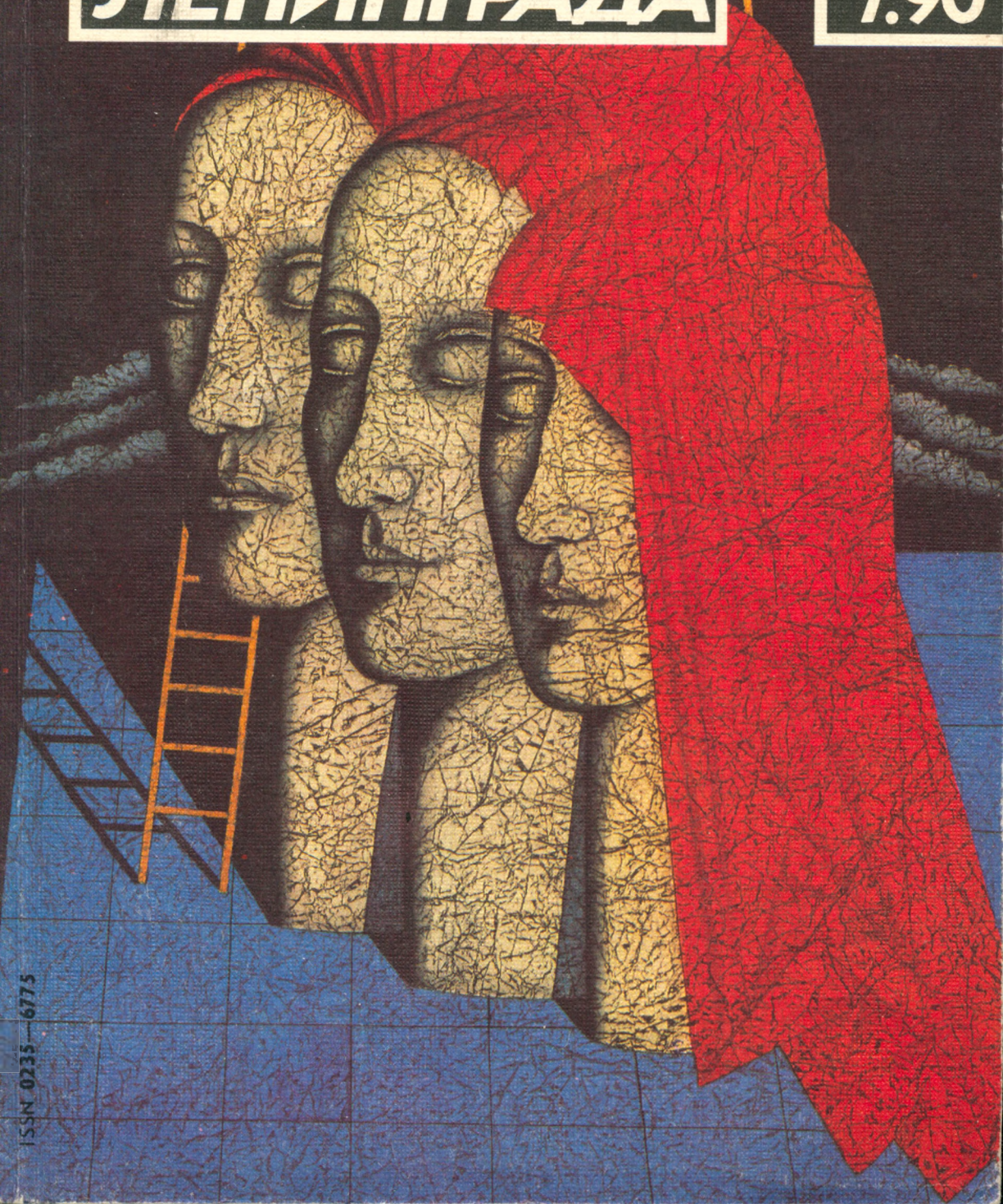
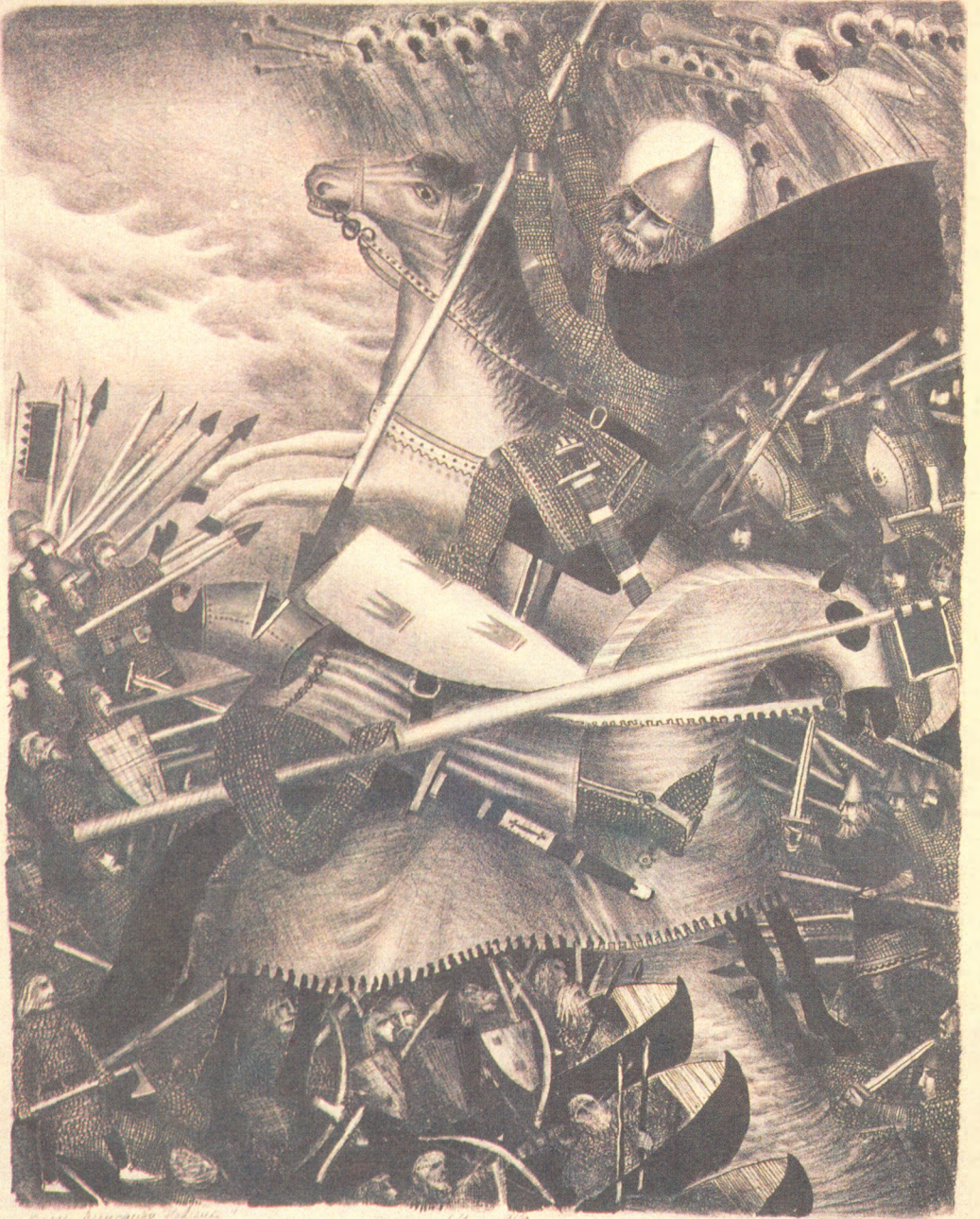


ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

7.90





W. P. 57

W. P. 57

W. P. 57

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АВРОРА»
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- Борис Ельцин** **3** Исповедь на заданную тему
Продолжение
- 18** КВАРТАЛ 100
Петербург заповедный
- 25** ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ
- Маргарита Изотова** **30** Ахна!
- Владимир Лавров** **36** Суть раскола, или Заметки о русском
- Виктор Максимов** **44** Истомилась душа на жестокой войне...
Стихи
- 46** МИГ И ВЕК
Петроград — Ленинград.
Забывшие двадцатые
- 50** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
- Вера Яковлева** **59** ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА
Бастион равнодушия
- Евгений Биневиц** **62** НЕВСКИЙ АРХИВ
«Антисоветское явление», или Как в Ленин-
граде ни разу не поставили Михаила Булга-
кова
- Борис Кац** **77** Начало «пожизненной дружбы»: Борис Пастер-
нак о первой встрече с Марией Юдиной
- Виктор Пожидаев** **80** Островитянин
- 82** ОБЭРИУТОВ ГОД
- Евгений Соколинский** **85** Драмы Театра Комедии
- 99** ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
Община.
Продолжение
- Владимир Настин** **108** МОНРЕПО
У ганнибаловского дуба
- 112** АВТОРСКОЕ ПРАВО

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

7.90

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

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

Редакция

М. А. Золотоносов
(публицистика)

А. А. Кравцова
(театр, кино)

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

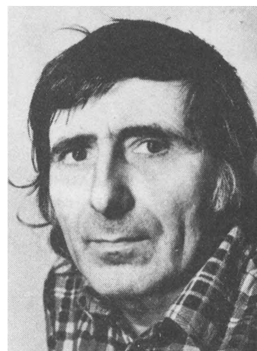
И. Г. Райскин
(музыка)

Т. Ф. Селезнева
(история и теория искусства)

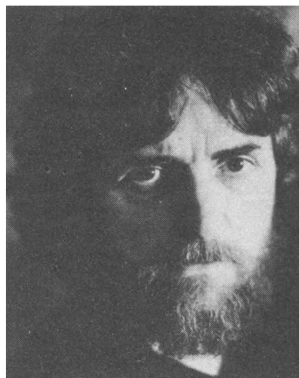
О. Ю. Яхнин
(художественный редактор)

Художник номера
И. М. Отрощенко

АВТОРЫ РАБОТ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ:

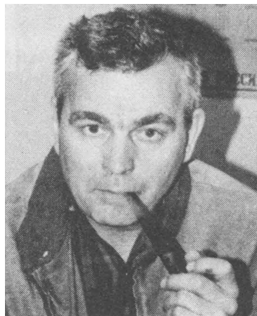


МИШИН Валерий Андреевич (р. 1939) — график, член СХ СССР. **Молчание.** 1989. Бумага, смешанная техника. На первой странице



ЗАБИРОХИН Борис Павлович (р. 1947) — график, член СХ СССР. К 750-летию Невской битвы. **Князь Александр Невский.** 1989. Цветная литография. На второй странице

ГЕНСВАЙН Фридер (р. 1941) — фотограф (г. Платтенвербе. ФРГ). **Ленинград глазами зарубежного гостя.** На третьей странице



ЩЕННИКОВ Юрий Николаевич (р. 1938) — фотограф. **Ленинградский этюд.** 1990. На четвертой странице

И С П О В Е Д Ъ

НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ

«Скажите, это правда, что после окончания института Вы пошли на стройку рабочим! Зачем Вам это надо было!»

«Говорят, что Вас в Свердловске отдавали под суд. Расскажите, как это было.»

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

После защиты диплома через час я уже сидел в поезде, ехал в Тбилиси на игры первенства страны. Так получилось, что все лето после института я проезжал по соревнованиям: то первенство страны, то вузовский турнир в Ленинграде, то Кубок страны в Риге. Вернулся 6 сентября и пошел оформляться на работу, куда меня направили по распределению, в трест «Уралтяжтрубстрой».

Как всякому выпускнику вуза, мне предложили должность мастера на строительстве промышленных объектов. Я сказал, что мастером пока работать не пойду. Когда учился в институте, пришел к выводу, что, хотя и сильный состав преподавателей был в Уральском политехническом институте, тем не менее некоторые профессора, доценты — те, кто был оторван от производства, — слишком академично преподавали свои дисциплины, не связывая их с реальной жизнью. Поэтому сразу руководить стройкой, людьми, не пощупав все своими руками, я считал ошибкой. По крайней мере точно знал, что мне будет очень трудно, если любой бригадир, с умыслом или без умысла, сможет обвести меня вокруг пальца, поскольку знает все тонкости дела.

Поэтому я решил за год освоить 12 строительных специальностей. Каждый месяц — по одной. Месяц в бригаде каменщиков вел кирпичную кладку — сначала простую, потом посложнее. Работал по полторы-две смены, чтобы быстрее копить опыт. Рабочие хоть и посмеивались над жадной молодой специалистом пойти, так сказать, в народ, тем не менее помогали мне, подбадривали, в общем, внутренне поддерживали меня.

Месяц я работал, а после этого соответствующая комиссия присваивала какой-то разряд, обычно третий-четвертый. Вскоре я получил профессии каменщика, бетонщика. Кстати, очень тяжело мне давалась именно работа бетонщика, хотя я физически вроде крепкий, но по очень узким и высоким лесам быстро бегать с тачкой жидкого бетона научился не сразу. Если тачку накренить, то сразу центр тяжести перемещается, и несколько раз я вместе с тачкой летел метра три вниз; к счастью, все кончалось благополучно, потом все-таки я и это дело освоил. Затем получил профессию плотника. Месяц возил бетон на автосамосвале ЗИС-585.

Однажды я вез бетон (прав у меня тогда еще не было), и этот старенький ЗИС — он тысячу триста с лишним уже прошел — заглох точно на переезде железной дороги. Слышу: идет поезд, причем на хорошем ходу. Переезд был неохраняемый, свободный. Поезд уже вот-вот должен был подскочить и разнести вдребезги и машину, и

меня вместе с ней. Тут я, к счастью, вспомнил о стартере. Когда стартер включишь, то машина как бы дергается. И вот несколько таких буквально лихорадочных рывков, а поезд уже подает сигналы, начинают визжать, скрипеть тормоза, но чувствую, что ему не затормозить, он уже надвигается на меня всей своей огромной массой. А я все время включаю стартер, дергаю, дергаю машину. В последний миг она на несколько сантиметров сошла с рельсов, и поезд, едва не задев, пронесся мимо...

Я вышел из кабины, сел на бровку кювета и долго не мог отдышаться. Потом все-таки доезжает бетон, рассказал ребятам о том, как чуть не угробился. Они говорят: «Молодец, все правильно делал». Или надо было выскакать, но тогда пришлось бы отвечать за машину. Стоит она дорого, а я никаких накоплений не имел. Да и сейчас не имею. Пять рублей со студенческих лет символически на сберегательной книжке до сих пор у меня лежат. И все.

Затем освоил специальности столяра, стекольщика, штукатура, маляра. Все это, конечно, тяжело было, но такую задачу я себе поставил и выполнил ее.

Работая машинистом на башенном кране, я пережил еще один эпизод, стоивший мне больших нервов. Строили жилой дом для Уралхиммаша. Уходя с работы, вроде все проверил, кран обесточил (кран назывался БКСМ-5,5А). Но одну операцию я пропустил. Кран должен обязательно крепиться по окончании работы за рельсы специальными зацепами. Этого я не сделал. Или забыл, или еще не изучил, трудно сказать. Жили мы рядом со строящимся домом. Ночью разразился шквал, дождь со страшным ветром. Я проснулся и с ужасом вспомнил про кран. Выглянул в окно, вижу: башенный кран тихо движется. В чем я там был,— по-моему, в одних трусах — выскочил, быстрее к крану, в темноте нашел рубильник, включил напряжение. Лихорадочно лезу по узенькой металлической лестнице вверх, а кран медленно ползет к окончанию рельсов. Конечно, грохнулся бы он капитально. Заскочил в кабину, а там тоже темно, ничего не видно, стал лихорадочно думать и правильно сообразил, что надо отпустить с тормоза стрелу. И она сразу повернулась по ветру, перестала парусить, скорость несколько снизилась. Но тем не менее кран все-таки продолжал двигаться. Тогда я включил движение крана в обратную сторону и на полную скорость. И, смотря, кран начал потихонечку снижать скорость и остановился в нескольких сантиметрах от конца путей. Это был, конечно, жуткий момент. За мной выскочила жена, кричит: «Слезай, упадет — погибнешь!» А я — нет, решил все-таки спасти кран. Остановил эту махину, спустился вниз, поставил зацепы. Ну, конечно, уснуть этой ночью мы уже не могли, успокоиться было трудно.

Вот так я проработал год и получил 12 рабочих специальностей. Пришел к своему начальству участка и сказал, что теперь готов работать мастером. Кидали меня на разные объекты. Строил промышленные цехи Уралхиммаша, железобетонный завод, цехи Верх-Исетского завода, вспомогательные объекты, общежития, жилье, Дворец культуры, детсады, школы, интернаты,— в общем, много.

Мастером мне работалось довольно легко, хотя, конечно, были различные случаи. Например, пришлось повоевать с выводиловкой, она живуча. К сожалению, строители к этому привыкли. Когда я начал строго обмерять кирпичную кладку — сколько использовано бетона, сколько того, другого,— возникли сложности. Постепенно все-таки вопрос отрегулировался, люди стали понимать мою правоту, да и рабочая совесть — это не пустой звук. Дело наладилось.

Когда мастером работал, было немало других сложных, забавных, непростых ситуаций. Например, работали с заключенными. Я сразу решил сломать традицию, когда мы выводили такую заработную плату, какую они диктовали, а не ту, что заработана на самом деле. Когда первый месяц закончился, я просчитал объемы и зарплату. Она оказалась в два с лишним раза меньше, чем они привыкли получать.

И вот заходит ко мне в маленькую комнатку мастера такой громила с топором в руке, поднимает его, заносит надо мной и говорит: «Закроешь наряды так, как полагается? Как до тебя, щенок, всегда закрывали?» Я говорю: «Нет». — «Ну тогда имей в виду — терять мне уже нечего, прибить тебя, и не пикнешь». Я чувствовал по глазам, что он совершенно спокойно грохнет мне по башке, даже не моргнет.

Я мог, конечно, увернуться или попытаться физически с ним как-то справиться, хотя тесно, комнатка маленькая, а топор он уже над моей головой занес. И тогда я решил действовать неожиданно. Голос у меня очень громкий, сильный, да еще в этой комнатке... И я во все горло как рынку, причем резко, глядя в глаза: «Пошел вон!» Вдруг он опустил топор, выронил его из рук, повернулся и, согнув спину, молча вышел. Какой винтик у него там сработал, трудно сказать.

Кстати говоря, я всю жизнь терпеть не могу брани, в институте даже со мной спорили, употреблю я или нет за целый год хотя бы одно нецензурное слово. И каждый раз я выигрывал. К «сильным» выражениям я просто не приучен и сейчас никогда их не употребляю. То есть сейчас-то — тем более.

Начальником участка меня направили на совершенно уникальный объект — камвольный комбинат. Это было огромное семизэтажное здание из смонтированных металлических конструкций, напоминавшее скелет. Стояло оно уже давно, все заржавело, но появилось постановление по развитию легкой промышленности, и решили его достроить. Поручили мне этот сложный объект. Жил я в общежитии на Химмаше, утром шел на стройку пешком, километров, наверное, десять-двенадцать. В шесть утра выходил и обычно к восьми был на месте.

На этом объекте работало до тысячи человек, а когда город помогал, доходило до двух. Практически трудились круглосуточно. Зимой строили водонапорную башню — бетонную, что вообще уникально, да еще с верхним баком для воды. Бетонирование нельзя было прерывать ни на час, работали с подогретым бетоном, и я сутки не отходил от этой башни. На объекте я был до самого подписания акта о сдаче камвольного комбината. А когда все сдали и оборудование начало действовать, корпус вдруг стал шататься, вся эта металлическая машина с железобетонными плитами перекрытий начала «ходить». Пришлось остановить станки. Я сразу — в Политехнический институт к профессору Бычкову. Сделали вместе расчет всех конструкций и пришли к выводу, что в проекте была ошибка — опоры плит перекрытий не обеспечивали полной устойчивости здания. И вторую причину мы нашли — прядильные станки установили по движению только в одном направлении, их амплитуда совпадает с амплитудой вибрации корпуса и он начинает раскачиваться. Эту проблему решили довольно просто: переставили станки и вибрацию сняли, а с укреплением опор пришлось повозиться. Надо было вскрыть стыки, армировать, бетонировать и так далее, ну, в общем, намучились изрядно.

