертвел от ужаса. Когда я пересилил себя и вновь посмотрел за окно, там была только тревожная темнота.

На меня накатило. Какое-то странное чувство, еще неизвестное мне до этого, овладело мной. Нет, не страх, не ужас, тем более не восторг. Может быть, все вместе — страх, ужас, восторг. Но какое-то качественно новое чувство, слитое из многих ощущений, как, например, сочетание цветов спектра дает в итоге белый цвет. А еще вернее, это мое чувство, видимо, можно было разложить на все составные человеческие эмоции.

Я встал и, стараясь не смотреть в окно, прошел на кухню. Отец не шевельнулся, видно, уснул.

— Мам,— позвал я.

— А? — откликнулась она, но не проснулась.

Мать меня, может быть, и любила, но, измученная работой — «помантуль-ка вилами на ферме!» — и домашним хозяйством, как бы цепенела, и тогда подолгу я не мог поймать на себе ее взгляд.

— Мам! — позвал я громче.

Отец во сне заворочался, заскрипел стул.

— Что? — Мать проснулась и села в кровати.

— Сейчас взрыв будет,— сказал я, смешав в голосе беспечность и страх обладания в одиночку своим знанием.

— Где?

— В кочегарке.

— Что ты городишь?.. — раздраженно простионала она сквозь сон. — Иди спать.

Я прошел в свою комнату и укрылся одеялом с головой.

Мать заворочалась, затем встала. Тяжело проскрипела кровать.

Мать глянула в ночное окно, прислушалась к истошному вою собак, пробормотала то ли молитву, то ли ругательство и прошла на кухню. Зачерпнула воды в ковш и только поднесла ко рту, как ярко осветилось окно, а затем раздался взрыв.

Ковш вывалился из рук и брякнулся об пол, забрызгав ледяной водой ноги. Мать, словно очнувшись, бросилась в комнату.

Отец уже вскочил со стула и вращал головой, стараясь то в одном, то в другом окне разглядеть причину переполоха.

Народ повыскакивал из домов, вглядывался в корону пламени над заслонявшей кочегарку школой.

— Школа, что ль, горит? — спрашивал сосед.

— Да нет, не школа,— отрезал отец, убегая в ночь, к месту происшествия.

— Кочегарка,— упавшим голосом пробормотала мать.

И, убедившись, что отец ушел, открыла, стараясь не скрипеть, шифоньер и долго рылась там на верхней полке, где за аккуратными стопками скудных своих вещей хранила самое ценное в доме — платье из парашютного шелка, трофейные бусы из стекляшек, документы, отцов партбилет и картонную икону Николы-угодника.

Две последние вещи слились в моем сознании в нечто единое. Слова «икона» и «партбилет» носили для меня один мистический смысл. И то и другое являлось ритуальным предметом, обозначающим принадлежность к сферам запретным. Я понимал, что к сферам противоположным, но, поскольку оба они одинаково трепетно хранились в холщовой тряпочке, перевязанной веревочкой, для меня они были не только равнозначными, но и взаимнеобходимыми, как слову «горечь» необходимо слово «радость», как слезам — смех и так далее...

Мать, пугливо косясь на окна, стала мелко креститься, шепча молитву.

После взрыва кочегарки мать привела меня к деду-Иванычу. Шли мы задворками, мать опасалась, как бы не узнал отец.

Дед-Иваныч, мой прадед, знаться ни с кем не хотел.

Родственники относились к нему так же.

Дело в том, что вся округа звала деда контрой и в глаза и за глаза. И действительно, дед-Иваныч, а в очень далеком прошлом штабс-капитан Христофоров, был убежденным контрреволюционером и монархистом. Неисповедимо, как он остался жив, более четверти века проведя в лагерях, но убеждений своих не менял. Впрочем, его давным-давно принимали за чокнутого и даже справку выдали, которую он забрал в рамку и на всякий случай поместил на видном месте, рядом с портретом царской семьи и Ю. Гагарина, которого он почитал за подвиг и княжескую фамилию.

До тех пор пока я не пошел в школу, дед-Иваныч меня терпел, и я иногда посиживал в его избе, наблюдая за его занятиями. Дед тайно занимался знахарством и траволечением, сушил и варил духовитые травы, сам пил настои и угощал меня. Иногда он что-нибудь рассказывал из прошлого, но я почти ничего не помню, и лишь изредка всплывают в памяти смутные картины: военные с торчащими за спиной штыками уходят почему-то в море и скрываются под водами сначала фуражки, а потом и кончики штыков; или люди с раскосыми глазами стреляют в забившихся в угол подвала барышень в дорожных платьях; или еще что-нибудь.

Заходил друг моего отца участковый оперуполномоченный Жадобин, который в те годы по долгу службы должен был поглядывать за сомнительным дедом.

— Что, дед, все варишь? — весело спрашивал он, осматривая помещение.

— А ты все нюхашь? — отвечал дед.

— Здоровье бережешь, знаешь-понимаешь? — продолжал Жадобин, перебирая склянки.— Все-таки хочешь Советскую власть пережить? Так, так... А где портрет товарища Хрущева? — встрепенулся он, наткнувшись на журнал «Огонек» с вырванной обложкой.

— Твой товарищ — ты и ищи, — бесстрашно отвечал дед.

— Вот контра! — подводил черту Жадобин, забирая на всякий случай «Огонек», и подзатыльником выпихивал меня из избы.

Надо сказать, портрет пропал не случайно. Раз в год, в определенный день, дед-Иваныч, перекрестясь на иконы, уходил в лес, откапывал промасленную трехлинейку и посылал одну пулю в навешенный на елку портрет очередного руководителя страны.

Я однажды наблюдал за этим делом, но ничего не понял, кроме того, что дед точно не в себе.

Наверное, он и «Огонек»-то выписывал для этого.

Жадобин подозревал, но выследить деда не мог.

...Дед-Иваныч подошел к калитке, словно ждал нашего прихода.

— Пусти, дед-Иваныч, беда! — жалобно попросила мать.

— У вас все беда, — усмехнулся дед, поглядывая на меня.

А я, замерев, смотрел себе под ноги, очень хотелось, чтобы дед помог.

— Вылечи внука, дед-Иваныч, — повторила мать.

— А что партийный твой, дал санкцию? — прищурился дед.

— Да какой он партийный, партийные с портфелями, а он как корячился в столярке,

52 так и корячится. Спит скрюченный, спину не разогнуть.

— Это ему здесь дано слабое предупреждение за то, что от родного отца отрекся,— объяснил дед.— А уж там его как следует крутить будет!..— Он ткнул пальцем в землю.— Да и всех вас, кукурузников, вместе с ним,— махнул дед рукой.— Ладно уж, проходите...

...Кроме «Огонька» дед аккуратно выписывал все газеты, был в курсе всех происходящих в стране кампаний, но особенно его поразило увлечение кукурузой. Он не поверил, что и наши поля решили закукурузить, съездил за околицу и, убедившись в достоверности сообщений, сорвал початок, так и не набравший силы, загнивший на стадии молочной спелости, вышел с ним на остановку и, зловредно хохоча, сказал гражданам антисоветскую речь. Его сдали в районную милицию, оттуда направили в областную психиатрическую больницу и через полгода выпустили, сочтя за сумасшедшего. Видимо, тогда дед и получил справку...

...Дед усадил меня на стул, сам сел сбоку, открыл тетрадь, надел очки.

— Фамилия? — строго спросил он.

— Христофоров,— быстро ответил я.

— Социальное происхождение?

— Отец рабочий, мать крестьянка,— подумав, ответил я.

Дед на это почему-то усмехнулся. Но ничего не сказал, быстро записал в тетрадь. Зачем он вел этот учет, непонятно.

— Крещен? — строго спросил он, отложив ручку.

— Крещен, крещен,— плаксиво проговорила мать,— на дому крестили...

— В Бога веруешь?

— Верует,— торопливо соврала мать.

— Интересно получается,— сказал дед в пустоту перед собой,— дед верует, а отец не верует. Так что ли и будет — через одного?

Он опять взял ручку, надел очки и спросил:

— Живот?

Мать с громким всхлипом наклонилась к деду и зашептала, зашептала ему на ухо.

Дед недоверчиво на меня посмотрел.

— Ну пошепчи, пошепчи, дай травки какой-нибудь,— настойчиво подсказывала мать.

Дед покачал головой.

— Ну чего, чего? — наседала мать.

— Не поможет.

— Как не поможет? А еще навесил тут... икон, портретов...

Дед все качал головой, задумчиво глядя на меня.

— Дед, не шути со мной,— с угрозой сказала мать.

Дед вроде бы и не слушал ее. Он отошел в угол, к иконам, пошептал, перекрестился и подошел ко мне. Взгляд его как-то изменился. Он взял меня за руку и хотел было что-то сказать, как вдруг по лицу его прошла судорога, и его стало корчить, словно он схватился за электропровод.

У меня все опустело внутри, я почувствовал знакомый холодок. Мать, испугавшись деда, схватила меня за руку и бросилась вон из избы.

...После того, последнего, укола я очнулся денька через два, может и через четыре. Произошло это в очень уютной комнате, обставленной старинной мебелью, с напольными часами в углу и коричневого тона гравюрами на стенах. Комната была небольшая, но нашлось место даже для пианино — уж не знаю, было ли это случайным или кто-то озабочился удовлетворением моих музыкальных наклонностей. Никогда еще я не чувствовал себя так легко, хотя в груди что-то гудело, словно трансформатор.

Я осмотрелся, осторожно встал и подошел к узорчатому окну, выходящему в парк. Парк был слегка запущен, но это только прибавляло ему очарования и благородства.

Где я?

Додумать эту закономерную мысль мне не дали — в окно ударила шишка и какой-то шпендик ростом с болотный сапог радостно замахал мне с дерева руками. Потом он повернулся и закричал вниз, в направлении беседки:

— Проснулся! Новенький проснулся!

Столько неподдельного ликования было в этом крике, что я даже растрогался.

Так началась странная полоса моей жизни в «Дворянском гнезде».

Почему «Дворянское гнездо»? Как-то само собой пришло на ум это название. В прошлом веке это была усадьба. В парке помимо беседок, мостиков, прудов стояли два флигеля и длинная одноэтажная постройка, наверное бывшая конюшня. За барским домом с изогнутыми лестницами, колоннами и двумя львами у входа был сад, а еще дальше торчал современный кирпичный корпус.

И все это было окружено высоким сплошным забором.

Я прошел по коридору. На обоих этажах сидели горничные. Правда, это были не женщины, а здоровые приветливые мужики. На меня посматривали с симпатией, кивали.

Я вышел на улицу и зажмурился от яркого солнца. Тут же ко мне подлетел тот шпендрик с дерева по кличке Карапет. Его подвижность была невероятной. Он схватил меня за руку и потащил за угол. Там стоял неработающий экскаватор. Ковш его лежал на краю траншеи, видно, прокладывали теплотрассу или кабель.

— Во, глянь! — подмигнул мне Карапет, напрягся, как штангист самого наилегчайшего веса, и уперся обеими руками в борт экскаватора. Вдруг в недрах машины что-то заурчало, ковш черпнул глинистую землю и потащил вверх. Все это было как во сне.

— Уф-ф! — выдохнул побагровевший Карапет и оторвал руки. Ковш грохнулся на землю.

Карапет явно наслаждался моим изумлением.

— Тоже не лаптем щи хлебаем, — гордо заявил он, тут же пропал с глаз, и его голос раздался уже из кустов:

— Новенький, сюда! Ты глянь, глянь!

Я шагнул за кусты. Карапет, припав к дырке в заборе, пританцовывал и причмокивал от удовольствия.

— Глянь.— Он оторвался от дырки, уступая мне место.

Я глянул.

Женщины в купальниках раскинулись в шезлонгах, подставляя свои тела солнцу.

— Ты справа, справа глянь,— подпрыгивал на месте Карапет.— Во-от такая!..— И снова припал к дырке.

Кусты зашуршали, и появился спортивного вида человек с такой же приветливой улыбкой, как у «горничных».

Взбудораженный Карапет за секунду обернулся:

— Мужики, перебросьте, а? — попросил он.

— Режим нельзя нарушать,— поучительно сказал спортсмен.

— Пошел ты!..— махнул рукой шпендрик, продолжая наблюдение.

Спортсмен улыбнулся и застенчиво обратился ко мне:

— А вы нам покажете сегодня что-нибудь?

— Что? — не понял я.

— Иди, иди отсюда,— набросился на спортсмена Карапет.— Он тебе как покажет — костей не соберешь!..

Карапету самому так понравилась его шутка, что он захохотал, подмигивая мне при этом.

Спортсмен, напротив, как-то напрягся и отошел в сторону.

В тени беседки сидело человек пять, играли в шахматы, пили чай. Как это часто бывает в домах отдыха, здесь сложились свои отношения, ненавязчивые, ласково-ироничные, и было видно, что все друг о друге знают всё, знают, кто чего стоит и кто себя за кого выдает, вернее, кто кем хотел бы казаться. Создавалось ощущение, что про меня тоже знают здесь всё...

Голубоглазый, с пшеничными усами парнишка налил мне чаю.

Один из сидящих, по виду китаец, взял тонкими пальцами свое блюдце и уселся поудобней.

Я протянул руку к своему стакану, но он вдруг отъехал от моей руки. Я взглянул на китайца — не почудилось ли мне это?

— Федя, не шали,— попросил китаец.

Федя белозубо мне улыбнулся, подсел к самовару, оглянулся на китайца и, прицелившись взглядом, сдвинул ладью у игроков.

Те ничего не заметили и продолжали играть.

— Мужики, а мужики,— выскочил из кустов Карапет,— ну перебросьте! Коля, а?

Здоровенный акромегал, игравший в шахматы, отмахнулся, как от назойливой мухи.

— Все равно проиграешь,— крикнул, хохотнув, Карапет.

— Э! — вдруг взвился акромегал.— Где твоя ладья?

Федя заулыбался.

— Где твоя ладья стоит? — повторил акромегал Коля.

— Вот где,— недоуменно пробормотал его противник Матео, худенький, с моржовыми усами.

— Я тебе сейчас по башке как тресну! — напрягся Коля.

Я снова взглянул на китайца, почему-то выбрав его камертоном в этом труднопо-стижимом для меня человеческом разброде. Тот был спокоен.

Матео как-то сник, засуетился, казалось, совсем скис мужичок, но вдруг почти неуловимым движением он коснулся Колиного живота, и Коля застыл с открытым ртом, словно парализованный.

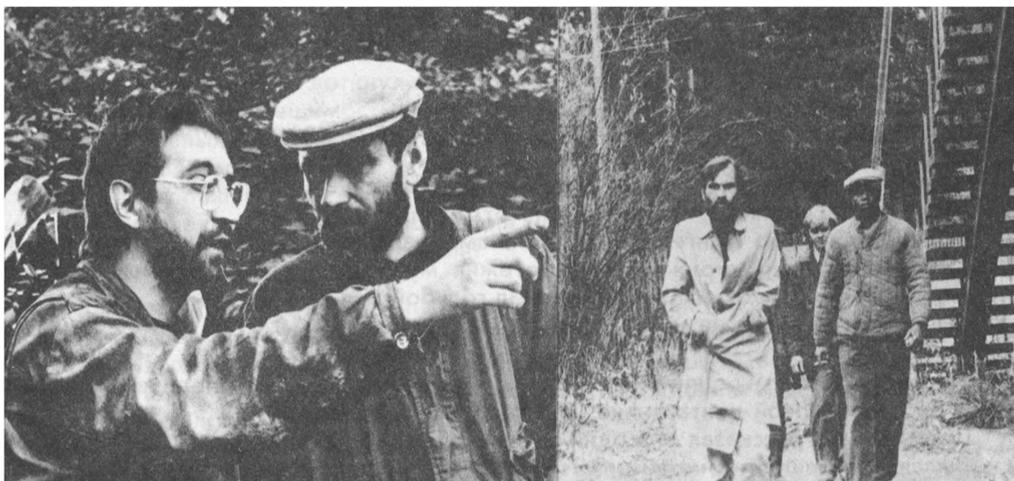
Матео медленно, злобно поблескивая глазами, погрузил свою руку до локтя в его живот и резко выдернул оттуда что-то коричневого с кроваво-красными краями.

Меня бросило в жар — внутренности!

Глаза и щеки Коли ввалились, кровь отлила от лица.

— Б-больно,— выдавил он из себя,— пусти!

Матео, словно мясник ливер, швырнул все обратно, в полость.



Коля встал и ушел по дорожке, видимо, обидевшись окончательно.

— Злой ты, Матео,— сказал китаец.

Матео фыркнул и отвернулся.

Китаец обратился ко мне с сочувственной улыбкой:

— Как малые дети... В шахматы играете?

— Нет. Только от тоски.

— Значит, будете играть. Здесь скучновато.

— Я бы не сказал,— с чувством ответил я.

— Правда-правда,— кивнул китаец,— каждый день одно и то же.

— Коль, а Коль, ну перебрось! — послышалось с дальнего конца дорожки.

Коля молча схватил Карапета за шиворот. Тут как тут оказался и шалун Федя. Он подхватил Карапета за ноги, они с Колей раскачали его и на счет «три!» запустили через высокий забор.

Установилась тишина. Не слышно было и шума падающего тела. А через секунду, ломая ветви старого тополя, Карапет прилетел из-за забора обратно. Он шлепнулся лягушкой на лужайку, вскочил и, прихрамывая, пошел прочь, всхлипывая и шмыгая носом.

Все захохотали, даже китаец улыбнулся.

Присутствовал здесь и женский коллектив, они собрались в дальней беседке и о чем-то судачили.

— Мне пора,— сказал китаец и крикнул: — Маша!

Женщины обернулись в нашу сторону, кто-то что-то сказал — раздался смех. Та, которую звал китаец, встала и подошла с приветливой улыбкой. Ей было за сорок, она была грузновата, но странный взгляд, словно она просила прощения за что-то тайно содеянное, придавал ей необычность.

— Развлеки, Маша, новенького, он у нас еще не освоился.

Маша взглянула на меня и словно сказала фразу. Ее взгляд нес — как краткая шифрограмма — массу информации. Этим взглядом обладают иногда женщины и даже мужчины, по той или иной причине вынужденные молчать, обходиться двумя-тремя фразами, взглядом или прикосновением понимающего и чувствующего человека.

Мы сидели с ней, ни о чем не говорили, но было ощущение, что между нами происходит веселый непринужденный разговор.

— Маша, Маша! — закричали из флигеля.

— Маша, вас? — сказал я.

— Да, да, — словно очнувшись, ответила она. — Иду! Иду!

— Проводите меня, — попросила она и взглянула снова, но как-то вскользь, чтобы не беспокоить.

Я взял ее под руку, и мы пошли по липовой аллее. Я подыскивал какую-нибудь беззаботную фразу, но не находил ее.

— Не говорите, не надо, — мягко сказала Маша.

Мы подошли к самым воротам. По ту сторону стояла большая правительственная машина, а рядом шофер в рубашке с коротким рукавом. Увидев Машу, он оживился, бросил сигарету.

— Мария Сергеевна, прошу!

— Можно я к вам зайду сегодня вечером? — спросила меня Маша.

Я кивнул.

Маша вышла за ворота, села в «Зил» и на прощанье махнула мне рукой.

«Номера московские», — машинально отметил я.

Из окна одного из флигельков на меня смотрели двое. Одного из них я вспомнил, это был врач. Второго, стриженного под ежик мужчину с командирским взглядом, я окрестил про себя Полковником. На нем был голубой хлопковый костюм, и с чего я взял, что он военный, понятия не имею.

Ближе к вечеру мы с китайцем сидели в моей комнате. Я импровизировал на пианино в бесполутоновой пентатонике, и китаец тихо радовался.

Потом китаец рассказал мне один случай из своей жизни. Где-то в середине рассказа он забылся и перешел на китайский, так что мне пришлось довоображать самсму. Не знаю, так ли я его понял, но в его, казалось бы, обыденной истории все было по-китайски необыкновенно. И побег через бамбуковую рощу, и поимка, и когда брошенное на молодые ростки бамбука тело затрепыхалось, распятое нежными пиками молодых ростков, я испытал к моему ночному собеседнику чувство признательности, уважения и глубокого сочувствия.

Вечером все собрались в кинозале. Маша заняла мне место, но я сделал вид, что не заметил, и сел рядом с акромегалом Колей.

Тут же, на приставном стульчике, оказался черноволосый желчный парень в черном костюме. Он все поглядывал на меня, словно желая познакомиться, но не решаясь.

Погас свет, и пошел киножурнал. Это была хроника про взрывы и пожары. Взрывы, взрывы, взрывы... Мосты, нефтезаводы, электростанции, ракеты, самолеты.

Я обернулся и наткнулся на жадный взгляд Полковника. Он смотрел на меня, словно ждал чего-то. Рядом с ним стоял врач и тоже смотрел на меня.

Я сделал вид, что не замечаю их пристального внимания к себе, стал рассеянно глядеть на экран, словно кинозвезда, снявшаяся в неудачном, скучном фильме. Но все чаще и чаще я ловил на себе взгляды своих соседей, и после особенно страшного взрыва, по-моему космического, Коля подскочил и уставился на меня со словами: «Ну ни хрена себе!»

Я встал и пошел к выходу.

— Ну как? — спросил Полковник.

— Что как? — переспросил я.

— Самочувствие как? — как-то двусмысленно спросил Полковник.

— А у вас?

— Не очень. Давление падает.

Я чувствовал, что он трусливо меня обхаживает, как опытный развратник юную девицу,— все время настороже, сохраняя дистанцию.

Тогда я приблизился к нему и сказал:

— Я думаю, будет гроза!

Полковник отшатнулся.

Я прокрался и встал за спиной у врача.

Ему наскучило смотреть в окно, он повернулся, увидел меня и, казалось, ничуть не удивился.

— Режим нарушаете, Христофоров.

— Те-те-те,— передразнил я его.— Режим... Раритет!

Он отвернулся к окну, и это меня окончательно взбесило. Я быстро осмотрелся: посуда, сахар, чай, кофе, кипятильник. Реостат с проводником! Я схватил его, бросил в кресло, подкатил кресло к врачу и резко ткнул его сзади под колени. Врач непроизвольно сел.

Я поиграл перед его лицом шнуром с вилок. Он увидел, что шнур идет из-под него, и занервничал.

— Что вы хотите? — спросил он.

— Расскажите мне, что все это значит.— Я указал на фотографии.

— Работа, исследования...

— Точнее,— сказал я и воткнул вилку, но не в розетку, а рядом, в трещину деревянной обшивки. Безумная решимость придавала моим словам весомость и значимость.

Впечатлительный врач заерзал и тут же заговорил. Играя рейкой реостата, я то замедлял, то ускорял его речь.

— Что вы спрашиваете? — воскликнул он.— Вы же прекрасно понимаете, что ваш случай представляет огромную ценность для нас.

— Вы меня ни с кем не перепутали?

— Посмотрите там, в папке...

Я открыл толстую, как кирпич, папку с моей фамилией на обложке. Дело открывалось рапортом Жадобина о борьбе с «психической преступностью».

— Я искал вас очень долго,— говорил врач.— Сначала все было неофициально, было трудно. Потом опять, очень долго ждали подтверждения. И вот наконец взрыв.

— Это же был газ.

Врач махнул рукой.

— Я пробовал что-нибудь взорвать, у меня не вышло. Честное слово,— сказал я.

— А трансформаторная будка? — Он поднял голову и взглянул на меня так, как, наверное, смотрят на святых.— Вы не понимаете, что вы такое... Возможно, через вас человечеству передано послание о его будущей судьбе...

Я уже был не рад, что связался с ним.

— Был еще один человек,— сказал врач,— схожий с вами. Но мы не успели, он взорвался. Вы первый, кто попал к нам. Вроде, американцы вышли сейчас на один или два случая. Государственное дело,— вздохнул он.

В голове у меня бухало.

— Что это за люди? — кивнул я на стол с фотографиями.

— Судя по всему, это ваши родственники. Мы предположили, что накопление рецессивных признаков привело к возникновению вашего дара. Сложилась мутация. Из маленьких странностей образовалась одна большая. Вы как бы сумма отклонений этих людей. Здесь еще много неясного. Мы только вышли на след. Но представляете, если мы откроем этот механизм?! Влияние космоса? Следствие экологических нарушений? Болезнь вроде СПИДа? Кто они? — Он кивнул на фотографии.— Где родились? Место рождения может иметь большое значение. А может быть, этнические комбинации дали плоды, у вас в роду и немцы, и татары... Надо покопаться в архивах. Даже годы рождения могут иметь значение. Вот китайцы ищут благоприятные сочетания для жениха и невесты, коза, дракон и прочее... Кстати, среди них,— он опять кивнул на фотографии,— могут быть и еще не родившиеся. Это же машинные фантомы, так сказать...

«Уж дед-Иваныч никак не фантом»,— думал я.

— А может быть, взрывная потенция сложилась из поступков ваших предков. Ничто ведь не проходит бесследно. И наши поступки, слагаясь в поколениях, вдруг приводят к чему-то невероятному. По-моему, что-то случилось с миром. Или с человеком. Вас замк-

нуло напрямую. Сдвинется что-то в вашей душе — и раздастся взрыв. Вы пока первая ласточка. А если в генотипе народа изменения уже приближаются к критической точке и скоро мы все станем такими? Разнесем земной шар на куски — и все дела.

Я произвольно двинул рычажком, врач дернулся, и вдруг тон его сменился, как будто другой, ехидный человек вступил в беседу:

— А кроме того, голубчик, вам все равно в миру жить нельзя. Вдруг от ваших фокусов кто-нибудь погибнет? Или кого-нибудь заразите? Или согрешите с какой-нибудь красоткой? А ведь ваш дар, скорее всего, передается по наследству, да еще усиливается при этом.

— Что? — вздрогнул я.

— Разве у вас есть дети? — насторожился врач.