Затем меня назначили главным инженером управления № 13. Управляющим был Николай Иванович Ситников — человек оригинальный, мягко говоря, упрямый, злой, и его упрямство доходило иногда до элементарного самодурства. Отношения у нас сложились странные. Скажем, он приезжает, нашумит. Но если я считал, что прав, — не подчинялся, делал по-своему. Это его бесило. Едешь с ним в машине, поспоришь, он останавливает машину где-нибудь на полпути: «Вылезай!» — «Не вылезу. Довезите до трамвайной остановки». Стоим полчаса, стоим час, наконец он не выдерживает, поскольку куда-то опаздывает, хлопает дверкой и везет до трамвая. Или, скажем, вызывает к себе, начинает ругать последними словами: такой-рассякой, хватается за стул, ну, и я тоже, идем друг на друга. Я говорю: «Имейте в виду, если вы сделаете хоть малейшее движение, — я все равно ударю первым, у меня реакция быстрее». Вот такие были отношения.

Несколько раз он ставил вопрос в горкоме, чтобы меня сняли с работы; а я уже был начальником управления. С коллективом я неплохо сошелся, горком не давал меня уволить, в это время вторым секретарем работал Федор Михайлович Морщаков — человек интересный, умный, и он не раз меня выручал.

В один год управляющий объявил мне 17 выговоров — это было рекордом. Я 31 декабря собрал все выговоры, пришел к нему, хлопнул об стол и сказал: «Только первый выговор в следующем году объявите — и я устрою скандал. Имейте в виду». Второго января я уже имел выговор за то, что мы не работали первого. Первое января — праздник, выходной, но, по мнению управляющего, надо было работать. Я решил бороться с этим выговором. Пошел по всем инстанциям. Его отменили. И после этого Ситников стал более осторожен.

Потом он подал на меня в суд. Попытался поймать на неточно сделанной финансовой отчетности. Истцом со стороны треста выступал главный бухгалтер, а я соответственно ответчик. Сажу на скамеечке в районном суде, доказываю, что ничего здесь ни подсудного, ни криминального нет. Умный судья, к счастью, оказался; лет, наверное, сорока — сорока пяти. Он в заключение, когда объявил решение суда, сказал буквально следующее: «В действиях каждого руководителя может или должна быть доля риска. Главное, чтобы эта доля риска была оправданной. В данном случае в действиях Ельцина риск как раз был оправдан. Поэтому решение суда — Ельцина полностью оправдать, а все издержки суда отнести на счет истца, то есть треста Южгорстрой». Это был сильный удар и по главному бухгалтеру, и по управляющему, суд как-то вдохновил меня.

Правда, главный бухгалтер не забыл своего унижения на суде и, будучи членом парткома треста, попытался меня «ущипнуть» во время приема в партию. Среди многочис-

ленных вопросов на парткоме он задает мне такой: «На какой странице, в каком томе «Капитала» Маркса говорится о товарно-денежных отношениях?» Я, совершенно точно зная, что он не читал Маркса и, конечно, не помнит ни тома, ни страницы и вообще понятия не имеет, что такое товарно-денежные отношения, с серьезным видом ответил: «Второй том, страница 387». Причем сказал быстро, не задумываясь. На что он глубокомысленно заметил: «Молодец, хорошо знаешь Маркса». В общем, приняли меня.

Самодурство управляющего продолжалось до тех пор, пока меня не направили на работу главным инженером комбината, который был крупнее, чем его трест.

И еще, пожалуй, стоит вспомнить, как мне объявили строгий выговор с занесением в учетную карточку на бюро городского комитета партии. Я только что стал начальником стройуправления. До меня начальником был жуткий разгильдяй, пьяница. Все, что можно было завалить, он завалил, в том числе и строительство школы-интерната. В сентябре, когда я пришел на его место, шла кладка первого этажа, а должно быть четыре. То есть, конечно, никакими усилиями сдать объект в конце года было нельзя. И вот в начале года в райкоме меня принимают в партию, выдают партийный билет в торжественной обстановке, а на следующий день — бюро горкома партии по итогам года. Вдруг слышу: «Давайте, чтобы неповадно другим было, объявим Ельцину строгий выговор с занесением в учетную карточку».

Я вышел на трибуну и говорю: «Товарищи члены бюро (а народу было много), поймите — только вчера мне вручили партийный билет. Вот он, еще горячий. А сегодня вы предлагаете вынести мне, коммунисту со стажем всего в один день, строгий выговор с занесением в учетную карточку за несдачу интерната. Тут строители есть, они подтвердят: сдать его было просто невозможно». Нет — уперлись: пусть другим будет неповадно. Ну, Ситников тоже, видимо, сыграл свою роль. Это был серьезный удар.

Я искренне верил в идеалы справедливости, которые несет партия, искренне вступал в ее ряды, досконально изучил и Устав, и Программу, и классиков, перечитал работы Ленина, Маркса, Энгельса. И тут вдруг в горкоме такое произошло... Через год строгий выговор сняли, но в учетной карточке запись оставалась вплоть до обмена партийных документов. Только тогда у меня учетная карточка стала чистой.

Вообще же, лишь в последнее время мы начали размышлять о негативной роли вмешательства партии в хозяйственные дела. Тогда и хозяйственники, и тем более партийные работники считали это совершенно в порядке вещей. И я так считал, и для меня было совершенно естественно, когда я получал вызов одновременно в несколько райкомов партии на совещания. Правда, пытался вернуться от всех заседаний, но то, что они проходили, то, что там с помощью накачек, выговоров решались многочисленные хозяйственные и прочие проблемы, — это было сутью существования системы и никаких вопросов или возражений не вызывало. Главное — чтобы не попался какой-нибудь райкомовский аппаратчик-зануда, который своими глупостями или манией величия может сильно испортить жизнь. Помню, у меня конфликт произошел с первым секретарем райкома партии Бабыкиным, тем самым, который затем станет секретарем Свердловского обкома партии и на XIX партконференции пошлет нелепую записку против выступившего в мою защиту свердловчанина Волкова.

Так вот, получаю я телефонограмму от Бабыкина с требованием явиться на совещание к такому-то часу. Я удивился его тону, не знаю даже, как точнее назвать — барскому или хамскому, и на телефонограмму не ответил. Вообще же, однажды подсчитал, что одновременно меня могут вызвать в 22 организации, начиная от семи райкомов партии и райисполкомов, где мы строили объекты, и заканчивая обкомом партии. Естественно, появиться всюду было невозможно. Мы, созвонившись, перенесли встречу, иногда я посылал замов. Короче, выкручивались, находили общий язык. А тут такой странный командирский тон. Он один раз послал телефонограмму, второй раз, третий. Наконец звонок от него: «Прошу объяснить, почему не являетесь на совещания, которые проводит первый секретарь районного комитета партии». Я отвечаю: «А почему, собственно, должен являться именно на ваши совещания, если у меня в это время такие же совещания в других райкомах, почему я должен предпочтение отдавать именно вам, а не кому-либо другому?» Он совсем взъерепенился: «Нет, я докажу, я доберусь, все равно будете ходить!» Я говорю: «Вот уж после таких слов вы никогда меня у себя на совещании не увидите». Так потом и получилось. Ничего он со мной сделать не мог, хотя, конечно, свое самолюбие ему очень хотелось ублажить... Он такой и сейчас.

После работы начальником управления мне предложили должность главного инженера вновь создаваемого крупного домостроительного комбината (вместе со своим большим заводом, с многотысячным коллективом, который в дальнейшем все разрастался и разрастался). Скоро начальника комбината отправили на пенсию, а меня назначили на его место. Так достаточно молодым, в 32 года, я стал руководителем огромного комбината.

Сложный был период. Одновременно шло освоение завода, внедрение новых технологий и поточного скоростного строительства. В то время провели эксперимент по строительству пятиэтажного дома за 5 дней, нам это удалось. Потом попробовали провести другой эксперимент: застраивая микрорайон, башенные краны шли один за другим без демонтажа, пути продолжались к следующему дому, следующему. Так экономили очень много времени. Были другие технически интересные решения, комбинат начал стабильно выполнять план. Стали шить индивидуальную спецодежду со знаком ДСК (домостроительный комбинат), причем шить индивидуально каждому рабочему, каждой женщине. Это людям очень нравилось, появилась гордость за свою фирму.

Конечно, тяжело давалась сдача жилья в конце года, в конце квартала, когда приходилось практически круглосуточно работать. Часто именно в ночные смены я посещал строительные бригады.

Вообще мой стиль работы называли жестким. И это правда. Я требовал от людей четкой дисциплины и выполнения данного слова. Поскольку, уже говорил, бранные слова нигде не употреблял и свой зычный голос тоже старался на людей не повышать, моими главными аргументами в борьбе за дисциплину были собственная полнейшая отдача работе, постоянная требовательность и контроль и плюс вера людей в справедливость моих действий. Кто лучше работает, тот лучше живет, больше ценится. Хорошая, профессиональная, качественная работа не останется незамеченной и точно так же не останутся незамеченными брак и разгильдяйство. Если дал слово — сдержи, а не сдержал — отвечай перед людьми. Эти ясные, понятные отношения создавали, мне кажется, человеческий, доверительный климат в коллективе.

Скажем, был у нас плотник Михайлишин, прекрасный мастер. Я, например, говорю: «Выручайте, Василий Михайлович, осталась ночь, завтра государственная комиссия дом принимает, двери покрашены, но надо их переставить. Оказалось, что шарниры поставили на заводе наоборот. С ними, бракоделами, мы потом разберемся. А сейчас надо спасать дело». Говорю: «Полы покрашены, их нельзя испортить, тут не навалом придется брать, тут аккуратенько, ювелирная работа нужна, и двери не испачкать, и полы, и все сделать, чтобы утречком осталось только шарниры подкрасить чуть-чуть, и все». Вот так я его на ночь работать оставил, а в шесть утра вернулся. Захожу — он заканчивает последнюю дверь в подъезде. Я захватил с собой из дома транзисторный приемник, вручаю ему, мы обнялись, и слов никаких не надо. Ну, разве у него останется чувство какой-то горечи, обиды?

Или еще одна критическая ситуация. Когда камвольный комбинат сдавали, вдруг за сутки выяснилось, что опять-таки из-за разгильдяйства, халатности не построили метров 50 подземного перехода из одного корпуса в другой. Невероятно, но факт. На этот переход существовал отдельный чертеж, но он затерялся. Вдруг в последний момент обнаружили, что перехода-то нет! А объект крупнейший, на виду у города, да и всей страны, шесть миллионов метров ткани ежегодно должен выпускать. Тут же собирается высший интеллект стройки, решаем, как точно и четко работу организовать, на все обсуждение тратится буквально полчаса. Все высчитали по минутам: земляные работы, бетонирование, отделка, сюда перекидывается одна бригада, затем другая. Экскаватор начинает копать траншею, за ним идет следующий, за ним следующий. Я на месте, не отхожу ни на минуту. Каждый отвечает за свой участок. Никакой суеты... В шесть утра уже укладывали асфальт на этот проклятый подземный переход, все было готово, мы успели.

Или вот еще. Вроде бы мелочь — приехать в женскую бригаду в ночную смену и поболтать о том о сем, вместе поработать — обоим поклеить, окна покрасить. А поднимало это настроение и мне и девочкам очень сильно. Да и делу помогало — я узнавал те детали, которые, если руководитель не в курсе, перерастали в большие неразрешимые проблемы.

Зеркала в женские бытовки, отрезки на платье за хорошую работу, другие подарки, купленные на профсоюзные, да, бывало, и на свои деньги, — все это создавало совсем другую атмосферу между начальником и подчиненными.

...14 лет проработал на производстве — и вдруг предложение возглавить отдел об-

кома партии, отдел строительства. Сильно этому предложению не удивился, я постоянно занимался общественной работой. Но согласился без особого желания. Работа начальником комбината у меня получалась: коллектив постоянно выполнял план, в общем работало хорошо, плюс была приличная зарплата. Сейчас в Верховном Совете у меня зарплата меньше, чем тогда, 20 лет назад. И все-таки пошел. Захотелось сделать новый шаг. Кажется, я так до сих пор и не могу понять, куда он меня привел.

21 ФЕВРАЛЯ 1989 ГОДА

Хроника выборов

Странно, но мне до сих пор не верится, что это случилось. Кандидатом по Московскому национально-территориальному округу зарегистрирован Б. Ельцин. То, чего так не желали, чему с таким отчаянием сопротивлялись аппаратные верхи, произошло.

Вместе со мной в избирательный бюллетень будет включен Ю. Браков, генеральный директор ЗИЛа.

Но по порядку... На окружном собрании меня должны были прокатить. В зале тысяча человек, из них двести представляют десять кандидатов, остальные восемьсот — тщательно отобранные, проинструктированные, послушные выборщики.

Всем было известно, чем кончится окружное собрание, аппарат наметил двух кандидатов — Ю. Бракова и космонавта Г. Гречко. У меня была единственная надежда на то, что все-таки удастся переломить зал и зарегистрировать всех, тогда появлялся реальный шанс. Перед началом собрания все десять претендентов по моей инициативе подписали письмо к участникам собрания с просьбой внести в бюллетени всех кандидатов в депутаты. Надо сказать, все подписывали это обращение с большим удовольствием, никому не хотелось участвовать в спектакле с уже готовым финалом. Но по настроению зала я почувствовал: в этот раз номер не пройдет, в голове у каждого заученно сидят две фамилии: Гречко, Браков. Опыт прошлых собраний был учтен, неуклюжие бюрократы тоже умеют извлекать уроки из ошибок.

После выступления каждого кандидата со своей программой по регламенту следовали ответы на письменные вопросы — 5 минут и на вопросы с мест — 7 минут. Мне пришлось больше 100 письменных вопросов.

Я уже знал, что в зале сидят люди с заготовленными провокационными вопросами и только ждут отмашки организаторов шоу, чтобы «делать дело». И тогда я решил поступить неожиданно. Из всех вопросов, заданных мне, я выбрал в основном самые несправедливые, неприятные, обидные. Обычно все отбирают выигрышные, я сделал наоборот.

Начал отвечать на записки: «Почему вы предали московскую партийную организацию? Струсили, испугались трудностей?», «На каком основании ваша дочь переехала в новую квартиру?» И все в том же духе, разве что не было вопросов про приводы в милицию и про порочащие связи... Но своими ответами я совершенно расстроил планы руководителям мероприятия. Почти все негативные вопросы, которые они предполагали задать с мест, уже прозвучали, и на вопросы устные я отвечал легко и спокойно. Видел, что зал потихонечку начал оттаивать, появились какие-то надежды на незапланированный исход.

Был у нас припасен еще один сюрприз. Перед началом собрания ко мне подошел космонавт Георгий Гречко и сказал, что хочет снять свою кандидатуру, поскольку считает, что будет правильным, если меня выдвинут кандидатом в депутаты, и вообще сражаться со мной он не хочет. Я говорю: «Нет, подумайте...» Он ответил: «Я твердо решил». Ну, тогда я попросил его взять самоотвод перед самым началом голосования. Гречко все прекрасно изобразил. Он, по-моему, мог стать прекрасным актером. Во время всего собрания он переживал, нервничал, всем своим видом показывал, как его волнует реакция выборщиков, ответы, вопросы, борьба за регламент и т. д. И вот наконец перед самым голосованием каждому дается минута, так сказать последнее слово. Дошла очередь до Гречко. И тут он спокойно подходит к трибуне и произносит: «Прошу снять мою кандидатуру».

Это был, конечно, мощнейший удар по организаторам. У всех, кого проинструктировали голосовать за Бракова и Гречко, как бы появился свободный выбор, теперь можно было отдать свой голос за меня почти с чистой совестью, если будет тайное голосование, а его удалось пробить.

Так и произошло, я набрал больше половины голосов. Все кандидаты меня тепло поздравили. Между всеми нами была дружеская, товарищеская атмосфера, и это тоже во многом повлияло на итоги выборов.

Вообще каждый раз планы моих противников рушатся оттого, что они почему-то считают, что кругом одни завистливые и подлые люди. Они все время ставку делают на злых, а их ведь мало. И поэтому все срывается. Если бы им удалось собрать только таких, тогда я бы, конечно, проиграл. Но они не смогли по всей Москве найти даже восьмисот подобных им людей. Несчастные...

Начинался новый этап предвыборной кампании. Из-за того что мои шансы на победу с прохождением очередного барьера увеличивались, стократно росло сопротивление тех, для кого мое избрание явилось бы настоящей катастрофой, крушением веры в незыблемость установленных порядков. То, что эти порядки давно прогнили, их не волновало. Главное — не пустить Ельцина.

Но, кажется, уже было поздно...

«Какие ошибки Вы допустили, работая первым секретарем обкома!»

«Была ли критика в Ваш адрес и как Вы к ней относились во время работы первым секретарем обкома партии!»

«Ваши лучшие годы во время работы первым секретарем обкома приходится на застойные годы. Как Вы к этому относитесь!»

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

Почти семь лет я заведовал отделом, а затем меня выбрали секретарем обкома. Примерно через год направили на месячные курсы в Москву, в Академию общественных наук при ЦК КПСС. Учился там около двух недель. В этот момент состоялся пленум ЦК, на котором первого секретаря Свердловского обкома партии Рябова избрали секретарем ЦК. На следующий день во время лекции к микрофону подходит руководитель курсов Королев и объявляет: Ельцина приглашают к 11 часам в ЦК. А народ все опытный, сразу вокруг меня стал кучковаться, спрашивать: что и как? Я знать не знаю, по какому вопросу меня приглашают. Хотя, конечно, где-то в душе чувствовал, какой может произойти разговор, но старался не подпускать это близко к себе. В общем, поехал в ЦК.

Сказали зайти сначала к Капитонову — секретарю ЦК, занимающемуся организационными вопросами. Он со мной поговорил: как учеба, как то, как это, как обстановка, как взаимоотношения в бюро обкома партии... Отвечаю, что все нормально. Больше он мне ничего не сказал и не объяснил, для чего пригласил. «Пойдемте, — говорит, — к Кириленко». Опять разговор общий и тоже кончается ничем. Дальше — Суслов. На этот раз разговор похитрее: чувствуете ли в себе силы, хорошо ли знаете партийную организацию области и т. д., но тоже без финала. Странная, думаю, система, и что же будет дальше? А мне говорят: «Вас приглашает Брежнев». Надо ехать в Кремль. Сопровождали меня два секретаря ЦК — Капитонов и Рябов. Мы зашли в приемную, помощник тут же сказал: «Заходите, вас ждут». Я впереди, они за мной. Брежнев сидел в торце стола для заседаний. Я подошел, он встал, поздоровался. Потом, обращаясь к моим провожатым, Брежнев говорит: «Так это он решил в Свердловской области власть взять?» Капитонов ему объясняет: «Да нет, он еще ни о чем не знает». — «Как не знает, раз уже решил власть взять?» Вот так, вроде и всерьез, вроде и в шутку, начался разговор. Брежнев сказал, что заседало Политбюро и рекомендовало меня на должность первого секретаря Свердловского обкома партии.

В тот момент вторым секретарем обкома в Свердловске был Коровин. Получалось, что рядовой секретарь выдвигается сразу на должность первого, а второй остается на своем месте. То есть нарушалась привычная перестановка. Хотя, объективно говоря, Коровин для первого секретаря со своим характером не годился. Это понимали все.

«Ну как?» — спросил Брежнев. Все это было, конечно, неожиданно для меня, область очень крупная, большая партийная организация... Я сказал: «Если доверят, буду работать в полную силу, как могу». Поднялись, он вдруг говорит: «Только пока вы не член ЦК, поскольку уже прошел съезд, выборы закончились». Я, естественно, и вопроса такого не мог задать, но он почему-то оправдательным таким голосом это проговорил. Потом смотрит, а у меня нет депутатского значка Верховного Совета, и говорит: «Вы не депутат?» Я говорю: «Депутат». Он оглядывается на секретарей с удивлением: «Как депутат?» Я совершенно серьезно говорю: «Областного Совета». Это, надо сказать, вызвало большое оживление, поскольку депутат областного Совета на таком уровне не имел никакого значения. Ну, в общем, на том и расстались. «Давайте,— говорит,— с пленумом не тяните».

И буквально через пару дней, 2 ноября 1976 года, прошел пленум Свердловского обкома партии, был на нем Разумов, первый заместитель заведующего орготделом ЦК. Все прошло как полагается. Разумов сообщил, что в связи с избранием Рябова секретарем ЦК КПСС первым секретарем Свердловского обкома партии рекомендуется Ельцин. Я в это время на маленьком листочке написал тезисы небольшого выступления, чувствуя, что это надо сделать. Голосование прошло, как всегда, единогласно. Поздравили, я попросил слова, выступил с короткой, тезисной программой на будущее. И главная мысль была предельно проста: надо прежде всего заботиться о людях, а на добро они всегда откликнутся с повышенной отдачей. Это кредо осталось у меня и сейчас, и в него верю.

Со вторым секретарем надо было решать, потому что Коровину в такой ситуации работать психологически было тяжело. Через некоторое время на бюро предложили ему место председателя Областного совета профсоюзов, где он проработал с большим желанием. Любые перестановки кадров очень тяжело давались. Каждый раз к такому вопросу я внутренне готовился. Необходимо было серьезно обновить кадры области и чаще всего — на ключевых постах. Например, предложил я уйти на пенсию председателю облисполкома Борисову.

Роль, которую облисполком под его руководством играл в жизни области, была явно недостаточна. Советам надо было заняться всей сферой народного хозяйства, социальной культурой, строительством, чтобы постепенно эти функции передавались от партийных органов к советским, а партийные органы занимались больше политическими вопросами. Борисов согласился со мной и ушел на пенсию. Нужен был сильный, умный человек на этот пост. Перебирал в голове известных мне руководителей. В памяти возникла фигура Анатолия Александровича Мехренцева, генерального директора завода имени Кирова, Героя Социалистического Труда, кандидата наук, лауреата,— в общем, человека, уже имеющего регалии, но сравнительно молодого. Я знал о его высоких личных качествах, эрудиции, умении быстро схватывать обстановку, не теряться в любой ситуации. Предложил ему эту должность. Сначала он отказался, потом пообещал подумать. А я нажимал на него! В общем, он согласился и стал работать. И я считаю, что это было самое правильное решение. Постепенно он набирал обороты, а потом, считаю, стал наиболее сильным председателем облисполкома в нашей республике.

Так постепенно сложилась своя команда — сильная, творческая. Мощное бюро. Разрабатывали мы программы по главным направлениям — серьезные, глубокие, продуманные. Каждую послушали на бюро обкома партии и приняли к действию. У нас проходили открытые бюро и закрытые. На закрытых было принято, чтобы каждый высказывал претензии, которые имелись, в том числе ко мне. Я преднамеренно создавал такую деловую, открытую обстановку, чтобы любые критические замечания в мой адрес были нормальным рабочим явлением, хотя сам не всегда был согласен с критикой — как-то это задевало самолюбие, но я старался себя переломить.

Начался период бурной работы. И, как всегда в моей жизни бывало, больше всего не жалел самого себя. Постепенно втягивались и остальные, кто-то приближался к заданному ритму, кто-то не отставал, тот же Мехренцев. Некоторые не выдерживали этого темпа, меньше брали на себя, но я этим людям особых претензий не предъявлял, самое главное — чтобы была отдача, был результат. Постоянно шли споры, дискуссии, но все это носило деловой, конструктивный характер. Устраивали и домашние, дружеские встречи, которые помогали в работе. В области сорок пять городов, а всего — шестьдесят три районных и городских образования. Я решил обязательно бывать в каждом из них. Притом не реже одного раза в два года. И слово это держал. Мои поездки были не просто экскурсиями, а серьезной работой. Я встречался с активом, с различными специалистами,

с рабочими, колхозниками, сельскими жителями. Как это ни странно звучит, одна из таких традиционных поездок приходилась на день рождения.

В день рождения я всегда прятался от многочисленных поздравлений. Прятался, естественно, не дома или в обкоме, там бы все равно нашли, а ехал в какой-нибудь отдаленный район и встречался с людьми на фермах, на полях, — в общем, где найти меня было невозможно. Не люблю я этого традиционного проведения дней рождений, когда сидишь за столом, а тебе в глаза говорят о том, какой ты замечательный. Как-то неуютно себя чувствуешь. А уезжая подальше от города, помогая людям, что-то тут же решая на ходу, я получал гораздо больше удовлетворения, поскольку день прошел с пользой. Таким образом делал себе подарок.

Постоянно пытался придумывать разные встречи, ярмарки, мероприятия, праздники, чтобы жители ощущали свое единение с городом, чтобы у людей все время возникало чувство гордости за свой родной Свердловск, Нижний Тагил, другие города области.

Анатолий Карпов в своей книге «А завтра — дальше в бой» ненавязчиво, но справедливо колкнул Свердловскую область, написав, что даже такие большие регионы, как наш, не имеют шахматных клубов. Тогда я с ним созвонился и сказал: «Давайте назначим месяц, число, вы приедете, и к этому времени в Свердловске будет шахматный клуб». Мы договорились. Ну, и началась работа. Освободили старый дом, капитально отремонтировали, пристроили к нему просторный зал с другими помещениями, и получился приличный шахматный клуб. Послал Карпову телеграмму, что такого-то числа жду его. Приехал он не один, а с космонавтом Севастьяновым, председателем шахматной федерации страны. Народу собралось много, резали ленточку, я говорю Анатолию Карпову: «Резьте — это вы инициатор». Потом праздник продолжился в шахматном зале. Перед этим я местным шахматистам сказал, чтобы они написали на листе ватмана цитату из его книги о том, что в Свердловской области нет шахматного клуба. И когда он выступил — ему подносят этот большой лист и предлагают разорвать на клочки и, мало того, просят дать слово, что в следующей редакции книги эту фразу он исправит, чтобы больше не лежало такое позорное пятно на области. Он с удовольствием разорвал ватманский лист под восторг всех присутствующих. Потом я его проводил до границы Свердловской области, и он поехал в свой родной Златоуст.

Занятия спортом я не прекращал. Естественно, уже в соревнованиях не выступал, но организовал из членов бюро обкома волейбольную команду. Очень скоро без волейбола жизнь Свердловского обкома партии стало трудно представить. Играли два раза в неделю — в среду с полвосьмого до десяти-одиннадцати вечера и по воскресеньям. В командах участвовали целыми семьями. Например, хорошо играли Неля Жетенева и Лида Петрова — жены секретарей обкома. Баталии проходили очень темпераментно, я бы сказал, в них было больше азарта, чем самой игры. Тем не менее это было и интересно и полезно — для разрядки, для сброса накопившегося напряжения. Другими видами спорта я перестал заниматься. Ну, кроме зарядки, разумеется.

С самого начала работы стал проводить регулярные встречи с различными категориями трудящихся. Это были директора школ, учителя, или, например, тысяча работников здравоохранения, или полторы тысячи студентов, или 50 пионервожатых, или мастера, или директора предприятий, главные инженеры, секретари райкомов партии, молодые партийные работники или, наоборот, со стажем, с опытом; председатели райисполкомов, творческая интеллигенция, обществоведы, ученые и так далее. В застойный для страны период такие встречи были скорее исключением, чем правилом. В ту эпоху было принято на всякие подозрительные вопросы не отвечать, а если и проводить встречи и конференции, то по поводу великого писателя, маршала, четырежды героя и прочее, прочее.

В то время Брежнев страной не занимался или, скажем так, все меньше и меньше занимался. Его примеру следовали другие секретари ЦК. Так получилось, что мы работали практически полностью самостоятельно. Получали какие-то указания, постановления ЦК, но это только для галочки, для отчетов. Когда едешь в Москву пробовать вопрос, который мы не имели права решать в области, — например, по строительству того или иного объекта, или по продуктам питания, или по фондам, — то, конечно, заходишь в ЦК к работнику, курирующему область, — завсектором Павлу Васильевичу Симонову, и все. Кстати — прекрасный человек, он вел линию как бы невмешательства в дела нашей партийной организации и одновременно был в курсе всех наших дел. Иногда позвонит, иногда с полушуткой пожурит, взаимоотношения были хорошими.

В самом начале моего пребывания в должности первого он дал мне замечательный

и очень запоминающийся урок. В городе проходила выставка агитплаката, я пошел на ее открытие, и, когда мы входили в зал, нас сфотографировали. Потом эта фотография появилась в областной партийной газете «Уральский рабочий». На следующий день у меня раздался звонок Симонова, и он начал воспитывать. А воспитывать он умел — вроде и не повышая голоса, но уж поиздевался надо мной вовсю. Ах, говорит, как хорошо вы получились на фотографии, ну просто очень хорошо, вы вообще у нас такой фотогеничный, и сейчас ведь вся область будет знать, что вы так хорошо на фотографии выходите, ну и в таком духе. Умел он глубоко залезать под кожу, вроде и не говоря каких-то резких слов. В общем, урок он мне тогда очень хороший преподавал, я его на всю жизнь запомнил. И я следил, чтобы больше никогда в областной газете мои фотографии не появлялись.

Но такие люди в ЦК — исключение. Обычно туда я заходил только для порядка. К Разумову, может быть, один-два раза, больше для того, чтобы он каких-нибудь неприятностей не надумал. К секретарю ЦК заходил тоже чисто из вежливости. Реальные вопросы надо было решать в Совете Министров. С министрами отношения сложились неплохие, с председателем Тихоновым тоже нормальные, деловые. Рыжкова я знал еще по Свердловску, мы были знакомы, когда он работал генеральным директором Уралмаша. Затем он перешел в министерство, потом в Госплан, в Центральный Комитет. Когда Николая Ивановича назначили Председателем Совмина, я старался нашим старым знакомством не злоупотреблять.

А вот еще один пример из жизни руководства страны того периода. Нам надо было пробить вопрос о строительстве метро — все-таки уже миллион двести тысяч жителей в Свердловске, — а для этого требовалось решение Политбюро. Поэтому решил пойти к Брежневу. Созвонился. «Ну давай, приезжай», — отвечает. Я, зная стиль его работы в тот период, подготовил на его имя записку, чтобы ему оставалось только наложить резолюцию. Зашел, переговорили буквально пять-семь минут — это был четверг, обычно последний день его работы на неделе. Как правило, в пятницу он выезжал в свое Завидово отдыхать. Поэтому торопился в четверг все дела закончить побыстрее. Резолюции он сам сочинить не мог. Говорит мне: «Давай диктуй, что мне писать». Я, естественно, диктую: «Ознакомить Политбюро, подготовить проект постановления Политбюро о строительстве метро в Свердловске». Он написал то, что я ему сказал, расписался, дает мне бумагу. Но, зная, что даже при этом документы потом где-то терялись, пропадали, я ему говорю: «Нет, вы пригласите помощника». Он приглашает помощника, и я говорю: «Дайте ему поручение, чтобы он, во-первых, зарегистрировал документ, а во-вторых, официально оформил ваше поручение — разослать членам Политбюро». Он молча все это сделал, помощник забрал бумаги, мы попрощались, и скоро Свердловск получил решение Политбюро о строительстве метро.

Пример этот показателен. Брежнев, по-моему, в последний период жизни вообще не понимал, что он делал, подписывал, произносил. Вся власть была в руках его окружения. Он и этот документ о свердловском метро подписал, не задумываясь над смыслом того, что я диктовал. Ну хорошо, в результате этого было сделано доброе дело. А сколько проходимцев, нечестных людей, в конце концов просто преступников, окружавших его, использовали Брежнева для своих грязных дел? Сколько он тихо и бессмысленно начертил резолюций, которые принесли обогащение одним и беды, страдания другим? Страшно представить!..

Никогда ни друзья, ни родственники, ни близкие или дальние знакомые — никто даже не пытался прийти ко мне, первому секретарю обкома, с просьбой помочь в каком-то личном деле. Сейчас хорошо известно, каких масштабов в годы застоя достигли протекционизм, коррупция, разлагавшие буквально всю систему власти. Мнение первого секретаря — закон, и вряд ли кто посмеет не исполнить его просьбу или поручение. И этой властью пользовались нечистоплотные партийные работники и их окружение бесконтрольно. Зная мой характер, ко мне с таковыми прошениями не заходили.

Да, власть первого практически безгранична. И ощущение власти опьяняет. Но, когда пользуешься этой властью только с одной целью — чтобы людям стало жить лучше, выясняется, что этой власти недостаточно, чтобы область хорошо, по-человечески накормить, чтобы всем нормальные квартиры дать... Ее хватает только на то, чтобы кого-то на хорошее место устроить, кому-то прекрасную квартиру выделить и подобными благами одарить свое окружение. Так и происходило, да и сейчас происходит — несколько десятков людей живут как при коммунизме, а народ доходит до последней черты.

А вообще, конечно же, в те времена первый секретарь обкома партии — это бог, царь. Хозяин области... Мнение первого секретаря практически по любому вопросу было окончательным решением. Я пользовался этой властью, но только во имя людей, и никогда — для себя. Я заставлял быстрее крутиться колеса хозяйственного механизма. Мне подчинялись, меня слушались, и благодаря этому, как мне казалось, лучше работали предприятия.

Во что я никогда не вмешивался, так это в правовые вопросы, в действия прокуратуры, суда. Хотя нет, пришлось однажды спасти директора подшипникового завода. Его привлекли за перерасход материалов на заводе. Я заступился за него. Мне было по-человечески жаль молодого директора, тем более — я побывал в шкуре хозяйственного руководителя, знал, что такое многочисленные инструкции, опутывающие хозяйственника по рукам и ногам. Хороший парень, очень старался работать, жалко его терять. В его действиях не было корысти, в чем-то его подвели, в чем-то он сам виноват, но это все-таки не уголовное преступление. Должностное — да. В общем, я попросил, чтобы внимательно разобрались в его деле. Директор остался на свободе.

XXVI съезд партии. Я серьезно готовился, хотел, конечно, нанести удар по тому застою, который сложился в стране. Выступление хотя и получилось боевым и выделялось на фоне славословий в адрес Брежнева, но, как я сказал на XXVII съезде, не хватило, видимо, у меня и опыта, и, самое главное, политического мужества, чтобы дать решительный бой нашей загнивающей партийно-бюрократической системе. К тому же я все-таки недостаточно знал членов ЦК, чтобы мог серьезно повлиять на дела, хотя видел, что центр не работает.

Надо сказать, с энтузиазмом мы встретили приход Горбачева на должность секретаря ЦК, думали, что по селу дела серьезно сдвинутся. Этого не произошло. Видимо, он не ухватил чего-то главного, а попытку насколько поправить положение в сельском хозяйстве к решительным сдвигам не привели.

Вообще мы познакомились с Горбачевым, когда работали первыми секретарями, он Ставропольского крайкома партии, а Свердловского обкома. Познакомились сначала по телефону, перезванивались. Нередко нужно было в чем-то помочь друг другу: с Урала — металл, лес, со Ставрополя — продукты питания. Сверх фондов он обычно ничего не давал, но с плановыми поставками помогал.

Когда его избрали секретарем Центрального Комитета партии, я подошел и от души пожал руку, поздравил. Не один раз затем был у него, потому что сельское хозяйство в Свердловской области, в зоне неустойчивого земледелия, шло непросто. Когда я заходил в его кабинет, мы тепло обнимались. Хорошие были отношения. И мне кажется, он был другим, когда только приехал работать в ЦК: более открытым, искренним, откровенным. Ему очень хотелось поправить дела в сельском хозяйстве, он много работал и держал связь с республиками, областями.

В тот момент произошел один случай. Может, он и стал началом некоторого похолодания наших отношений с Горбачевым.

В Свердловск приехала очередная комиссия из ЦК. Их было много тогда. Эта проверяла положение дел на селе. Понятно, что наряду с положительным нашли и немало недостатков. Они были. Но в справке оказались и явные искажения. Секретариат ЦК принял короткое постановление, причём меня не вызвали. Мы просто получили его, а через некоторое время приехал зам. зав. сельскохозяйственным отделом ЦК Капустян. Собрали актив, выступил Капустян в духе принятого Секретариатом ЦК постановления. Затем выступил я. В основном согласившись с выводами комиссии, я тем не менее сказал, что возражаю по некоторым позициям, которые перечислил. Народ знал, что значит не согласиться с таким документом, все затаились. Капустян выступил еще раз, я высказался еще резче. В общем, через некоторое время меня приглашают в Москву.

Эта комиссия много переживаний мне доставила. Думал ночами, ворочался: прав ли я, не прав, отстаивая свою точку зрения? К тому моменту Капустян вместе с Разумовым, заместителем заведующего орготделом ЦК, подготовили записку в Центральный Комитет, в которой сообщали, что товарищ Ельцин необъективно оценил недостатки в области, не согласился с некоторыми выводами комиссии и после постановления Секретариата ЦК КПСС высказался против отдельных его положений, тем самым нарушив дисциплину... И так далее.

Приехав в Москву, я без удивления узнал, что меня ждет Капитонов. Каким-то извиняющимся тоном он начал: «Борис Николаевич, есть записка в Центральный Комитет от двух отделов, вот... И меня попросили... ну, не то чтобы поговорить, но, в общем,

ознакомить вас с ней». И дал мне эту записку. Я прочитал. И затем повторил то, что уже говорил на пленуме обкома, — что не согласен с рядом выводов записки в ЦК. Он не стал расширять тему нашей беседы, и на этом мы разошлись.

В этот же приезд я побывал и у Горбачева. Он встретил меня, как будто бы ничего и не произошло, поговорили, и, уже когда я уходил, он мне сказал: «Познакомился с запиской?». В его тоне чувствовалось неодобрение моих действий. Я отвечаю: «Да, познакомился». И Горбачев сказал сухо, твердо: «Надо делать выводы!» Я говорю: «Из постановления надо делать выводы, и они делаются, а из необъективных фактов, изложенных в записке, мне выводы делать нечего». — «Нет, все-таки ты посмотри». Он, кстати, со всеми на «ты». Вообще со всеми, абсолютно. Я не встречал человека, к которому он бы обратился на «вы». Старше его в составе Политбюро были и Громыко, и Щербицкий, и Воротников — он всех на «ты». Или это недостаток культуры, или привычка, трудно сказать, но когда он «тыкал», сразу возникал какой-то дискомфорт, внутренне я сопротивлялся такому обращению, хотя не говорил ему об этом.

Ну, а история с комиссией и запиской на этом закончилась.

Нынче, в эпоху гласности, идет много разговоров о доме Ипатьевых, в подвалах которого были расстреляны царь и его семья. Возвращение к истокам нашей искореженной, изодранной ложью и конъюнктурой истории — процесс естественный. Страна хочет знать правду о своем прошлом, в том числе и страшную правду. Трагедия семьи Романовых — это как раз та часть нашей истории, о которой было принято не распространяться.