— Это вы ко мне Светочку засылали? — Я двинул рычажок до упора.

— Конечно. Теперь род Христофоровых должен продолжаться только под нашим контролем. — Теперь он сыпал словами мелко, уверенно и злобно, как будто заговорил



еще один человек, третий. — Повторяю, только под нашим контролем. Разве Светлана вам не понравилась? — Он захихикал.

Раздался телефонный звонок.

— Пустите меня, пустите, — задергался врач, — дайте мне трубку!

— Сидеть! — рявкнул я, собирая со стола фотографии своих рецессивов.

Телефон трезвонил.

— Дайте трубку! — Он визжал как поросенок. — Да вы просто бандит!

Я сорвал крышку компьютера и переключил несколько вводов. Компьютер задымился.

— Вы террорист и диверсант! — орал врач. — В стране все взрывается и рушится. Это вы виноваты. Вас будут судить по законам военного времени. Нет чтобы помочь народному хозяйству: добыча полезных ископаемых, повороты рек, каналы и плотины. Нет, он только вредит! Мы и так проигрываем Америке. ЦРУ узнаёт о наших разработках через 24 минуты, а мы об их только через 32. Я считаю, товарищи, что его надо просто расстрелять за вредительство.

Он говорил явно не своим голосом и не своими словами. Это было жутковато.

Я выдернул шнур из щели.

Врач схватил графин и вылил его под себя. Под ним зашипело. Очень впечатлительный оказался врач.

— Выведите меня отсюда, — сказал я, подыскивая подходящую одежку.

Врач посмотрел на дымящийся компьютер, кивнул и сказал своим обычным голосом:

— Может, так и лучше.

Потом обернулся ко мне:

— Но далеко вы не уйдете! У них это, — понюхал воздух врач, — ого!

— Посмотрим.

— Только обнимите меня за плечи и пойте что-нибудь... Будто мы выпивши.

Я обнял врача, и мы пошли к КПП, распевая песни, причем врач заплетающимся языком говорил: тише, все спят. А я отвечал: а мы их всех разбудим,— и задвигал любимую Пронькину:

От злой тоски не матерись,
Сегодня ты без спирта пьян,
На материк,
На Магадан
Ушел последний караван.

Тапа открыла и ахнула. Вся ее возрастная палитра промелькнула перед моими глазами, она схватила меня за руку и втянула к себе.

— Тебя ищут,— испуганно выдохнула она.

— Естественно,— ответил я с глуповатым самодовольством.

— Там соседи,— показала она на стенку.

— У тебя есть телефонный справочник?

— Да. Но старый.

— Еще лучше.

— Останься у меня. Не ходи никуда,— воскликнула она.

— А куда ж мне деваться,— утвердительно кивнул я.

— Конечно. Только тут ко мне придет один человек,— извиняющимся тоном сказала Тапа.— Но он уйдет.

— Понятно.

Я взял справочник и сел за стол.

Христофоровых было шесть человек. Я выписал их телефоны и адреса.

Раздался звонок в дверь. Тапа заметалась по комнате, ища, куда же меня деть. Я подмигнул ей и показал на шкаф — она засмеялась и помогла мне забраться туда.

В шкафу пахло духами, почему-то махоркой, было темно и уютно.

Вошел, похохатывая, какой-то мужик, за ним Тапа.

Они остановились у дверей — ойканье, смешок, шелест платья — и застыли в поцелуе.

Я, сидя в шкафу, вспоминая мою встречу с врачом, перебирал все подробности и не понимал: что все это значит? И как теперь жить. Такое ощущение, что тебе что-то сказали важное, но из такого далека, что ты услышал только несколько разрозненных слов и теперь мучительно пытаешься установить смысл, догадаться, о чем было сказано и как теперь жить...

Что-то грохнуло, мой шкаф покачнулся. Тапа засмеялась, а мужик чертыхнулся.

Дверца шкафа приоткрылась, и я торопливо накинул на себя какую-то тряпку.

Они сидели за низким столиком. На столике стояла бутылка, конфеты, рюмки.

Мужик сгреб Тапу и мямл, словно хотел придать ей другую форму. Он был уже без брюк, и Тапа, изворачиваясь в его объятиях, пыталась сдернуть с него пиджак и жилетку.

Тапа, видно, совсем лишилась рассудка и то хохотала, то визжала, а мужик сопел, рычал и трепал ее, как коршун утку, только одежда летела в разные стороны.

Такой я Тапу никогда не видел — при множестве ее ипостасей это состояние придавало ей совершенно неизвестные мне, новые краски, да такие, что вся картина приобретала иное смысловое прочтение, озарялась полным набором необъятной своей палитры.

И вдруг резкий, как во всех коммуналках, звонок насторожил моих любовников. Еще звонок.

— Это к соседям,— прошептала Тапа.

Лязгнула входная дверь, в тяжелой обуви протопали по коридору, и дверь в комнату Тапы, закрытая на задвижку, с треском распахнулась.

В комнату влетели крепкие парни в зеленой форме: один блокировал окно, другие бросились к Тапиному любовнику и ловко завернули ему руки за спину.

Тапа закрылась покрывалом и забилась в угол.

— Я при исполнении! — рявкнул любовник на парней.

Парни добродушно хохотнули.

— Я капитан Шлыков,— грозно сказал любовник.

— Капитан,— проникновенно сказал один из парней,— никогда ты не станешь майором.— И врзал капитану под дых. Тот скорчился, перебирая ногами, и упал на пол.

— А эту брать? — спросил ударивший старшего, стоявшего у косяка.

— Не надо,— ответил старший и склонился над капитаном,— а по-моему, ребята, это не он. Но похож. Ну-ка, отойди от света...

Старший долго вглядывался в черты капитана.

— А хрен его знает! — наконец сказал он.— Грузи в машину, там разберемся.

— А брюки? — всхлипнула из своего угла Тапа.

На нее посмотрели, словно в первый раз видали.

— Да, штаны-то...— заметил старший.

Один из парней прихватил штаны, а другие потащили капитана.

— Э, напился, как не стыдно,— причитала в коридоре соседка.

Старший поискал что-то глазами, остановил взгляд на граненом стакане, дунул в него и налил до краев коньяка. Затем подмигнул Тапе и хлопнул стакан единым махом. Вскоре шаги затихли. Послышался шум отъезжающей машины. Тапа подбежала к окну и проводила ее взглядом.

Я вылез из шкафа, и Тапа, заплавав, бросилась ко мне.

Мне было ее невыразимо жаль. Маленькая, истерзанная, в слезах... Она улеглась у меня на коленях, дрожа и всхлипывая.

Я гладил ее волосы и бормотал что-то подходящее для данного случая. Вроде того, что он не стоит ее слез и т. п.

— Я сразу в него влюбилась,— всхлипывала Тапа.— Он сильно на тебя похож. Правда ведь?

— Правда,— подтвердил я.

— А ведь они думали, что это ты!

— Наверное.

— Тебе надо срочно бежать.

— Надо, конечно,— согласился я.

— Давай, давай,— заторопилась она.— Но... тебя сразу же засекут.

— Могут,— подтвердил я.

Тапа задумалась. Затем оценивающе посмотрела на меня.

— Раздевайся.

Я замялся.

— Я не буду смотреть. Отвернусь.

Я пошел проходными дворами, словно во сне. Как быть, что делать. Охватывало все большее ощущение бессмыслицы жизни. В голове вертелись какие-то строчки, соответствующие настроению, даже, видимо, складывалась какая-то песня...

...И вдруг прямо передо мной вырос плечистый человек. В глазах его был страх и решимость. Он поднял обе руки, словно делал замах при колке дров, но сцепленные руки остановились на уровне переносицы, и из черной дырки плюнуло огнем.

Я рухнул еще до того, как ожгло мой череп, словно кто провел раскаленной расческой по волосам, и, падая, задал телу вращательное движение, а откатившись в сторону, бросился грудью на ступеньки подвала.

Последовал еще выстрел, но я уже был на ногах и бежал по бесконечному подвалу, оставляя за спиной трубы теплотрасс.

Пули чмокали, врезаясь в теплоизоляцию, позванивали, рикошета от труб.

Очнулся я от бега уже на крыше какого-то дома, схоронясь за трубой старой кирпичной кладки.

Внизу шла обычная городская жизнь, и только приглядевшись можно было увидеть на крышах затаившихся, так как и я, людей в черных беретах и в форменной одежде, под неоштукатуренный кирпич, с длинноствольными винтовками с оптическим прицелом. Видимо, простреливался весь район. Я, стараясь не обнаружить себя, отыскал глазами ближайшего боевика — тот лежал за соседней трубой и внимательно следил за своим квадратом.

И вдруг он засуетился, блеснул прицелом, и защелкали еле слышимые выстрелы. Я посмотрел вниз — какой-то парень бежал прямо по проезжей части, петляя между машинами.

Прохожие с удивлением смотрели — сбрендил, что ли? А из машин ему грозили кулаками и что-то кричали.

И вдруг он, не добежав до поворота, споткнулся и упал, попытался встать, но вдруг прилип к асфальту, словно одновременно пришитый десятком гвоздей.

Место его падения тут же оцепили люди в форме. Улица, перекрытая оперативным

отрядом, опустела, и к месту происшествия подъехало несколько черных машин и необычного вида автофургон, похожий на большой чумовоз.

Несколько человек, одетых в химкомплекты, извлекли из чумовоза контейнер, осторожно подняли парня и поместили его туда.

Еще двое, размотав шланги, отбойными молотками вырубили асфальт в том месте, где лежал парень, и сгрузили его лопатами в контейнер, побросав туда и лопаты.

Сделано все это было быстро и без суеты — вскоре все они так же неожиданно исчезли, как и появились, остался только небольшой каток, который стал укатывать свежий асфальт на злополучном месте.

Когда я оглядел крыши — там уже никого не было. Куда исчезли парни в форме, я так и не понял.

Но я понял другое. Сейчас же. Не теряя ни минуты, ни секунды, как угодно — на самолете, поезде или же пешком. Ползком или как получится — прочь отсюда. Навсегда.

Будьте вы все прокляты. Живите как хотите и делайте что хотите. Я решил эмигрировать, вернее, мигрировать. Туда, в страшную далекую даль. На милую мою малую ро-



дину. Что-то гусиное встрепенулось в моем сердце. Но наряду с этим трепетным чувством стало зреть то, старое, известное, страшное, и я почувствовал, как волна гнева и ненависти заполняет меня и грозит разорвать меня на куски, а вместе со мной и этот город. Этот Капернаум. И я замычал, словно от зубной боли, и в этом мычании, словно в шуме кровавого источника, сами собой стали отбиваться такты, соударные биению пульса, болезненным толчкам сердца.

Гроб на телеге тасил ДТ-54 с тем же очумелым от грохота, но сильно постаревшим трактористом.

Следом, держась за телегу, утопая в грязи, шли мы, за нами еще люди — длинная-длинная вереница родственников. Были и старики, и дети.

О. Владимир шел, помахивая кадилом и высоко задирая рясу, но это не помогало — обрызган он был до пояса.

Над разверстой могилой говорили речи. Особенно запомнилась мне речь Николая Ивановича. Он стоял в строгом черном костюме, серьезный, подтянутый, привыкший повелевать и выступать, его все слушали внимательно — он внушал доверие.

— Товарищи! Мы хороним последнего контрреволюционера в стране. Мы звали его дед-Иваныч, а когда-то он назывался штабс-капитаном Христофоровым, георгиевским кавалером, потом эзка Христофоровым. И что главное, товарищи, несмотря на пытки и лагеря, товарищ Христофоров через всю жизнь пронес свои убеждения и ни разу ни на шаг не отступил от них. А если представить, сколько лесу повалил он, сколько тысяч тонн породы выломал простой кайлой?! Сколько тачек вытащил на своем горбу?! Непростая была жизнь у покойного. Спи спокойно, дорогой товарищ, пусть земля тебе будет пухом!

Дед-Иваныч спокойно, и даже гордо лежал в гробу, словно понимая, что говорят о нем.

Кто-то еще взял слово, тоже сказал тепло и проникновенно.

Я оказался рядом с Николаем Ивановичем и сказал ему, что его речь мне понравилась. Тот поблагодарил меня и протянул руку, представившись:

— Христофоров.

— Христофоров,— представился я.

Наши руки встретились и прошли друг сквозь друга.

Я удивился, а Николай Иванович не менее.

Мы снова повторили рукопожатие, но наши руки снова прошли друг сквозь друга. Видевшие это опешили.

Я забеспокоился. Мне протянули руки, и я ни одну из них не смог пожать!

Более того — я беспрепятственно прошел сквозь одного из Христофоровых.

— Что это значит? — вскричал я, более всего беспокоясь о том, чтобы меня не заподозрили в чем-нибудь нехорошем.

Все были настолько ошарашены случившимся, что даже забыли, зачем сюда пришли.

Дед-Иваныч лежал в гробу, могила была готова. А все мы были заняты выяснением совершенно непонятного явления.

— Так,— твердо сказал Николай Иванович, как наиболее опытный из нас,— или ты не от мира сего, или мы.

— По моему поводу сомнений быть не должно,— самоуверенно сказал я.

— Что ты этим хочешь сказать? — возмутились некоторые из окружающих.

— Даже исходя из простого арифметического количества, как говорят у нас,— крикнул задетый Борис Борисович,— как всякий бывший алкоголик, он испытывал страсть к общественной работе,— если тебе три человека говорят, что ты пьян, то ложись спать.

— Эй, слушайте меня,— не выдержал Николай Иванович,— вон дерево, оно материально. Если ты проходишь сквозь него,— значит, все становится ясно.

— Точно! — вскричал Борис Борисович.

Остальные его поддержали.

— Что вы предлагаете? — спросил я мрачно.

— А то!

— Ну хорошо,— разозлился я не на шутку,— значит, вы считаете, что я... того?

— Того! Того! — воскликнул собравшийся народ, на удивление единогласный.

На меня нашла небывалая, отчаянная решительность.

— Посмотрим!

Я размялся, словно настоящий спортсмен, и глянул на Николая Ивановича. Тот поднял руку и затем резко опустил ее. Я рванул к дубу.

Все затихли. Я мчал к нему, слегка наклонив голову, готовый пронзить его навывлет или треснуться так, чтобы дух вон.

Что и случилось в результате.

Я треснулся об дерево и дальше ничего не помню.

Наступила тишина. Все как-то призадумались. Пригорюнились.

— И зачем живем? — вдруг вздохнул Николай Иванович.

Все вздохнули. Каждый о своем.

— А как дальше жить? — гнул свое Николай Иванович.

— Мужики! — вдруг громко сказал Борис Борисович.

Некоторые даже вздрогнули.

— А давайте создадим партизанский отряд! — И обвел счастливым взглядом собравшихся.

— Ну, нажрался,— хмыкнул кто-то.

— Я? Да ни грамма. Только воды и выпил. Вот, между прочим, справка из ЛТП,— тыкал он всем мятую бумажку.

— А за что бороться? — спросил Николай Иванович.

— А ни за что,— радовался чему-то Борис Борисович.

— Тогда против чего?

— Как против чего? — страшно удивился Борис Борисович.— Ты что? Против алко-голизма... против экологии... против бюрократов, гомосексуалистов, против рака, СПИДа...

Борис Борисович входил в раж, чувствуя, что его слушают и, может быть, даже

— Против оккультизма и шаманизма надо бороться,— объявил о. Владимир.—
Против безверия.

— За права человека! — воскликнул Христофоров.

— А это как? — поинтересовался Федя Христофоров.

— Годится! — воскликнул Борис Борисович.— Кто «за», прошу поднять руки.

Руки подняли все.

Борис Борисович приосанился.

— Командиром предлагаю избрать...— он обвел толпу глазами, играя в загадку,—
учитывая большой командный опыт, гражданина Христофорова Николая Ивановича!

Николай Иванович вышел в круг:

— Спасибо! Спасибо, братцы!

И вдруг весь вытянулся в струнку и зычно скомандовал:

— О-отряд! Становись!

Все засуетились, пытаются быстренько разобраться, но не так-то просто это сделать без соответствующей подготовки.

— Живей, живей,— посмеиваясь подгонял Николай Иванович.— Ну что вы, мать ва-
шу пятачок, злей морду!

Вроде построились.

— Ра-авняйсь! Смирно! В колонну по четыре... левое плечо вперед...

Теперь дело пошло ловчей.

— ...Шаго-ом! Арш!

Отряд всколыхнулся и пошел. Не очень стройно и не совсем в ногу в связи с осенней распутицей, но пошел.

Тут я очнулся под деревом. Голова гудела, но было легко на душе.

— Эй, стойте, стойте, я с вами! — крикнул я и побежал за отрядом.

— На месте стой, раз-два,— скомандовал Николай Иванович, с недоверием глядя на меня.

Я протянул ему руку, он решительно протянул свою, и я почувствовал тепло его ладони. Он заулыбался и затряс мою кисть, а я его.

Борис Борисович тоже не удержался, выскочил из строя и пощупал меня. Все было в порядке.

— Ур-ра! — заревел отряд.

Николай Иванович посуровел.

— Становись! Шагом... марш!

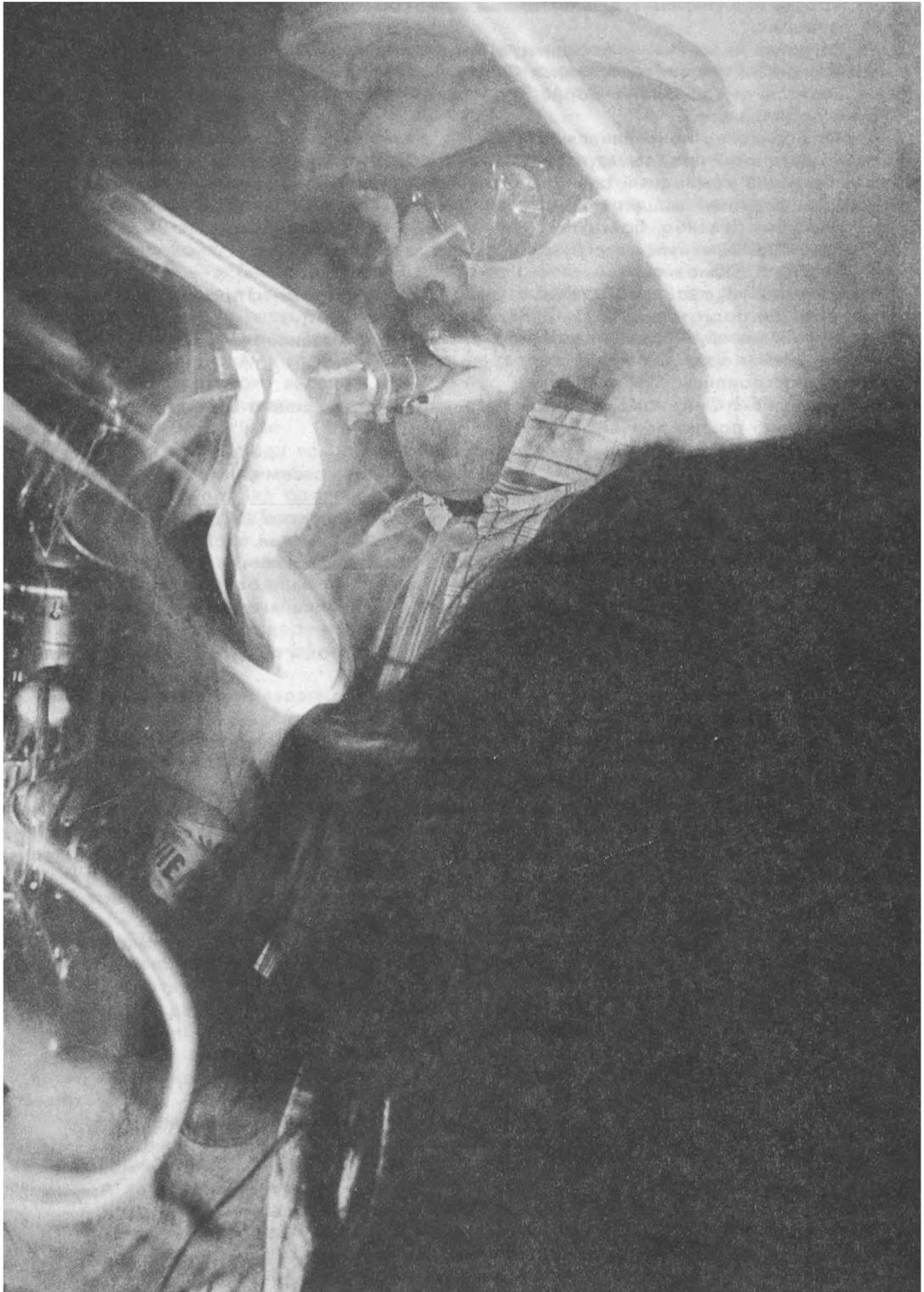
Я быстро встал в строй, и мы зашагали.

— Запевай! — крикнул Николай Иванович.

Я набрал в грудь воздуха и запел. Песню подхватили, сначала не очень дружно, но под шаг, под бодрую команду Николая Ивановича песня начала выпеваться, и отряд не очень стройными рядами зашагал вперед, постепенно растворяясь в туманной дали.

*Текст проиллюстрирован фотографиями,
сделанными С. Астаховым на съемках
фильма «Духов день»*

Рисунок И. Отрощенко



«ЧАСТУШКИ». Театр «Лицедей». 1988. Фото В. Брылякова



Наш первый композитор



Только-только закончилась Олимпиада в Риме, а мы уже написали о ней пьесу «Олимпийские звезды». Тогдашний главный режиссер Ленинградского театра музыкальной комедии Ю. Хмельницкий рискнул познакомиться с нею самого Соловьева-Седого. «Я знаю, что он недавно был в Риме, — сказал он, — к тому же он любит спорт и начинающих авторов».

Восторгу нашему не было предела! Подумать только: музыку в нашей пьесе будет писать живой классик! Автор знаменитых песен, которые пела вся страна, лауреат, депутат — все это повергало нас в благоговейный трепет.

Фонтанка, 136... Теперь на этом доме мемориальная доска, и, проходя мимо, мы каждый раз вспоминаем нашу первую встречу.

Василий Павлович восседал в высоком кресле за массивным письменным столом, а напротив, на низенькой тахте, прижавшись друг к другу со страха, расположились два начинающих драматурга. Мы ждали сурового разговора о драматургии нашей пьесы, о качестве стихов... Ничего этого не было. Раскрыв лежавший рядом с нашей пьесой журнал «Огонек», он неожиданно спросил: «Стихийное бедствие из шести букв?» — «Ураган», —

робко подсказали мы. «Подходит, — сказал он. — А остров в Средиземном море из пяти?..» Через полчаса общими усилиями кроссворд был решен. И как-то незаметно исчезло напряжение, мы перестали ощущать значительную разницу в возрасте и еще более значительную — в общественном положении. Потом без всяких предисловий Василий Павлович сел за рояль и стал что-то играть. Это «что-то» оказалось первой арией нашего героя...

Тогда затея с кроссвордом показалась нам причудой великого человека, но теперь-то мы понимаем, что это была педагогическая мудрость.

А дальше началась работа. Мы поехали вместе в Репино, в Дом творчества композиторов. Совсем рядом, в поселке Комарово, у Василия Павловича была дача, но он не любил работать там: многочисленные экскурсии из соседних домов отдыха считали своим долгом петь под его забором знаменитые «Подмосковные вечера».

В Репине мы жили в двухэтажном коттедже. Василий Павлович внизу (там был рояль), а мы вдвоем наверху. Когда возникала необходимость что-либо поправить в тексте, он стучал по батарее, и мы стрелой летели вниз. Такой же сигнал, только более длительный, он подавал нам, когда заканчивал очередной музыкальный номер. Тут уж мы неслись пулей. Бывали дни, когда батарея «молчала». «Идемте гулять», — мрачно говорил он, и мы понимали, что у него что-то не ладится. Мы шли вдоль Финского залива, впереди он, заложив руки за спину, а сзади мы — как телохранители. И вдруг он замедлял шаг, начинал что-то напевать. Прогулка быстро заканчивалась. Не снимая плаща, Василий Павлович садился к роялю, а мы, боясь спугнуть вдохновение, на цыпочках поднимались вверх и устремляли свои взгляды на батарею...

И вот наконец — премьера. Василия Павловича любили все, но особенно ленинградцы, ведь он подарил им столько чудесных песен об их городе. На премьере было море поклонников и океан цветов. Мы были на седьмом небе от счастья. Но умудренный опытом Василий Павлович спустил нас с небес на землю: «Не торопитесь с выводами, подождите два-три спектакля, когда слынут ваши родственники и мои друзья и придет рядовой зритель — не по контрамаркам, а по билетам!» Он оказался прав. Даже его прекрасная музыка не смогла прикрыть многочисленные бреши нашей пьесы. Кроме Ленинграда «Олимпийские звезды» поставил только Волгоград. Мы приуныли, а Василий Павлович шутил: «Кажется, есть надежды, что эту пьесу будут ставить города-герои — они и не такое выдержали!»

Мы решили, что наша творческая дружба на этом и закончится, но, видно, Василий Павлович все же поверил в нас...

Спустя несколько лет мы снова поехали вместе в Репино. «Восемнадцать лет» — так называлась наша новая оперетта. В ней рассказывалась история одной любви, пронесенной сквозь все испытания и невзгоды войны.

Тема эта гораздо больше, чем «римская», была близка и нам, военным мальчишкам, а тем более Василию Павловичу, песни которого отразили буквально все этапы войны — от первых ее дней («Прощай, любимый город!») и до возвращения домой с победой («Где же вы теперь, друзья-однополчане?»).

Первый постановщик этой пьесы, режиссер М. Дотлибов, хотел включить в спектакль все эти песни. Но этому воспротивился композитор. «Мои коллеги решат, что я вышел в тираж и не могу написать ничего нового», — сказал он. И написал прекрасную музыку. А песни — песни он все-таки ввел в музыкальную ткань спектакля — небольшие цитаты из них стали своеобразным музыкальным календарем тех лет.

Эта оперетта имела не только премьерный, но и стабильный успех. Ее поставили более сорока театров — почти все музыкальные и некоторые драматические.

Накануне премьеры Василий Павлович очень волновался. Он никогда не садился в ложи и литерные ряды, а выбирал местечко где-нибудь в конце зала и больше следил не за сценой, а за зрителем. Живая реакция зрителей — смех, слезы, аплодисменты — были для него куда дороже хвалебных рецензий: он был избалован ими, а потому не очень им доверял.

Вообще, одной из главных черт его творчества, да и характера тоже, был демократизм. Он удивительно быстро находил общий язык с самыми разными людьми, никогда не кичился своими знаниями и регалиями — всем было с ним удивительно легко и просто. Он не любил всяких торжественных встреч и проводов, полагавшихся ему по рангу. Однажды мы поехали с ним на премьеру «Восемнадцати лет» в один приволжский город. Предполагая, что и там его ждут бесчисленные рукопожатья, объятия и вспышки фотокамер, он купил на одном из полустанков два огромных арбуза и вышел с ними на перрон. Ни обнимать, ни целовать его, ни тем более фотографировать для местных газет было невозможно! Ведь вместе с Василием Павловичем в кадр попали бы и арбузы, а это означало бы, что в данном городе плохо с арбузами... А Василий Павлович, посмеиваясь, не выпускал их из рук до самой гостиницы.

Нас всегда поражала разносторонность его интересов и увлечений: книголюб, страстный рыбовод и грибник, азартный биллиардист. И конечно, щедро одаренный словотворец. Нам кажется, не будь он композитором, он непременно стал бы поэтом. По крайней мере, некоторые тексты его песен сочинены им самим, а в создании других его помощь была неоченьной. Он тонко чувствовал слово, его остроумные экспромты и каламбуры на памяти у многих.

Об одном плодovitом пожилом писателе он шутил заметил: «Гвардия умирает, но издается». Об одном драматурге высказался так: «У него отличные банкетные данные»...

Однажды, когда мы работали с ним в комаров-

ском Доме творчества, появился пожилой лейтенант и стал упрашивать Василия Павловича выступить у них в воинской части. Прощаясь с гостем, Соловьев-Седой вдруг спросил:

— А сколько вам лет?

— Сорок пять.

— И до сих пор лейтенант?!

— Фамилия у меня для карьеры неподходящая: Пончик.

— Не падайте духом! — улыбнулся Василий Павлович. — Я знаю человека, который с не менее «съестной» фамилией дослужился до маршала.

— Кто?! — удивился лейтенант.

— Гречко.

Он всегда оставался для старых друзей не Василием Павловичем, а просто Васей. Правда, один из них стал жертвой такой «фамильярности».

Как-то Соловьев-Седой приехал в Севастополь, где в ту пору снимался фильм о нахимовцах с его музыкой. Вечером в его гостинице появился помятый, небритый моряк, один из его давних военных знакомых: «Вася, ты должен меня спасти!.. Я тут на «губу» угодил... Выпустили под честное слово, что привезу тебя на корабль... Идем, там уже все ждут... Обещали за это досрочно освободить...»

Василий Павлович бросился спасать бедного «арестанта». Они вместе появились на корабле, где ему как депутату Верховного Совета были оказаны соответствующие почести: на палубе выстроилась команда, офицеры взяли под козырек... Расчувствовавшийся «друг» хлопнул его по плечу: «Ну, Вася, век тебе этого не забуду!» И тут же услышал голос капитана: «За фамильярное обращение с депутатом Верховного Совета — двадцать суток ареста!»

Как-то в Москве, в коридоре Министерства культуры СССР Василий Павлович и мы встретили композитора Вано Мурадели. Они были давними друзьями и при встречах всегда подтрунивали друг над другом. «А ты не композитор, Вано!» — вдруг сказал Василий Павлович. «Как не композитор?!» — возмутился Вано Ильич. «А вот так! Как твоя фамилия? — Му-ра-де-ли. Все у тебя мимо нот: вместо „ми“ — „му“, вместо „ре“ — „ра“, вместо „до“ — „де“, вместо „ля“ — „ли“». Даже подписывался он иногда шутейными знаками («Фа-си-ля Си-до»).

Юмор, жизнерадостность он ценил в людях больше всего. Последний раз мы виделись с ним летом в Комарове, когда он был уже тяжело болен. Его жена, Татьяна Давыдовна, предупредила нас: «Ни слова о болезни — только веселое, только смешное!» Мы много смеялись в тот вечер, и, если честно, заводилами были не мы, а больной. А в конце был традиционный кроссворд, в котором по воле случая попался и такой вопрос: «Известный композитор, первая буква С». — «Увы, но это не я! — шутил Василий Павлович. — Моя фамилия в кроссворды не влезает: двойная да еще с тире. Знал бы — остался при своей фамилии — Соловьев. Попал бы в кроссворд, стал бы знаменитым!»

Мы захохотали, но многоголосый хор заглушил наш смех: очередная экскурсия пела у забора «Подмосковные вечера».

Соломон
Фогельсон

Школа СОЛОВЬЕВА- СЕДОГО



ГЛАВА
ИЗ КНИГИ ВОСПОМИНАНИЙ

Во время блокады в Ленинграде при Политуправлении КБФ была создана группа композиторов-балтийцев, куда входили В. Витлин, Л. Круз, Н. Будашкин, Л. Соколов, В. Сорокин и Н. Минх.

К этому времени наш театр * переехал на площадь Труда в помещение матросского клуба, и почти все композиторы жили вместе с нами. Я начал с ними работать систематически, стал приобретать опыт. Некоторые песни в исполнении наших артистов попали в ленинградские радиопередачи, и радиокомитет стал обращаться уже непосредственно ко мне с просьбой написать ту или иную песню. Просто не перечислить, сколько их я написал тогда: «Трубка», «Гвардейская балтийская», «Моряк на коне», «Джемс Кеннеди» и др.

А в 1943 году в еще осажденный Ленинград буквально «прорвался» из эвакуации наш замечательный композитор Василий Павлович Соловьев-Седой.

Политуправление КБФ обратилось к нему с просьбой написать песню для моряков, и он ответил согласием, но просил «прикомандировать» к нему какого-либо флотского поэта.

Меня вызвали в Политуправление. Член военного совета вице-адмирал Смирнов сидел в своем кабинете. Ну я, конечно, стоя доложил ему: «По вашему приказанию мичман Фогельсон явился!»

Вице-адмирал сказал коротко и категорично: «Товарищ Фогельсон, вы пишете песни, неплохо они у вас получаются, и вот вам задание: завтра в четырнадцать ноль-ноль явиться к композитору Соловьеву-Седому и создать с ним флотскую песню! Повторите приказание!»

Приказ есть приказ. Я по уставу повторил приказание, повернулся налево кругом и вышел.

Назавтра в четырнадцать ноль-ноль я был уже в гостинице «Астория», которая была превращена в «стационар» для наиболее ценных работников культуры. Там было чуть теплее, чем в ленинградских квартирах, и питание несколько получше.

Шел я туда с волнением. Но Василий Павлович оказался очень добродушным простым человеком с большим чувством юмора, что мне особенно импонировало, и я довольно скоро почувствовал себя свободно в его обществе.

Он прежде всего поинтересовался моей работой в жанре песни, вообще моей службой, участием в боевых операциях, а потом спросил: «Вы можете писать стихи на уже готовую музыку?»

Поскольку ноты я знал и так писал и «Трубку», и «Моряк на коне», и «Джемс Кеннеди», то ответил утвердительно.

— Ну вот и прекрасно! — произнес Соловьев-Седой. — Вот вам рукописные ноты музыки, которую я набросал, попробуйте написать на нее текст лирико-шуточный, поскольку музыка так задумана.

* Театр Краснознаменного Балтийского флота, с которым я связан был в течение 11 лет. Там проходил я срочную, а затем сверхсрочную военную службу. Там застала меня и Великая Отечественная. Там же начал я и свою поэтическую деятельность.

Я ответил: «Есть!» — и ушел, не чуя под собой ног от радости, что вот «сам» Соловьев-Седой дал мне свою музыку, и если у меня получится текст, то мне открывается широкая дорога в песню.

Буквально через час я уже написал стихи, но было как-то неловко сразу пести, слишком скоропалительно, надо хоть сутки выдержать, для солидности что ли...

Еле дождался завтрашнего дня и пошел к Соловьеву-Седому. Он встретил меня удивленно: «Что, уже написали?» — «Так точно!» — ответил я и дал ему листочек с моими стихами. Он молча прочитал их, задумался и неожиданно произнес: «А вы не могли бы написать что-нибудь совсем другое?»

Переспрашивать, выяснять, что именно он имеет в виду, мне показалось опять же «не солидно»: он ведь считает меня профессиональным поэтом. Так что я должен сам подумать... Я сказал по-военному «есть!» и ушел.

Назавтра принес «совсем другое». Он опять молча прочитал и покачал головой: «Видите, какая штука, у вас тут целых три сюжета, а в песне должно быть что-то одно, через это и выражается все остальное».

Опять я ушел, на следующий день принес еще вариант... Чтобы не утомлять ваше внимание, скажу, что я ходил двенадцать дней подряд и написал, таким образом, двенадцать вариантов текста на одну и ту же музыку, то есть практически двенадцать песен! И всякий раз ему что-то не нравилось...

Я почти отчаялся в возможности успеха, и когда шел в тринадцатый раз в «Асторию» (а число 13, как известно, не самое счастливое), то думал, что это мой последний визит и на этом кончатся мои попытки добиться признания большого композитора.

Между тем Соловьев-Седой уже привык к моим посещениям — я ходил к нему каждый день, как на службу, и когда я, постучавшись, вошел в его номер, он сказал в привычной для него шуточной форме: «А, Фогельсон в летнюю ночь? Ну, что вы там накропали?»

Я протянул листок с текстом, он начал его читать, и в эту минуту кто-то позвонил по телефону: его приглашали в гости. Не отрываясь от моего листочка, Василий Павлович сказал в трубку: «Я не знаю — тут ко мне пришел поэт, принес очередное безобразие. Если у него что-нибудь получилось, то, может, мы вместе приедем».

И, дочитав мой листок, сказал в трубку: «Ладно, сейчас приедем!»

Так я понял, что он принял мой текст. И мы с ним поехали в гости. Я уж не помню, где это было, волновался слишком... А там Соловьева-Седого радушно приняли, попросили к роялю, и он играл и пел. А потом вдруг сказал: «А сейчас я покажу вам новую песню, которую мы только что написали с этим молодым мичманом». И спел эту нашу песенку — «Разговор». Потом ее неоднократно печатали, исполняли певцы, в том числе Утесов. Вот эта недуренная коротенькая песенка.

РАЗГОВОР

В матросском кубрике звучал
Гитарный перебор,
И парень, что всегда молчал,
Вдруг начал разговор:
 «Задел сердечную струну
 Мне семиструнный звон,
 И я приютил ту — одну,
 В которую влюблен!..»

Припев:

Трень-брень, трень-брень — за струной
Другая звенит струна.
Трень-брень, трень-брень — а за волной
Бежит волна...

Теснее сдвинулся кружок,
Рассказа идут друзья.
В дверях застыл усатый кот,
Дыханье затая...

Уж раз молчавший всю войну
Решил заговорить,
Так, верно, стóит ту — одну
И помнить и любить...

Припев:

Трень-брень... и т. д.

В мечтах у всех девичий смех
И радость нежных встреч...
Но парень молвил только: «Ох!..»
И этим кончил речь...

Потом взглянул на потолок
И вновь потупил взор...
Тогда сказал усатый кот:
«Вот это — разговор!..»

Припев:

Трень-брень... и т. д.

Простая короткая песенка, всего три куплета с припевом, и ради чего было мучиться двенадцать дней? Но я должен был об этом рассказать, так как с этого началась моя школа у Соловьева-Седого и мое творческое содружество с ним, которое длилось с 1943 по 1979 год, до кончины Василия Павловича.

Очевидно, что-то в моей работе ему понравилось, так как он сразу же написал со мной еще одну песню — «Разговор с Исаакием», потом пригласил меня сделать несколько песен для радиокомпозиции по повести Н. Асанова «Волшебный камень», и еще, и еще... Работать с ним было и легко — чисто по-человечески, и трудно, потому что он придирался к каждой строчке, каждому неточному слову, — в общем, учил меня, как надо работать.

Зато когда уж он принимал у меня текст, то за дальнейшую судьбу песни я мог быть спокоен: он во всех инстанциях отстаивал мою работу наравне со своей музыкой.

Мы с ним написали много песен, в том числе «Края Смоленские»: о том, как после службы балтийский моряк вернулся в родные края, на Смоленщину, и как он добивался любви девушки, доказывая, что от балтийского моряка она «не уйдет». Получилась довольно забавная шуточная песня, которую с успехом исполнял наш ансамбль песни и пляски.

Но однажды Соловьев-Седой мне сказал: «Знаете, по-моему, вы не очень угадали с этой песней. Все-таки она у вас вышла очень уж локальная, привязанная только к военным морякам. Но военных моряков не абсолютное большинство у нас в стране, а мне хотелось бы, чтобы песня получила более широкое распространение, тем более что музыка моя в ней типично русского, я бы даже сказал деревенского характера. Вы подумайте, может, напишете другие слова?»

Авторитет Соловьева-Седого был для меня очень велик. Я послушался и написал другие стихи — «Моя родная сторона». В этом варианте песня стала широко популярна: Василий Павлович был прав.

Кстати, с ней получилась забавная история. Мы приехали вместе с Соловьевым-Седым в Москву. Он всегда останавливался в одной и той же гостинице — «Москва». Так было и на этот раз. Я был с ним в номере, когда Василию Павловичу позвонила Надежда Андреевна Обухова и спросила, нет ли у него какой-нибудь песни для нее? «Да, пожалуй, есть», — ответил он, имея в виду «Мою родную сторону».

Начались длинные переговоры о том, как и где встретиться, чтобы посмотреть ее. Выяснилось, что в этот день и час композитору неудобно, а в другое время ей неудобно... В общем, тянулись эти разговоры, и вдруг Василий Павлович сказал: «Знаете, Надежда Андреевна, никак нам не договориться. Я вам пришло сейчас моего соавтора, ленинградского поэта Фогельсона». Вероятно, Обухова была в некотором недоумении — зачем ей поэт? Но Василий Павлович, смеясь, сказал: «Да вы не удивляйтесь, он поет и играет не хуже меня!» И я поехал к Обуховой, конечно очень волнуясь, показал ей песню. Она понравилась, и певица потом включила ее в свой концерт.

Но это отступление, простите. А тем временем шла война, я продолжал служить в театре КБФ и вместе с театром в 1944 году переехал в освобожденный Таллинн, так что наши встречи с композитором стали эпизодическими.

Незадолго до Победы я был в очередной командировке в Ленинграде. И представьте себе, в этом огромном городе, идя по Невскому проспекту, я вдруг встречаю Василия Павловича.

— О, вы как раз мне очень нужны! — воскликнул он. — Понимаете, тут снимается одна кинокартина, к которой я пишу музыку и песни. Одну песню уже написал Алеша Фатьянов, но он уехал к себе в Москву, а тут выяснилось, что нужна еще одна. Там ситуация такая: летчики в нелетную погоду приходят к девушкам-летчицам в гости «на блины», ну и попеть, потанцевать. Для этой вечеринки нужна шутливая песенка. набросок музыки у меня есть, но ведь вас это не пугает? Так что давайте сейчас поедем ко мне домой и поработаем. Правда, кино — особое дело, там могут в последний момент при монтаже и вырезать песню, но рискнем?

И мы поехали к Соловьеву-Седому, который жил на Невском в небольшой квартире с женой, дочкой и тещей. Там мы просидели примерно часа три-четыре, и появилась песня «Пора в путь-дорогу» к фильму «Небесный тихоход», которая живет и по сей день.

А все опять-таки его величество случай.

Вообще, многие мои работы с Соловьевым-Седым возникали непредвиденно, особенно для кино.

Как-то был я у него на даче в Комарове. Работали. Обратном в Ленинград ехали на его машине. Сам он по состоянию зрения водить не мог, и у него был свой шофер, молодой парень, недавно демобилизованный. Едем, разговариваем о сегодняшней работе. Вдруг шофер вмешивается в наш разговор: «Вот вы обо всех пишете песни, а нет чтобы написать о нас, шоферах. Про нас есть только одна, еще военного времени: «Помирать нам рановато, есть у нас еще дома дела!» — и всё».

Я, любитель экспромтов, тут же сказал: «А что может быть за песня у шофера? Например, такая:

Меня уважает дирекция,
Дают пассажиры «на чай»,
И если б не автоинспекция —
Не жизнь у шофера, а рай!»

Мы посмеялись и забыли об этом. Но вот какая память была у Соловьева-Седого. Прошел год, и вдруг он мне звонит: «Помните, как-то вы в машине сочиняли про шофера? Вот сейчас для одной кинокартины нужна песенка шофера. Я помню размер стиха вашего экспромта, написал музыку. Так что приезжайте, поработаем».

Так получилась песня шофера из фильма «Очередной рейс»:

Гляжу, как дорожная линия
Уходит в безбрежный простор...
С попутчицей милой в кабине я
Сердечный веду разговор:
«Ты не верь, подружка моя,
Что шоферы — ненадежные друзья...
Дальний рейс, дороги трудны —
Тут сердца и руки верные нужны!..»

Я работал с композитором для фильмов «Доброе утро», «Невские мелодии», «Когда песня не кончается»...

С песнями для кино порой случались занятные истории.

Вот, например, «Пора в путь-дорогу». После выхода фильма на экран ее стали петь в концертах. Пели, пели, но однажды я встретил на улице знакомого артиста и он меня остановил: «Знаете, вашу песню мне запрещают петь. Кто? Наш редактор в Ленконцерте».

Я пошел в Ленконцерт к этому редактору с вопросом: «Почему вы запрещаете петь «Пора в путь-дорогу»?!»

— Нет,— сказал он.— мы не запрещаем — мы не рекомендуем...

— Но почему?

— Понимаете, там грубоватые слова — «Трижды плюнем через левое плечо!..» Плеваться — это как-то не стоит пропагандировать...

— Но позвольте, эту песню ведь всюду поют!

— Ну, мало ли что по кабакам поют.

Пожав плечами, я ушел.

А через несколько дней в газете появилось сообщение о награждении Соловьева-Седого Сталинской премией за пять песен, в том числе за «Пора в путь-дорогу».

После я случайно встретил на Невском того редактора и сказал ему: «А ведь «Пора в путь-дорогу» удостоена Сталинской премии!»

И знаете, что он на это сказал?

— А что — неплохая песня, неплохая!..

Между прочим, когда эту песню решили напечатать в издательстве «Музыка» в Москве, то там тоже редактору не понравилась строчка насчет «плюнем». И он с кем-то из поэтов, оставшимся неизвестным, переделал этот куплет:

Мы перед вылетом еще
Их поцелуем горячо —
Сперва разок, потом другой, потом еще!..

К счастью, песня пережила все попытки ее исправить и впоследствии не только пелась, но и печаталась в первоизданном виде.

А моя первая книжка символически называлась по песне: «Пора в путь-дорогу». Она была результатом моей поездки в Кулундинскую степь, на целину, в 1956 году...

Потом начались и другие путешествия. И первое среди них было в 1964-м с Соловьевым-Седым в Мурманск. В тот год впервые праздновался День рыбака, и для этого праздника пригласили артистов театра и кино, композиторов, поэтов.

Мы прилетели в Мурманск; Соловьева-Седого встречали представители обкома партии с машиной «Волга», так что мы ехали с удобствами. По дороге представитель обкома сказал Василию Павловичу: «Мы впервые празднуем День рыбака. Правда, за этот год мы плана по рыбе не выполнили, но праздник все-таки будем отмечать».

Привезли нас в город и поместили в специальной квартире для гостей. Большая квартира, обставленная очень хорошо, со всеми удобствами, даже в буфете была посуда, ложки, вилки, — в общем, все, что надо.

Только Соловьев-Седой стал раздеваться, снял пиджак — в это время звонок в дверь. Я открыл — вошел какой-то товарищ и представился: «Я третий секретарь обкома. Как вы устроились?»

Василий Павлович ответил: «Нормально» — и секретарь ушел. Василий Павлович продолжал раздеваться, но только снял брюки, опять звонок в дверь: «Я второй секретарь обкома, как устроились, товарищи?»

Когда он ушел, Соловьев-Седой «выдал» экспромт: «Об ком думает обком?»

Ну, а на следующий день состоялся праздник на городском стадионе. Народу было очень много, несмотря на проливной дождь. Сидели под зонтами и наблюдали зрелище. По беговой дорожке на открытых «газиках» делали круг почета артисты, и каждый во время остановки произносил какую-нибудь фразу своего героя из фильма.

Затем настала наша очередь. Мы проехали круг, подъехали к центру стадиона, там была устроена небольшая эстрада, на которой стоял открытый рояль. Я прочитал написанное только что стихотворение — поздравление рыбакам, а Василий Павлович сел к роялю, чтобы исполнить «Подмосковные вечера». Но едва он ударил по клавишам, как изнутри рояля, там где струны, брызнула вода.

Василий Павлович встал, обошел рояль, посмотрел внутрь и спросил: «А рыбы тут нет?»

Конечно, был взрыв хохота на стадионе, Соловьев-Седой все-таки спел песню, и под бурные аплодисменты мы уехали.

Но на этом наша поездка не кончилась. Командование Северного флота, узнав о приезде Соловьева-Седого, попросило его выступить у военных моряков. Первое выступление было запланировано на отдаленной базе, куда и лекторы не часто заглядывают. Василий Павлович согласился, и мы отправились в путь на быстроходном катере. Дорога шла вдоль изрезанного скалистого берега Баренцева моря. Голые скалы, ни травинки, даже мох отсутствовал, и только кое-где в расщелинах лежал снег... А дело было 27 июня! Я спросил у командира катера: «А когда же этот снег тает?» — «А так и лежит до осени, а там опять!..» Мне запомнилась эта фраза.

Путь был далекий, на быстроходном катере мы шли больше часа. Наконец показалась база. На скалах лежились домики, от домика к домику через провалы были положены доски-переходы.

Внизу, недалеко от пирса, стояло длинное деревянное строение, похожее на сарай. Нас пригласили туда отобедать. Оказалось, что это офицерская кают-компания. Невзрачная снаружи, она поражала внутренним убранством. На стенах были картины из жизни флота, сделанные самими моряками, висели красивые люстры, столы были сервированы как в столичном ресторане, вход на камбуз был задрапирован оригинально сплетенными из веревок шторами, — в общем, шикарно.

Когда Соловьев-Седой выразил восхищение, командир базы сказал: «Это что! Вот моряки хотят сделать матросское кафе, так это будет еще лучше!»...

После сытного и вкусного обеда нам надо было дать концерт в клубе. Но клуб, небольшой деревянный домик, оказался на самой верхушке большой скалы, и пока мы добирались с камня на камень по дощатым переходам и все вверх, вверх, с композитора сошло семь потов... Но вот наконец и клуб. Небольшой зал человек на сто пятьдесят, сцена. И никаких признаков рояля...

Где же рояль?

Начальник клуба растерялся:

— А на гитаре вы не можете?

— Да нет, знаете, я больше привык к роялю. А что, у вас на базе вообще нет инструмента?

— У начальника политотдела маленькая дочка, она учится музыке, вот у них есть пианино.

— А где это?

— Там, внизу, — откуда вы пришли...

Вопрос был решен быстро. Человек двадцать матросов на руках принесли снизу пианино, перебираясь с камня на камень, и водрузили на сцену.

После такого мы, конечно, старались как могли. Нас было трое — Соловьев-Седой, я и ленинградский певец Анатолий Александрович. Мы втроем почти два часа пели, читали

и играли. Концерт прошел блестяще, и нам преподнесли ценные подарки — бескозырки с ленточками «Северный военный флот». На пирсе командиры и политработники провожали нас как высоких гостей — приложив руки к козырькам...

И наконец в путь обратно — в Североморск. Соловьев-Седой хотел ощутить «ветер с моря», и попросив штормовку, надел ее и попытался стоять рядом с рулевым, но ветер выбивал слезы, и композитор спустился вниз. Там он попросил у матроса лист бумаги. Тот вырвал из тетрадки листок. Василий Павлович начертил на нем нотные линейки, написал какую-то строчку музыки и протянул мне. Разговаривать из-за грохота мотора было невозможно. Я посмотрел на листок с нотами и понял, что это какая-то вальсовая мелодия, навеянная посещением далекой базы.

Я попробовал подписать под нотами первые слова:

Берег северный — сплошь гранит,
Здесь до осени
Снег лежит...—

и протянул листок обратно Василию Павловичу. Он посмотрел и утвердительно кивнул головой — дескать, на правильной дороге стоишь!

А вечером мы выступали в самом Североморске, в Доме офицеров, где, конечно, был и рояль, и вообще настоящий концертный зал.

Концерт наш прошел очень хорошо, и в конце вышел на сцену начальник Политуправления благодарить Соловьева-Седого и в заключение сказал: «Вот бы вы, Василий Павлович, написали песню о нас, моряках-североморцах, — ведь мы несем, пожалуй, самую трудную вахту!»

Василий Павлович, указывая рукой на меня, сказал: «А мы с Фогельсоном уже пишем!»

Что делать? Мы должны были буквально «выкладываться», но за два дня написали песню «Североморский вальс» и оставили ее на память морякам. Как я узнал позднее, эту нашу песню пел Ансамбль песни и пляски Северного флота. Она была напечатана, а в Североморске утренние радиопередачи начинались мелодией этой песни как позывными.