Именно в те годы, когда я находился на посту первого секретаря обкома, дом Ипатьевых был разрушен. Расскажу, как это произошло.

К дому, где расстреляли царя, люди ходили всегда, хоть и ничем особенным он от соседних старых зданий не отличался. Заселяли его какие-то мелкие конторки, но страшная трагедия, случившаяся здесь в 18-м году, заставляла людей подходить к этому месту, заглядывать в окна, просто молча стоять и смотреть на старый дом.

Как известно, расстреляли семью Романовых по решению Уральского Совета. Я сходил в областной архив, прочитал документы того времени. Еще совсем недавно факты об этом преступлении практически никому не были известны, существовала фальсифицированная версия в духе «Краткого курса», поэтому легко представить, с какой жадностью я вчитывался в страницы, датированные 18-м годом. Только недавно о последних днях семьи Романовых было опубликовано несколько подробных документальных очерков в нашей прессе, а тогда я оказался одним из немногих, кто прикоснулся к тайне жестокого расстрела царя и его семьи. Читать это было тяжело.

Близилась одна из дат, связанная с жизнью последнего русского царя. На Западе в газетах и журналах появились новые исследования, некоторые материалы передавали западные радиостанции на русском языке. Это подхлестнуло интерес к дому Ипатьевых, люди приезжали посмотреть на него даже из других городов. Я к этому относился совершенно спокойно, поскольку понятно было, что их интерес вызван не монархическими чувствами. Здесь были совсем другие мотивы: и любопытство, и сострадание, и дань памяти — обыкновенные человеческие чувства.

Но по каким-то линиям и каналам информация о большом количестве паломников к дому Ипатьевых пошла в Москву. Не знаю, какие механизмы заработали, чего наши идеологи испугались, какие совещания и заседания проводились. Тем не менее скоро получаю секретный пакет из Москвы. Читаю и глазам своим не верю: закрытое постановление Политбюро о сносе дома Ипатьевых в Свердловске. А поскольку постановление секретное, значит, обком партии должен на себя брать всю ответственность за это бессмысленное решение.

На первом же бюро я столкнулся с резкой реакцией людей на команду из Москвы. Не подчиниться секретному постановлению Политбюро было невозможно. И через несколько дней, ночью, к дому Ипатьевых подъехала техника, к утру от здания ничего не осталось. Затем это место заасфальтировали.

Еще один печальный эпизод эпохи застоя. Я хорошо себе представлял, что рано или поздно всем нам будет стыдно за это варварство. Будет стыдно, но ничего исправить уже не удастся.

Кстати говоря, интересно, когда ЦК примет решение о публикации всех постановлений Политбюро — закрытых и открытых? По-моему, время это уже настало.

Проводили мы в области и активную пропагандистскую работу. Выступая с докладами, я предельно откровенно анализировал сложившуюся ситуацию. Меня спасало то, что

до руководства мои выступления не доходили, а куратор Симонов, замечая многое, тонко откладывал все в архив. У нас на Урале и в помине не было того безумного восхваления Брежнева, которое в тот момент гроыхало по стране. Была усмешка, была издевка, у некоторых — недоумение, а у большинства — просто неприятие всего этого. Видели, конечно, куда идет страна, и противостоять этому пытались честной, самоотверженной работой на своем месте. В одной из откровенных бесед с Фиделем Кастро — а у меня с ним сложились доверительные отношения — он сказал: «Зря ты себя коришь, терзаешь — просто обстановка еще не созрела для того, чтобы действовать. Не созрела. Очень сильный центр, как панцирь, удерживает все».

Нелюбимые были контакты с членами военного совета Уральского военного округа: Сильченко, Тягуновым, Гашковым и другими. Часто ездил по частям, встречался с рядовым и командным составом, участвовал в учениях, вместе со мной выезжали члены бюро, они сами водили танки, изучали самолеты. Обком помогал военным в обустройстве городков, это было необходимо, поскольку условия в некоторых военных городках были просто ужасные. Министерство обороны вообще считает солдат своими вассалами, не имеющими голоса. Когда впервые на собрании в дивизии я спросил, почему нет критики снизу, почему солдаты молчат, неужели им нечего сказать, это вызвало недоумение, дошло, конечно, до верхов, но проглотили. А я эту линию продолжал проводить. И постепенно, хотя бы по комсомольской, партийной линии, началось какое-то реальное движение. Комсомольцы слегка расправили плечи. В конце концов и на партийных собраниях, и на других встречах с военными начали звучать критические выступления в адрес военного руководства. Я считал, что этот процесс необходим.

С областным управлением КГБ у меня тоже сложились нормальные отношения. Начальник управления Ю. И. Корнилов как кандидат в члены бюро обкома участвовал в его заседаниях. Я часто бывал в его ведомстве, просил информацию о работе КГБ, изучал систему функционирования комитета, знакомился с каждым отделом. Конечно, существовали вопросы, с которыми он меня не знакомил, но структуру, систему КГБ я знал достаточно основательно. Именно поэтому мое выступление на сессии Верховного Совета СССР летом 1989 года при утверждении Крючкова было не случайным: я все-таки знаком с этим закрытым для всех ведомством.

Однажды у нас произошел трагический случай, связанный с сибирской язвой. Для проверки, выяснения обстоятельств в Свердловск приехал заместитель председателя КГБ В. П. Пирожков. Это было в первые годы моей работы. Сидели у меня втроем — я, Пирожков, Корнилов. Шла спокойная беседа, и Корнилов между прочим сказал, что управление КГБ работает дружно с обкомом партии. И вдруг Пирожков рявкнул: «Генерал Корнилов, встать!» Тот вскочил, руки по швам. Я в недоумении. Пирожков, чеканя каждую фразу, произнес: «Зарубите себе на носу, генерал: во всей своей деятельности вы должны не дружно работать с партийными органами, а обязаны работать под их руководством, и только». Такая вот забавная воспитательная сцена произошла.

Надо сказать, за все десять лет, что я работал первым секретарем, ни одного шпиона не нашли, как ни старались. Корнилов по этому поводу сильно сокрушался — мол, плохо работаем: «В такой области хоть бы один шпион попался, а тут — ни одного».

Случались и экстремальные ситуации. Например, авария на Белоярской атомной станции в ночь на 1 января 1979 года, когда у нас морозы достигли 57 градусов. В области произошло сразу несколько крупных аварий. На Белоярской атомной не выдержали металлоконструкции в машинном зале и, падая, выбили искру. Загорелось масло, начался пожар. Пожарные проявили колоссальный героизм и мужество. За несколько часов пригнали из Свердловска все свои силы, работать можно было только в противогазах, поскольку горел пластик, выделялся черный едкий дым, дышать невозможно. И нельзя было допустить, чтобы огонь перекинулся в реакторный зал. Подготовили уже сотни автобусов для эвакуации населения из поселка, но все-таки пожарные вместе с другими специалистами выиграли этот настоящий бой, спасли станцию, а главное — людей... А то могли произойти катастрофические последствия. Ведь область насыщена оборонными предприятиями.

Во время войны сюда было эвакуировано 437 крупных заводов. Буквально на фундамент, без стен и без крыши, ставили станки, пускали их в работу, чтобы немедленно давать продукцию для фронта.

А людей селили в землянки и бараки. Поэтому у нас в области оказалось чуть ли не самое большое количество барачников. О своем отношении к этим ветхим, продуваемым насквозь лачугам я уже рассказал. Поскольку прожил в них почти десять лет жизни, до сих

пор воспоминания о деревянных домиках на 10, 15, 20 семей вызывают тяжелые чувства. Так человек в двадцатом веке жить не должен. Но когда я начал руководить областью, в Свердловске несколько тысяч семей ютились в бараках. В скором времени в стране приняли постановление о ликвидации бараков в течение десяти лет. Мне было ясно, что мы должны с ними покончить раньше, раз и навсегда.

Попросил, чтобы мне сделали расчеты. Выяснилось, что необходимо построить около двух миллионов квадратных метров жилья, только тогда удастся переселить людей из бараков. Два миллиона — это невозможно. Вся область в год строит два миллиона, а ведь в очереди за жильем стоят инвалиды, многодетные семьи, ветераны...

Не раз в жизни мне приходилось принимать тяжелые решения, когда и так вроде не очень хорошо, и так — плохо. Что важнее — вытащить людей из бараков и заморозить на год все очереди на жилье или еще в течение десяти лет мучить людей в нечеловеческих условиях, но при этом очередникам жилье давать?

Все же решили на бюро: заморозили очереди, ни один человек за год квартиру не получит — только те, кто живет в бараках. Люди должны понять, что сейчас надо помочь тем, кому хуже всех. И действительно, в основном народ понял, хотя, конечно, приходилось к кому-то идти, объяснять, рассказывать, опять объяснять. Но зато взвились директора предприятий. Для них это был серьезный удар. Мы использовали их мощности, их строительную силу, а взамен они ничего не получали. Разговоры на моральные темы их не трогали. Самое главное, я их понимал. Сам был хозяйственником, отлично знал, что такое новый дом для коллектива, как его ждут. А тут этот дом надо отдать кому-то чужому. Тяжело.

Чтобы спасти положение, я предпринял отчаянную поездку в Москву. Побывал у Кириленко, объяснил ситуацию, сказал: если будут жалобы, проклятья в мой адрес из-за жилья, год потерпите, складывайте их в ящик, надо с бараками заканчивать. Он согласился. Затем я пошел к Косыгину. Тоже рассказал о ситуации и опять объяснил, что ничего не прошу — ни стройматериалов дополнительных, ни мощностей, просто нужна моральная поддержка. Алексей Николаевич обещал, что Совмин не станет вмешиваться в нашу жилищную программу.

Так и случилось. Директора жаловались, протестовали, писали на меня письма, а мы сносили один барак за другим, наступали на барачные районы, ломали, уничтожали их. Через год все бывшие обитатели бараков переехали в новые благоустроенные квартиры.

У меня никогда не было особого желания подсчитывать свои успехи и достижения в роли первого секретаря. Не делал этого даже после выступления Лигачева на XIX партконференции, когда он твердил: «Борис, ты не прав» — и утверждал, что я завалил работу в Свердловске. По-моему, всем было понятно, что это ложь, а пускаться в дискуссии, что-то доказывать я считал просто недостойным. Пусть говорят факты: лучше стало с жильем, со снабжением. Построили автомобильную дорогу Свердловск — Серов. И сейчас не пойму, как же мы смогли осилить эту огромную работу — огромную и по усилиям и по значению для Свердловской области.

Территория области имеет контур как бы перевернутого сердца: с севера на юг — тысяча километров, с запада на восток — пятьсот. Так исторически сложилось, что целый куст крупных северных городов не был связан с центром — со Свердловском и Нижним Тагилом — автодорогой. А север у нас богатый — это и бокситы, и руда, и драгоценные металлы, это металлургия, это угольный Карпинск, Тура. Чтобы проехать по железной дороге из Карпинска, Серова, Североуральска, Красноуральска в Свердловск, требовались сутки. Люди оказались почти отрезанными от нормальной жизни. Уже давно зрела мысль соединить эти города и центр автомагистралью, но задача была чрезвычайно трудной — дорога должна пройти по болотам, оврагам, через горы, несколько рек. Расстояние — 350 километров. При сложности рельефа цена одного километра составляла миллион рублей. И так, где-то нужно найти 350 миллионов рублей, где-то выбить лимиты под строительство, людей, технику. Непонятно, с какого бока надо браться. А необходимость в дороге с каждым годом ощущалась все острее и острее.

Попросили центральные планирующие органы выделить нам средства. Быстренько получили отказ. Собрали первых секретарей райкомов, горкомов партии, председателей исполкомов, областных руководителей: давайте советоваться, как быть. Долго дискутировали. Все-таки решили — надо дорогу делать своими силами. Определились так: разбить магистраль на отдельные участки, отдав каждый отрезок дороги городам, а уже в городах предприятия, организации образуют сводные отряды строителей, специалистов с экскава-

торами, бульдозерами, другой техникой, которые и будут вести строительство своего участка.

Всю эту махину можно было поднять только при четкой организации труда, дисциплине и постоянном контроле. Областной штаб постоянно следил за ходом работы, мы выезжали на участки, вылетали на вертолете туда, куда иным способом было не добраться. Давалась дорога тяжело — сплошные болота, торфяники, скалы... По-моему, природа специально делала все, чтобы остановить нас. И тем не менее дорогу строили основательно, на совесть, с многослойным покрытием, чтобы она могла служить долгие годы.

Когда до конца строительства осталось около года, мы наметили месяц, день и даже час открытия трассы. Договорились заказать автобусы, посадить в них партийных и советских руководителей тех территорий, по которым проходила дорога, и вместе отправиться в путь. И кто к намеченному сроку свой участок дороги не доделал — тот из автобуса выходит. Все так и случилось. С тех пор на карте появилось детище всех свердловчан, новая дорога Свердловск — Серов. Это была наша общая победа. И оттого особенно дорога.

Конечно, скажут сейчас мне, высаживать на глазах у всех высоких городских руководителей — это не очень... Это пресловутый административно-командный стиль. Но что делать, именно он срабатывал в тот момент.

Я воспитан системой. Все было пропитано административно-командными методами руководства. Соответственно вел себя так и я. Проводил ли совещания, вел ли бюро, делал ли доклады на пленуме — все выливалось в твердый напор, натиск, давление. В то время эти методы давали свой результат, тем более если руководитель обладал определенными волевыми качествами. Но постепенно чувствовалось: все больше и больше хороших и правильных постановлений бюро не выполняются. Все чаще и чаще слово, данное первым секретарем райкома, горкома партии, председателем исполкома, хозяйственными руководителями, не подкреплялось делом. Система явно начинала давать сбой.

К концу десятилетия, когда, казалось, мы выложились полностью, все методы перепробованы и все пути известны, стало труднее искать какие-то новые подходы. По-прежнему мы специально каждый год в начале января собирались с членами бюро, чтобы определить новые формы работы, которые необходимо внести в жизнь партийной организации области. И все-таки я почувствовал, хотя в этом никому не признавался, что растет неудовлетворенность. Те формы и методы, что были в запасе, оказались исчерпаны. На этом чувстве — внутренней усталости, что ли, тупиковости — я себя поймал, несмотря на то что дела в области шли неплохо.

(Продолжение следует)



«Не является ли проект музейной «зоны» доказательством глубокого застоя научной и градостроительной практики Ленинграда?»

«Идея создания заповедных зон в Ленинграде получила широкое признание и поддержку у специалистов и общественности».

Из тезисов научно-практической конференции «Заповедная зона Ленинграда — вчера, сегодня, завтра» (1989)

ПЕТЕРБУРГ

заповедный

Вот уже несколько лет время от времени появляются публикации о планах создания заповедной зоны вокруг так называемого квартала № 100 Ленинграда. С 1985 года действует введенный решением исполкома заповедный режим — правда, пока только на бумаге. Устраиваются выставки, конференции, обсуждения. Идет отработка технологии «активного сохранения», которая должна будет получить распространение на всю центральную часть города. В этом принимают участие многие специалисты разных профилей, рассматривающие квартал 100 как своеобразный перекресток искусствоведческих и социальных проблем. Раздаются и голоса, подвергающие сомнению научную обоснованность предлагаемой программы. А тем временем расселенные дома разрушаются, дворы превращаются в свалки, а улицы, особенно в вечернее время, наводят уныние своей безжизненностью. И это в самом центре Ленинграда...

Включаясь в разговор о заповедной зоне, редакция надеется, что он позволит не только шире ознакомить читателей с проблемами возрождения исторического центра Ленинграда, но и будет способствовать совершенствованию научной концепции и практических предложений, а также ускорению сроков их реализации.

Открывает рубрику беседа журналиста Льва Сидоровского с одним из авторов идеи заповедной зоны — заведующим отделом Музея истории Ленинграда А. Д. Марголисом.

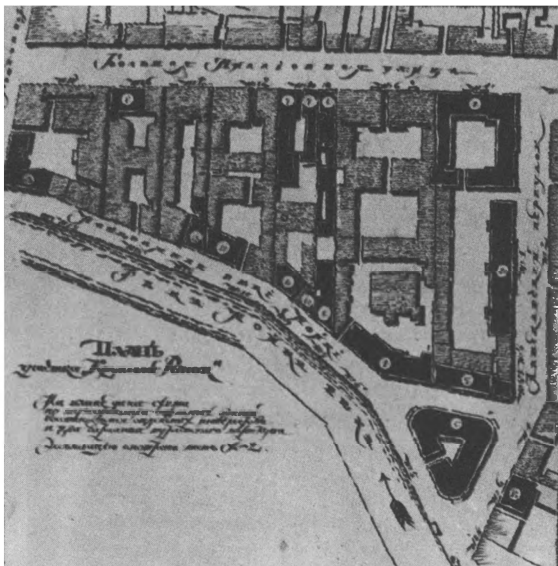
Некоторое время назад я побывал в удивительном уголке нашего города... На обычно сонном берегу Мойки кипела жизнь: под вновь раскрытой аркой Круглого рынка хозяйничали букинисты, антиквары, продавцы картин и сувениров; напротив, в Круглом переулке, радовали сердце многочисленные лавочки, мастерские, трактиры, и хорошо с ними соседствовал Музей петербургской торговли и ремесел; по старинной мостовой под давно уже забытыми фонарями и вывесками чинно гуляла публика... Кто-то при-

сел, позировав художнику; кто-то примостился в летнем кафе на дебаркадере; кто-то пил чай с баранками на палубе песенного колесного пароходика...

Так сначала благодаря выставке, а затем и научно-практической конференции «Заповедная зона Ленинграда — вчера, сегодня, завтра» я оказался в будущем. Причем, хочется верить, в не очень далеком будущем — с этого началось мой разговор с Александром Марголисом.



*В центре Ленинграда. Февраль 1989.
Фото Ю. Щенникова*



План участка «Круглый рынок»

— Александр Давидович, а ведь до знаменательной даты — трехвековой годовщины со дня основания нашего города осталось не так уж много времени. Очень хочется, чтобы программа заповедной зоны, и в первую очередь заповедного квартала, к этому сроку была завершена, и непременно — в полном объеме, так что надо спешить... Кстати, как давно вы этим занимаетесь?

— С 1983 года, вместе с коллегами по Музею истории Ленинграда, а затем и со специалистами проектных организаций. А в мае 1985-го Ленгорисполком на основании наших предложений принял решение о создании первой заповедной зоны на территории Дзержинского и Куйбышевского районов. Представьте ее границы: на севере — Дворцовая набережная, на востоке — Марсово поле и канал Грибоедова, на юге — Невский проспект, на западе — набережные Мойки и Зимней канавки... Как видите, один из старейших городских районов, освоение которого началось еще во времена Петра. Здесь много всемирно известных памятников истории и архитектуры, музеев; крупнейшие очаги культуры как бы очерчивают естественные границы заповедной зоны: Эрмитаж, Музей Ленина, Летний сад, Марсово поле, Русский музей, Казанский собор... А внутри — Дом Пушкина на Мойке...

— Как бы квинтэссенция Петербурга.

— Вот именно. Здесь представлены памятники всех эпох, все виды петербургских

проездов (проспекты, площади, переулки, торговые улицы, набережные), в этих же кварталах невероятно спрессована и петербургская история... Вместе с тем значимость этого района и его нынешнее состояние находятся в диком противоречии, причем конфликт обостряется с каждым годом: инфраструктура района разрушается, деградирует, гибнут памятники культуры, многие сооружения признаны непригодными для жилого использования. Возникает альтернатива: либо их сносить, либо найти иной вариант использования. Вот такой иной вариант мы и предлагаем...

— Очевидно, занимаясь заповедной зоной в этих пределах, не надо забывать и о других уникальных уголках нашего города, которые тоже требуют внимания?