В 1947 году Соловьеву-Седому исполнилось сорок лет, и в день рождения он устроил «мальчишник», пригласив на него друзей. Тут были композиторы Н. Ган, Д. Прицкер, И. Держинский, певец Ефрем Флак, дирижер Э. Хайкин, поэты А. Чуркин и я, а также друг детства композитора артист А. Борисов.

Я этим приглашением был несколько смущен. Ведь на день рождения полагается идти с подарком, а что я, тогда весьма ограниченный в средствах, мог подарить такому имениннику, у которого, как говорится, уже «все было»?

Но я нашел выход. Как раз в это время вышел небольшой сборничек Соловьева-Седого «10 песен». И вот я на все эти десять песен написал новые тексты юмористического характера, имеющие прямое отношение к виновнику торжества. Для примера — к песне «Вечер на рейде» я написал такие слова:

Споете, друзья, — пусть ветер ревет,
А в песнях бушует вода...
Споем веселей, и нам подпоет
Седой-Соловьев, как всегда:
Прощай, мой возраст юный!..
В рояле плачут струны,
И ранней порой
Тоскует Седой —
Что сорок уж лет за кормой.

Или — на песню «На солнечной поляночке»:

За полдничной соляночкой
В харчевне «Дом кино»,
Там Васенька Татьяночке
Нашептывал одно:
«Люблю я, Таня, странствовать,
В поездках лишь живу.
Немного пофатьянствовать
Пусти меня в Москву!»
Хитра, хитра та басенка,
Свела жену с ума.
В Москву пустила Васеньку
Она сама!..

Конечно, это была шутка. У Василия Павловича с женой Татьяной были чудесные отношения. Она была отличной пианисткой и эффектной женщиной с ярко-рыжими волосами. Учитывая эту деталь, я написал на музыку песни «Ничего не говорила» такие слова:

Ничего не говорила,
Лишь мелькнула кудрей рыжина,
Только Васино сердце навек покорила
Эта самая Таня, что нынче жена!..

До сих пор любовь хранится,
Хоть уж пройден не маленький путь,—
Если Васе какая другая приснится,
То Татьяна при этом не может уснуть!..

И так далее, в таком же роде на все десять песен. Когда под аккомпанемент самого композитора спел эти песни Ефрем Флакс, то Седой так смеялся, что даже сбивался в собственной музыке. Я уже говорил, что он был человеком с большим чувством юмора. Для своего дня рождения он написал на большом листе бумаги фамилии участников торжества и против каждой фамилии графы: «Время явки», «Количество выпитого», «Время ухода». В этом графике фамилия Соловьева-Седого была поставлена первой, и в графе «Время явки» было написано: «С утра!»

У него была специальная записная книжка, куда он записывал придуманные им афоризмы. Например: «Когда я прав — я лев!»

Как-то я застал его с Иваном Дзержинским на пляже; я подошел к ним в ту минуту, когда Дзержинский полушутя-полусерьезно напал на Соловьева-Седого: «Вася, ну какой ты композитор? Ты же „четырёхтактный композитор“!» На что Василий Павлович невозмутимо возразил: «Ну и что? А ты берешь эти же четыре такта и развозишь на целую оперу».

А однажды в ответ на мои сетования, что вот, работаем мы вместе, а слава у меня совсем не та, Седой сказал: «Понимаете, фамилия — это еще не имя!»...

Когда я встретился с В. П. Соловьевым-Седым, я влюбился в него навсегда. Когда его не стало, это была не только большая утрата для всей советской музыкальной культуры, но и моя личная невосполнимая потеря...



Дни нашей жизни

Вопреки всем законам природы именно в декабре тронулся лед в деле улучшения нищенского «благополучия» работников культуры. Новый министр культуры СССР Н. Губенко торжественно объявил по Всесоюзному телевидению, что с первого января станет реальностью давно обещанное повышение заработной платы клубным и библиотечным работникам. Правда, вводится эта небольшая (в среднем до 20 процентов) прибавка будет постепенно, начиная с районов Крайнего Севера и Дальнего Востока. Так что ленинградские библиотекари и клубные работники ощутят эту прибавку не сразу, но теперь это ожидание имеет вполне оптимистический смысл. Странно только, что, поздравляя с новогодней прибавкой самых низкооплачиваемых работников культуры, министр «забыл» упомянуть еще одну категорию «трудящихся» этой сферы. Ведь одновременно, без излишнего шума были повышены должностные оклады (в среднем на 80 процентов) всем министерским и управленческим служащим. Причем задним числом повышение было оформлено с 1 октября, и, например, ленинградские чиновники от культуры успели в качестве новогоднего подарка получить двухмесячную разницу в зарплате. Ну а библиотекари подождут — решение-то ведь принято — это главное.

Секция критики ЛО СТД провела обсуждение итогов театрального сезона 1988/89 года. Несмотря на то что уже в первых выступлениях прозвучала мысль о нецелесообразности обсуждения того, что по сути не существует, ибо итоги получились самые неутешительные, разговоры хватило на добрых три часа. В основном критики составались в сарказме, повторяя констатацию общего плачевного состояния театрального искусства. По сравнению с предыдущим сезоном количество премьер выросло в два раза — в основном за счет возникавших, как грибы после дождя, театральных студий. Однако долгожданного перехода количества в качество все как-то не наблюдается. По общему мнению критиков, только один спектакль минувшего сезона, да и то с известными оговорками, можно считать событием в культурной жизни города — это «Танго» С. Мрожека в постановке С. Спивака. Стоит вспомнить, что даже в самые застойные годы таких спектаклей всегда набиралось не меньше двух-трех. Ну а то, что плохих спектаклей стало заметно больше, — это уже все воспринимают как должное. В целом обсуждение итогов показало, что критики достигли совершенства в умении поставить диагноз театральному организму, но никто не может предложить хоть каких-то способов лечения.

Большой интерес специалистов вызвала выставка «Искусство фотографии в рекламе ФРГ», а также состоявшийся на ней семинар «Производство рекламной продукции в ФРГ». В семинаре приняли участие представители нового ленинградского государственного предприятия «Агентство рекламы и дизайна», совместного советско-итальянского предприятия «Костеллум», дизайн-студии «Инколо» и западногерманские гости. Обсуждение новейших направлений рекламного дела, проблемы взаимопроникновения и взаимовлияния рекламы и разных видов искусства принесли большую пользу всем участникам семинара. Непонятно только, как будут претворять на практике полученные знания наши специалисты по рекламе в условиях тотального дефицита.

В Большом зале Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича с большим успехом прошли концерты Академической капеллы Украинской ССР под управлением заслуженного деятеля искусств УССР Евгения Савчука. В репертуаре гостей были произведения русских и украинских композиторов Д. Бортнянского, М. Ипполитова-Иванова, А. Кошица, Г. Свиридова, К. Стеценко, Н. Леонтовича. Много прозвучало народных песен. Впервые ленинградцы смогли услышать «Сад божественных песен» — концерт для солистов, хора и оркестра Ивана Карабича на стихи Григория Сковороды. В одном из концертов принял участие дирижер Вирко Балея, приехавший на гастроли из США. Состоялось также выступление украинских артистов в Смольном соборе. Гости совершили поездку по местам, связанным с жизнью и творчеством великого украинского поэта Тараса Шевченко.

По решению Московского райисполкома 27 января, в день освобождения Ленинграда от блокады, в Московском парке Победы, на территории бывшего Кирпичного завода, был заложен памятник горожанам и воинам, чьи останки были здесь преданы кремации. На протяжении десятилетий сам факт существования крематория на Кирпичном заводе тщательно замалчивался. Инициативная группа при поддержке редакции газеты «Смена» проводит большую работу по установлению точного количества жертв, захороненных на территории парка Победы. Для сбора средств от коллективов промышленных предприятий, общественных организаций и ленинградцев открыт счет: 16000700892 «Парк Победы», Московское районное отделение Жилсоцбанка Ленинграда. Памятник планируется открыть 27 января 1991 года.



ИЗ НЕДР ЯЗЫКА

Андрей Николаевич Егунов (1895—1968), с 1928 года писавший стихи и прозу под псевдонимом «Андрей Николев», по рождению и воспитанию принадлежит к последнему поколению петербургских гуманитариев. Судьбу этого поколения он разделил в полной мере. Тенишевское училище, прерванная в начале 1920-х годов (когда, по словам современника, «высшая власть разрешила науку постольку, поскольку она приложима к педагогике и технике»¹) блестящая университетская карьера филолога-классика, вынужденные занятия преподавательской деятельностью, кружковая активность, псевдонимные публикации, высылка в Томскую область в 1933 году, немецкий плен в 1942—1945 годах, арест в 1946-м, освобождение (реабилитация!) за несколько дней до окончания десятилетнего срока, работа в Пушкинском Доме, выход итогового научного труда «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков» (М.: Л., 1964), книги, ставшей классической, — вот основные вехи биографии А. Н. Егунова. Однако эти жизненные обстоятельства почти не отразились в поэзии его двойника — Андрея Николева. Литературное наследие, оставленное Николевым, невелико: всю жизнь он писал одну книгу стихов — «Елисейские радости» (около 50-ти стихотворений), издан и сохранился один роман — «По ту сторону Тулы» (Л., 1931) — «смететская пастораль», по авторскому определению; не издан и пропал другой — «Василий остров»: написана, потеряна и восстановлена в ссылке по памяти поэма «Беспредметная юность» (по счастью, первый вариант сохранился в составе переданных в Государственный литературный музей бумаг М. А. Кузмина, таким образом, существуют две — весьма различающиеся — редакции поэмы).

Возникновение имени Кузмина не случайно: друг Егунова, он был мэтром «отреченной» петербургской поэзии 1920-х — начала 1930-х годов, авторитетом для близких Николеву К. К. Вагинова и обэриутов. «...Настоящее — смерть. В метафизическом смысле, разумеется». Это ощущение мертвенности бытия, выраженное Кузминым в Дневнике 1934 года², стало основополагающим для мировидения Николева с ключевым для него образом «Елисейских полей», ипостасью «существенного наяву» Элизиума (образом, восходящим, в свою очередь, к кузминскому номинативному перечню «Элизиум, Элиза, Елисей...»)³,

для Хармса с его трагической метафорой «Россия — гроб» и «Комедией города Петербурга», превращенного в «Летербург» — город мертвых, для Вагинова и его героев-двойников, пребывающих в «кристальном Элизиуме» снов.

Метод, роднящий всех упомянутых авторов и определенный Николевым как «метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка» (из авторского предисловия к «Беспредметной юности»), позволяет не только поместить поэзию Николева в контекст явления, именуемого «советская потаенная муза»⁴, но и увидеть в его стихах подлинные произведения поэтического мастерства, которые (по словам того же Кузмина) «не могут не быть современнейшими, иногда заглядывая в будущее»⁵.

Публикуемые тексты печатаются по авторизованной машинописи, хранящейся в собрании В. И. Сомикова. Ему, а также М. Б. Мейлаху и С. В. Поляковой, любезно содействовавшим в подготовке публикации, выражаем глубокую благодарность.

¹ См.: Память: Ист. сб. М., 1981 — Париж, 1982. Вып. 5. С. 422.

² Цит. по: Шмаков Г. Михаил Кузмин, 50 лет спустя // Русская мысль. (Париж). 1987. 5 июня. № 3676. Литературное приложение № 3/4. С. IX.

³ См. также публикации стихотворений Николева, подготовленные Г. Шмаковым (Часть речи: Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк, 1980. № 1. С. 102—107) и автором этих строк (Равноденствие. 1989. № 2 (3). М. Без паг.).

⁴ Ср.: Советская потаенная муза: Сб. / Под ред. Б. Филиппова. Мюнхен, 1961. В составе сборника — единственная прижизненная публикация стихов Николева. В предвоенные годы Б. А. Филиппов, выйдя из заключения, жил в Новгороде, где в то время находились А. Н. Егунов и другие сыльные или прошедшие ссылку ленинградцы (среди них философ С. А. Алексеев-Аскольдов, сестры Т. Н. и Н. Н. Гиппиус), оказавшиеся после занятия Новгорода немцами на оккупированной территории. См. об этом: Филиппов Б. Статья о литературе. London, 1981. С. 56—57.

⁵ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 162.

АНДРЕЙ НИКОЛЕВ

СТИХОТВОРЕНИЯ

* * *

Вот и кончились эти летние улады,
ах, зачем же не вечны вздоры!
Я читал, что увядший листик
загорится золотом в пенопенье,
так, и наши боренья, паренья,
развлеченья, влеченья, волненья,
лишь материал для стилистик,
как и вялые на заборе афиши —
найдется потом, кто их опишет,
эти ахи, да охи, вздохи
занимательнейшей, увы, эпохи.

1929

* * *

Умею прилечь на ложе из роз,
да и нехитростны пути —
от сна ко сну я все рос да рос,
чтобы в видение перейти.
Ну, что же, Морфей, закрой мне глаза
и если хочешь — навсегда.
Я в смерти не смыслю ни аза,
но во сне я знаю толк, о да.

Из книги «Елисейские радости»

* * *

Путник замечает ненужное вполне:
лошадиную кость и брошенный сапог,
в расщелине двух ящериц и мох
и припек более жаркий, чем извне.
Пахнет незатейливостью такой мирок
и пылью, и чтобы сюда спуститься,
совсем маленьким должен сделаться рок,
словно насекомое или птица.
Не отсюда ли вечером возникает мошкара,
когда трубит назойливая детвора:
«пора, пора, пора и тебе смириться».

1933



*А. Н. Егунов. 1927 год.
Из собрания В. И. Сомсикова.
Публикуется впервые*

* * *

И шейный срез, пахучий и сырой,
от делать нечего он трогает порой,
по слойке круговой закон моей природы
стараясь разгадать, пережитые годы
обводит пальцем он без всякого усилия,
скользит по связкам и по сухожилиям,
упорствует в насвистываемом марше:
«О, больше тридцати? Так ты меня постарше» —
откинулся, прилег, и лес стоит над ним,
над неказненным, неказистым, никаким.

1934

* * *

Нанюхался я роз российских,
и запахов иных не различаю
и не хочу ни кофею, ни чаю.
Всегдашний сабель блеск и варварство папах,
хоронят ли иль Бога величают
иль в морду мне дают, остервенясь —
скупаю меж соотечественников немусикийских,
но миром тем же мазан и пропах —
кто долго жил среди плакучих роз,
тому весь мир ответ, а не вопрос.

1935

* * *

По тем ступеням, по которым
теперь спускаюсь шагом скорым,
был и подъем по ним ничтожен?
На тех ступенях, на которых
разношуршащий этот ворох
стопою шаткой потревожен?
По тем ступеням, по которым —
ничтожен тоже, ну так что же:
хорошо опавших листьев шорох
на тех ступенях, на которых.

1946

* * *

Среди тенет неодинокий,
но жизнь как повесть ни о ком —
там нераспутанным клубком
скатались все страницы дней,
тела минувших не-теней,
бреданья юности клубочкой,
скитанья в тьме голубоокой.

1964

* * *

Для наших русских — русичей иль россов —
среди помойных ям и собственных отбросов
мир оказался тесен, и в ничто
они себя спихнуть старались разом.
Пустые розы на откосе у траншеи,
уже пустой,
болтаются, как голова на шее
и шепотом кивают соловьям,
зиянье ям преображая в песнь:
вы, вы вымерли, и мы хотим за вами,
но Боже мой, кто нас сорвет,
кто нас возьмет домой,
в жилище призраков и русских и российских,
убийственных, витийственных и низких?

29—30. IV. 1966

*Предисловие и публикация
Г. А. Морева*



А. Китаев. Фотоэпюда

Татьяна Шехтер,
кандидат философских наук

СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДРЕВНИХ МИФОВ

Несмотря на то что деление на «правых» и «левых» в художественной культуре постепенно уходит в прошлое, а границы «официального» и «неофициального» искусства становятся все более зыбкими, различия между авторами, представляющими эти направления в художественном творчестве, еще не стерты. И дело не в альтернативных убеждениях «неофициальных» художников, когда-то противостоявших неизблемым идеалам нашего искусства. Это содержание их творческих установок, как и социальный смысл выступлений «неофициалов» в 1970-е годы, — уже история. Сегодня внимание критики и публики привлекают те черты неофициального художественного направления, которые способствовали обновлению искусства, изменению художественной ситуации в нашем городе. Таково, прежде всего, умение найти оригинальные способы выражения своей индивидуальности, увидеть действительность в неожиданном ракурсе, запечатлеть ее содержание, свободно экспериментируя с художественной формой, принципами сюжетостроения и привычной логикой восприятия.

Особый интерес вызывают авторы, сумевшие сохранить свою независимость в долгие годы противостояния «андеграунда» и официальной культуры, творчество которых сыграло определенную роль в преодолении традиционного вкуса, ставя критику и зрителя перед дилеммой: признать порой неоспоримые достоинства произведений «левых» или не замечать их, раз уж творческие принципы этих художников не совпадают с общепринятыми нормами. Нельзя не заметить, что искусство мастеров, вышедших из «подполья», и сегодня несет на себе заметный отпечаток установок, свойственных «неофициальному» художественному движению 70-х — первой половины 80-х годов. Ушла нетерпимость, с появившейся возможностью выставлять и продавать свои работы исчез романтический «диссидентский» ореол, но сохранились требования к своему искусству, среди которых — установка на смелый, порой рискованный эксперимент.

Александр Гуревич — участник социально-художественного движения в Ленинграде 1970-х годов, член группы «Алеф», затем Товарищества экспериментального образательного искусства. Его работы появились на выставках ленинградского «андеграунда» еще в 1975 году. Однако известность приходит к художнику, как и к большинству «неофициалов», только в середине восьмидесятых, когда прошли выставки с его участием в Москве, Таллине, Риге, в Соединенных Штатах Америки. Гуревич пришел в искусство относительно поздно. После окончания электротехнического института имени В. И. Ульянова (Ленина) он в течение пяти лет работал инженером, одновременно посещая студию образательного искусства Выборгского Дворца культуры. И только затем художник получил специ-

альное образование на факультете промышленного искусства Училища имени В. И. Мухомовой.

Начало творческого пути Александра Гуревича отмечено увлечением экспериментами XX века. Он ценит фантазию и поэтичность Марка Шагала, особую, только ему свойственную организацию пространства; строгий отбор деталей в живописи Сальвадора Дали; интеллект и цельность филоновских композиций. Но уже в ранних полотнах художника ощутимо внимание к творчеству старых мастеров. Сложность психологических сплетений в полотнах Рембрандта, гротеск и темперамент Брейгеля, отточенность манеры Кранаха, эмоциональное напряжение и неожиданность композиционных построений Жоржа де Латура, философичность Ван Эйка — все это было продумано и пережито автором.

Стиль Гуревича начинает формироваться уже в ранних работах. Наряду с полотнами, выполненными в традициях реалистического искусства, появляются фантастические произведения, в которых впечатления реальности слагаются в красочную феерию. В этих работах возникают причудливые города, абсурдное на первый взгляд соединение конкретных и символических деталей, появляются лики святых и лица современников, маски и живые образы. Но абсурдное снаружи может оказаться логичным внутри. В сказочных образах полотен Гуревича уравниваются в правах, становятся равноценными конкретные явления реальности и фантазия художника. Парадоксальное соседство несовместимых элементов нередко получает комический оттенок, придавая работе непосредственность шутки. Истоки таких холстов часто очень просты: отправились с друзьями на рыбную ловлю — и на полотне возникает фантастическое судно на колесах с палаткой на палубе, украшенной разноцветными флажками, которую венчает огромный охотничий («Летний поход»). Свобода импровизации, юмор, уют изображаемых автором неведомых земель сообщают работам такого рода праздничную природность.

Калейдоскоп образов, лиц, совмещение в произведениях рубежа 1970 — 1980-х годов разных художественных традиций позволяют

говорить об эклектичности творчества раннего Гуревича. По счастью, понятие «эклектика» утрачивает негативный оттенок и уже не ассоциируется с обязательно механическим смещением форм, стилей, манер. Создавая свою художественную систему, художник свободно переходит от одной традиции к другой, от декоративного решения к символическому, от обобщенной манеры письма к рафинированной детализовке художественного решения. Экспериментируя, он ищет способ соединения в холсте детального художественного анализа и обобщенной характеристики явления. Такое направление поисков дает заметный результат в его произведениях социального содержания, в которых броские приметы нашего времени проходят проверку с точки зрения общечеловеческих ценностей, освященных историей.

Социальная тематика входит в искусство Александра Гуревича уже в 1980 году, с полотном «Святой Себастьян». Сразу бросается в глаза неординарность интерпретации выбранного автором сюжета. Вместо традиционной композиции, изображающей привязанного к дереву героя, мы видим стену тюрьмы, занимающую всю площадь холста, и сквозь распахнутую в ней форточку — аскетичное, замкнутое лицо Себастьяна. Лишь мишень, изображенная над его головой, напоминает о легенде. Очевидно, не случаен выбор персонажа — героя, отказавшегося от язычества и принявшего казнь от воинов его же легиона ради христианской веры. Неприятие Святым Себастьяном господствующей веры воспринимается в контексте нашего времени как отказ от официально насаждаемых убеждений, вызывает в памяти репрессии недавнего прошлого.

Дерзость художественных решений, резкость авторских оценок определили образный строй и эстетику работ социального цикла Гуревича. Неожиданный поворот темы, вкус к гротеску, к гиперболизации основных смысловых линий придают этим работам броскость и оригинальность. Оценка событий современности, рассмотренных сквозь призму легенды, мифа, — сквозной прием социальных произведений художника.

Одна из наиболее ясных и откровенных по замыслу картин, в основе которой — трансформация евангельского мифа, — «Пир у Симона фарисея». В Евангелии от Луки сказано: «Некто из фарисеев просил Его вкусить с ним пищи; и Он, войдя в дом фарисея, возлег. И вот, женщина того города, которая была грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алавастровый сосуд с миром; и, став позади у ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром». И сказал Иисус Симону: «...прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много». Композиция холста напоминает взятую в зеркальном отражении работу Рубенса на ту же тему. Но изменяются действующие лица, преобразуется обстановка. На месте Христа оказывается бывший заключенный в полосатой тюремной одежде с номером на груди. В роли грешницы на коленях перед ним предстает некто с лакейским лицом и подобострастным видом, в одежде, напоминающей дуб-

ленку. Сидящие за столом фарисеи приобретают зловеще-карикатурный облик, а детали композиции недвусмысленно указывают на время действия этого спектакля — наши дни. Фальсификация веками освященных ценностей жизни, человеческих отношений — тема полотна Гуревича. Стремление волка выдать себя за агнца, принять и исполнить любую роль, лишь бы приспособиться к изменившимся обстоятельствам, порождает персонажей-оборотней. На наших глазах совершается подтасовка, стрижка под образец, сегодня выгодный.

Еще один холст социального содержания — «Благовещение». В картине жирная баба, попалачески сложив руки на груди, недоверчиво вскидывает глаза на хрупкого ангела, пытающегося преодолеть вертушку перед узким входом, которую «Дева» придерживает локтем. На поясе «Девы» кобура, над ней «иконостас» злобных предшественников, а может быть, и современников. «Дева»-вахтерша охраняет свои владения, и никакого ангела ей не надо. Способность «перевернуть» восприятие зрителя, предложить ему антипод известного сюжета, вскрыв при этом существо современного содержания полотна, — один из наиболее острых приемов Гуревича. Свои сюжетные преобразования художник осуществляет, сталкивая в произведениях полярные смыслы. Причем евангельский миф остается «за кадром», в картине же его заменяет гротескно-карикатурная трактовка сюжета. Это «хирургический» путь, позволяющий при помощи жесткого контраста создать впечатление неправомочности происходящего, «заложить динамит» в произведение. Известная прямолинейность такого приема способствует достижению цели. Сохраняя внешние признаки традиционного изображения мифа, художник «перелицовывает» его, недвусмысленно, а порой резко выявляя фальшиво-уродливое в действительности. Откровенность и жесткость тона таких произведений обуславливают публицистичность их звучания.

Композиционное решение работ Гуревича, принципы развития сюжета на холсте напоминают приемы организации сценического действия. «Театральность» становится отличительной чертой многих его полотен. Она ощутима и в образном решении, когда перед нами словно проходит фрагмент хорошо срежиссированного спектакля, и в организации пространства, часто напоминающего сцену. Сопутствующий элемент игры проникает почти во все полотна автора. Художник «играет» с материалом, свободно трансформируя известные сюжеты и образы, играет со зрителем, предлагая ему картины-ребусы, побуждая его к фантазии, свободному ассоциативному восприятию.

Герои полотен художника часто уподобляются актерам, исполняющим отведенные им роли. Это не случайно. Автор часто размышляет о несовпадении ролей, исполняемых людьми в жизни, и тех, которые остаются для них недостижимой мечтой. Художественное решение таких произведений напоминает наивные приемы, когда-то модные в фотоателье: желающему принять на фотографии приятный для него облик

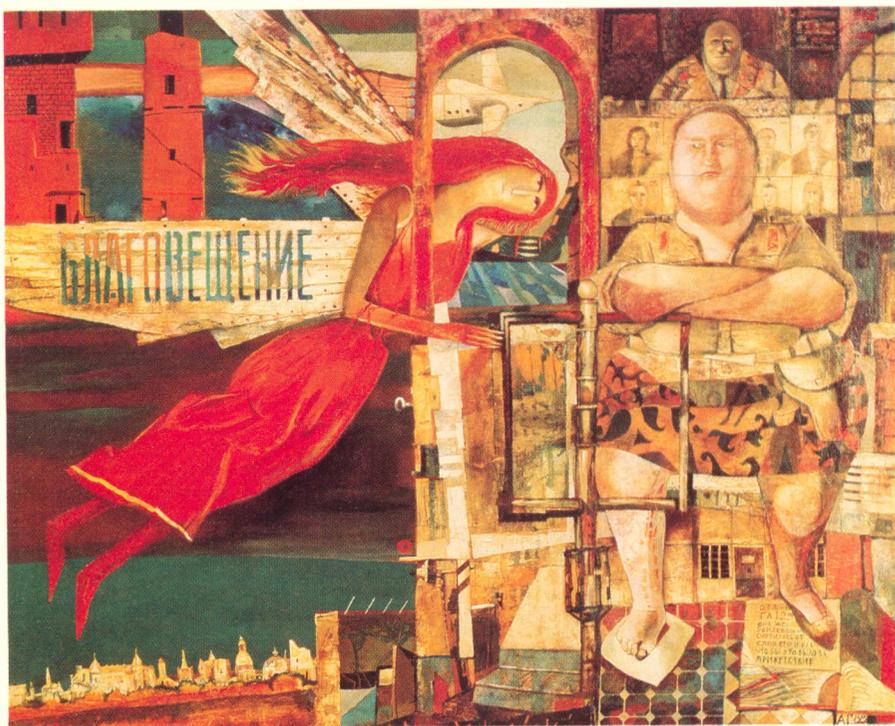
Самсон и Далила. 1989. Холст, масло →

Оформители. 1989. Холст, масло





Дуэль. 1988. Холст, масло



Благовещание. 1988. Холст, масло

Суд Париса. 1988. Холст, масло →



*Водокачка (История парада). 1988.
Холст, масло*



Белая корова. 1989. Холст, масло

предлагалось лишь просунуть голову в отверстие на нарисованном холсте и на снимке он представлял в выбранном им виде. Художнику хочется видеть себя преуспевающим маэстро, приблизиться к восхищающим его мастерам прошлого. И в автопортрете 1989 года перед нами автор, голова и руки которого продеты в проемы, вырезанные в деревянной двери, напоминающей вход в средневековый дом. На двери, закрывающей тело художника, нарисован богатый костюм с кружевным воротником. Но сквозь отверстие для головы мы видим худую шею мастера, замечаем, как велик ему этот костюм-декорация, как скромны ворот его свитера, столь отличающегося от нарисованного платья. Однако эта горькая ирония не исчерпывает содержания полотна. Прием исторического сопоставления содержит в себе и явный социальный подтекст. «Сдвигаю» эпохи, совмещаю приметы прошлого и настоящего, автор дает характеристику не только себе, но и тем условиям, в которых он, как и многие другие, начинал свой творческий путь. Дверь-декорация воспринимается и как колodka, сдерживающая движения художника: хочешь быть маэстро, принимай жесткие правила игры, порой имеющие мало общего с законами творческой деятельности.

Другую линию в творчестве Александра Гуревича представляют полотна «Старый дом» и «Петрушка». Они датированы 1986 годом. Остается пожалеть, что тенденция, заложенная в этих работах, пока не получила широкого развития в творчестве автора. Произведения, в которых художник размышляет о существенном и важном в духовном мире человека, в строе его мыслей и чувств, пока редки в искусстве Гуревича, хотя, судя по эскизам в мастерской, эта тема снова завладевает его вниманием.

В работе «Старый дом» мистифицируется облик фасада — «лица» старого дома. Когда-то пышный, но теперь обветшалый, он живет своей жизнью, на которую наложил отпечаток современный унылый быт, скрываемый за стенами дома, однообразный и безрадостный. Дом на полотне Гуревича оживает. Гении, кариатиды и атлант на фасаде наделяются в трактовке художника темпераментами живых людей. Утратив былое величие, болтливы и несколько суетливы гении, расположившиеся над аркой, растеряв, обескуражен некогда мощный и невозмутимый атлант, томно-кокетлива кариатида. Перерождение жизни дома в работе Гуревича обернулось и изменением его «лица». Прием «оживления» фасада подсказывает неожиданный ракурс восприятия работы, позволяя увидеть зависимость культуры прошлого от отношения к ней ныне живущих, дает возможность почувствовать, что, обесценивая свое прошлое, мы теряем его как

духовную опору в собственной жизни. На подобные размышления наводит работа «Капитальный ремонт», выполненная в том же году, но уже в полотне «В гостях» 1988 года всеобщему запустению противопоставляется интимный мир дружеской беседы, скромный быт художника, в котором сохраненные образы прошлого, символы его культуры почти столь же реальны, как и сами обитатели. Живописная ткань таких произведений насыщена, декоративна, изобилует включением графических приемов. Цветовое решение подчинено гротескно-театральному характеру полотна, фантастичности творческого замысла.

Сложная цепь ассоциаций развивается в полотне «Петрушка». Балаганная суета жизни, представленная борьбой кукол-петрушек над театральной ширмой, противопоставлена главным образам полотна. Это персонаж в пенсне, многозначительно поднявший палец, профиль Калиостро и некий гранд с бумажной вертушкой в руках. Они равнодушны к кукольной схватке, занимающей пространство холста над их головами. Назидательный смех персонажа в пенсне, сосредоточенное молчание остальных, традиционные символы судьбы, включенные автором в композицию, — свеча, часы, вертушка — обращают зрителя к мысли о назначении человека, о тщете призрачной борьбы, в которой человек подобен кукле. Свобода композиционного построения, нарушение перспективных и пропорциональных отношений, «ковровый» ход живописного решения, теплая цветовая гамма создают впечатление таинственной многозначительности.

Размышляя об искусстве Александра Гуревича, нельзя не заметить, что получившие широкое признание его социальные работы перекликаются с произведениями хорошо известного любителям современного искусства соц-арта. Конечно, о прямом совпадении творческих целей авторов этого направления и Гуревича говорить нельзя. Но их объединяют пародийное, сатирическое восприятие нашей действительности, стремление заложить в содержание холста противоречие, часто прочитываемое как издевка. Правда, если московские художники используют для этой цели мифы, созданные советской социальной действительностью в тридцатые — пятидесятые годы, вскрывая ходульность и фальшь дутого оптимизма, то Гуревич обращается к древней мифологии, что позволяет ему дать нравственную оценку происходящего сегодня. Неординарна и психологическая линия в творчестве художника. Пока избежим аналогий и оценок, лишь выскажем предположение, что ее развитие способно в значительной степени обогатить искусство Александра Гуревича.

Что особенно запомнилось?

(Ленинградское искусство в 1989 году)

В январском номере журнала редакция предложила читателям ответить, какие три события в культурной жизни города в минувшем году они считают самыми яркими. Почему именно эти спектакли, концерты, выставки, кинофильмы и другие произведения искусства особенно понравились или, наоборот, вызвали наибольшее недовольство?

Публикуем первые ответы. Ждем новых сообщений. В письмах указывайте, пожалуйста, ваш род занятий, пол и возраст. Имена и фамилии — по желанию.

Понравился концерт западногерманского певца Дитера Боллена, но проведен он был в Спортивно-концертном комплексе плохо. Концерт длился всего 1 час 20 минут, Боллен уходил, а свет не включали. Зрители стояли у сцены и сидели в зале, не зная, что будет дальше. Такая организация никуда не годится.

Это относится и к выставке «Дизайн США» в Манеже. Желающих ее посмотреть было очень много, а выставка закрывалась в 17.30. Очень рано! Поэтому многие не смогли на нее попасть.

Т. И. Дроздова

Я не думаю, чтобы кто-то вам дал исчерпывающий ответ: вот три плохих, вот три хороших произведения — потому-то и потому-то. По крайней мере, нужно быть достаточно наивным, чтобы брать на себя смелость быть в таком вопросе судьей. Что такое «лучшее» в искусстве? Это то, что лучшее для меня, что меня потрясает. Если я не искусствовед, как же я объясню, что меня потрясло и почему предпочитаю это, а не другое? «Худшее» — это то, о чем не хочется думать и говорить, что оставляет равнодушным. Зачем же я буду толковать о том, к чему не лежит душа?

И все же я, пользуясь анкетой, хочу сказать о том, что меня не потрясло, но о чем хочется сказать. Фильм Сергея Снежкина «ЧП районного масштаба» вызвал немало разговоров. У него есть своеобразная слава, свои враги и поклонники. Я ни в коей мере не против фильма — даже если из комсомола после этой картины ушли десять человек (а их, говорят, гораздо больше ушло), в нем уже есть и польза и смысл. Я только думаю вот о чем: не запутаемся ли мы окончательно, если фильмы, или

картины, или спектакли будем считать состоявшимися по тому только, сколько человек вышло из комсомола или, напротив, вступило в партию «вслед»? Ведь сделан фильм очень примитивно, языком старым, как раз так, как раньше снимались фильмы «за комсомол». Теперь в тех же красках и незамысловатых образах снимается фильм «против». Новое должно быть новым и по форме и по языку. А если аплодировать только тому, что кто-то смело крикнул громко обо всем уже и так известном, то вследствие перестройки у нас вообще не будет хорошего искусства.

Сергей Ч., инженер, 30 лет

Вот уже полгода меня преследуют глаза с картины А. Исачева «Апостол Павел», увиденной на выставке в Музее истории Ленинграда. Я даже боюсь этих тревожащих душу глаз — они не для каждодневного общения. А вот репродукцию другого холста Исачева «Пророк» (портрет Игоря Стравинского) с удовольствием повешу у себя дома.

К. Сергеева, инженер-электрик

Из всех увиденных в 1989 году кинокартин считаю лучшим телефильм «Собачье сердце» по М. Булгакову.

Выставка произведений И. Глазунова оставила впечатление, что большинство картин написано специально для выставки — очень торпливо и одинаково.

Приветствую совместные выступления советских и зарубежных артистов. Но к спектаклю, который дали знаменитый «Фридрихштадт-паласт» (ГДР) и Ленинградский мюзик-холл, у меня двойственное отношение: очень понравилась труппа гостей, а за ленинградцев было стыдно.

Бойкин, студент Северо-западного политехнического института

Наибольшие впечатления оставили гастроли итальянского театра «Ла Скала» и выставка картин митьков.

Не нравится однообразный репертуар всех видеосалонов Ленинграда.

Без подписи

Три самых ярких впечатления минувшего года: «Жертвоприношение» и «Ностальгия» Андрея Тарковского, коллективная выставка художников группы «Остров» в Доме культуры работников пищевой промышленности.

И. Сергеев,
студент социологического
факультета ЛГУ

Очень не нравится репертуар видеосалонов Ленинграда. Лично мое мнение — культуры здесь никакой.

Вообще, культура и экология города стоят на низкой ступени. Мне кажется, что к музеям, театрам и историческим местам Ленинграда его руководители относятся равнодушно.

Хочется отметить актуальность телепередач «Пятого колеса». Пусть будет больше таких передач, которые заставляют человека глубже и серьезнее относиться к своему делу.

С. Ф. Ведутов

Истинное наслаждение я получила на спектакле балетной труппы Пржекаша из Парижа. Этот коллектив продемонстрировал очень интересную современную программу, высочайший артистизм и необычную, можно сказать, невиданную нами пластику. Словом, для меня произошло открытие.

Стараюсь не пропускать фильмы Александра Сокурова. В каждом из них чувствуется своеобразная личность автора, глубокая и ярко индивидуальная.

Библиотекарь, 30 лет

Снятие всяческих запретов в нашей стране на искусство, считавшееся вредным или просто ненужным, привело к водопаду разнообразных выставок, фильмов, концертов и т. п. Каждая последующая выставка кажется лучше предыдущей, каждый спектакль рождает что-то новое в нашем закрепощенном сознании. Постепенное его освобождение, открытие для широких масс современного уровня мировой культуры повышают запросы людей, их требования к увиденному и услышанному. В настоящий момент мне больше всего нравится именно эта возможность: накапливать большой объем впечатлений и в них разбираться.

С. О. Аникин

Некоторые ответы читателей к нашей анкете прямо не относятся. Но мы решили публиковать и такие высказывания. Пишите нам обо всем, что волнует вас в жизни искусства нашего города, страны и мира. Будем печатать и содержательные, аргументированные отклики на публикации журнала, читательские мнения о его материалах и оформлении. Рассматриваем ваши письма как дружескую помощь молодому изданию.

Экспозиция ТЭИИ в Выставочном зале СХ РСФСР на Охте.
Фото Ю. Щенникова



ПОЗДНЯЯ ВСТРЕЧА

Вслед за Макаровой на Кировской сцене появился Нуреев. Впервые он танцевал здесь в 1958 году, после трех лет обучения у А. И. Пушкина, а до того занимался в самодеятельности да работал в Башкирском театре оперы и балета. Некогда подобным образом на Кировскую сцену явился Чабукиани. Этим сравнением с первых шагов обозначались масштабы таланта.

В «Ленинградской правде» от 23 декабря 1959 года, обозревая происходившее в театре, я писал, что совсем юный танцовщик «сразу поразил из ряда вон выходящей природной одаренностью к танцу». Статья называлась «Свежие силы балета». Нуреев выделялся и среди них, а сколько их тогда было и куда они все подевались — Нуреев, Макарова, Соловьев, Панов, всеми забытый Константин Бруднов и сколько еще других. Еще какое-то время школа дарила новые таланты, среди них Барышникова, а мы их все теряли. Не говорю о нераскрывшихся, нерасцветших — только об очевидных утратах за тридцать минувших лет.

Нуреев был первой утратой и больнее всего пронзившей душу. Уже на втором году в театре, танцую Альберта в «Жизели», он не только демонстрировал артистические возможности, но во многом осознанно владел ими. Роль была вроде поперек его натуры, но обретала вдруг непривычные ракурсы и новую глубину. То была первая рабочая встреча артиста с Григоровичем, временно возглавившим балетную труппу. В его новом, задуманном тогда балете «Легенда о любви» Нуреев мыслился как исполнитель главной роли.

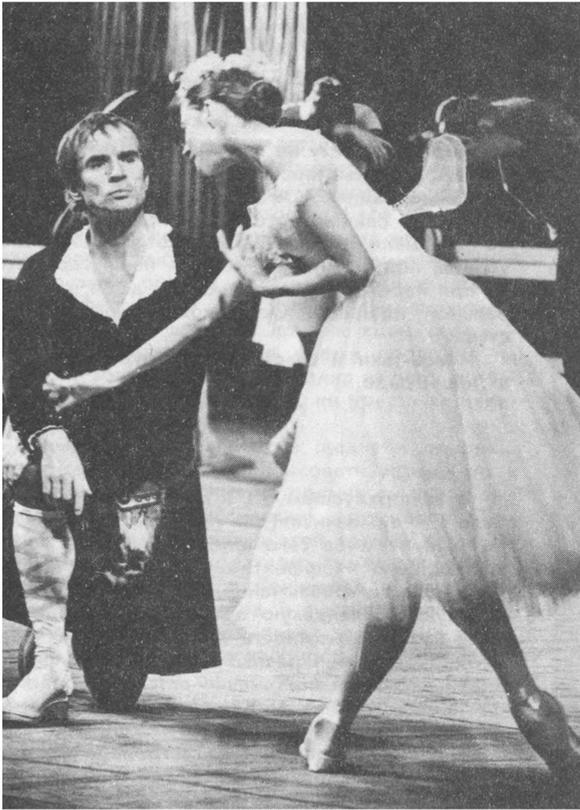
Репетиции балета развернулись, когда Григорович был уже отстранен от руководства, и работа эта шла как в осажденной крепости. Можно понять, что в такой атмосфере любой скольконибудь неуважительный шаг артиста казался хореографу вызванным его новым, униженным положением, а Нуреев не владел еще театральной дипломатией и вел себя непринужденно. Дело кончилось снятием его с роли. Для меня, видевшего репетиции, видевшего, что рождалось в сотрудничестве хореографа и артиста, все это было величайшей нелепостью, хоть на недостаток их Кировский театр не мог пожаловаться и тогда. В ту пору мы с Григоровичем были еще дружны, и едва ли не всякий день я просил его простить Нуреева, доказывал, что в дерзости не было злого умысла, напоминая,

что он украсит спектакль, и умолял, в конце концов, сделать мне личное одолжение. Но Григорович был принципиален: позволишь одному — все сядут на голову. Наконец он уступил, репетиции возобновились и уже были перенесены на сцену.

И вот незадолго до премьеры, когда один состав исполнителей прошел очередной акт и балетмейстер произнес в микрофон: «А теперь все сначала с другим составом», на сцену вышел Нуреев в ботинках и бытовом костюме и сказал: «Юрий Николаевич, я должен ехать на России» — там помещались тогда репетиционные залы, а Нуреева, конечно, перед самой премьерой щедро занимали в текущем репертуаре. «Ты что же, не мог объяснить, что ты занят?» Нуреев что-то отвечал, но Григорович уже говорил: «Хорошо, как хочешь. Ты от роли свободен. Повторяем с прежним составом!» И прежде чем начать, Григорович прошел по центральному проходу в конце зала, где сидел я, и бросил: «Ну, кто был прав?» Никакие уговоры уже не действовали.

Премьера триумфально прошла без Нуреева. Это было в конце марта, а в начале мая я обедал в кафе «Ленинград» и туда зашел с товарищем Нуреев. Труппа в те дни готовилась к отъезду в Париж и Лондон. Оставив товарища, Нуреев подсел к моему столику, чтобы перед отъездом разобраться в происшедшем. «Неужели он не понимает, что я бы сделал это лучше?» — настойчиво спрашивал он. И поскольку оставалось лишь вздыхать о несвершившемся и анализировать, я отвечал: «Но ведь не только в этом дело. Вы все юеете с тем Григоровичем, который был худруком, а тот как раз работал с вами над «Жизелью». Но ситуация изменилась, он теперь в худшем положении, чем вы, и ставит, быть может, последний свой спектакль, во всяком случае в Кировском театре». (Так оно и оказалось!) «Наверное и вам бы надо, тем более что один раз он пошел вам навстречу, подумать если не о нем, то о спектакле и объяснить нынешнему худруку, что у вас назначена репетиция на сцене». Но Рудик уже ничего не слышал: «Ничего, теперь это уже не его спектакль, а театра. Осенью я станцию Ферхада, и все увидят!» Мы попрощались, я пожелал ему счастливого пути и успехов, и больше мы не виделись.

Месяц спустя я услышал по зарубежному радио, что артист Кировского театра Нуреев



На репетиции в Кировском театре

остался в Париже. Я все недоумевал, зачем ему было мне лгать про осень, а когда труппа вернулась, мне рассказали подробности. Рассказали, что по внезапному распоряжению начальства Нуреев должен был вернуться в Ленинград. После отлета труппы Кировского в Лондон он остался в аэропорту Орли с чемоданом и сопровождающими лицами. Вдруг он оторвался от них и кинулся к полицейскому, бросив чемодан. А когда чемодан потом открыли, в нем оказалась купленная в Париже эластичная голубая ткань для костюма Ферхада. Выходило, что вовсе он не лгал, и более того, даже не намеревался оставаться в Париже, хоть потом в многочисленных интервью и заявлял, что приехал с этим намерением.

Мысль эта, видимо, возникала в его мозгу — ведь человеку, особенно артистичному, естественно примерять на себя любую встречную ситуацию. Побывав за рубежом, человек обычно острее ощущает свою страну, лучше понимает

свою связь с ней и с большей готовностью глотает «дым отечества», пока не доходит до удушья. Обращение поездки за рубеж в запретный плод было, прежде всего, действием глубоко антипатриотическим, оно шло от комплекса неполноценности, от начальнического убеждения, что, если открыть двери, все убегут. Но ведь такое желание в гораздо большей мере рождает другие ущемления человека от имени государства, особенно ранящие чуткие души. Нужны большая зрелость и самообладание, чтобы неустанно помнить, что начальники и их порученцы, отравляющие нам жизнь, не олицетворяют родную страну, а напротив, ее-то, ущемляя нас, позорят и унижают. Трудно сетовать на то, что у молодого танцовщика такой зрелости не было. Совершив роковой шаг, он обрел жизнь явно более счастливую, чем ожидавшая его в том Кировском театре, каким этот великий театр был последние тридцать лет. Во всяком случае, судьбы Соловьева и Бруднова, не

Взгляд... Внезапление... Оценка

Взгляд... Внезапствие... Оценка

уступавших Нурееву в даровании, но избравших другой вариант, не оказались счастливее. Но утратив так или иначе их всех, в проигрыше оказались наш город и наш балет.

Сегодня Нурееву за пятьдесят, возраст для танцовщика предельный, но это не имеет уже значения. Я все равно хочу его увидеть, если даже ничто уже не напомнит о прыгучей и вольной душе, носившейся когда-то над Кировской сценой. Тем острее я буду сожалеть, что не было возможности видеть его в те годы, когда, полный сил, он завоевывал симпатии Европы



Встреча в театре

Лишь на пятом году перестройки, на двадцать восьмом году зарубежной жизни и на тридцать первом году творческой карьеры в Ленинград прибыл балетный «беглец номер один» Рудольф Нуреев, чье имя, официально отлученное от советского искусства, четверть века находилось в «спецхране» нашего сознания. Сроки говорят сами за себя, и нельзя не сожалеть о запоздалости наконец произошедшего свидания — ведь балетных звезд в возрасте «за пятьдесят» встречают обычно в качестве почетных гостей. Казалось, таким гостем и должен был пожаловать к нам Нуреев, уже несколько лет пребывавший в статусе главного балетмейстера парижской «Гранд-Опера». Но Нуреев рискнул приехать танцевать — танцевать на сцене Кировского театра, танцевать в классической «Сильфиде».

и Америки. Утрату не вернуть, возможны лишь сентиментальные воспоминания.

Важно, однако, чтобы нынешняя сутолока, равно как слишком долгое ожидание встречи, не помешали нам осознать масштабы и причины утраты, понять, что мы теряем наших артистов не при переходе ими границы, а дома, на Театральной площади. Остальное — лишь последствие.

И все-таки я счастлив, что Нуреев танцует в Ленинграде.

Поэль Карп

В выпорхнувшем из колыбели романтизма балете — заманчивая для премьеров партия героя: не от мира сего юноши Джеймса, много мечтающего и эффектно танцующего, к тому же носящего чрезвычайно оригинальную национальную шотландскую одежду. На Западе Нуреев имел возможность выступать в этой роли неоднократно — в разных версиях «Сильфиды», в том числе и в постановке датского хореографа прошлого века А. Бурнонвиля, которая как раз представлена на ленинградской сцене. Но исполнение прославленного гастролера при всем попадании в композиционное, текстовое, мизансценическое решение нашего спектакля оказалось весьма необычным для Кировского театра.

Авторитет ведущих классических образов у нас традиционно связан с их танцевальностью, концертностью, и партия Джеймса в «Сильфиде» в этом смысле не исключение. Хотя большую ее часть занимают пантомимные и игровые сцены, все же не они, а те несколько хореографических соло и две бравурных вариации, на время которых герой «ходячий» превращается в танцующего, определяют престиж роли, успех в ней исполнителя и интерес зрителя. Казалось бы, и «Сильфида» с Нуреевым должна была это подтвердить. Но мы стали свидетелями неожиданного парадокса: гастролер привел спектакль к успеху, дерзко проигнорировав «ставку на танец» и тем самым обойдясь без главного рычага воздействия на зал.

Танцы Нуреева, действительно, как бы не приходилось брать в расчет, ибо в них ему явно было не до образа, не до героя. Многие бросались здесь в глаза, смущая своей очевидностью. И малоинтересный облик постаревшего артиста. И серьезные огрехи формы: грузность ног, часто невыворотных и не вытянутых в коленях, подчас «болтающиеся» стопы. И удру-

Взгляд... Внезапствие... Оценка

чающие профессиональные изъяны: незстетизм линий, «грязь» позиций, моментами полное пренебрежение классическими нормами движений. Кажется, время и возраст украли все, чем когда-то одарила этого танцовщика сама природа — размах и мощь прыжка, энергию вращения, гибкость корпуса и эластичность ног. Правда, в иной миг вдруг могло сверкнуть какое-то движение, особенно среди «заносок», убеждая в былом блеске знаменитости. И все же грустно было видеть, как в вариациях шла его «неравная», порой выбивавшаяся из динамичных темпов музыки борьба с техническими фиоритурами хореографии. А плотный ритм следующих в «Сильфиде» друг за другом сцен героя — Джеймс практически все время проводит на глазах у зрителей — не позволял артисту ни замаскировать свою усталость, ни урвать за кулисами минуту отдыха...

Увы, время в балете не щадит и лучших... И все-таки артисту ли адресовать упрек, что в ожидании приглашения на родину он успел выбыть из рядов классических премьеров? Тем более что сам Нуреев в этой весьма сложной ситуации достиг невероятного, сумев-таки оправдать и свой приезд в Ленинград, и выход на сцену Кировского театра, и выступление в партии Джеймса. Он увлек, повел за собой и победил зал, завоевав благодарность тех, кто жаждет от балета не одних лишь прыжков и верчений, а подлинных чувств и незаемных идей.

Типично романтический сюжет «Сильфиды» о тщетной погоне за мечтой, о хрупкости самой мечты, манящей человека и погубленной его прикосновением, едва ли не с первых сцен начал открываться по-новому, по-современному. Акценты принципиально изменились: не судьба героини, как явствует из самого названия, а судьба героя составила на сей раз стержень спектакля, «подтянув» к себе все действие балета. Более того, в лучших традициях русского психологического театра гастролер давал понять и «предсценическую» биографию своего героя, его прошлое, естественным продолжением которого служило сценическое настоящее. Ничего от привычного клише мужского романтического образа не было в этом Джеймсе. Вместо уточненной поэтической природы, живущей в своих грезах и возвышающейся над миром практицизма и обыденности, мы увидели простоватого на вид героя, без особых претензий на воспитанность, скорее даже с замашками скандалиста и задиры, который по-мальчишески запальчиво дает отпор посягательствам на его дом, на его мир. Ревнивое чувство хозяина, оберегание своей интимной территории и что-то вроде суеверной боязни слеза — эти невиданные для героя «Сильфиды» мотивы поведения придавали Джеймсу у Нуреева острую характерность, к ней не так легко было привыкнуть. В подобном ключе решалась сцена с колдуньей Медж, в облике которой наведыва-



*Ж. Аюпова и Р. Нуреев.
Фото Ю. Щенникова*

лась к Джеймсу будущая смерть. Едва в углу являлась злобная согбенная фигура, нуреевский герой, точно подстегнутый инстинктом сторожевого пса, учуявшего своего врага, подлетал, хватал старуху и силой тащил к дверям. Но и оторванный от Медж, не мог остыть, а все «рвался в бой», сжимая кулаки...