— Конечно. Мы рассматриваем эту территорию как своего рода первый опыт, полигон для отработки методики формирования аналогичных заповедных уголков исторического центра. Но нужно с чего-то начать. Таллинцы начали с Ратушной площади, киевляне — с Андреевского спуска, москвичи — с Арбата...

— Меньше всего бы хотелось, чтобы заповедные улочки в нашем городе напомнили реставрированный Арбат.

— Ни в коем случае! Ведь в сущности Старый Арбат — это искусственное образование; и не возрождение старины, и не современная улица конца XX века.

— Прежде всего бросаются в глаза бессмысленные, вне стиля и времени, фонари...

— Это так, но еще больше раздражает меня то, что улица осталась без мостовой и тротуара. Нарушен главный принцип организации уличного пространства: получилась не улица, а коридор; коридор, не имеющий потолка... Мы же, прежде всего, существующим зданиям и пространствам возвращаем их изначальную функцию: если рынок, то там не может быть, допустим, выставки икон, а именно торговля; если доходный дом, то туда нужно помещать музей не космонавтики, а только доходного дома; если старая аптека, то аптека и вернется в эти стены... Это очень существенно. Ведь уже имеем печальный опыт, когда в растреллиевском Смольном соборе разместили было экспозицию «Ленинград сегодня и завтра». Получилось — как на корове седло: архитектура, изначальная функция сооружения отчаянно сопротивлялись тому новому содержанию, которое мы туда внесли... Нет,

в нашей заповедной зоне во всем – в реставрации, реконструкции, реновации – должен восторжествовать принцип документальности. Мы за конкретное, предметное воссоздание среды: если фонарь, то именно тот, который был здесь в давнюю пору; если мостовая, то та, старая... В этом деле важна стилистическая выдержанность. Помните, по поводу реконструированного Старого Арбата Булат Окуджава пошутил точно и горько: «Это очень напоминает набережную черноморского курорта, но почему-то моря нет...» И действительно, не отпугивает ощущение чего-то абсолютно не московского, а захватанного из иной среды. У нас должно быть иначе – чтобы пришедший сюда мгновенно понимал: да, это – Петербург, это – Ленинград.

Причем перекусить на Арбате – такая же неразрешимая проблема, как, скажем, и на улице Горького. Присесть на улице вообще некуда...

Вы правы: место для планирования... Впрочем, присесть, перекусить – это огромная проблема и для ленинградского центра, плотно заполненного отечественными и иностранными туристами... Наша программа как раз предусматривает десятки новых кофеен, чайных, закусовых, но не абстрактных, а именно петербургских, чтобы человек, закусывая, одновременно знакомился с городом, с его традициями, стилем, с особенностями его прикладного искусства... Помните, на нашей выставке звучал штраусовский вальс «На прекрасном голубом Дунае» в исполнении музыкальной машины под названием «симфион». Попробовали?

Очень.

Подобная музыкальная техника в петербургских трактирах была чрезвычайно популярна, и мы имеем возможность оснастить ею некоторые заведения «общепита» в заповедной зоне.

А осью будущего музейного квартала станет Круглый рынок?..

Прекрасное творение Кваренги, в котором сейчас сидят клерки из «Лендежда». Надеемся вернуть ему не только первоначальный облик, но и первоначальную функцию. И торговым рядам в Круглом переулке, разрушенным в 20-е годы... В общем, в центре города появится живой очаг, а то сейчас там словно произошел взрыв нейтронной бомбы: стены стоят, а жизни нет... Далее, В середине прошлого века архитектор Садовников на Конюшенной пло-

щади построил Конюшенный музей – одно из немногих в России специально сооруженных музейных зданий. Однако в 20-х годах изумительную коллекцию карет оттуда выставляли, разбросали по частям, и уже многие годы это уникальное сооружение занимают таксомоторный парк и другие организации. Мы предполагаем автомобили убрать, а кареты – вернуть. Напротив таксопарка расположена построенная Стасовым Конюшенная церковь, которая вопля в историю как место, где Петербург прощался с Пушкиным. Сейчас она в кошмарном состоянии: никто в размещавшейся там конторе о нормальном содержании интерьеров не помышлял... Очень надеемся найти этому месту иное применение, чтобы сложилась своеобразная пушкинская «трона»: от Мойки, 12, до Конюшенной церкви... Не обойдем стороной и бывший Демутов трактир, выходящий на Мойку (дом № 40) и улицу Желязова (дом № 27): помещение, в котором расположено Бюро путешествий, связано с именами Пушкина, Грибоедова, Чаадаева, декабристов и постоянная выставка, напоминающая о прошлом этого дома, будет очень кстати... А в знаменитом доме Адамини (Мойка, 1), который когда-то стал очагом российского авангарда, куда всех влек «Привал комедиантов», а также первые вернисажи Шагала, Сомова и других художников, необходимо воссоздать камерный театр, совмещенный с выставкой, рассказывающей, что было здесь раньше... Подобных предложений десятки. Осуществить все сразу, естественно, невозможно, мы предполагаем определенную очередность. В первую очередь включен музей декабристов – в очень удачном для музейной экспозиции помещении бывшего офицерского корпуса казарм лейб-гвардии Павловского полка, в Антекарском переулке.

– Но ведь там размещается редакция журнала «Аврора»...

– Мы предлагаем и в дальнейшем остаться редакции на территории заповедного квартала: вполне могли бы уступить журналу обращенный к реке пятиэтажный флигель бывшего доходного дома № 7 по набережной Мойки – там, кстати, вполне можно разместить и тот молодежный культурный центр, о котором авроровцы давно мечтают. А это очень солидно, так как не представляем квартал вечером мертвым и клубный центр вполне отвечает духу нашего замысла... Также в первую очередь надо восстановить уникальную музей-усадьбу Штакеншнейдера (Мойка, 9) – воссоздать первоначальный облик усадьбы, об-



*Панорама С.-Петербурга с высоты птичьего полета (фрагмент).
Гравюра А. Анперта по рисунку И. Шарлеманя. Середина XIX века*

ставку литературно-художественного салона, мастерской архитектора. А соседний бывший доходный дом (Мойка, 7), который в контексте придворной зоны словно цитата из Достоевского (анфилада из пяти дворов-колодцев, подвалы, чердаки), весьма годится для историко-бытового музея «Население Петербурга», где можно детально воссоздать интерьеры жилищ всех слоев населения предреволюционного города...

— *Наверняка заповедная зона станет привлекательной не только для туристов, но и для юных ленинградцев, где они, сами того не подозревая, смогут заметно обогатить и свои знания, и свою душу.*

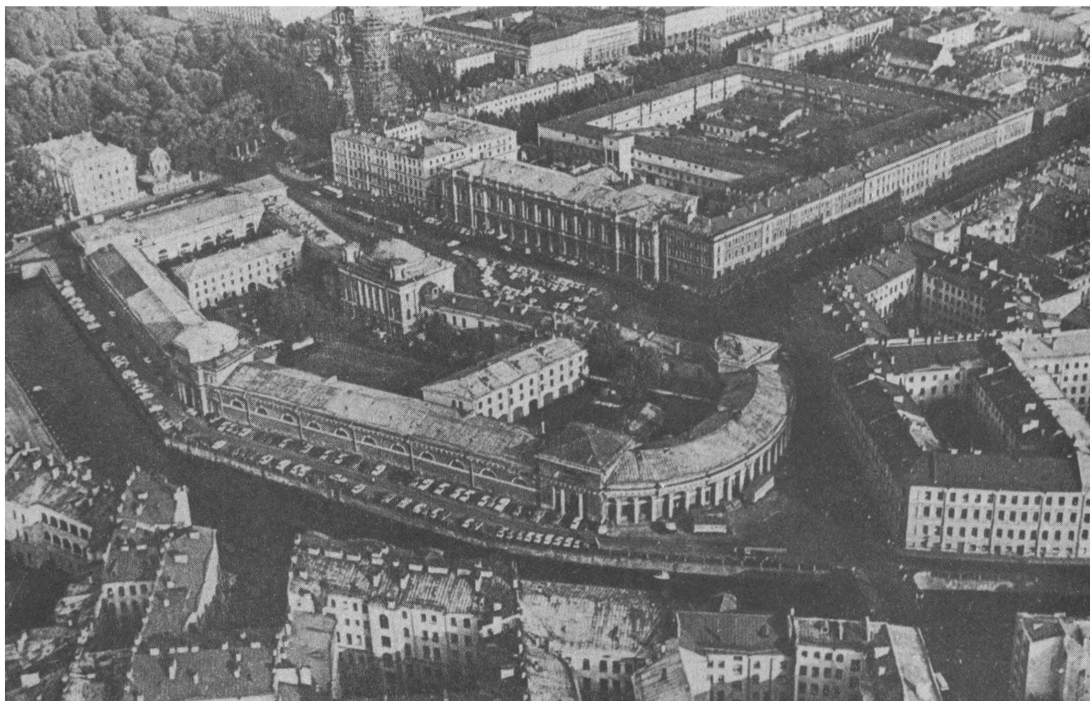
— Конечно, ведь сама среда формирует вкусы. Кроме того, существует огромная проблема так называемых «спальных» районов. Уже лет двадцать читаю лекции по истории города школьникам, пэтэушникам, в рабочих общежитиях и буквально столбенею от некоторых впечатлений: представляете, есть молодые люди, которые никогда не бывали на Сенатской площади, хотя родились в Ленинграде и успели прожить здесь по 15–16 лет!

— *После того как на ленинградском телеэкране наши земляки-старшеклассники не смогли назвать адрес последней квартиры Пушкина, я уже ничему не удивляюсь.*

— *Острейшая проблема! Нам необходимо сделать центр привлекательным для обитателей новых больших районов. Сейчас же ребятига оттуда является в основном на салют — потолкаться на набережной, а потом, глядишь, и драку затеять... Но вместе с тем надо постоянно помнить: наш город, особенно его исторический центр, принадлежит не только юным, не только ленинградцам самых разных возрастов, а всему миру.*

— *Польский коллега, приехавший к нам специально на белые ночи, удивлялся: после ночной прогулки по Неве на катере чашечки кофе на набережной не выпить.*

— *Какой кофе! Простите за прозаизм, общественного туалета не найти: в определенное время они все почему-то закрываются... Конечно, плохо, если, допустим, облупился какой-нибудь фасад, но все же куда тревожнее, что нет нормальной среды обитания для человека. А ведь люди сюда*



*Ленинград. Район Конюшенной площади.
(Фото с вертолета)*

со всего мира приезжают отдыхать и духовно обогащаться! Поэтому абсолютно необходимо создать условия, при которых они бы себя в этом пространстве чувствовали нормально. Но тем не менее практических дел по реализации нашего проекта пока не видно...

— *Что, совсем никаких сдвигов?*

— На словах все — «за», но лишь доходит до дела, как выясняется: раз музей эту штуку придумал, пусть он один ее и осуществляет. На мой взгляд, это одно из ярчайших проявлений эпохи застоя, когда выработался даже своеобразный фольклор, включающий в себя, например, такие «замечательные» афоризмы: «Любая инициатива наказуема», «Кто что охраняет, тот то и имеет»... Нет осознания того, что это забота всего города. Могут показать огромную папку, набитую замечаниями разных городских организаций на подготовленный нами проект-решение. В основном там такие резолюции: «не находим возможным», «считаем, что это противоречит инструкции номер... параграфу номер...» Как будто речь идет о протечке крыши...

Больше всего меня сегодня беспокоит, что судьба этого проекта, а значит, и судьба исторического центра города рассматривается как судьба многих текущих дел горисполкома.

— *По-видимому, нужно использовать и тот колоссальный общественный подъем, который страна вся наша нынче переживает?*

— Да. Причем нынешняя ситуация отличается от сходной конца пятидесятых годов именно обостренным отношением к собственному прошлому, к нашему наследию. Когда на Сенной сносилась Успенская церковь, это задело, наверное, лишь узкий слой интеллигенции. Но весь город отнюдь не всколыхнуло. Все детство я провел на канале Грибоедова, в доме № 3, как раз против Спаса-на-Крови, и прошло оно под аккомпанемент разговоров на коммунальной кухне: «Что будет с нашим домом, когда взорвут храм?» План обсуждался всерьез, и не порушили собор, как мне теперь кажется, прежде всего потому, что не смогли решиться пожертвовать таким количеством жилья...

— А допускали ли ваши домашние, что храм взрывать нельзя?

— В том-то и дело, что подобный вопрос даже и не возникал. Сейчас же ленинградцы рассуждают совсем иначе, и это меня радует, вселяет надежду... Но странная вещь: «наплеизм» по поводу лика своего города в прошлом индифферентной публики, в частности молодых, исчезает, однако встречных шагов ни горисполком, ни Главное управление культуры не делают, а если и делают, то такие вялые, такие непоследовательные, что это чаще всего людей раздражает...

— Может, город таких возможностей просто-напросто не имеет?

— Глубоко убежден в том, что предлагаемое нами дело не только высоко нравственное, но и абсолютно прибыльное, то есть вложение сюда капиталов, даже самых солидных, — это крупное коммерческое начинание. Одни только поступления в валюту от все возрастающего потока туристов (кстати, при желании здесь можно бы создать для них и несколько небольших гостиниц) в течение нескольких лет возместили бы все затраты... Нет, тут налицо снова инерция остаточного принципа в культуре, которая проявляется у нас на каждом шагу. Посмотрите, что творится с ленинградскими музеями — с Эрмитажем, Русским, Петропавловской крепостью, Казанским собором, другими, — они же почти все в кризисном состоянии. А наши театры — большинство нуждается в немедленном капитальном ремонте. Духовные потери от закрытого театра или музея невозможно измерить ни рублем, ни долларом, но здесь очевидны колоссальные потери и в рублях, и в долларах. Не реставрировать, ну, допустим, Спас-на-Крови — это, прежде всего, бесхозяйственность, потому что от эксплуатации памятника доход можно иметь колоссальный, который в дальнейшем пойдет не только на музей, но и на больницы, детские сады и так далее. Знаете ли вы, что Исаакиевский собор — один из самых рентабельных музеев Ленинграда? А что, собственно, там демонстрируют: сам архитектурный памятник да город с колоннады... И сколько еще у нас

таких объектов, которые бездарно стоят и разрушаются, — это все невостребованные деньги...

— Наверное, коли своих строительных мощностей не хватает, стоит обратиться за помощью к полякам, финнам. Или таким образом возродить образ бывшей столицы Российского государства безнравственно?

— Не вижу в этом ничего безнравственного. Петербург ведь вообще был городом интернациональным, его возводили Трезини, Кваренги, Растрелли, Росси... Так почему же «безнравственно» обращаться к иностранцам, если мы чего-то пока не можем сделать сами? Петра Великого это не смущало, и Ленин тоже в начале 20-х годов приглашал концессионеров, отнюдь не переживая насчет национального престижа, который вдруг будет поколеблен. Так что если наше проектно-строительное объединение «Реставратор» или «Главленинградстройремонт» не в состоянии справиться сейчас с этими объемами, а желание горожан, их поддержка нашего проекта налицо, то почему бы не заключить договор с иностранными посредниками, как это мы сделали уже, например, с «Асторией», реконструкцию которой финны блистательно завершают? А костел святой Екатерины на Невском передали польской фирме. И рядом с этими мастерами нам надо учиться — глядишь, со временем и сами такое сможем. В общем, истинные наши нравственные утраты в том, что сами ничего не делаем и другим не позволяем; в том, что в двух шагах от общенациональной святыни, дома на Мойке, 12, — по сути, чудовищная помойка; в том, что в Конюшенной церкви долгие годы хозяйствовала контора... Убежден, что и наркомания, распространенная среди молодых, и их равнодушие к социальным проблемам (которого в последнее время, слава богу, все меньше) — закономерное следствие всех этих безобразий. Мы обязаны восстановить тот мощнейший инструмент, формирующий мировоззрение, духовноценностные ориентации, которым является сам наш город. Сейчас же этот инструмент работает, увы, в минимальной степени...

Дни нашей жизни

ЯНВАРЬ
ФЕВРАЛЬ
МАРТ

По мере приближения финиша предвыборной кампании все чаще в центре внимания общественности оказывались проблемы, связанные с литературой, искусством, культурой. Мало кому прежде известный общественный комитет спасения «Нева — Ладога — Онега», забыв о проблемах экологии, неожиданно выступил с инициативой проведения в Ленинграде буквально в канун выборов Дней России. Сама идея проведения таких Дней с целью консолидации многонациональных народов России для ее духовного, нравственного и культурного возрождения не может не вызвать поддержки. Однако в исполкоме Ленсовета, куда комитетчики обратились за организационной помощью, предложенные сроки и состав участников (в основном это окружение московских журналов «Наш современник» и «Молодая гвардия») вызвали сомнения. Выразил свой протест и Координационный совет творческих союзов, без участия которых проведение Дней России теряло смысл. Было принято решение подготовить и провести Дни России в Ленинграде в конце лета 1990 года с участием лучших творческих сил многонациональной Российской Федерации.

Тем не менее комитет спасения «Нева — Ладога — Онега» не отказался от своих намерений и, сменив название, провел «Российские встречи» в конце февраля, несколько снизив первоначально запланированный размах мероприятия. Все это отнюдь не способствовало нормализации и без того накаленной общественной обстановки в нашем городе накануне выборов.

2 февраля впервые был торжественно и скорбно отмечен день памяти Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Именно в этот день пятьдесят лет назад жизнь великого реформатора театра была оборвана в бериевских застенках. С городом на Неве связаны яркие страницы творческой биографии мастера. Здесь он впервые предстал перед столичной публикой в качестве режиссера в театре «На Офицерской», куда его пригласила В. Ф. Комиссаржевская. Здесь служил в Императорском Александринском театре, одновременно под именем доктора Дапертутто экспериментировав в «Студии на Бородинской», «Привале комедиантов», «Бродячей собаке»... Сюда в 1939 году, уже отовсюду изгнанный, приехал Мейерхольд для постановки физкультурного парада в Институте имени Лесгафта. Здесь и был арестован.

Инициаторами проведения мейерхольдовских дней стали комиссия по творческому наследию режиссера СТД РСФСР и Ленинградская ассоциация независимых театров-студий «Товарищество на вере». Специалистами по истории театра были сделаны доклады и сообщения о последних годах работы мастера, о его экспериментах в студиях, о судьбах его учеников... Были показаны спектакли театров-студий. Все это происходило на Бородинской, 6, в том самом помещении, где была когда-то студия Мейерхольда. Здесь мастер проводил свои эксперименты, которые оказали большое влияние на развитие мирового театрального искусства XX века. День памяти Мейерхольда стал значительным событием в общественной и художественной жизни нашего города.

В ленинградской Консерватории и в Малом зале имени А. К. Глазунова на протяжении четырех дней проходил первый городской конкурс юных пианистов, посвященный 150-летию со дня рождения П. И. Чайковского. В конкурсе приняли участие 52 ученика детских музыкальных школ и школ общего эстетического и музыкального образования. Жюри возглавлял доцент Консерватории И. В. Розанов. Победителями конкурса стали ученик третьего класса Александр Пироженко, ученица четвертого класса Ольга Мусафаева, ученица пятого класса Наталья Стрельченко и ученица шестого класса Ольга Перидерий. Спонсором этого творческого соревнования юных дарований стало Ленинградское отделение издательства «Музыка». Принято решение проводить такие конкурсы ежегодно.

После шестнадцатилетнего перерыва побывали на родине Мстислав Ростропович и Галина Вишневская, которым возвращено незаконно отнятое советское гражданство. Когда поездка еще только планировалась, Ростропович заявил, что посещение Ленинграда они считают для себя обязательным, так как с этим городом связаны самые значительные страницы жизни и творчества Д. Д. Шостаковича — учителя, друга, наставника. Избранные счастливы смогли побывать на двух концертах в Большом зале Филармонии. Под управлением Ростроповича Национальный симфонический оркестр США исполнил Восьмую симфонию Шостаковича, Пятую симфонию Прокофьева и другие произведения. Состоялось также сольное выступление великого виолончелиста.