Уникально сохранившаяся в этом Джеймсе детская импульсивность и непосредственность природы делала его совершенно непохожим на других. Жизнь, однако, требовала от героя стать как все — вот-вот должна была состояться его свадьба с Эффи. Так что, напуская на себя солидность, Джеймс честно старался проявить маломальскую заинтересованность в собственной помолвке и вести себя на людях как подобает внимательному жениху. Но, похоже, это был

Взгляд... Внезапление... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

лишь притворяющийся выросшим, прикидывающийся взрослым ребенок со всеми присущими его возрасту желаниями и причудами. Иначе откуда было взяться таким живым, раскованным эмоциям, таким сияющим в азарте глазам, таким своенравным и проказливым повадкам?.. «Нельзя воскресить мальчишку», — пел А. Галич. И, как видно, ошибался. Нуреев воскрешал именно мальчишку, хитро использовавшего любую возможность ударить от взрослых, остаться наедине с собой и... нафантазировать чудес, начать играть. Тогда в обители Джеймса возникала Сильфида — тайна его сердца, сокровище души — то ли любимая игрушка, то ли сказочная фея, которой можно доверить все секреты...

Надо обладать завидной независимостью мысли, чтобы внутри привычно текущих сцен и по старинке разыгрываемых положений вести самостоятельную тему, и к тому же исключительно в интересах героя. В образованном на два вечера дуэте Рудольфа Нуреева и молодой балерины Кировского театра Жанны Аюповой героине не оставалось ничего иного, как вновь очерчивать контуры знакомого образа. Неземно обаятельная танцовщица с «тальянской» головкой и женственной грацией, она — милая и простодушная Сильфида — и не думала посягать на духовную монополию в спектакле своего именитого партнера.

Во втором акте балета пролегал путь героя к трагедии — неожиданной и коварной. Ничто ее не предвещало в той веселой, увлекательной прогулке, ради которой, собственно, и сбегал из дома нуреевский Джеймс вместе с Сильфидой. Их союз по-прежнему скреплялся пылкой мальчишеской привязанностью к воздушной

фее, но уже был пронизан эгоистическим духом детского «хочу». Маленький собственник своей живой забавы, герой желал распоряжаться ею полностью — играть, любить, лелеять, наряжать... Вольной его подруге были неведомы те подсознательные притязания.

С каким нетерпением теперь кидался этот Джеймс к старухе Медж за помощью — с таким же, с каким когда-то гнал из своего дома! С какой настойчивостью крутился около нее, выманывая и вымаливая воздушный белый шарф! И вот он в его руках — волшебная приманка для Сильфиды и... для самого героя. Да, оба, одинаково замороженные полетом легкой ткани, они включались в новую, полную радости игру, стараясь достать, поймать порхающее над ними газовое облако, а затем, все так же весело играя, Джеймс ловил и оплетал колдовским шарфом восхищенную Сильфиду и в порыве счастья крепко прижимал плененное сокровище к себе. Свершалась месть старухи Медж. Надо было видеть в этот миг, как отчаянно менялось лицо, как гасли, переполняясь ужасом и болью, только что лучистые глаза шалуна — Сильфида умирала! Слишком тяжелым грузом ложилась на бедного Джеймса его нечаянная и для него непостижимая вина. Мир рушился, жизнь теряла смысл...

Что ж, Нуреев в «Сильфиде» подтвердил, что он Нуреев. За фигурой танцовщика, уже ограниченного естественными законами природы в физических возможностях, отчетливо проступил Художник, Мастер, способный преодолеть эти ограничения и подняться над ними в своем человеческом искусстве.

Наталья Зозулина

ПОЧЕМУ ИМЕННО ЭТОТ?

Лучшей премьерой минувшего сезона признан спектакль «Танго», поставленный Семеном Спиваком в «Молодом театре». Таков результат опроса, проведенного социологами среди ленинградских критиков. Но почему же именно этот?..

Вопрос естественный, но ответить на него не проще, чем на те, которые встречаются в самом спектакле «Танго».

Например, почему смерть бабушки Эугении (Н. Леонова) сопровождается общим весельем

родных и близких? Почему юноша Артурек (А. Петров), столь страстно мечтающий о восстановлении высочайших норм морали, смертельно напивается накануне собственной свадьбы? Почему до безумия влюбленная в него девушка Аля (Н. Суркова), прежде чем пойти под венец, отдается мерзейшему типу Эдеку (С. Мухин), которого иначе как подонком, в сущности-то, и назвать невозможно, но который почему-то каждому из членов этого семейства оказывается жизненно необходим: для бабушки и ее брат-

Взгляд... Внезапление... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

ца — дяди Эугениуша (А. Артемов) — он незаменимый партнер по карточным играм; для Элеоноры (Т. Григорьева) — мамы Артура — эпизодический любовник, время от времени подпитывающий, словно аккумулятор, ее ностальгическое чувство по утраченной простоте и красоте жизни; для ее мужа Стомиля (С. Кошонин) — безотказный зритель, безропотно воспринимающий его эксперименты в искусстве; для Али, стало быть, — «просветитель», познакомивший ее с одной из самых великих радостей бытия...

Больше того — пан Эдек пригодился и самому Артуру: когда тот «попросил» убить, от каза не последовало. Правда, на сей раз, чтобы угодить, пану Эдеку пришлось физически затратиться (и сильно): юноша оказался крепок и фирменный удар ребром ладони по шее потребовалось нанести не один раз, отчего картина смерти Артура стала похожа уже не на случайное убийство, а на злостную садистскую акцию.

Наконец, самый главный и поразительный вопрос: как могло случиться, что не кто-нибудь из законных владельцев Дома сего, а именно прихлебатель и проходимец, этот животноподобный Эдек, в конце концов берет верх над остальными, а они (и оставшиеся в живых, и даже умершие) пускаются в пляс под его, Эдека, дудку, безропотно исполняя замысловатые фигуры томительного танго?

Возвращаясь к вопросу иного порядка — отчего «Танго» в «Молодом театре» оказалось лидером среди других премьер, — так и хочется поскорее выпалить вроде бы нелепое утверждение: потому что театру успешно удалось миновать ответы на все те вопросы, которые мы только что назвали, то есть обойтись без объяснений социальных проблем.

Все «почему», из которых строится абсурдный сюжет, по-моему, намеренно обойдены вниманием режиссера-постановщика. Семен Спивак все время уходит от того, чтобы расставлять точки над «и», особенно по конкретным поводам. Казалось бы, ход совершенно неоправданный (на ум приходит даже — «непрофессиональный») ... Но как раз благодаря этому ходу в спектакле Спивака воцаряется атмосфера, столь созвучная для зрителей с той, которой они окружены в так называемой повседневности.

В самом деле, сегодня никто из нас толком не может сказать, почему наша жизнь устроена столь нелепо, начиная с нехватки пресловутых «моющих средств» и кончая (а вернее, постоянно сопровождая) тем, что куда бы мы ни ткну-

лись: в магазин, на почту, в парикмахерскую, на транспорт, наконец — на работу, где мы проводим кто примерно треть, а кто и поболее своей единственной и неповторимой жизни, — везде (везде!) нас ждет развал, а главное — унижение.

И сколько бы мы ни надрывали глотку (как Артурек), разглагольствуя о справедливости, сколько бы ни кичились свободой (как Стомиль и Элеонора), завоеванной в революционных отрицаниях, сколько бы ни пытались забыть в любви (как Аля), сколько бы мы ни внушали себе, что, мол, не очень-то нам и хотелось тех или иных благ, потому что и нам есть что вспомнить (как Эугениушу), сколько бы ни умирало на наших глазах бабушек, мы, так же как персонажи пьесы Славомира Мрожека, из раза в раз оказываемся во власти Хама, подобного Эдеку, продолжая при этом находиться в неведении, почему же, собственно, именно так, а не иначе устроена наша жизнь.

Нынче на сценах советских театров очень часто (быть может, даже слишком часто) ставят пьесы абсурдиста Мрожека. К сожалению, не менее часто цель этих постановок сводится к тому, чтобы на примере пьес Мрожека объяснить нам механизм, с помощью которого «работает» определенная историческая модель, отчего спектакли получаются, как правило, схематичными и плосковатыми. Семен Спивак поступил как раз наоборот. Он не стал скрупулезно выстраивать и проследить причинно-следственные связи, тем более что они в «нашей» модели опосредованы один Бог знает каким образом... Его первоочередной заботой стало строительство метафоры, которая заключена в названии — «Танго», потому что пьеса польского драматурга, судя по всему, действительно рассказывает о людях, «протанцовывающих» свою жизнь. По механике поведения это далеко от марионеток, но по существу дела — то же самое.

Ни одно из печальных событий, происходящих на сцене, не воспринимается участвующими в них героями адекватно, ведь каждый человек здесь в лучшем случае просто присутствует: если и существует полнокровно, то очень-очень короткий миг и по очень-очень конкретному поводу... Есть кофе с сахаром — его смачно поглощают, заботясь только о том, чтоб кто другой раньше тебя не выпил; кончился кофе — ну и черт с ним. Ни это обстоятельство, ни какое другое абсолютно не волнует ни одного из обитателей дома. Потому-то столь смешно и заведомо безнадежно звучат призывы юного Артура упорядочить жизнь, вернуть утрачен-

Взгляд... Внезапление... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

ные, но еще сидящие где-то в закоулках памяти традиции, гарантирующие и благородство отношений между людьми, и устойчивый, налаженный быт.

В спектакле Спивака есть эпизод, когда нам, зрителям, словно правило в учебнике, сжато формулируют (вернее — демонстрируют) основы языка, с помощью которого люди здесь общаются друг с другом.

Какая-то неодолимая сила постоянно тянет их собраться вместе. При этом собственно общение их явно не прельщает. Передвигаться, пересекаться, совмещаться — это да! Но только не в плане духовности. Каждый из них не может существовать не просто без кого-то другого, а именно без всех остальных. Каждому необходимо хоть перед кем-нибудь, но обязательно «выступить», каждому все время нужна публика. Это что-то вроде «профессионального заболевания» у актеров, которое особенно усиливается с возрастом.

Но перед нами не актеры. Это-то и порождает эффект комического несоответствия, когда они начинают действовать, а тем более пытаются взаимодействовать. Результат всегда одинаков и напоминает тот, который дает бег белки в колесе или вальсирование пар по кругу.

Вот Артурек в очередной (о Господи, в который уже!) раз рассуждает о возвышенных материях, призывая всех сразу (и никого в частности) к немедленному установлению порядка. Абстрактно-логические пассажи окружающие переживают кто насколько может тактично. Тогда Артурек пускает в ход испытанное и любимое всеми «оружие» — конкретные примеры и начинает гневно кричать о том, что он родился 25 лет назад, а его коляска все еще не убрана на чердак, опять же — возмущаться тем, что бриджи дяди Эугениуша валяются на обеденном столе, тогда как последняя лошадь, на которой скакал дядя, сдохла уже лет десять, если не больше, назад... и т. д. Такой поворот дела вносит большое оживление в ряды «публики»: теперь «зрители» уже не ждут, когда же кончится сцена из надоевшего им спектакля, каждый из них (уж кто как может и кто во что горазд) устраивает себе «антракт». И апофеозом этого антракта становится непредвиденное обстоятельство, которое, судя по всему, происходит вовсе не вдруг, а из раза в раз, просто-таки непременно...

Под обеденным столом обнаруживается спящая Аля!!!

Понятно, реакция на это событие у всех присутствующих настолько бурная, что она силою

своего выплеска «прочитывает» сознание почти до стерильного состояния, словно ничего никогда до того и не было... И можно начинать все сначала, например — новый «спектакль». Так оно и происходит, только вместо Артурака на «кафедру» взбирается его отец. Цикл завершился, но танцевальный марафон продолжается.

Цикл, конечно, будет повторяться, но акцента на этом повторе (вот, мол, как убого и однообразно мы живем) театр не делает, справедливо полагая, что эта «истина» и без того хорошо известна. «Молодой театр» в своем спектакле «Танго» попытался сделать гораздо более сложную вещь: воссоздать на сцене атмосферу, которая предрасполагает людей к тому, чтобы они не проживали, а — «протанцовывали» свою жизнь, что, конечно, не может не вызвать у наблюдающих такой процесс со стороны по меньшей мере сожаления.

Не стану утверждать, что абсолютно все здесь театру удалось. Это было бы явным завышением той планки, которая преодолена. Мне кажется, что нет смысла и резона останавливаться на отдельных удачах или недостатках каждой из актерской работ. Во-первых, потому, что перед нами — явно результат усилий достаточно согласованного актерского ансамбля. Во-вторых, сам этот результат весьма и весьма уникален. В кои-то веки наш советский театр не обличает, а сочувствует людям, жизнь которых ненормальна. Отсюда, из этой установки, предварившей работу над спектаклем, и родился, по-моему, тот эффект, который привлек к себе внимание многих, а премьеру «Молодого театра» — «Танго» вывел в лидеры сезона 1988/89 года.

Тут невольно припоминается общеизвестное и уже порядком надоевшее утверждение, что наш театр в целом переживает сегодня кризис. И тогда ценность спектакля «Танго» возрастает, потому что его пример позволяет предположить — а не оттого ли кризис этот наступил и никак не хочет прекратиться, что наш театр много, очень много лет подряд занимался (и иногда безуспешно) несвойственным ему делом «борца за социальную справедливость», забыв о более исконном и высоком своем (да и всего искусства) предназначении: если уж и «бороться», то только и прежде всего за Человека, а значит, искать путей не обличения его, но — ему сочувствия, в крайнем случае — сожаления по поводу его судьбы.

Елена Маркова

Взгляд... Внезапление... Оценка

РОДНИКИ ЗЕМЛИ НАШЕЙ

Выставка копий древнерусских фресок в залах корпуса Бенуа Русского музея — третья по счету экспозиция такого характера, организованная отделом древнерусской живописи. Первая проходила после войны, в 1948 году. На ней в основном были выставлены копии погибших фресок. Вторая была подготовлена в 1965 году и знакомила с принципами копирования монументальных произведений древнерусской живописи.

Выставка преследует несколько целей. Во-первых, создать наиболее полное представление о фресках Древней Руси. Ведь собрание копий Русского музея самое крупное в нашей стране. Оно дает возможность познакомиться зрителю с основными этапами становления и развития крупнейших художественных школ. Но кроме желания представить живопись древних монастырей и всемирно известных храмов Киева, Чернигова, Старой Ладogi, Пскова, Москвы, Новгорода устроители выставки хотели рассказать о судьбах копиистов. Поэтому одним из принципов формирования выставки стало не только экспонирование копий фресок, изображений церквей, разрезов храмов, но и знакомство зрителей с фотодокументами, биографическими сведениями о художниках-копиистах.

Известно, что искусство копирования сегодня переживает кризис. Активно в этой области работают только три крупных мастера. А фрески продолжают погибать. В связи с этим нельзя не вспомнить слова И. Е. Репина о том, что «корни искусства должны питаться родниками родной земли, и только тогда оно будет процветать и вложит свой вклад в общее достояние человечества».

В. Иванен

*Архангел Гавриил.
Из композиции «Благовещение». XII в.*



ЛАБИРИНТЫ СКУЛЬПТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Художник и окружающий его мир связаны как два сообщающихся сосуда, существуют в постоянном взаимном обогащении, и связь эта может отливаться в формах самых неожиданных.

Это подтверждается и старым, и новым искусством. В том числе последними выставками ленинградских мастеров, на которых все чаще стали появляться работы Жанны Бровиной.

Взгляд... Внезапление... Оценка

При всей умозрительности эти работы всегда сохраняют отчетливую изобразительную основу: и в живописи, и в скульптуре это головы и лица, т. е. человеческая суть. Многие древние культуры считали головуместилищем души, отсюда крупноголовые с ущербным телом фигуры африканских идолов, египетских богов, христианских святых.

Живописные произведения Ж. Бровиной совмещают в себе мистически-религиозное начало с современным рационализмом. Ее образы совершенно внеиндивидуальны, надличностны, называются все одинаково и отстраненно — «композиция» и представляют собой вариации на одну тему — человеческой головы и лица, самого совершенного, таинственного и одухотворенного создания природы. Лица по преимуществу женского, с нежными, мягко сияющими чертами. Архаическое мышление все животворные силы природы, и Землю, и Луну, и Солнце отождествляло с женским началом.

Пастели Бровиной — это помстине лики Земли: весенний, юный, купающийся в отражениях чистого голубого неба и осенний, густо-золотой от щедро покрывающих его колосьев. Это лица-ландшафты, круглые, как сама Земля, и лучезарные, как Солнце. Но стоит чуть-чуть изменить ракурс, как меняется образ, и легкий наклон головы уже напоминает мадонну, склонившуюся над младенцем, или ангела Златые Власы, осененного золотисто-голубым сиянием.

При этом все картины остаются именно плоскостными композициями, образованными изысканным гармоничным соотношением цвета, света, рисунка. Манера художницы ненавязчива и избегает жесткой определенности: едва проявленные, словно на туринской плащанице, черты предполагают субъективность и ассоциативность восприятия. Но опирается она на характерные особенности стиля — плавное кружение линий, легкую прозрачность живописи, сотканную из нежнейших тонов, сквозь которые струится все одухотворяющий свет. Иногда он почти растворяет изображение, превращая картину в сплошное заворачивающее сияние, в «свет, изливаемый душой, ибо душа светоподобна».

Идея «олицетворенной» — буквально — природы развивается, приобретает монументальные формы и иной, космический масштаб. В работах маслом «лик» Земли показан с очень высокой и стремительно движущейся точки обзора, словно с высоты и в состоянии птичьего полета. И мы видим условный круг Земли, сферическую перспективу, переданную веером динамично расходящихся линий, — Земля летит во вселенской бесконечности.

Здесь все резче и определеннее, чем в пастелях с их туманной дымкой. Поверхность планеты «окультурена», разрезана, расчленена на части жесткой графикой линий, но в них просматриваются черты человеческого лица — сурового, скорбного лица Земли, которое видит, слышит, страдает.

Архаическому сознанию, как и детскому, свойственно очеловечивать природу, вступать с ней в общение как с равной. Средневековые видит в природе человеческое подобие: озеро — глаза, травы — волосы, деревья — руки. Жанна Бровина возрождает это счастливое цельное видение мира и с подкупающей прямолинейностью воплощает абсолютное слияние человека и природы.

Человеческое лицо, строго геометричное, конструктивное по своей структуре — качества, подчеркнутые архаическими мастерами и кубистами, — может вызвать и другие, архитектурные ассоциации, что приводит к новому повороту темы — появляется образ «головы-храма». Когда овал лица вписан в полуцилиндр апсиды, и апсида открыта на нас торжественным обликом Оранты, это очевидно. Действительно, в основе древнерусских храмов — человеческие пропорции и формы. Но картины вводят нас и в сложное перетекание внутренних пространств храма, как внутрь головы, потому что и здесь переплетение сводов, окон образует подобие лица. Но ведь голова и есть таинственный храм с величайшей святостью — разумом. С другой стороны, храм всегда трактовался как «модель мира» и человеческое сознание отражает и хранит в себе все мироздание. Картины-храмы написаны густо, плотно, словно действительно выстроены. Их архитектоника и материальность пришли из скульптуры, с которой, собственно, и начала свой творческий путь художница и которая с еще большей очевидностью воплощает ее художественные цели.

И в скульптуре основная тема Бровиной — это головы, которые тем не менее несотоставимы с традиционным скульптурным бюстом, с его характерным индивидуальным психологизмом. Это опять свободные вариации на тему человеческой головы, приблизительные формы которой как бы случайно и неожиданно образуются из причудливого переплетения форм. Поэтому, как и в живописи, они получают отвлеченное название «композиция». Сложная конфигурация их объемов, беспокойно изрезанный рельеф конструируют не столько человеческий облик, сколько состояние души — принцип, уже встречавшийся в современной скульптуре, хоть и не в столь очевидном варианте, когда внимание ак-

Взгляд... Внезапление... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

центрируется только на голове, на этом универсуме человеческого духа.

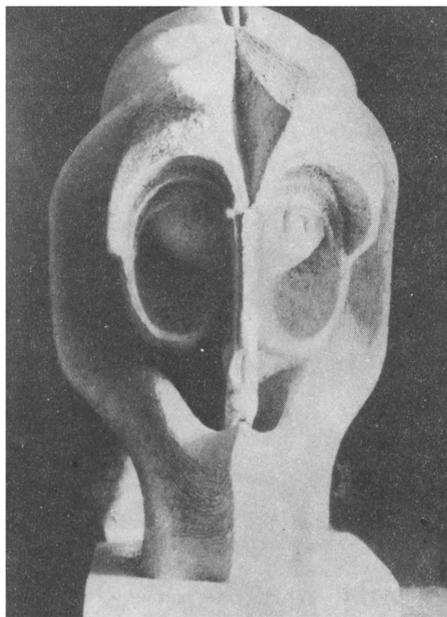
В основе скульптурных образов уже знакомая по живописи метафоричность: цельность объема нарушена, форма раскрыта, в ее сложной структуре обнажены прихотливые изгибы внутренней жизни, по которым блуждает взгляд, прикасаясь к таинственным безднам. Аналогию этому можно найти, вероятно, в «Головах» Филонова. У Бровиной тайна утверждается как имманентное качество «сапиенса», благодаря которому ее «Композиции» излучают романтическую ауру. Скульптура Бровиной ставит нас перед фактом непостижимости человеческой души как таковой, непроницаемости этого вечного сфинкса.

Ее «Композиции» — это лабиринты, образующиеся сочетанием материала и пещероподобных темных провалов, которые влекут взгляд, втягивают внутрь и через светящееся в глубине отверстие вновь выводят его в окружающее пространство. Перетекание внутреннего, художественного, и внешнего, реального, пространства создает единство микро- и макромира. Эти величественные головы соединяют в себе мрачность и просветленность, мощь и хрупкость, покой и развитие, т. е. противоположности, составляющие гармонию мира.

Сложная архитектура голов приобретает самостоятельность и свободу в абстрактных композициях. В них материал словно тает, растворяется хлынувшим в скульптуру пространством, отчего она становится ажурной, прозрачной и легкой. Это именно тот случай, когда пустота, оттененная контуром, становится и формой, и образом беспредельности — потому что она врастает в окружающий мир — и непрерывного развития, — становясь эквивалентом органической жизни. (Абстрактное искусство тем и интересно, что рождаемые им ассоциации тоже бесконечны.) В этих композициях можно увидеть текущие облака, рисунок нервюр и аркбутанов готического храма или услышать баховский хорал. Это «живые вещи», и полное представление о них можно получить на пленэре в их сочетании с живым миром.

Произведения Бровиной — это пластически воплощенная поэтическая метафора. Они удивительным образом сочетают в себе рационализм и метафизическое мышление, простодушие и утонченный интеллект, огрубленность и эстетизм, которые показывают, что человек в конце XX века аккумулирует, преломляет и осваивает все достижения мировой культуры.

Изабелла Белят



*Жанна Бровина. Голова. 1975. Шалот.
Композиция № 8. 1980*

Взгляд... Внезапление... Оценка

МУЗЕЙ

*У дома Державина.
Фото Ю. Щенникова*



дом поэта: между прошлым и будущим



С. М. Некрасов,

директор Всесоюзного музея А. С. Пушкина

Девять лет отделяют нас от предстоящего 200-летнего юбилея А. С. Пушкина. Вполне понятно, что перспективы развития пушкинских музеев страны и, разумеется, Всесоюзного музея А. С. Пушкина связаны с подготовкой к этому событию. С чем придем мы к пушкинскому юбилею? Это во многом зависит от наших сегодняшних позиций, от принимаемых решений, которые будут определять судьбу музея на годы вперед.

ВМП — крупнейший из всех музеев великого русского поэта. Он является комплексным литературным музеем, включающим литературно-монографическую экспозицию «Пушкин. Личность. Жизнь и творчество» и три мемориальных музея: квартиру поэта на Мойке, 12, Лицей и дачу в Царском Селе¹. В 1988 году музею был передан особняк на набережной Фонтанки, 118, бывший дом Г. Р. Державина, где сегодня создается еще один филиал — Музей Г. Р. Державина и русской поэзии его времени. Его намечено

открыть в 1993 году, к 250-летию со дня рождения великого предшественника Пушкина.

В собрании Всесоюзного музея А. С. Пушкина находятся почти все сохранившиеся до наших дней личные вещи поэта, прижизненные издания, ценные произведения искусства пушкинской эпохи. Музей обладает также многими работами выдающихся русских художников, в творчестве которых отразились личность поэта и сюжеты его произведений.

Начало этому богатейшему собранию картин, гравюр, книг и реликвий было положено еще в XIX веке. В 1879 году в Петербурге, в Александровском лицее открылась Пушкинская библиотека, а вскоре после нее и выставка, превращенная в первый в

¹ В состав ВМП входит также мемориальный музей Н. А. Некрасова.

Более двух с половиной веков назад из Московского Кремля с большими предосторожностями доставили ящики с личными коллекциями Петра I. Предметы культуры и быта разных народов, медицинские и зоологические препараты, коллекции минералов и диковинных инструментов составили собрание «Кабинета редкостей», первого публичного музея России — Кунсткамеры...