*М. Ростропович и Национальный симфонический оркестр США в Ленинграде. 16, 17 февраля 1990 года.
Фото Ю. Щенникова*



Мстислав Ростропович, Галина Вишневецкая и их дочь Ольга в мастерской лубочника Соломона Эпштейна. Фото А. Китаева

Дни нашей жизни

Двенадцатая отчетно-выборная конференция прошла в Ленинградском отделении Союза журналистов СССР. После долгого и бурного обсуждения отчетного доклада состоялись выборы нового состава правления. В него вошли представители областной, городской, районной и многоотиражной прессы, радио и телевидения. На первом пленуме правления был избран его секретариат. Председателем правления стал народный депутат СССР А. С. Ежелев, его заместителем — заведующий Северо-Западным отделением АПН Ю. М. Кириллов. Журналистская конференция поддержала резолюцию Ленинградской писательской организации о возвращении ей прав на возрождаемый журнал «Ленинград», который решением бюро Обкома КПСС был передан в ведение Леноблгорисполкомов.

85-летию первой русской революции была посвящена выставка «1905—1907. Революция в зеркале печати», развернутая в Ленинградском филиале Центрального музея В. И. Ленина. Создание такой выставки оказалось возможным только сейчас, когда стали доступны многие материалы спецхранов. На выставке было представлено все многообразие тогдашней прессы, в том числе газеты меньшевиков, эсеров, кадетов. Поразительно количество выходявших тогда общественно-политических и сатирических журналов. Очень современно выглядит старый плакат с родившимся именно в те дни лозунгом: «Вся власть — Советам!» Большой интерес вызвали извлеченные из небытия материалы Комиссии ЦИК СССР по организации празднования двадцатилетия революции 1905 года.

В наши дни появление новой газеты уже не привлекает особого внимания. Своя газета существует почти в каждом районе города, обзавелись собственными печатными органами практически все творческие союзы. Чуть ли не каждый день в киосках появляются новые названия. И тем не менее первый номер газеты «Антракт» — орган Главного управления культуры и предприятия «Теаккорд» объединения «Союзтеатр» при СТД РСФСР — вызвал всеобщий интерес. Причиной тому стало отнюдь не содержание номера — достаточно традиционное и скучноватое, а реакция программы «600 секунд» на маленькую информацию из раздела скандальной хроники «Шепотом в антракте», где в до-

вольно язвительной форме обсуждались подробности семейной жизни теле- и кинозвезд. Раздраженный комментарий А. Невзорова стал великолепной бесплатной рекламой для «Антракта», и пятидесяти тысячный тираж был раскуплен мгновенно. Впрочем, неожиданно подаренная популярность, кажется, пошла на пользу новорожденной газете.

Второй номер «Антракта» получился гораздо интереснее и серьезнее первого. Читатели несомненно обратили внимание на материалы, посвященные 100-летию со дня рождения Б. Л. Пастернака и 50-летию гибели В. Э. Мейерхольда. К поклонникам рок-музыки была обращена обширная информация о нынешнем положении дел в Ленинградском рок-клубе. Кроме того, «Антракт» регулярно печатает репертуар театров и концертных залов на ближайшие две недели.

В Ленинградском Доме кино состоялась премьера фильма таджикского режиссера В. Ахадова «Руфь». Этот просмотр не вышел бы за рамки обычного мероприятия ЛО Союза кинематографистов, если бы не присутствие исполнительницы главной роли — звезды французского и мирового киноэкрана Анни Жирардо. Советские зрители познакомились с нею впервые лет тридцать назад, когда промелькнул на экранах наших кинотеатров фильм Лукино Висконти «Рокко и его братья». С тех пор было много разных ролей, менялись внешность, амплуа — не менялось только одно: любовь зрителей к этой замечательной актрисе.

В фильме «Рокко и его братья» роль старшего брата Симонэ играл прекрасный итальянский актер Ренато Сальваторе. После съемок они с Жирардо поженились. На сцене Дома кино рядом с Анни Жирардо мы увидели молодую красивую женщину Джулин Сальваторе. Дочь Анни Жирардо тоже актриса, только что они закончили совместное турне по Западной Европе со спектаклем по пьесе Ионеско «Король умер».

За заслуги в развитии советского театрального искусства Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание «Народный артист РСФСР» Соколову Борису Михайловичу — актеру Ленинградского государственного драматического театра имени В. Ф. Комиссаржевской.

АХНА!

С Павлом Михайловичем Кондратьевым я познакомилась в середине 60-х годов. Он жил тогда на Литейном, рядом с Домом офицеров, в небольшой комнатенке. Напротив была желтая стена. Писать было трудно, так как на холстах постоянно был желтый рефлекс от нее. И тогда, и позже, когда у него появилась мастерская на Наличной, попасть к нему можно было обычно незадолго до сумерек, чтобы успеть посмотреть работы при естественном освещении и в то же время — не слишком отрывая от светового дня, который он полностью старался использовать для работы. Писал он ежедневно, с раннего утра, насколько позволяла погода. Вечером рисовал, переводил с французского, читал, принимал гостей.

Ритм его жизни был удивительно постоянным. Порядок и в доме, и в мастерской. Нет ни случайных книг, ни случайных вещей. Каждый предмет имел свое место: простая, но хороших пропорций мебель красного дерева, белый, почти без декора, фарфор. Строгий дух русского классицизма сочетался с выправкой бывшего военного и с организацией его творческого ума, склонного к теоретическим обобщениям. Никогда я не видела у него давленных тюбиков на полу, или сваленных в кучу холстов, или грязной посуды. Никогда он не рылся в книгах или рисунках, когда что-либо хотел показать, но находил нужное быстро и точно.

Настоящая творческая жизнь началась, когда ему было уже далеко за 50: помогли время, хрущевская «оттепель» и скромная пенсия, которая давала прожиточный минимум и позволяла работать. Собственным творчеством он не зарабатывал ничего и почти не выставлялся.

Меня познакомили с Кондратьевым потому, что я, участь в Академии, занималась проблемами пластики в середине 60-х годов, когда на-

чинал пробуждаться интерес к этим вопросам. То, что я увидела, мне было мало понятно: большинство вещей — абстрактного или полуабстрактного характера. К счастью, Кондратьев был «говорящий» художник и умел объяснить, как и что нужно смотреть и понимать. Для меня и, видимо, для других людей, посещавших его мастерскую, он был живым мостом между нашим временем и 20-ми годами, которые только начинали открывать.

Кондратьев родился на Волге, недалеко от Саратова, в 1902 году. Семья была старообрядческая. Видя, что мальчик любит рисовать, родители сделали все, чтобы он дошел до четвертого класса реального училища и смог поступить в Саратовскую художественную школу, но в 1912 году умирает отец (он был пароходным машинистом, простудился в ледяной воде, когда тонул парход). Мать с мальчиком переезжает в Рыбинск, где он поступает в студию ИЗО училища Пролеткульта. В Рыбинске был Историко-художественный музей, один из лучших провинциальных музеев. В 1920 году Кондратьеву предложили там работать хранителем по фарфору. Во время одной из поездок в Ленинград для пополнения фондов он решил поступить в училище Штигилица (ВХУТЕИН) и поступил в 1921 году на испытательный курс. Возглавлял тогда училище Н. Тырса, он же преподавал на испытательном курсе вместе с А. Каревым. Через несколько месяцев Карев предложил Кондратьеву заниматься у него и перевел его сразу на второй курс.

Карев ставил глаз не на предметно-иллюзорном, а на пластическом видении — учил видеть через условность, через плоскость. Он учил скупости языка, осмыслению изображения. Большинство студентов было воспитано в духе академического и передвижнического направле-

ний и понимало его с трудом. Большую роль в воспитании сыграл искусствовед Д. Денисов. Он каждую неделю водил в Эрмитаж, знакомил сначала с русскими иконами, затем с западным искусством. Большое внимание уделял новому искусству (французский импрессионизм, кубизм). Биографий почти не рассказывал. Говорил о проблемах и принципах самого искусства.

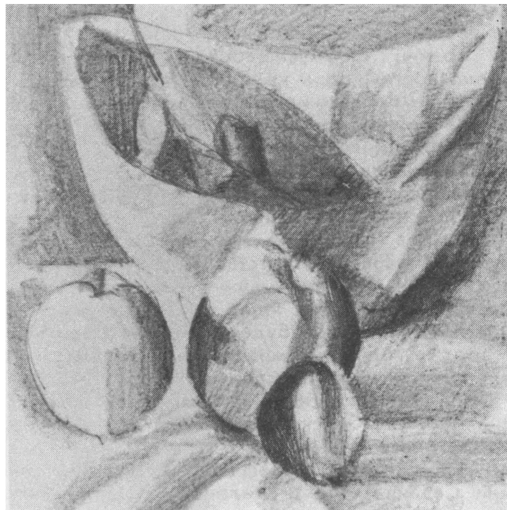
В 1922 году ВХУТЕИН соединили с Академией художеств. В соединенном вузе «штигличане» составляли левое крыло. В Академии, за редким исключением (мастерская М. Матюшина, К. Петрова-Водкина), ведущим было староакадемическое направление, выразителем которого являлся К. Савинский, ученик П. Чистякова. Студент имел право выбирать ту мастерскую, то направление, которое ему нравилось. Кондратьев учился у А. Савинова, одного из самых умеренных педагогов, и у М. Матюшина — автора уникальной системы «ЗОРВЕДА» («зрение-ведание» в расшифровке).

Два года занятий у Матюшина имели очень большое значение в понимании цвета. Это была основа, заложенная на всю жизнь. Теория заключалась в том, что глаз воспринимает цвет по-разному, в зависимости от положения человека (сидя или лежа, неподвижно или на бегу, долго вглядываясь или смотря быстро). Матюшин открыл, что в динамике цвет воспринимается острее, и проповедовал идею «расширенного смотрения», когда человек смотрит спереди — назад, сверху — вниз и наоборот (например, быстро обернувшись). Он ставил ученикам очень яркие постановки и не давал писать, пока не появлялось сияние цветов. Это сияние он и считал главным в живописи, говорил, что видит его ярким лишь чистый душой человек, поэтому цвет полагал духовным явлением.

Матюшин никогда не позволял рисовать отдельно фигуру или какой-то предмет, потому что в природе все взаимосвязано и нет изолированных форм. «Расширенное смотрение», по его мнению, давало ощущение астральности, странности, космичности мира. Оно позволяло увидеть Землю как часть космического пространства из центра, которым является смотрящий человек. Искание окружности из центра своего восприятия дает купол — форма, которая очень занимала Матюшина, и, возможно, интерес Кондратьева к куполу был заложен еще тогда.

Основное открытие Матюшина — это цветовые триады. Он учил, что, как правило, при прямом смотрении дополнительный цвет вызывает потемнение основного и в результате понижается цветность среды. Чтобы вызвать цветность обоих (свечение), необходимо правильно найти третий, сцепляющий цвет, который сгармонизирует их между собой. Найти третий, сцепляющий, было основной задачей на уроках, когда писали с натуры в мастерской. Понимая цвет как выражение духовно-нравственной чистоты человека, он продолжал (сознательно) цветовые поиски Дионисия и Рублева.

В июле — августе 1925 года по приглашению профкома студентов Академии в одной из ее



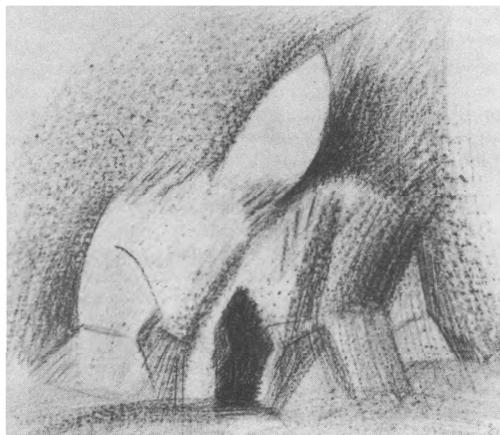
*П. Кондратьев. Натюрморт. Карандаш.
1960-е*

мастерских для желающих преподавал П. Филонов. Кондратьев, как он рассказывал, зашел из любопытства. Там сидело человек 8—10. Два месяца работали с 9 утра до 11 вечера. Филонов учил «принципу сделанности» по своей системе.

Суть этого принципа — работа изобретенной формой. «Любой цвет — любым цветом, любая форма — любой формой». С самого начала — творчество, никакой копировки природы. Работа точкой помогает напрячь границы, усилить напряжение материала, что он считал важнейшим делом в искусстве.

«Принцип сделанности» — это принцип напряжения материала. Кондратьев говорил, что, ко-

*П. Кондратьев. Стопы. Карандаш.
1960-е*



гда у него возникают затруднения, появляется иллюзорность видения, он нередко начинает от границ формы работать по «принципу сделанности», пока не появится хоть один кусок,— отменяя все иллюзорные ощущения с тем, чтобы опять вернуться к своему пониманию, но на пластической основе.

Филонов научил работать без натуры — что хочешь, как хочешь, лишь бы было напряжение. Он не отрицал возможности отображения реального мира, но считал это недостаточным. Он учил чувствовать богатство явлений в мире — видимых и невидимых — через комплексы разных пространств. Идея многопространственности, над которой будет работать Кондратьев в зрелые годы, несомненно явилась продолжением филоновской системы.

Кондратьев работал с Филоновым в группе аналитического искусства до 1932 года, когда ушел от него к К. Малевичу, так как хотел изучать другие системы (импрессионизм, кубизм, принцип Сезанна). Но к Филонову он продолжал ходить, показывал работы.

Филонов и Малевич отрицательно относились друг к другу. Когда Кондратьев показал Малевичу филоновские работы, он сказал, что это мертвые вещи. Но этюды очень одобрил и сказал: «Да он же живописец! И будем его трактовать как живописца!»

В 1932 году ИНХУКа, где преподавал Малевич, уже не было. Вскоре тот заболел и в 1935 году умер. Систему Малевича Кондратьев изучал с помощью его учеников — Л. Юдина, К. Рождественского, Н. Суетина. Рождественский вел через импрессионизм, потом через систему перетекания цвета, сезаннизм (принцип построения формы не иллюзорной, а на плоскости). Юдин учил работать средствами кубизма.

Кондратьев считал, что основное значение Малевича — в создании теории «прибавочного элемента». Суть ее в том, что каждое течение, каждая школа, имея свою основную идею, выражает ее в пластике конечным элементом: идея света в импрессионизме — через радугу, идея контраста в кубизме — через прямую и серповидную кривую, в супрематизме — через прямую, которая возникла где-то в бесконечности, провела след по холсту и исчезла также в бесконечности. Малевич говорил, что выдумать «прибавочный элемент» нельзя, что его рождает окружающая среда: импрессионизм — это природа, пейзаж; волоконная кривая Сезанна определяется пригородной средой; кубизм — индустрией; супрематизм — авиацией, космическим ощущением.

Другое значение Малевича в том, что он ввел понятие духовного пространства. Это — круг мысли, внутренних образов, окружение каждого человека. Так же произведение искусства имеет свой мир, свое духовное пространство. Чем совершеннее художник, тем полнее и богаче духовное пространство его работ.

После организации единого Союза художников и закрытия художественных группировок, в ситуации борьбы с «формализмом» работать открыто было невозможно. Как многие другие живописцы, Кондратьев находил прибежище в

графике, где допускалась значительно большая условность. Л. Юдин и К. Рождественский были редакторами Северного педагогического издательства. Они давали кое-какую работу по оформлению книг и выставок.

В первые месяцы войны Кондратьев был командирован ЛОСХом в маскировочную службу армии. Вернувшись, он застрял в Ленинграде, где провел самую трудную блокадную зиму 1941/42 года. С сентября 42-го по февраль 46-го он служит начальником маскировочной службы в составе военно-воздушных сил Краснознаменного Балтийского флота, пройдя путь от Ленинграда до Восточной Пруссии, находясь на фронтах под Нарвой, Либавой, Кингисеппом и получив награды: орден Красной Звезды, медали «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда», «За взятие Кенигсберга», «За победу над Германией».

Замечательны военные письма Кондратьева к вдове Л. Юдина, погибшего в первые месяцы войны, к художницам М. Гороховой и В. Матюх. Он пишет о том, что условия войны приучили его к «мысленному рисованию», так как рисовать на бумаге не было времени и сил, о «мускульных ритмах», то есть ритмике движущейся руки, которая инстинктивно охватывает штрихами и линиями форму, о промежутках между предметами, которые не менее важны, чем сами предметы. Он по-прежнему думает о пластическом языке, о художественных средствах.

Сохранились военные рисунки художника с натуры. Они сделаны очень быстро, энергично, путем схватывания главных деталей. Рисунки выполнены средствами реализма, но в композиции, в ритмике, в свечении белой бумаги и точной работе штриха ощущаются большая пластическая грамотность и подготовка.

По окончании войны Кондратьев возвращается к книге. Он работает над серией учебных изданий для народов Севера. В 1959 году по заданию редакции он совершает трехмесячное путешествие на Чукотку для работы над чукотским букварем. Путешествие это имело для него большое значение. В необычных, возбуждающих воображение условиях, где ничто не отвлекало его в течение трех месяцев от работы, раскрепостилось сознание живописца, скованное до тех пор. И конечно, способствовало время: хрущевская «оттепель» рубежа 60-х годов.

Чукчи, не принимавшие европейскую живопись, к работам Кондратьева отнеслись с интересом. Глядя, как он работает, один из них сказал: «Это — Ахна!» — «Что такое Ахна?» «Тот, Который за горизонтом!» — был ответ.

Про Ахну знали все, кто бывал у Кондратьева. Это слово стало знаком его поисков в искусстве. Ахна — это дыхание картины. Это — ее духовное поле. Это — несказуемое словами или, как говорил Кондратьев, — «затаенность».