С тех пор количество музеев в нашем городе выросло приблизительно в сто раз, а общий музейный фонд исчисляется миллионными цифрами. Много это или мало при нынешнем дефиците духовности, образованности, культуры? За этим вопросом неизменно встают и другие, непростые вопросы о роли и месте музеев в жизни современного общества, их трудах и днях. Об этом шла речь на учредительной конференции Ленинградского творческого Союза музейных работников, состоявшейся в конце 1989 года. Итак, еще один творческий союз. И снова возникают вопросы, почти неизбежные при взгляде со стороны: дань моде? забота о престиже? путь к привилегиям? Ответы находим в выступлениях делегатов учредительной конференции, в принятых ими обращениях и резолюции.

«Вновь созданный творческий Союз музейных работников, — говорится в обращении конференции к ленинградцам, — считает своим долгом довести до всех, что музеи города и области все более утрачивают свой статус и авторитет. Многие из них влечат жалкое существование и практически не выполняют тех задач, которые они призваны выполнять и могут решать».

Что же понимается под выполнением задач музейного дела? Только ли рост числа посетителей и, соответственно, доходов — как это в большинстве случаев трактуется «свер-

России Пушкинский музей. Здесь были представлены лицейские реликвии, автографы, разнообразный изобразительный материал, личные вещи поэта.

В 1905 году при Академии наук был создан центр научного изучения пушкинского наследия — Пушкинский Дом, куда после революции были переданы музейные материалы Александровского лицея. Среди крупнейших поступлений нельзя не упомянуть известную коллекцию А. Ф. Онегина (Отто), доставленную из Парижа в 1928 году. Немного раньше, в 1925-м, в ведение Пушкинского Дома перешла последняя квартира поэта на Мойке, 12.

Наследником пушкинских реликвий и других музейных материалов, собранных Академией наук, и стал Всесоюзный музей А. С. Пушкина, созданный позднее. К музею на Мойке добавились экспозиция о жизни и творчестве Пушкина (с 1949 года размещалась в залах Александровского дворца в городе Пушкине), мемориальный музей в здании Лицея (открыт в 1949 году, к 150-летию со дня рождения поэта) и царскосельская дача Пушкина в бывшем доме Китаевой (открыта в 1958-м). Так постепенно сложилось единство взаимодополняющих экспозиций ВМП.

Мемориальные пушкинские музеи позволяют погрузиться в атмосферу, в которой жил и творил Пушкин, — в местах, навсегда сохранивших память о нем. Основная литературно-монографическая экспозиция «Пушкин. Личность. Жизнь и творчество» призвана соединить важнейшие эпизоды биографии великого поэта, дать представ-

ление о его судьбе, о зарождении и реализации творческих замыслов. Заново открытая в 1967 году, она почти полностью строилась на подлинных материалах и включала в себя около 700 копий рукописей с текстами и рисунками поэта, выполненных на бумаге пушкинского времени.

Как известно, судьба этой экспозиции сложилась непросто. В конце 1951 года Александровский дворец был передан одной из военных организаций, а экспозиция временно разместилась в залах Эрмитажа. В 1967-м она вернулась в Царское Село — в Церковный флигель Екатерининского дворца. «Прописка» и здесь не была постоянной, помещение арендовалось. А два года назад в дальнейшей аренде было отказано — в связи с капитальным ремонтом отопительной системы и сменой инженерных сетей в здании Екатерининского дворца. Центральную экспозицию ВМП пришлось разобрать.

Тревогой за ее дальнейшую судьбу охвачены не только сотрудники нашего музея. Где и когда она сможет принять своих посетителей — это обсуждается в музейных кругах и на страницах печати. Предлагались варианты ее размещения на втором и третьем этажах здания на Мойке², приводились аргументы в пользу здания бывшего Александровского лицея, рассматривалось предложение Пушкинского исполкома о предоставлении музею дома № 5 по Лицейскому переулку, высказывалось суждение о целе-

² См. отклики: Лит. Россия. 1988. № 39. 30 сент.; Лит. газ. 1989. № 11. 15 марта.

ху» и регламентируется планами и инструкциями? У «музейщиков» иное мнение на этот счет: просветительская функция музея неотделима от функции исследовательской. Собирать, хранить, изучать, пропагандировать — этими глаголами можно характеризовать равнозначные составляющие музейного творчества. Но собирать (покупать) порой не на что, хранить негде, изучать некогда... А если еще вспомнить о пещерном уровне технического оснащения; о проблемах, связанных с реставрацией вещей и помещений; о делении музеев на союзные, республиканские и «местные», что отражается, в частности, и на уровне оплаты (в любом случае неудовлетворительном), то и для того, кто «со стороны», а может быть, и для тех, кто «наверху», станет очевидна необходимость перестройки музейного дела, которой и призвана служить идея цехового единения.

К сожалению, эту идею не до конца, судя по всему, осознали даже некоторые делегаты учредительной конференции. Имеем в виду не дискуссионный ее пафос, вполне объяснимый, а достойное памяти профсоюзных конференций недавнего прошлого безразличие к происходящему, нетерпеливое высживание, которые пришлось наблюдать в зале. Ленинградский творческий Союз музейных работников учрежден делегатами большинства музеев Ленинграда и области. Согласно принятому уставу, вступить в него может творческий работник любого из региональных музеев, независимо от подчиненности, ведомственной принадлежности и факта участия музея в учреждении союза.

Создание творческого союза регионального масштаба носило принципиальный характер. В этом отношении ленинградцы последовали примеру своих коллег из Литвы и Эстонии и со своей стороны выступили с инициативой учреждения Всесоюзной ассоциации



Мыйка, 12. Фото В. Брылякова

сообразности возвращения в Александровский дворец. Отмечалась возможность и других вариантов.

По мнению большинства научных сотрудников ВМП, высказанному на общем собрании в феврале 1989 года, наиболее привле-

кательным зданием представляется Александровский дворец. Эта точка зрения была активно поддержана Советским фондом культуры, некоторыми средствами массовой информации и недавно возрожденным Всесоюзным Пушкинским обществом.

музейных работников, призванной объединить усилия региональных союзов в решении общих задач, но на условиях добровольности, равноправия, демократического самоуправления».

Председателем Ленинградского творческого союза музейных работников был избран директор Эрмитажа академик Б. Б. Пиотровский, его заместителями — видные специалисты музейного дела В. В. Знаменов, А. И. Кузьмин и Т. В. Балт.

Почти одновременно был учрежден и Союз работников культуры Ленинграда и области, объявивший своей главной задачей содействие развитию и обогащению культурной жизни ленинградцев. Союз призван координировать деятельность библиотек, клубов, кинотеатров, учреждений досуга. В сфере его внимания декларирована и музейная работа, а к участию в союзе приглашены сотрудники городских и областных музеев. Председателем Союза работников культуры стал ректор Института культуры имени Н. К. Крупской профессор Е. Я. Зазерский.

«Искусство Ленинграда» поздравляет оба союза с первым — полугодовым — юбилеем и выражает надежду, что нелегкий этап становления пройден и недалек тот час, когда будут ощутимы первые результаты усилий по развитию музейного, библиотечного, клубного дела, защите творческих и социальных прав людей, нашедших в этих сферах деятельности свое призвание.

К жизни ленинградских музеев, к их будням и праздникам журнал уже обращался в своих публикациях. Продолжение начатого разговора — в новой рубрике «Музеи», которую открывает статья С. М. Некрасова. К обсуждению затронутых в ней вопросов развития Всесоюзного музея А. С. Пушкина редакция приглашает всех заинтересованных лиц — «со стороны», «сверху» и, разумеется, «изнутри».



*Дом Державина.
Фото Ю. Щенникова*

Однако необходимо отметить, что далеко не все в Ленинграде уверены в целесообразности передачи Александровского дворца именно ВМП. Есть немало сторонников и другой точки зрения: дворец должен стать историко-художественным и историко-бытовым музеем.

Всесоюзный музей А. С. Пушкина готов представить свою концепцию освоения Александровского дворца. Однако вопрос о передаче его ВМП (пока еще не решенный Ленгорисполкомом) должен быть окончательно рассмотрен только в контексте единой программы культурного возрождения Ленинграда.

Как бы он ни решился, остается проблема использования материалов основной экспозиции в настоящее время. Часть экспонатов нуждается в реставрации. Некоторые — например, оригинальная графика, акварели — должны «отдохнуть» после двух десятилетий экспонирования. Но основная масса этого уникального собрания должна «работать». Временным выходом стала выставка, открытая в январе этого года в Центральном выставочном зале по предложению Фонда культуры. В дальнейшем наиболее оптимальным следует признать вариант временной выставки сокровищ ленинградской пушкинианы в свободных помещениях здания на Мойке.

Другая проблема, остро стоящая перед музеем, связана с размещением фондов. ВМП не обладает специально оборудованными хранилищами, что создает немало

занимают часть помещений Лицея (живопись, графика, скульптура, мебель, прикладное искусство и др.). некоторые музейные ценности (крупногабаритная скульптура, мебель) размещены в бывших «Бироновых конюшнях» во дворе дома на Мойке.

Создание должных условий хранения и обработки фондов — залог плодотворной работы музея. При постепенном росте музейных коллекций необходимо планировать увеличение помещений для их хранения не менее, чем на 16—20 лет вперед. Оснащение же фондов современным оборудованием, использование компьютеров для обработки фондовых материалов — все это уже вопросы сегодняшнего дня. В их решении нам помогают специалисты Института связи имени М. А. Бонч-Бруевича (компьютеризация музейного учета) и Ленинградского филиала Гипротейтра (расчет площадей). Предварительный анализ убеждает в том, что в настоящее время музей не располагает необходимым помещением для фондохранилища. Конечно, в случае получения Александровского дворца, после проведения в нем ремонтно-реставрационных работ, эта проблема может быть решена. Однако это слишком отдаленная перспектива. Поэтому необходимо изучать и другие варианты, среди которых следует назвать здание Конюшненного ведомства, в освобождаемой части которого есть возможность создания в самое ближайшее время фондохранилища на уровне современных требований, там же могли бы разместиться и музейные реставрационные мастерские.

Дальнейшее развитие ВМП связано и с освоением новых музейных объектов, знакомящих посетителей с историко-культурным контекстом пушкинского творчества, с предшественниками и современниками поэта в литературе.

Это и уже упомянутый Музей Г. Р. Державина и русской поэзии его времени, над созданием которого мы сегодня работаем. В доме Державина, как известно, собирался цвет русской литературы рубежа XVIII — XIX веков: Д. И. Фонвизин, Н. А. Львов, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич... Там бывали Н. М. Карамзин и В. А. Жуковский. Из этого дома в январе 1815 года Державин отправился в Царское Село, где произошла знаменательная встреча с юным лицеистом.

Рядом со зданием Лицея находится дом его директоров В. Ф. Малиновского и Е. А. Энгельгардта. Здесь также может быть создан филиал нашего музея, посвященный русскому просвещению XVIII — начала XIX века и первым директорам Лицея. Большую помощь в этой работе готовы оказать потомки В. Ф. Малиновского, уже передавшие музею некоторые фамильные реликвии.

Интересно, на наш взгляд, может быть решен и музей в доме Н. М. Карамзина. С 1816 года он жил в Царском Селе, где и познакомился с Пушкиным-лицеистом. В ту пору Карамзин был всецело поглощен изданием «Истории государства Российского», фрагменты которой читал в кругу своих гостей. «История» Карамзина и споры вокруг нее стали одним из важнейших событий литературно-общественной жизни России начала XIX века и сыграли определенную роль в становлении исторических воззрений Пушкина. С домом Карамзина связано знакомство Пушкина с Чаадаевым и начало многолетнего диалога об историческом пути России. Поэтому и представляется целесообразным создать в нем экспозицию «А. С. Пушкин и Н. М. Карамзин. История России в художественном сознании и исторической мысли конца XVIII — начала XIX века»³.

³ Содействие освоению комплекса зданий (директоров Лицея, Н. М. Карамзина, учителя пения Теплера де Фергюсона), созданию здесь к 200-летию со дня рождения Пушкина музейно-культурного пушкинского центра предусмотрено Пушкинской программой Советского фонда культуры.

Создание такого музея своевременно в условиях, когда углубляются представления об отечественной истории и само историческое сознание освобождается от пут догматизма.

Несомненно, что дальнейшее развитие ВМП требует учета и других изменений, происходящих в обществе. Переход на новые условия хозяйствования, осуществляющийся в этом году, ставит перед нами немало серьезных проблем. Мы будем искать выход в активизации выставочной и издательской деятельности, в рациональном использовании имеющихся в нашем распоряжении площадей, в поисках новых форм его подачи...

Сегодня многие музеи, в том числе и Всесоюзный музей А. С. Пушкина, переживают непростой период своего развития, когда проблемы обозначены со всей остротой, а перспективы их решения еще не всегда и не во всем достаточно обеспечены.

1999 год — год пушкинского юбилея — предпоследний год XX столетия, время подведения итогов во всех сферах жизни общества.

К этому времени должны быть подведены и некоторые итоги работы ленинградцев по культурному возрождению родного города.

Какое место в этой благородной патриотической деятельности займет ВМП? Когда



будет возрождена прекрасная литературно-монографическая экспозиция, посвященная жизни и творчеству А. С. Пушкина, и ее вновь увидят ленинградцы? Жизнь поставила перед нами эти вопросы. Мы обязаны ответить на них делом. И как можно скорее.



Лик. Фотокомпозиция В. Брылякова

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

(ВЗГЛЯД С ХРИСТИАНСКОЙ КОЛОКОЛЬНИ)

Теперь настала пора переходить к «Жертвоприношению», седьмой, заключительной части грандиозной симфонии. Вряд ли мы сыщем в кинематографии что-либо, хоть немного приближающееся по глубине, сложности и даже противоречивости к этому виртуознейшему скерцо, исполненному поистине бетховенского титанизма. Не случайно сам Бергман признал лебединую песнь Тарковского непревзойденным шедевром киноискусства. Как заявил автор, «Жертвоприношение» сделано не для Запада — там оно пока непонятно, а для России, где уже назрели духовные проблемы, которые затрагивает фильм. Это несомненно. Однако же вся противоречивость этого произведения, в отличие от остальных, в том, что таким оно получилось вопреки плану и замыслу его творца. Воплотившаяся в нем главная идея гениально противоречит рассудочному намерению кинорежиссера. И это лишний раз доказывает, что за спиной Тарковского стояла высшая сила — нечто большее, нежели художественно-философское дарование человека.

Как известно опять же из авторских уст, в «Жертвоприношении» сделана попытка показать единственный путь спасения мира через веру и жертву собой. И сделано это блестяще в смысле... методологии, которая прямо вырастает из недр христианства. Действительно, Христос спас мир ценой собственных страданий и крестной смерти, и каждый христианин должен нести свой посильный крест. Чем больше веры и духовной силы накапливает душа, тем более сложную задачу принимает она на свои плечи постепенно. Именно постепенно. И горе тому, кто попытается с первой ступеньки прыгнуть чуть ли не на самую высшую. Всякий начинающий в религиозной жизни сталкивается с подобным искушением в той или иной форме.

Что ж, путь Александра — путь героя, именно героя, но не христианского подвижника, как показалось это Тарковскому-человеку. И такая подмена не спасает человечество, а губит собственную душу спасателя. (Здесь хотелось бы отослать читателя к статье С. Булгакова «Героизм и подвижничество», опубликованной в сборнике «Вехи».) К сожалению, это ловушка не только для Александра, но и для самого Тарковского — его главного прототипа.

В каком случае автор может дать исчерпывающую оценку своего произведения, объяснить, что и как он хотел сказать? Да только в том случае, если произведение исчерпывается фантазией авторского ума. Однако вещи такой природы неминуемо уходят в бездонную Лету. Все же подлинные шедевры, творения гениев сами становятся вечными, бездонными источниками. Каждое повторное соприкосновение с ними читателя, зрителя, слушателя открывает глубину и смысл, ранее не замеченные. Но духовные иерархии, выбирая посредника для воплощения шедевра, вовсе не обязаны давать его земному сознанию полное понимание содеянного. Иногда это делается ради его же душевной пользы, дабы сей посредник не возгордился. Таково действие Промысла в отношении Тарковского. И потому можно заниматься анализом его наследия не только вопреки профессиональной критике, но и авторским декларациям...

Эпизод из жития аввы Иоанна Колова, который Александр рассказывает своему сыну в начале фильма, имеет немаловажную предысторию. Сам эпизод повествует о том, что Пимен Великий (в фильме Памва) дает послушание, а точнее, епитимью своему

послушнику Иоанну, будущему преподобному отцу, поливать засохшую палку. И вот ежедневный труд монаха, таскание воды из далекого источника и поливание, казалось бы, безнадежной палки приводят к чуду: она прорастает. Но за что же он получил такую епитимью от старца Пимена? Тарковский вместе с Александром это опускают. А ведь здесь-то и кроется смысл той ловушки, в которую угодили, увы, еще не святые отцы. Иоанн Колов подвизался вместе со своим братом-монахом в одной келье. Однажды он почувствовал прилив колоссальных духовных сил и полную свободу от всего плотского, даже от телесных потребностей. Говорит он тогда своему брату: «Ты знаешь, я уже чувствую себя, яко Ангел, и потому пойду по свету, ибо уже не нуждаюсь ни в доме, ни в трудах, ни в общении». И ушел. Но вечером наступил лютый холод, а благодать покинула неопытного подвижника, и тот застучал зубами в судорогах. Почувствовав, что далее терпеть не может, опять пришел к своей келье, стал просить: «Пусти меня, это я, твой брат Иоанн». А тот отвечает из-за двери, тоже по промыслу Божию: «Не может такого быть: брат мой уже яко Ангел, а ты, следовательно, бес в его образе, и потому не пущу я тебя». Провел он ночь на морозе, а утром покаялся и перед братом, и перед старцем Пименом и получил епитимью в назидание супротив гордости и легковерия в собственные силы. Такова была цена опыта. В фильме подобный опыт приобретается другой ценой и завещается сыновьям — но это уже голос за кадром после фильма.

Тарковский выбрал именно этот момент из житий святых, сам до конца не постигая всей полноты его раскрытия.

Попробуем рассмотреть важнейшую в «Жертвоприношении» тему — о силах и способах спасения.

Евангельский мотив поклонения волхвов превращает в лейтмотив фильма полотно Леонардо да Винчи и соответствующий фрагмент «Страстей по Матфею» Баха. Халдейские астрологи, волхвы, одними из первых оповещаются Богом через виффлеемскую звезду о рождении в мир Его предвечного Слова. Они спешат поклониться Богомладенцу и приносят Ему в дар золото, ладан и смирну. Всё. Затем они уходят... Да, они признают в Нем Спасителя мира, Христа и Бога, но продолжают оставаться теми, кем и были: волхвами, магами. В дар Ему они приносят лишь ценности, но отнюдь не себя, как Апостолы. Волхвы много знают о Боге, знают, что такое *сила* и *вера*, но творят не Его волю, как Христос, а свою, хотя именно *силой* и *верой*. Что такое Слово, они понимают, и почему оно было в начале — тоже; что такое огонь желанья, им ясно, ясно даже, как он высекается, то есть тайна магии. Но: «Не всякий, говорящий мне: «Господи! Господи!», войдет в Царство Небесное, но исполняющий волю Отца Моего Небесного. Многие скажут Мне в тот день: «Господи! Господи! не от Твоего ли имени мы пророчествовали? и не Твоим ли именем бесов изгоняли? и не Твоим ли именем многие чудеса творили?» И тогда объявлю им: «Я никогда не знал вас; отойдите от Меня, делающие беззаконие» (Мф. 7.21-23). Магия — это всего лишь разновидность человекобожества. Каждый, в ком открывается действие духовной силы, непременно сталкивается с искушением свернуть на заманчивый путь волхва. Именно на таком распутье останавливается Александр...

Целый ряд искушений у него уже позади. Блестящая актерская карьера не прельстила его ищущую душу. Он ушел от суеты мира, уединился с семьей. Ему начинает раскрываться религиозное видение. Он успешно преодолел барьер «верю — не верю», и сердцу его открылась потребность молитвы. Но надо идти дальше, потому что не собирающий — расточает.

Однако на подъеме всегда возможно оступиться...

Несмотря на внешний уют и благополучие, никакой семьи в доме Александра нет. Далеки от него жена и дочь. Подлинно глубокая связь у него только с сыном. Все настойчивее осознает он необходимость разрыва мертвых пут своего сердца на пути к совершенству. Всемирная катастрофа, которая надвигается и ощущается в каких-то эфемерных отзвуках и угрозах, должна стать очистительной грозой, разряжающей удущие и смывающей опустылевшую пыль. Поэтому Александр внутренне совершенно спокоен. Но всеобщий ужас не может оставить его равнодушным.

Искушение достигает своей цели и рождает в душе его порыв сам по себе благородный: спасти все человечество. Гуманнейшая цель, и как же она может противоречить христианству? Разве не любви учит нас Христос и жертве ради ближнего? Однако же Христос не стал обращать камни в хлебы. «Не хлебом единым жив человек...» И бросаться с крыла храма, дабы продемонстрировать чудо ради чуда, он не захотел. «Не искушай Господа твоего». И тем более не пожелал воспользоваться средствами власти мира сего,



Последний раз у кинокамеры.
Фото Н. Федоровского (Зап. Берлин)

Александр же попадает в капкан, который ставят духи злобы на пути многих благородных порывов. Он встает на молитву и читает «Отче наш», пропуская слова. Видно, что как такового церковного, религиозного опыта у Александра нет, есть только настойчивый голос призвания к прямому пути совершенства. Находясь на этой стадии, человек часто превышает возможности своего видения и потому делает ошибки. Его можно сравнить с дистрофиком, у которого еще пока нет аппетита и который пока еще ничего не ест, но понимает, что надо получать питание. Как только человек начнет действительно проходить собственно религиозный путь, то есть помаленьку принимать «молочную пищу» (по Апостолу Павлу), то ему сразу становится ясно, насколько он еще далек от истинного *ведения*. Вспомним смирение Сталкера: он бы ни за что не пошел на такое.

Не удивительно, что молитва Александра ровным счетом ничего не дала. Исполнение его желания должно было идти другими путями. Как только демоническая сила убеждается в достаточном расположении Александра к соблазну, так тотчас же открыто предлагает свои услуги. Александру является почтальон Отто, свидетельствовавший сам о себе, что его коснулся крылом ангел мрака, и сообщает, как можно осуществить задуманное «спасение». (Какой зловещей насмешкой, кстати, выглядит старинная карта мира — подарок Отто Александру!) И тот, поколебавшись, сворачивает на путь волхвов. Однако по мере укрепления его желания пред ним все более и более раскрывается подлинный смысл и источник «добраго» намерения. Охраняющие душу силы света дают почувствовать подмену и предупреждают. На пути ломается велосипед, и возникает желание повернуть назад, но ограды рушатся одна за другой под напором свободного выбора и желания жертвы. Служанка Мария и оказывается тем волхвом, который может принять едва свернувшую с христианского пути душу. Мария еще раз предупреждает об ответственности выбора, ибо он должен быть провозглашен бесповоротно. Наконец, память Александра ставит последний барьер. Он вспоминает, каковы были последствия своеговольного окультуривания материнского сада и в какой ужас он пришел тогда от вида содеянного. «И это тебя не остановит?» — спрашивает в последний раз Мария. «Нет» — и тогда совершается жертвоприношение души на алтарь мага. А далее все происходит уже как по сценарию. Мировая катастрофа отвращена, оживают какие-то тени людей в нереальных пространствах и формах сновидения. А в доме, оказывается, как будто ничего и не происходило, и лишь Александр в сомнамбулическом состоянии довершает

свое жертвоприношение, соделанное уже на более реальных жертвенниках сознания. «А почему в начале было Слово, папа?» — спрашивает мальчик, которому возвращается дар речи и который отныне будет говорить, как в начале «Зеркала». Осмыслив опыт отца своего, он должен будет сказать слово: либо — Ксерксу, либо — Христу. И способно ли будет это слово оживить засохшую от нашего безверия бесплодную смоковницу — это уже вопрошает сам Тарковский: его герою такая задача оказалась не под силу.

В «Жертвоприношении» на самом деле бесчисленное множество жертвоприношений, как и в «Ностальгии» — ностальгий. И каждое жертвоприношение открывается под своим углом зрения. Тарковский даже в пространстве варьирует точки рассмотрения, как бы подчеркивая относительность всех формальных реальностей. Вдруг Александр сверху видит свой дом, в котором только что произошло нечто необычное, случилось какое-то потрясение. «Это ты сделала?» — спрашивает он у Марии, которая невидимо присутствует где-то рядом. «Нет, это мальчик», — отвечает она. Но мальчик тем временем спит. И не происходит ли в действительности (в одной из действительностей) все то, что происходит, в том числе и жертвоприношение Александра, лишь в сознании (в одном из состояний сознания) его сына? И быть может, все это определяется необходимостью его духовного опыта? А все остальные в этом спектакле просто посредники, наглядные пособия, а точнее — актеры? Такова еще одна грань «Жертвоприношения».

Нити ностальгии и жертвоприношения пронизывают все семь частей киносимфонии. Но можно сказать больше: они пронизывают всю человеческую жизнь, тесно друг с другом переплетаясь. Оба понятия состоят из двух частей: *nostos* — возвращение, *algos* — страдание. Страдание по возвращению и принесение жертвы — эти два попарно связанных элемента образуют механизм движений нашей жизни. Если говорить о связи жертвоприношения с ностальгией в прямом ее смысле, то есть с тоской по родине, то у русского писателя Андрея была и такая ностальгия, но она оказалась не самой сильной: ее-то он и принес в жертву ностальгии иного порядка, ностальгии по Святой Руси, исполняющей свою великую всемирную миссию. Андрей откладывает свой отъезд на земную Родину не на несколько дней, а навсегда ради того, чтобы со свечой пройти «свободные» грязи и отождествиться с Россией вселенской. В жертву можно принести только то, что дорого, иначе жертвы не будет. Приносить чему?.. Тому, что еще дороже. И на этом утверждается закон всяческого совершенствования, в том числе и по путям Богочеловечества и человекобожества.

Но блаженны те, кто видят корни своей ностальгии, то есть Ностальгию изначальную. Андрей Рублев, Крис, Сталкер: их ностальгиям по горней красоте, по Отчужденному, по Зоне свободного духа приносятся жертвы всевозможных видов благоустройства, амбиции и социальной свободы.

Все центральные образы Тарковского становятся зеркальными границами его собственного мира, все их ностальгии отражают составляющие его ностальгии, их жертвы его жертвы. В этих образах ясно просвечивает его тоска по прямому духовному пути стяжания благодати Духа Святого. Несомненно, что ему было дано вкусить сладость общения с горним миром. Воспоминание о таком переживании становится светом жизни каждого, кому оно хоть чуть-чуть приоткрылось. Я дерзну даже сказать, быть может вопреки многим близким Тарковского, что ему не раз приходило на сердце желание стать на прямой иносекский путь к Богу. Но в качестве доказательства и обоснования своего вывода я могу привести лишь аподиктическое утверждение: кто ставит такие фильмы, не может его не испытывать.

Александр — заключительное отражение Тарковского — начинает свое жертвоприношение Христу с актерского поприща. И в этом жертвоприношении героя с потрясающей, хотя и скрываемой глубиной силой звучит ностальгия по жертвоприношению его создателя — кинорежиссера, не оставившего своего поприща. Жертвоприношение ностальгии непрестанно усиливало в Тарковском ностальгию по жертвоприношению.

Но Тарковский не мог полностью отождествиться со своим Александром, иначе бы он потерял связь с теми, кто сделал его «Жертвоприношение» предупреждающей правдой. Многих становящихся на путь ко Христу предостерегает этот фильм от соблазна Фауста, сделавшего шаг вселенную на голос Мефистофеля. Тарковский был и остался христианином, приумножив свои таланты для вечной жизни. Так же как и все верные «дети страшных лет России» — как бы ни забывали свой путь, к какому бы «Ксерксу» ни кидались — «забыть не в силах ничего», ибо

Христос истинный Бог наш!

И. А.

ОБЩИНА

ИЗ СЕРИИ КНИГ «ЖИВАЯ ЭТИКА»

131. Качество совета. Часто советы не достигают своего назначения, потому что даются для себя. Состояние брата не принимается в соображение, и советчик подставляет себя на место пришедшего. И сочувствие, и жалость, и забота текут о самом себе. Вред таких советов ясен не только по существу случая, но и в отношении пострадавшего. В сознание его, как клинья, вонзается чуждое мышление. Эти трещины трудно залечимы, ибо такие советы бывают очень житейски применимы, но для выполнения требуют совершенно другую ауру.

Конечно, вы уже запомнили, что соотношение аур к пространственному веществу дает качество следствия. Именно, не объем, но цвет дает особый подход к действию. Объем ауры даст напряжение поступку, но путь будет подсказан цветом. Так невозможно подставить в чуждую группу цветов определенный способ действия. Случайное предопределение наносит смешение лучей и парализует волю. Немощь многих работников объясняется смешением разнородных цветовых групп. Здесь очень пригодился бы простой физический аппарат для определения основных излучений. Подумайте, какое облегчение трудящимся и какое углубление напряженности — истинная экономия! Кроме количества производительности надо представить, как соотношение цветов отнесется к самочувствию работников. Много злобы и непонимания исчезнет без угроз и запретов.

Строители жизни! не забудьте, как легко простым техническим прибором достичь удобства трудящихся. Не туманная философия, не досужие мечтания, но несколько физических приборов внесут реальную помощь.

Уже в Америке, в Германии и в Англии определяют основное излучение, даже эта грубая степень исследования поможет в первичных группировках, а там, может быть, подойдете к методам восточных лабораторий. Прежде всего, изгоните всякое невежество и без напыщенности просто больше знайте! Руководство массами обязывает к расширению сознания.

Также углубите курс начальных школ. Это Мой Совет для немедленного применения!

132. Не захлебнитесь многословием. В многословии теряется гибкость и находчивость. Многословие создает нарезку винта, и ничто новое не может пройти этим жерлом. Все пули отливаются на фабрике, но фабричное изделие не дает нового знамени. Община без гибкости и находчивости превращается в очень скучное времяпрепровождение. Как же для каждого найдете особую пулю по одному винту? Вот пришел ребенок, вот девушка, вот воин, вот старик — нельзя дать всем один совет, иначе разбегутся ваши гости.

Конечно, вы скажете: «Мы отлично знаем, как действовать». Мне же придется ответить — тем хуже, если знаете и не делаете. Много мужества надо, чтобы послу-

шать ваши нарезные речи. Необходимо научиться говорить короче и содержательнее, иначе община будет отменена по скуке. Скука опасная зверь! Но гибкость и находчивость одни сохраняют свежесть дерева свободы.

133. Община-содружество прежде всего ставит условием для вступления два сознательных решения — труд без границ и принятие задач без отказа. Устранить слабование можно двухступенной организацией. Как следствие труда безграничного может быть расширение сознания. Но многие недурные люди не мечтают о следствии, запуганные непрестанным трудом и непомерными заданиями. Между тем они в основе восприняли идею общины. Было бы пагубно включить этих еще слабых людей в общину, но чтобы не погасить их, нельзя отвергнуть. Для этого нужно иметь другую организацию — друзей общины. Там, не покидая обычного уклада жизни, пришедшие могут углубить осознание общины. Такая двухступенная организация позволяет сохранить более искренности в работе. Если же допустить формальный прием в общину, то придется периодически исключать негодных. Иначе говоря, тогда община вообще не будет существовать. Просто будет заведение под фальшивой вывеской, перед которым синедрион фарисеев был бы высоко-нравственным учреждением.

Друзья общины позволяют иметь резервуар, не предавая основ Учения. Друзья общины не скрывают слабости, и это дает возможность успешно подкрепить их. Именно, говорю «друзья», ибо для Запада это наименование приятнее. Между собою Мы называем их учениками известной степени, но Запад плохо вмещает наше понятие ученичества. Потому останемся при наименовании более понятном.

Нелепо, чтоб Запад не вместил Наши простые положения, укрепленные долгим опытом.

Наши Общины стары! Отчего лучшие люди поняли общину и никакую иную форму не предложили? После общины к дальним мирам!

134. Принятие поручений Общины имеет некоторые признаки. Рассмотрим искренность и жаление. Искренность есть не что иное, как кратчайшее достижение. Напрасно сентиментальные люди навьючивают на искренность романтические лохмотья. Искренность есть понятие реальное и непобедимо острое. Не для расплывчатой доброты можно на примерах показать, как искренность подобна правильно направленному удару копья. Каждое сомнение уничтожит мощь удара. Потому для Нас искренность есть кратчайшее достижение. Другое дело жаление. Жаление есть лужа, где скользит верная нога. Жалеющий опускается до уровня жалеемого. Сила жалеющего растворяется в сумерках жалеемого — следствие самое плаксивое.

Не нужно смешивать жаление с состраданием. В сострадании ничто не растворяется, но нарастают кристаллы действия. Сострадание не плачет, но помогает.

Рассмотрим обвинение и явление. Обвинение практично для обвиняемого. Обвинение или заслужено, и тогда чужая формулировка поучительна, ибо всегда разнится от нашего понимания; или обвинение чаще не заслужено, и тогда можно в спокойствии наблюдать, как преломился ваш поступок в злобе невежества.

Явление нужно понять не в смысле назойливости, но в отношении качества быть невидимым. Мечта народов о шапке-невидимке может претвориться в жизни без волшебства. Можно отвлечь внимание от себя, но это гораздо труднее, нежели привлечь. Так надо уметь понять импульс наблюдателей. При поручениях важно качество быть невидимым.

Рассмотрим общение и устремление. При общении нужно сохранить нужду к себе. Не спрашивайте советов, но дайте высказать их. При устремлении не обратитесь в погоню, иначе за вами побегут гуляки и стража. Так знайте, какова поклажа поручений!

О страхе и предательстве говорил давно.

135. Ничто не закончено, ничто не недвижимо, потому отнесемся сознательно

к тому, что можно предусмотреть. Когда Мне удастся предусмотреть нужные действия, не считаю это законченным. С одной стороны, вы и множество кармических обстоятельств могут нарушить уровень предусмотренного, с другой стороны, Мы и новая карма можем улучшить соединение частей.

Истинно, когда можно что-нибудь упростить и украсить, мы должны это сделать. Слепо прикрепляться к чему-то, несомому потоком, было бы похоже на кораблекрушение. Значение потока нужно осмыслить. Указанная подвижность есть лишь приготовление к осознанию великого потока. Как неубывающая спираль, питаемая силами материи, стремится вечный поток. Мысль может догонять свет, который может следовать за потоком.

После подробностей обихода нужно обращаться к явлениям великого движения. Нужно взлетать и тем оторваться от Земли. Уявление великого потока принесите к вашему рабочему станку и окрылите ваш труд. Как же иначе вольтете совершенную технику в ваши изделия? Насыщенность трепета возможностей даст ритм работе. От каждого зерна, сознательно уявленного, подымается серебряная нить к дальним мирам. Мысль пронизает слои атмосферы и соткет пряжу.

Как растолковать, что без единения миров жизнь на земной коре нелепость?! Сознание малости и несовершенства Земли может помочь тяготению к дальним мирам.

Не забудем, что мы микроорганизмы, населяющие складки планеты. Надо научиться мыслить. Никакая лекция не научит мыслить. Качество мышления образуется одиночеством во всей разумной устремленности. Именно, мысль высекает искру жизни из вещества материи.

136. Замечали ли вы, какая разница между действием по внешнему приказу и под осознанием импульса? Могу приказать принести воды, и вода будет получена. Но если водочерпий проникнется сознанием необходимости, то больше половины препятствий в пути будут устранены. Потому избегаем внешних приказов, предпочитаем наведение воли, чтобы сознание восприняло нужность действия. Помимо очевидных последствий также важна карма, создаваемая внешним приказом.

Обратите внимание, чтоб указы подготавливались заранее и тем могли входить в сознание исполнителей. Потому без сотрудничества приказ подобен полету стрелы против ветра. Даже неожиданность приказа должна быть предвидена. Тогда неожиданность превратится в пережитую напряженность.

Умейте вызвать сотрудничество не только в поступках, но и в мышлении. Только тогда можно отпустить сотрудника на расстояние. Явление поручения обяывает к самостоятельным действиям. Поток понесет устремившихся.

137. Космогоническая индусская сказка сообщает: «Жило ужасное чудовище, пожиравшее людей. Однажды чудовище преследовало намеченную жертву. Человек, спасаясь, нырнул в озеро, чудовище прыгнуло за ним. Ища спасения, пловец скакнул на спину чудовища и крепко схватился за торчащий гребень. Чудовище не могло опрокинуться на спину, ибо брюхо его не было защищено. Оно устремилось бешеным бегом, ожидая, когда человек изнурится. Но человек думал, что он своим отчаянным положением спасает человечество, и в этой мировой мечте силы его напряглись без устали. Чудовище между тем так ускорило бег, что искры летели огненным хвостом. И в пламени чудовище стало подыматься над Землею. Мировая мысль человека подняла даже врага.

Когда люди видят комету, они благодарят отважного устремленного вечно. Мысли людские мчатся и дают новые силы всаднику чудовища. Зелье, желтые, красные и черные люди устремляют мысли к тому, кто давно стал огненным».

Устремите себя на руководящую мысль о помощи человечеству. Думайте ясно, что вы делаете не личное, не групповое, но абсолютно полезное дело. Делаемое вами без времени, без ограничения пространства является трудом на соединение миров. Храните руководящую огненную мысль.

При ежедневном руководстве можно утратить сознание руководящей мысли. 107

Слабые умы думают, что они остаются без связи с руководителем — обычаи обихода делают их обычными. Но, именно, среди ежедневности можно растить пламенную мысль. Как металл куется обычным молотом и как зерно, полное величия субстанции жизни, собирается обычным серпом, так среди обычных дел усмотрите нить величия!

138. О поднятии врага. Учение Общины очень заботливо имеет в виду поднятие врагов. Для этого не следует отягощать врага прямыми предложениями. Но личное устремление к мировым заданиям может достичь такого напряжения, что неминуемо враг обратится к тому же направлению. Мы не должны забывать, что враг той самой враждой уже связан с нами. В этой связи заключается слабость врага. Ненависть нас, враг начинает наполнять существо свое нашим представлением. Враг приковывает сознание к нам и часто кончает простым подражателем, в чем, конечно, никогда не сознается. Подражать враг будет во внешних приемах, именно тогда, когда ненависть доведет до подражания, и тогда космичность задания может и внутренне увлечь врага.

Когда знаем, что враг привязан к нам, мы можем смотреть на него как на неразумного домочадца. Так вникните в сущность врагов и найдите им место. Они могут прекрасно служить ножками вашего рабочего стола. Из упрямства невежества они напрягут силы, чтоб следить за вами. Но вам нечего скрывать, ибо вы работаете для человечества. И враг должен стать подражателем или погибнуть. Эта гибель, конечно, не от вашей руки, но от искры мирового аппарата. Потому и настаиваю на пламенном устремлении.

139. Нужно изгнать все слова отрицания. Отрицающий беден, утверждающий богат. Отрицающий недвижим, утверждающий устремлен. Отрицающий неправ постоянно, утверждающий прав всегда. Утверждающий может быть относителен в месте и во времени, отрицающий безусловен в мертвенности. Невежество — мать отрицания. Изгоняя отрицание, Учение никого не порабощает. Отрицатель уже рабовладелец, ибо не хочет выпустить собеседника из своего круга. Учение общины должно действовать на открывание всех путей.

140. Если ваш собеседник выражает упорство и непомерное невежество, спросите его — много ли он путешествовал? Наверно, получите ответ, что его путешествие не длиннее воробьиного полета. К тому же, приезжая в новые места, он попадал в старые условия вследствие незнания языка и по неразвитию. Такой человек будет особенно спорить, не стыдясь своего невежества. Именно, переживание путей дает лучший ключ к осознанию космических жизней. Истинный путник четко представляет путь прошлый и ясно выражает направление желанное. Он оценит случаи бывшие и предусмотрит возможности лучшие.

Путник, как представляешь себе путь за пределами земной коры? Так много затрачено сил для определения жизни запредельной. Людям кажется, что они сразу проваливаются в беспочвенность. От неразвитой наблюдательности происходит это малодушие.

Опытный путник, ты знаешь, что на Земле выражены зачатки всех возможностей. Ты знаешь несовершенство прошлого и уловишь эмбрионы будущих сочетаний. Несовершенство пройденного пути напомнит рудиментарную жизнь миров меньшего сознания. Проблески решений в новых сочетаниях повлекут тебя, путник, к путям, предначертанным во всей реальной надзвездности. Тебе не нужно мистических знаков, ты идешь видимым путем, и каждая травинка готовит тебе список сил природы. Призраки тем, кто сидит за печкой. Тебе же волны светонесной материи. Печать запрета тем, кто сидит в курятнике. Тебе же реальные образы лучей. Им магические чудеса, тебе же творчество чистых слоев материи.

Путник, рад встретить тебя; рад видеть, как твердо идешь! Путник, ты знаешь, что ищешь; тебе можно помочь!

141. Мы одобряем сокращение языка. Желательно составление новых, определенных выражений. Такой новый язык выводит из неподвижности речи. Не-

чего поклоняться умершим словам. Гораздо радостнее ценить, как смысл звукового воздействия проникает и убеждает. Все понимают, что убеждают не слова, но послышка мозгового центра. Сладкоречие может достичь цели вследствие аффекта слушателя. Скорее можно победить молчаливым жестом, нежели холодной риторикой.

Когда говорят — это язык моего отца, спросите, целы ли стоптанные саногги вашего отца?

Каждая наука нуждается в новых формулах. Также периоды жизни несут новые выражения. Каждому новому выражению нужно радоваться. Нет хуже объятия трупа! Без того вы привязаны ко множеству умерших предметов. Вынос каждой мертвой буквы сопровождается причитаниями, точно не существует огромного значения поступательных дел! Некоторые народы неграмотны и покрыты вонью и мерзкими насекомыми. Который же из ветхих предрассудков оплакивать? Весь сундук насекомых надо сжечь! Не будет разрушение, но обновление!

Ищите обновление во всей жизни!

142. Правильно замечено, что дети животных должны подлежать охране. Вопрос материнства тот же, что у человечества. Когда животные будут помилованы, они будут платить свой налог молоком, шерстью и трудом. Вопрос животных, живущих около человека, очень важен. Можно представить, как изменится атмосфера, когда около жилища будут друзья. Спросите араба о коне или северянина об олене — они скажут не о животных, но о семье.

Можно от животных перейти к растениям. Уже знаете, что полезно спать на корнях кедра. Знаете, какие собиратели электричества хвойные иглы. Не только растения служат целебно своим экстрактом, но их растительная эманация дает сильное воздействие на окружающее. Можно представить, как может помогать человеку цветник, сознательно составленный. Нелепы смешанные цветники, взаимно уничтожающие свое воздействие. Подобранные или однородные могут отвечать нуждам нашего организма. Насколько полезны составы полей, покрытых дикими растениями! Комбинации растений, соседствующих в природе, нужно изучать, как инструменты оркестра. Правы ученые, рассматривающие растения как тонко чувствующие организмы. Следующими ступенями будет изучение воздействия групп растений как друг на друга, так и на человека. Чувствительность и воздействие растений на окружающее поистине изумительны! Растения являются как бы соединенным веществом планеты, действуя на сеть неощутимых взаимодействий. Конечно, ценность растений давно предусмотрена, но групповое взаимодействие не изучено. До последнего времени не понимали жизненность растительных организмов и неразумно резали пучки разнородных растений, не заботясь о смысле делаемого. Человек с букетом часто подобен младенцу с огнем. Истребители растительности коры планеты подобны государственным преступникам.

Помните, Мы не любим срезанных цветов.

(Продолжение следует)

КОММЕНТАРИЙ

133. *Синедрион фарисеев*. Синедрион — высшее судилище в древней Иудее. Фарисеи — представители общественно-религиозного течения в Иудее во II в. до н. э. — II в. н. э.

135. *Карма* — одно из центральных положений индийской философии, связанное с закономерностями причинно-следственных связей явления в процессе эволюции.

авторское право

ГОНОРАР ЗА РЕПРОДУКЦИИ

Репродуцированием считается воспроизведение полиграфическими средствами произведений всех видов изобразительного искусства, созданных, как правило, не для использования в печати.

Авторское вознаграждение за репродуцирование выплачивается на основании раздела «Р» приказа Госкомиздата СССР № 195 от 16.06.89 г. «Об оплате труда внештатных художников и фотографов». Установлены ставки авторского гонорара за репродуцирование произведений изобразительного и фотоискусства, созданных не для воспроизведения в печати (живописи, станковой графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, фото и т. д.), а также за воспроизведение иллюстраций и фотографий, приобретенных музеями и другими организациями.

Например, ставка авторского гонорара за репродуцирование в листовой (настенной) форме определена в размере от 100 руб. до 250 руб.; за репродуцирование в других печатных изданиях (за исключением монографических изданий, посвященных творчеству художников, при площади репродуцируемой одного автора менее 1 авторского листа) — от 7 руб. до 60 руб.

За репродуцирование, иллюстрации и другие элементы оформления печатных изданий, созданных не по их заказу, авторский гонорар выплачивается в размерах, указанных выше, в зависимости от вида издания. Конкретный размер вознаграждения в пределах установленных «вилки» определяется соглашением между автором и организацией, использующей произведение.

Согласно ст. 488 Гражданского кодекса РСФСР репродуцирование произведений изобразительного искусства издательствами и журналами (кроме случаев, установленных статьями

492, 493 Гражданского кодекса РСФСР) возможно только на основании договоров с авторами. При этом авторский договор должен быть заключен в письменной форме. Письменная форма договора не обязательна лишь при репродуцировании произведений в периодических изданиях и энциклопедических словарях. Отсюда, однако, не следует, что редакция журналов предоставлено право свободного, без согласия авторов, воспроизведения произведений. Договор с автором должен быть заключен в устной форме: получено его согласие на репродуцирование произведения, определен размер авторского вознаграждения.

Исключения из этого правила строго оговорены. Свободное, бездоговорное воспроизведение (без согласия автора и без выплаты авторского гонорара) допускается в случаях репродуцирования произведений в газетах, учебниках, учебных и учебно-наглядных пособиях, в отрывных календарях, а также при репродуцировании произведений, находящихся в местах, открытых для свободного посещения, за исключением выставок и музеев. Кроме того, допускается свободное репродуцирование произведений изобразительного искусства в научных, критических, политико-просветительных изданиях в качестве цитаты. Однако для того чтобы произведение изобразительного искусства считалось цитатой, необходима прямая смысловая связь между ним и текстом. Оно должно подтверждать авторскую мысль или быть объектом анализа, содержащегося в тексте.

Во всех остальных случаях публикации репродукций с охраняемых авторским правом произведений изобразительного искусства (авторское право действует в течение всей жизни автора и 25 лет после его смерти, считая с 1 января года, следующего за годом смерти автора) допускаются только на основании договора с автором (наследником автора) и с выплатой авторского вознаграждения.

При выявлении бездоговорного репродуцирования произведений авторами (наследниками) могут требовать восстановления своих нарушенных авторских прав. Правовую помощь в обеспечении защиты этих прав оказывает Всесоюзное агентство авторских прав.

Е. Охонько,
старший юриконсульт Северо-западного
отделения ВААП



Ленинградское городское отделение Всероссийского общества охраны памятников
истории и культуры

КООПЕРАТИВ

«ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ»

ПРЕДЛАГАЕТ

*к летнему сезону 1990 года более 60 экскурсий
искусствоведческой, литературной и исторической тематики,
в том числе новые маршруты:*

АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОШЛОЕ КАРЕЛЬСКОГО ПЕРЕШЕЙКА
ДВЕ СУДЬБЫ (АННА АХМАТОВА И МИХАИЛ ЗОЩЕНКО)
ЛЕНИНГРАД ДАНИИЛА ХАРМСА
НЕОГОТИКА В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТЕРБУРГА И ЦАРСКОГО СЕЛА
ПРОГУЛКИ ПО ПУШКИНСКОМУ ПЕТЕРБУРГУ (ЦИКЛ ИЗ 4-Х ЭКСКУРСИЙ)
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДЮЭЛИ
ВЕЛИКОКНЯЖЕСКИЕ ДВОРЦЫ ПЕТЕРБУРГА И ЦАРСКОГО СЕЛА
РОССИЯ В СУДЬБЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОВОВА
ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ В ПЕТЕРБУРГЕ И ЦАРСКОМ СЕЛЕ
АРХИТЕКТОРЫ СЕМЬИ БЕНУА В ПЕТЕРБУРГЕ И ПЕТЕРГОФЕ

*Экскурсии проводят специалисты высокой квалификации
Гарантируется предоставление комфортабельных автобусов марки «Икарус»*

Справки и заявки по вторникам, четвергам и пятницам с 11 до 17 часов
Улица Воинова, 35-а Тел. 273-30-50

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ

ФАКСИМИЛЬНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

Издательство «Аврора» и Издательский отдел Московского Патриархата. 1988 год.
Цена — 240 руб.

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ — замечательный памятник искусства книги Древней Руси — дар Новгородского воеводы и посадника Остромира храму Св. Софии в Новгороде.

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ — апракос, то есть в данном случае в основной своей части содержит Евангельские ежедневные чтения от Пасхи до Пятидесятницы, субботние и воскресные чтения на последующие недели года, а также Евангельские чтения по Месяцеслову (начиная с сентября) и ряд других чтений.

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ — *уникальный памятник истории южнославянских и восточнославянских языков, древнеславянской палеографии — содержит миниатюры, заставки и более трехсот инициалов. Для историков музыки большой интерес представляют экфонетические знаки.*

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ факсимильно воспроизведено к празднованию 1000-летия Крещения Руси.

К факсимиле прилагается предисловие академика Императорской Академии наук А. Х. Востокова к первому изданию (1843 год), а также статьи современных исследователей памятника: Митрополита Питирима (Нечаева), Н. Н. Розова, Н. Н. Лисовского — и библиография.

ИСПОЛНЕНО НА ВЫСОКОМ ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ УРОВНЕ
МОСКОВСКОЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ТИПОГРАФИЕЙ
ВНИИ ПОЛИГРАФИИ.

ЗАЯВКИ НА ИЗДАНИЕ НАПРАВЛЯТЬ В МЕСТНЫЕ КНИГОТОРГИ

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 01.02.90. Подписано в печать 3.05.90. М-22629. Формат издания 70×100^{1/16}. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 12,61. Тираж 22 000 экз. Заказ № 504. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2511. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15. Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Почтовый адрес редакции: 191194. Ленинград. Телефон 273-01-32.



ЕВАНГЕЛИЕ СВЯТЫХ АПОСТОЛЪ

СКОМНЕ СЛОВО
ПЛОБО БСОТЪ
КА НЪЪ БЪ
СЛОВО ДСЕ БЪ
НСКОМНОУ
БАСНЪ БЪ МЪ КСАМЪ
ШАДН БЪ ЗНГОМН
УХТОЖЕН СЪ ДИСТЪ
ИЖЕК ХИТЪ БЪ БЪ
ИЖЕК ХИТЪ БЪ БЪ

ЖИВОТЪ БЪ БЪ БЪ
УЛОВЕК КОМЪ БЪ БЪ
ТАВЪ РЪ БЪ БЪ БЪ
ТЪСА НТЪ МАНГО
НОКАТЪ БЪ БЪ БЪ
УВЪКЪ ПОСЪ ЛАНЪ
ОТЪКА НМАНМОУ
НВАНЪ ГЪ ПРНДЪ
БЪ СЪ БЪ ДЪ БЪ БЪ
СТЕВ ДАСЪ БЪ БЪ БЪ



Цена 1 р. 20 к.
Индекс 73 190