На гребне космического века, когда взлетел в небо Гагарин, когда мы все освобождались от заземленного, заматериализованного сознания и воскрешали в себе объемного, многогранного, свободного человека, когда просыпалась личность, — душа рвалась в бесконечные



Псковский мотив. 1966. Картон, масло



Свечи. 1971. Бумага, пастель



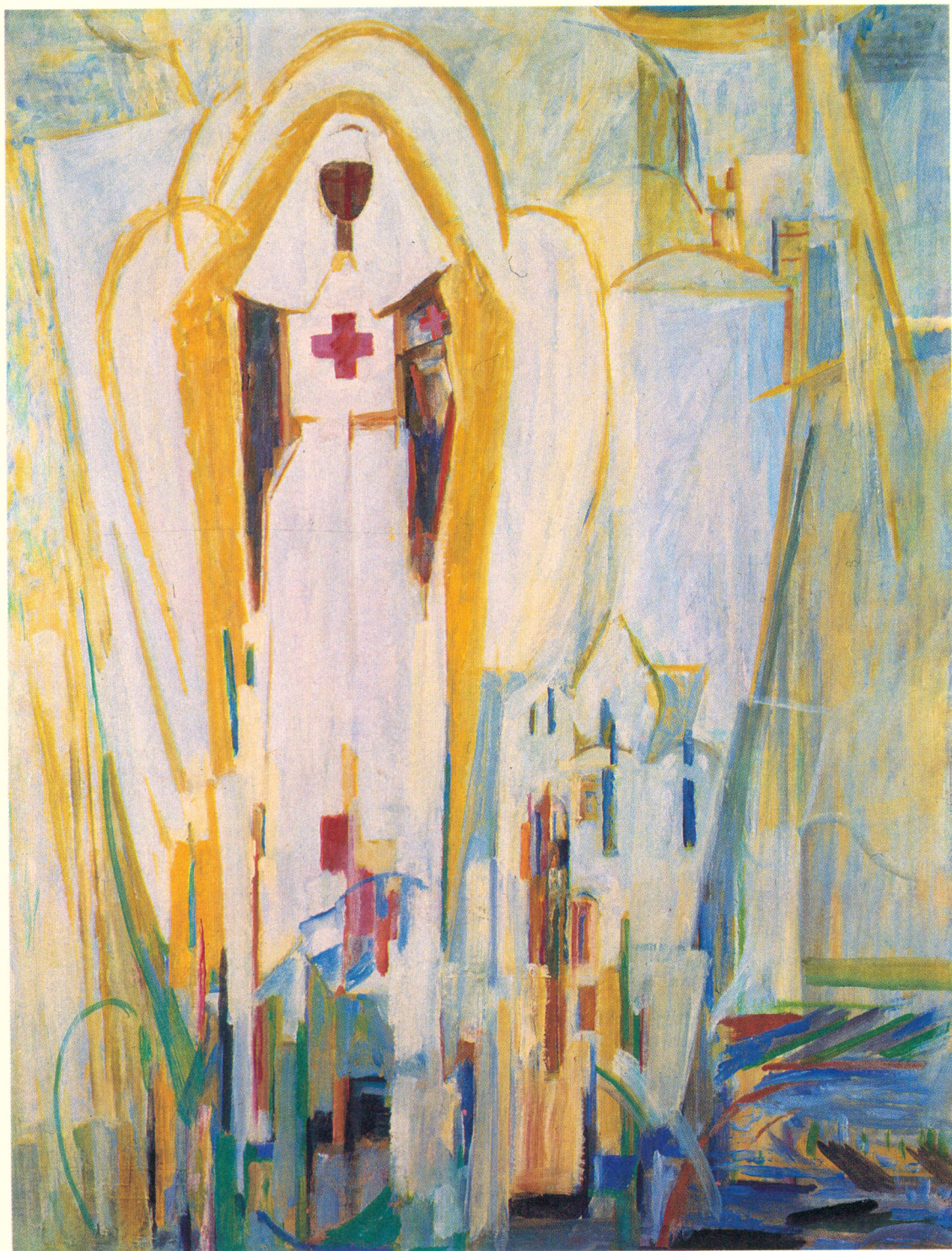
Дождик. 1966. Картон, масло



Птицы. 1973. Холст, масло

О Чукотке. Конец 1950-х. Картон, масло





О сестре милосердия. 1983. Холст, масло

открывшиеся пространства. Для чукчей Ахна — Дух природы, их языческий бог, воздействие его силы. Для нас, горячая нашим, цивилизованным языком, это — особое излучение, которое раздвигает дух человека и позволяет ему видеть и чувствовать себя намного шире своего тела.

В «Чукотской серии» возник темноликий, таинственный, как Луна, человек, отлитый из молчаливого, перламутрового пространства. Все вылеплено из нежной, серебряно-розовой, охристо-сумеречной ткани: люди, Солнце, Земля. Фигуры вырастают из тела планеты как побеги, как поросль ее.

Именно в это время, в начале 60-х, в Академии проходила выставка Р. Кента. Она пользовалась большим успехом, так как в моду входил «суровый стиль». Мощные, грубоватые лица, сталью блестящее небо, скалы и льды. Человек, стиснув зубы, врывается в ему неподвластную природу, обездывает, покоряет ее.

Тихое свечение кондратьевской «Чукотки» — это совсем другое. Сейчас, через 30 лет, мы видим, что натворили «суровые» как с природой, так и с собой. Тогда же мы ими восхищались. И экологическая дальновидность живописи Кондратьева сейчас становится очевидна.

С «Чукотской серии» начался зрелый период в творчестве художника. Ему уже было около 60 лет, оставалась еще четверть века ежедневной, целенаправленной работы. Вот когда по-настоящему он начинает развивать ту художественную культуру, в которой был воспитан: Матюшин, Филонов, Малевич, французский кубизм. Он очень увлекается Дионисием и Рублевым. Позже, в 70-х годах, одним из любимых художников становится Вазарелли.

После «Чукотки» возникла вторая серия: «Снопы» — после поездки в Псковскую область. В ней Кондратьев решился на большую условность: сноп является как Храм и как Хлеб. Он соединяет Землю и Небо. Здесь было найдено то, что было развито в следующей серии — «Свечи»: материальное тело в живописи перевоплощалось в иную, духовную реальность. Материя являлась как свечение.

В начале 60-х годов Кондратьев сближается с художниками В. Стерлиговым и Т. Глебовой, которые работали в близком направлении. И Стерлигов, и Кондратьев почти одновременно пришли к открытию «прибавочного элемента» современности в S-образной кривой, настойчиво возникавшей в их живописи и в жизни. Кондратьев считал эту линию еще и присущей древнерусской культуре, так как на ней построены «Троица» Рублева, многие мотивы Дионисия и другие памятники христианства. В современном мире — это город Бразилиа О. Нимейера (мотив двух перевернутых чап), дизайн обтекаемых форм, ставший популярным. Он находил научное подтверждение этому в кривой Мёбиуса, в одной из теорий возникновения Вселенной через систему соединенных чаш. Идея купола, системы связанных куполов, которой заинтересовался Матюшин, находит в творчестве Кондратьева последовательное развитие и продолжение.

Купол — это переход из одного пространства в другое. Именно этот смысл вкладывали в него

христианские мастера: переходная форма от телесного мира — к духовному, в Небо — от Земли. В живописи Кондратьева куполообразные формы помрагают создать многопространственный, сложносоставный, пронизываемый мир, где одно и то же явление может находиться одновременно в разных пространствах бытия. Это новое, неэвклидово мышление внедрялось и наукой, и Кондратьев не раз говорил, что живопись быстрее и точнее способна открывать новое мировидение, нежели наука.

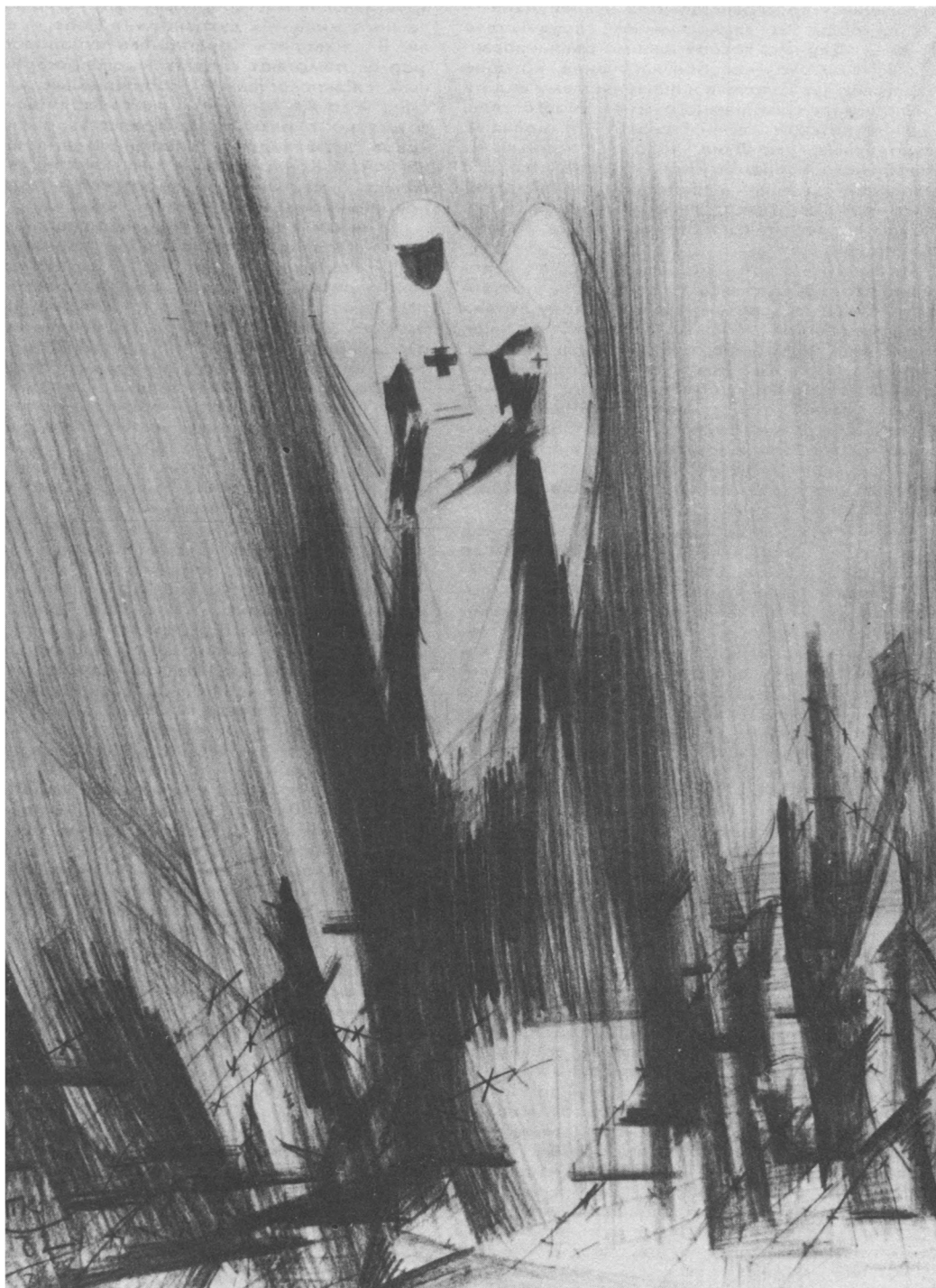
В связи с многопространственностью возникла идея «вставленности» и «зеркальности». Мир, возникавший на его холстах, сложно-симметричен. Каждая форма в пространствах дает свое эхо — резонанс. Каждое явление рождалось где-то прежде бесконечное число раз и будет рождаться дальше. Мир — это система зеркал, прямых и обратных отражений, и сознание человеческое, являясь продуктом мира, таково же. «Вставленность» — это образ неоднородности пространства. На языке науки можно сказать, что это — «черные» и «белые» дыры, Бермудский треугольник... В сознании это — нахлест потоков мыслей, рождающих качественно новое соединение.

В конце 60-х — начале 70-х годов художник переносит инфаркт. Дисциплинированность помогла Кондратьеву справиться с болезнью и продолжить работу. Еще до болезни в его живописи появились тревожные, драматичные состояния, особенно в сериях «Самосожжения» и «Катастрофы». «Оттепель» кончилась. Начался длительный период застоя — духовного томления интеллигенции, как и всей страны. Поводом к «Самосожжениям» были действительные факты добровольной гибели людей в огне. Апокалипсический дух «Катастроф» особенно стал понятен в наши дни.

Последняя серия, над которой работал Кондратьев в 80-х годах, — «Сестры милосердия». Она возникла как итог всей жизни, как память о духе войнах, потрясших XX век. Мир превратился в хаос. Все ценности исчезли. Обрывки колючей проволоки носятся ветром войны. Единственное, что светится, что сохранило цельность, — Милосердие, Любовь.

Павел Михайлович Кондратьев ушел из жизни в 1985 году, в начале перестройки, когда реальной стала возможность широкого знакомства с его наследием. При жизни он почти не выставлялся. Единственная его выставка была незадолго до смерти в Доме писателя. В этом году должна состояться его выставка в Союзе художников. До его времени не было о нем ни одной, даже маленькой, публикации. Его наследие — это десятки живописных работ и сотни сопровождавших почти каждую серию рисунков. Оно требует внимательного изучения.

Кондратьев своею жизнью и творчеством соединил два времени — 20-е годы и современность. Он донес до нас, помог расшифровать «духовную Атлантиду», которая без таких людей могла бы навеки погибнуть. Нравственный пример его жизни не менее важен, чем его картины, так как именно благодаря этим примерам мы имеем сегодня основу для Возрождения.



И. Кондратьев. Над окопами. Из цикла «Сестра милосердия». Карандаш. 1982

РЕКВИЕМ

ДОБЫЧИН
Леонид Иванович
(1894 - 1936*)

Родился в Двинске (Даугавпилс). Получил инженерно-техническое образование. Печатался с 1924 г. В 1927 г. в Ленинграде вышла первая книга рассказов «Встречи с Лиз» (почти полностью повторена в издании 1931 г. «Портрет»). Работал над сатирическим романом «Город Эйн», начало которого вышло отдельной книгой в 1935 г.

Жил в Брянске, поддерживая связи с ленинградскими писателями. В 1934 г. приехал в Ленинград, где получил от Союза писателей комнату (наб. р. Мойки, 62). В 1936 г. стал жертвой кампании по чистке литературных кругов от «формалистов». Был подвергнут безжалостной и незаслуженной критике на собрании ленинградских писателей, после чего, отправив прощальную записку друзьям и посылку матери в Брянск, исчез (в конце марта 1936 г.) По-видимому, покончил с собой.

КАРСАВИН
Лев Платонович
(1882 - 1952)

Родился в Петербурге. Русский философ и историк, с 1912 г. - профессор историко-филологического института и с 1916 г. - университета. Один из крупнейших представителей русской религиозно-философской мысли. С 1920 г. преподавал в Петроградском Богословском институте. В 1922 г. по настоянию Ленина был уволен из университета вместе с Н. О. Лосским, П. А. Сорокиным и др. В августе 1922 г. был арестован и выслан из РСФСР. В Берлине преподавал в русской Религиозно-философской академии. В 1926 г. переехал в Париж, в середине 1920-х гг. примкнул к движению евразийцев, в 1928 г. получил кафедру в Литовском университете

(Ковно), где преподавал до 1940 г. В 1949 г. был арестован, умер в 1952 г. в лагерной больнице в Абэзи (Коми АССР).

ПУХАЕВ
Василий Иванович
(1887 - 1973)

Живописец, рисовальщик, иллюстратор, художник театра и кино, монументалист, педагог. Родился в Москве в семье сапожника. Закончил Строгановское художественно-промышленное училище в Москве (1905) и Высшее художественное училище при Академии художеств в Петербурге (1912). Возглавлял вместе с Д. Н. Кардовским и А. Е. Яковлевым «Цех святого Луки» в Петрограде (1917). Преподавал в художественных учебных заведениях Петрограда (1915 - 1920). В 1920 г. эмигрировал в Финляндию, затем во Францию. С 1921 г. жил и работал в Париже. В 1935 г. вернулся в СССР. В 1937 г. незаконно репрессирован и сослан в Магадан. С 1947 по 1973 год жил и работал в Грузии. Реабилитирован в 1957 г.

ВОЛЯРТИНСКИЙ
Валерий Федорович
(1889 - 1955)

Родился в Астрахани. Подлинная фамилия - Бондарев. Отец - грузчик, мать - прачка. Считался незаконнорожденным. Окончил реальное училище, пел в церковном хоре. После окончания пехотного училища в звании поручика участвовал в Первой мировой войне. Воевал в Польше. Попал в плен, находился в лагере для военнопленных в Австрии, работал на молочной ферме. Из пленных организовал хор. В 1921 г. в результате обмена пленными вернулся в Россию. Жил в Иркутске. Начал писать песни, выступал на эстраде. В 1924 г. приехал в Ленинград. С 1926 г. - в Ленгосэстраде. Арестован на следующий день после начала войны 23 июня 1941 г. Обвинение: «немецкий шпион». Приговор «тройки» - 10 лет. В 1951 г. сослан в Сибирь (г. Игарка), где и умер. Жена - Татьяна Ивановна, родная сестра митрополита Введенского - была арестована в 1942 г. Приговорена к 8 годам лишения свободы. Освобождена в 1951 г. Работала в Коряжме на целлюлозно-бумажном комбинате.

ERRATA

В первом номере журнала за 1989 г. в справке о С. А. Колбасеве допущены ошибки. Сергей Адамович родился в 1899 г. в Одессе, был арестован в 1937 г. Уточненные сведения любезно представлены дочерью писателя, Галиной Сергеевной Колбасевой.

Суть раскола, или Заметки о русском



Владимир Лавров

Сразу скажу: статья Е. Ермолина «Перекуем ли мы мечи на орала?» (№ 1, 90) втягивает не в спор, а в диалог. Есть потребность подключиться к разговору, начатому одаренным критиком из Ярославля (помню, кстати, его отличную статью о прозе П. Проскурина в «Неве»¹), есть желание поделиться и соображениями о нынешней литературной ситуации, о том, как отвечает наша литература на вызов времени, наконец, о призыве ко всеобщему покаянию, которым завершается статья Е. Ермолина.

ВРЕМЯ ПЕРЕМАТЫВАТЬ ПОРТЯНКИ?

«Полемиическое ожесточение в журналистике», «край на край идет войной», «распря», «кухонная свара», «дух коммунально-транспортной склоки» — таковы характеристики современных литературных нравов, которые дает Е. Ермолин в начале статьи, верно отмечая, что они рождены не в последнюю очередь давней привычкой мыслить «контрастами, антитезами», идеей раскола на «своих» и «врагов».

Согласен, но добавлю, что все это уже было, например лет тридцать тому назад, во время хрущевской «оттепели», кстати говоря более нервной, чем нынешние времена. Тогда что ни год, то либо взлет, либо резкий спад. Во время очередного из спадов и появилась в двух номерах «Литературной газеты» огромная и погромная статья, один из разделов которой назывался «Куда шло направление главного удара».

Чувствуете, как уже от заголовка запахло порохом? Слышите тревожное предупреждение: «снова черные силы роют миру могилы»?

Что же это за «черные силы»? Или, как изящно было сказано в статье, «авторы пьески лей», которые, «оторвавшись от времени, не чувствуя его, заткнув уши ватой, скептически прищуря глаза, в поисках так называемой «свободы творчества»... делали все для того, чтобы опорочить наше советское общество, советское время, время социализма»².

¹ Ермолин Е. Сокровенная языческая тайна, или Зверь на котурнах // Нева, 1988. № 11. С. 157—167.

² Софронов А. Во сне и наяву // Лит. газ. 1957. 7 дек.

Вот они: В. Дудинцев, роман «Не хлебом единым»; Б. Слуцкий, стихотворения; А. Яшин, рассказ «Рычаги»; Б. Окуджава, повесть «Будь здоров, школяр!»; А. Володин, пьеса «Фабричная девчонка»...

Рискуя утомить читателя, приведу фрагмент из мемуарного произведения, посвященного событиям тех же пятидесятых годов:

«Легко отбиться хотите.

Кочетов вздохнул:

— Вряд ли... Судя по всему, легкой жизни не ожидается. Я вот говорю Саше Прокофьеву — давай дот сооружать на всякий случай. А он оборону не любит, считает, что рюканашный веселее...

С Кочетовым я столкнулся в коридоре, когда был объявлен перекур на одном... заседании. И я, и он к тому времени уже нахватили достаточно синяков за «догматизм». Присели на диванчик.

— Ну, успел дот построить? — спросил я. — Похоже, что пригодился он.

Он засмеялся, искренне, не проявляя ни малейших признаков раздражения и удрученности:

— К банному дню готовлюсь.

— Какому банному дню?

— Такому... Нашлись ретивые нас с передовой линии на второй эшелон отодвинуть. А второй эшелон для солдата благодать — сапоги можно подбить, портянки перемотать, в баньку сходить...

— Оружие старшине сдать.

— Во втором эшелоне не только парятся, там еще боевому делу учатся».

И все эти страсти были вызваны тем, в частности, что появились «повестушки», в которых «слезу пущают о любви к человеку, о крестьянской доле»³. Между тем вместо того чтобы «слезу пущать» (оставим «слезу» вполне «реакционному» Достоевскому), надо портянки перематывать в преддверье будущих битв!

За всей этой терминологией из боевого устава пехоты и устрашающими метафорами крылось совсем другое: боязнь, что будет изменена шкала художественных ценностей и — в результате — обнаружатся «голые короли» в многострадальной отечественной словесности.

Скажут: «Кто старое помянет...» И рад бы не вспоминать, если б эти давние эпизоды так не походили на нынешние воспаленные публицистические статьи с их грозными предупреждениями: «Идет скрытая, ни на секунду не прекращающаяся война»⁴. Более того, есть критики, которые стригут купоны на этой «войне». Например, не раз цитируемый Е. Ермолиным В. Бондаренко, охваченный страстью повсюду выискивать раскол: «Никон и Аввакум, западники и славянофилы, Маяковский и Есенин и так далее». Не столь давно он обратился к читателям «Литературной России» с беспощадным вопросом: с кем вы из народных депутатов, кому отдаете предпочтение: Ю. Афанасьеву с Ю. Карякиным или В. Белову с В. Распутиным? Слово читатель-избиратель (у которого, кстати, на книжной полке мирно соседствуют книги В. Белова, В. Распутина с «Самообманом Раскольников» Ю. Карякина, со сборниками современной публицистики, в которых почти непременно как автор присутствует Ю. Афанасьев) должен срочно сделать выбор между Радищевым и Пуришкевичем.

Е. Ермолин верно пишет: не *противопоставление* «Маяковский — Есенин», а *сопоставление* столь разных поэтов, художественных миров больше скажет о национальном характере. Затея же В. Бондаренко — «утвердить идеал почвы и художника-почвенника» — может привести к искоренению всякого искусства и наказанию за любой выход из строя вон, за любое отклонение от роевой нормы.

А может, продолжу я мысль Е. Ермолина, в этом и есть «сверхзадача» писаний В. Бондаренко, не отягощенных доказательствами, тем более размышлениями и разборами? Может, «искоренение всякого искусства» и есть условие существования его статей, может, отступники как раз и мешают ему?

Не раз, например, В. Бондаренко обличал А. Адамовича, обвинив его даже в «непатриотизме». При этом критик забывает (ах как удобна такая короткая память!), что «не-

³ Грибачев Н. Не мог молчать // Всеволод Кочетов: Публицистика. Воспоминания современников. М., 1976. С. 187, 188, 190.

⁴ Федь Н. Послание к другу, или Письма о литературе // Наш современник. 1989. № 4. С. 12.

патриот» А. Адамович мальчишкой вместе с матерью ушел в партизанский отряд, что он одним из первых забил тревогу о последствиях для Белоруссии чернобыльской трагедии, взорвав зону молчания, оберегаемую трусливыми чиновниками.

Почему Ю. Карякин не дает покоя критику? Потому что рядом с книгами Ю. Карякина о Достоевском, рядом с его яростной и болевой публицистикой на современные темы писания В. Бондаренко — **нонсенс**. Снимите с них полемическую пену — что останется? Пустота, черная дыра. Почему-то вспомнился горький, ернический афоризм А. Ремизова: «Человек человеку — бревно». Теперь оно еще и маркированное, с надписями химическим карандашом: «наш» или «не наш». Даже возвращающиеся в отечественный духовный обиход произведения А. Солженицына критик попытался вогнать в излюбленные схемы.

Тут-то и возникает назойливый, неотступный вопрос: а может, никакой «гражданской войны» в литературе и не ведется, может, все это либо плод раздраженной фантазии, игры амбиций, либо расчетливая выдумка, слегка прикрывающая, по точному определению Н. Ильшиной, «борьбу за право писать плохо»?

Те, кто писать умеет, — пишут, пренебрегая борьбой литературных стай, «клубным шмыганьем». Е. Ермолин привел несколько таких имен: А. Битов, Ф. Искандер, Б. Окуджава. Без труда можно дополнить список, например, ленинградцами, чуждыми литературных игр: Д. Лихачев, М. Дудин, В. Шефнер, В. Конецкий, Г. Горбовский, Г. Горышкин, М. Борисова, В. Попов, В. Насущенко, Н. Крыжук, И. Кузьмичев...

Не люблю перечней, но в данном случае он и в усеченном виде, надеюсь, показателен для значительной части дееспособного корпуса Ленинградской писательской организации.

Передо мной недавно вышедшие книги: от «Заметок и наблюдений» Д. Лихачева, «Святогорского лета» М. Дудина до литературного портрета Ю. Казакова, написанного И. Кузьмичевым. Право, такая несуетная созидательная работа сегодня несоизмеримо важнее декларативной публицистики, выявляющей «друзей» и «врагов». И, кстати, гораздо больше дает пищи для размышлений о русском, чем громкокипящие, поверхностные полемки.

К ВОПРОСУ О РУССКОМ (С ЦИТАТАМИ)

В одном из журнальных обозрений для «Ленинградской правды» я писал о том, что нынче жизнь разом предъявила всем нам просроченные векселя. Целую пачку. И потребовала немедленной оплаты — за волюнтаризм в национальном вопросе, за дилетантизм в экономике, за потребительское отношение к природе, за разорения, нанесенные культуре, за унижение русского национального начала.

Последний счет один из самых крупных. Многолетнее не только пренебрежение, но и агрессивное, отрицательное отношение ко всему русскому проявлялось во многом. В разрушении памятников зодчества, в искажении, а то и просто фальсификации отечественной истории, в которой выделялись лишь деструктивно-разрушительные моменты, в директивном отсечении целых областей духовной деятельности.

Символично, например, что официальная история советской философии начинается в 1922 году, когда стал выходить теоретический журнал «Под знаменем марксизма», но одновременно были высланы крупные русские философы — Н. Бердяев, С. Булгаков, Н. Лосский, Л. Карсавин и другие, мешавшие утверждению догматики или, если воспользоваться удачным выражением современного философа М. Капустина, «однополшарного мышления»⁵.

О всеохватности недоверия к русскому свидетельствует, в частности, письмо К. Симонова автору повествования о жизни Севастополя в двадцатые годы. Отмечая исторические неточности прозы, К. Симонов писал: «Как раз в это время... традиции и память были переублены... В нашем сознании в двадцатые — в начале тридцатых годов лейтенант Шмидт и адмирал Нахимов не существовали вместе. Они существовали раздельно. Слова «русский флот» употребляли реже, чем слова «царский флот»... И не носили старики боцманы на кителях и бушлатах Георгиевские кресты рядом с орденами Красного Знамени... Георгиевские кресты вместе с орденами Красного Знамени начали в Великую Отечественную войну

носить старые казаки и писатель Всеволод Вишневский. А потом уже, вслед за ними, и другие люди»⁶.

Да, именно в годы Великой Отечественной происходит мощная вспышка национального самосознания, меняется отношение к истории, восстанавливаются перерубленные связи, патриотические традиции, заново перечитывается классика, в которой акцент делается не на социальной критике, а выделяется, по словам А. Твардовского, благодарная красота «навечных запечатлений мысли и чувства, родной природы, родной земли».

Характерный пример: Н. Берковский, который до войны как критик занимался с временным литературным процессом, а как литературовед – культурой Канада, в блокадном Ленинграде, в промерзшей коммуналке (в одной из комнат которой долго лежал труп со сюда не было сил вывезти) пишет работу «Запад и русское своеобразие в литературе: Русский стиль, русская эстетика и оценка их на Западе», в которой содержится много тонких и точных определений особенностей отечественной словесности, русской эстетики.

Процесс возрождения национальных традиций и связей развивался сложно, неоднородно, окаменевал в официозе, во внешней обрядности. Однако и он был прерван уже в первый послевоенный год докладом А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» («Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот»). Развернувшаяся же вскоре после этого борьба с «космополитами» способствовала не возвышению, а дискредитации патриотических начал. Не свету добавилось, а мрак ступился.

Поэтому нынешний рост интереса к русскому закономерен и естествен, как понятна и полемическая острота отдельных выступлений, переходы, рожденные болью, а не конъюнктурой. Впрочем, нынешняя дискуссия уводит от главного вопроса: «Что с нами происходит?» – к другому: «Кто виноват?»

В работе Н. Шафаревича «Русофобия» демоническая, разрушительная миссия связывается с деятельностью «Малого Народа». Эта версия подробно рассмотрена в диалоге Л. Аннинского и О. Михайлова в «Литературной газете» (11 октября 1989 года). Первый из критиков, на мой взгляд, правильно напомнил: уж если обличать идеологов, не нужно забывать и исполнителей. Добровольных и ретивых. О. Михайлов предложил свой эмоциональный и броский образ: «...Кани и Артем. Маленький человек в пенсне, которому маузер в лакированной деревянной кобуре оттягивает туберкулезное плечо, и великан полууголовного типа (возможно, матрос) идут, держась за руки, по трунам, не разбирая, кого давливают – Гумилева или Мандельштама».

Выразительная и жутковатая картинка!

Взглядываясь, однако, в нее, вспомнил своего прадеда, священника села Покровского Тверской области, человека, по семейному преданию, большой физической силы, который был заморен голодом в двадцатые годы. Без участия чахоточного «синовца» и матроса-дебила. Земляки и вогнали в могилу. И этого, как говорил А. Блок, на коше не объедешь. Как и множество других таких же случаев.

И обязывать не надо, если хотим что-либо понять в себе самих. Мне думается, что в нынешних спорах о русском царит «метафизика», рожденная попыткой определить – на все времена – статичный национальный характер, то есть, по определению философа Г. Федотова, «сложный монизм». Не берется в расчет развитие этого характера, не принимается во внимание мощное воздействие, давление времени. «Метафизика» пронизывает споры о русском человеке – либо святой подвижник, либо раб. Варианты во внимание не принимаются. Рождено это искусственно пагубаемой атмосферой публицистического возбуждения, нашими малыми знаниями – хотя бы потому, что мощный пласт отечественной философии или философствующей литературы был на многие годы отторгнут от нас, тайное же чтение запрещенных книг способствовало лишь развитию опасного для духовного самочувствия двоемыслия. Нынче эта литература буквально обрушивается на читателя. Потребуется годы для того, чтобы ее ввести в духовный обиход. Сейчас же хочу привести несколько цитат из периодики, столь щедрой на публикации опальных авторов.

В статье «Русская трагедия» философ и литератор С. Булгаков писал о том, что в Шатове, одном из героев «Бесов», «нарушено религиозное равновесие, то, что должно быть лишь производным, заняло место основного – произошло смещение религиозного центра... Шатов поистине оказывается идеологическим предшественником того болезненного течения в русской жизни, в котором национализм выше религии, а православие нередко оказывается средством для политики»⁷.

⁶ Симонов К. Сегодня и давно. М., 1980. С. 426.

⁷ Булгаков С. Русская трагедия //Инт. Иркутск. 1988. № 2, дек.

В. Розанов («Сахарна»): «...К республике и «равенству» никто не стремится: и хулиган вовсе не хочет «освободиться от опорков» и «быть равным Олсуфьеву». Это его нисколько не занимает. Он хочет, чтобы Олсуфьев побегал ему за табачком в лавочку, и если купил не такого — засветить ему в морду. Вот что занимает и жжет душу»⁸.

В. Розанов («Уединенное»): «В России вся собственность выросла из «выпросил» или «подарил» или кого-нибудь «обобрал». Труды собственности очень мало. И от этого она не крепка и не уважается»⁹.

В романе В. Набокова «Пнин» зло и точно воссоздан образ некоего «псевдокрасочного Комарова», являющего собой смесь «черносотенства и советофильства», представителя того типа людей, для которых «идеальная Россия состояла бы из Красной Армии, помазанника-государя, колхозов, антропософии Русской Церкви и гидроэлектростанции»¹⁰.

Всего несколько страничек из записной книжки читателя периодики, запоздало знакомящегося с тем, что давно надо было знать. Попытка приобщиться к мнению умных и зорких писателей, охваченных думой о России, ее прошлом и настоящем. Фрагменты, клочки, которые, однако, переключаются, «рифмуются», подталкивают читателя к раздумью.

Например, о болезненном явлении отечественной жизни, по сути дела разновидности бесовства (есть такая мысль у С. Булгакова), когда выше всего ставится национализм, который, как и религия, превращается в «средство для политики».

Думаю, что примеров этого в нынешней периодике можно найти много. Смотрите, например, сколько «русофилов» и «почвенников» нынче развелось! Еще каких-нибудь три-четыре года назад вопрос о национальной принадлежности не затрагивал их ни с какого бока, а сейчас они уже в рядах борцов с масонами и прочими «подрывниками». А все потому, что — политика, конструирующая «идеальную Россию» по рецепту-чертежу набокковского Комарова («Красная Армия, помазанник-государь, колхозы»), подмигивающая персонажу из розановской «Сахарны». Характерному, надо сказать, персонажу отечественной жизни, который крайне своеобразно воспринял романтический лозунг «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем». Прежде всего — как право посылать Олсуфьева в лавочку за табачком, а «если купил не такого — засветить ему в морду».

Еще в 1918 году Н. Бердяев в книге «Философия неравенства» предсказывал, что уничтожение аристократии (отнюдь не только в сословном смысле) неминуемо приведет к утверждению охлократии. Спустя более семидесяти лет публицист Ю. Кашук поместил в «Книжном обозрении» (1989. № 35) статью об опасном процессе люмпенизации общества. Правда, автор ограничивает анализ периодом брежневского правления. Между тем истоки люмпенизации надо искать в более отдаленных временах. Их начало — в эпохе первой мировой войны. Затем была гражданская, последующие десятилетия с почти планомерным уничтожением целых пластов русского общества. Тотальное истребление дворянства, гонение на духовенство, фальсифицированные процессы по «Шахтинскому делу», Промпартии, Трудовой крестьянской партии, удар по наиболее дееспособной части крестьянства в годы коллективизации, наконец, репрессии, которым подверглась интеллигенция в конце тридцатых. Все это вело к опасному утончению культурного слоя, который не мог восполниться за счет «выдвиженцев», хотя среди них и были одаренные люди.

Ощущала ли это литература, чувствовала ли опасность последствий для будущего? Сегодня с полной уверенностью можно ответить утвердительно, сославшись на опубликованные в периодике «Несвоевременные мысли» М. Горького, письма В. Короленко, дневник М. Пришвина — «1930 год». Последний запечатлел «историю души» художника и мыслителя в труднейший и воистину переломный год, его оценки коллективизации как войны «большевиков с мужиками», его волнение о том, «что в делах хозяйства» мужикам «указывают ничего не понимающие мальчишки», что среди бедняков, во имя которых будто бы совершалась коллективизация, «50 % природных лентяев» (тем яростнее они будут «раскучивать» умеющих делать дело), что «по всей стране идет... уничтожение культурных ценностей и живых образованных личностей», что «для нашего искусства наступает нещерное время».

И везде будет активно, агрессивно утверждаться знакомый нам тип из розановской «Сахарны», как бы энергично его литература ни обличала (от Шарикова у М. Булгакова,

⁸ Розанов В. Сахарна // Лит. учеба. 1989. № 2. С. 89.

⁹ Розанов В. Уединенное // Волга. 1989. № 6. С. 97.

¹⁰ Набоков В. Пнин // Иностран. лит. 1989. № 2. С. 33.

Присянкина, Победоносикова у В. Маяковского до Игнашки Игнатова из «Комиссии» С. Залыгина или Рядно из «Белых одежд» В. Дудинцева). Тот охлократ, который, покончив с разного рода Олсуфьевыми, примется за тех, кто знает толк в «труде собственности», иными словами — в деле. И сколько таких геростратовых побед в нашей отечественной культуре, сколько разгромов, прикрытых пылью идеологических и политических ярлыков!

1927 год. Снятие с поста главного редактора «Красной нови», первого и лучшего советского «толстого» журнала, его основателя А. Воронского. Узнав об этом, М. Горький писал А. Воронскому: «Если это правда,— это очень грустно и более, чем грустно. Это свидетельствует, что у нас еще не научились ценить работников по заслугам и работу по достоинству»¹¹.

Золотые слова! К ним следует лишь добавить, что журнал потому и был разгромлен, что являлся «самым лучшим» и тем уже мешал процветать рапповской догматике и иезуитству авербахов и ермиловых. Ну а ярлыки всегда найдутся: «недооценка пролетарской литературы», «интуитивизм» и т. д., и т. п.

Тот же почерк — в разгроме детского отдела Госиздата, редакции С. Маршака: донос, политические обвинения, ханжеская забота о юном читателе. Это уже тридцатые годы.

До сих пор болью отзывается история снятия А. Твардовского с поста главного редактора «Нового мира». И опять-таки журнал пытались растоптать потому, что был лучшим, что «там печатались люди и читали люди»: «Разогнали наш единственный журнал и думают — победили. Надо совсем не знать, не понимать последнего века русской истории, чтобы видеть в этом свою победу, а не просчет непоправимый»¹².

И сегодня кое-кому А. Твардовский, его «Новый мир» не дают покоя. То пытаются убедить, что программа журнала исчерпала себя, а то и просто прибегают к фальсификации. А. Байгушев дошел до бесстыдного утверждения связи творческой позиции поэта и редактора, его сотрудников с фактом публикации «народной прозы» Л. Брежнева!¹³

В 1970 году в Ленинграде был освобожден от работы многолетний редактор «Библиотеки поэта» В. Орлов. «Наслышан об огорчительных делах в «Библиотеке», — писал ему А. Твардовский. — Жаль, очень жаль! Не вдруг найти Лесючевскому такого редактора «Библиотеки», не только не вдруг, но и вообще не найти. Правда, он и искать не будет... Сожалею, как о самом себе»¹⁴.

«Правда, он и искать не будет» — в этом все и дело, потому что и для Н. Лесючевского, и для тех, кто в нашем городе громил «Библиотеку», вопросы культуры издания, культуры дела — забота последняя. Более того, слишком уж мозолили глаза, раздражали удачи, на фоне которых крайне убогими выглядели литературоведческие и критические опусы противников «Библиотеки поэта» и ее главного редактора.

К чему все это привело? Прежде всего к резкому снижению уровня издания, к произволу, к почти анекдотическим ляпсусам (в одностомик А. Прокофьева были включены стихи И. Никитина), к творческому обмороку, из которого только сейчас — да и то с трудом — выходит авторитетная книжная серия.

Так что тревоги отечественных мыслителей, давние их раздумья о крайне богатом спектре национального характера, их предчувствия и предупреждения оказались необычайно созвучными нашим дням. Они активно вторгаются в нынешние споры, предостерегая от мифологии, поспешных умозаключений, от старых догм, лишь слегка подгримированных под современность.

Старыми мыслителями уже давно было сказано о тщетности и непродуктивности попыток отгородить Россию от цивилизации Запада¹⁵. Кстати, в статье Е. Ермолина приведен превосходный пример: «европеец» Карамзин несоизмеримо больше сделал для национального самосознания, чем его оппоненты-«беседчики». От них и остались разве только «мокроступы», а за Карамзиным — «подвиг честного человека», открытие истории Отечества. Разница огромная!

¹¹ М. Горький и советская печать. М., 1965. Кн. 2. С. 50.

¹² Солженицын А. Поминальное слово о Твардовском // Наш современник. 1989. № 9. С. 159.

¹³ Байгушев А. О саддукействе и фарисействе // Москва. 1988. № 12. С. 181.

¹⁴ Твардовский А. Письма о литературе. М., 1985. С. 252.

¹⁵ См. например: Федотов Г. Русский человек // Киносценарии: Альманах. 1989. № 4.

ТАК ЧТО ЖЕ НАМ ДЕЛАТЬ?

Ответ Е. Ермолина — всем покаяться, потому что «за изящной лаконической формулой «приговор приведен в исполнение» всегда стоит та судьба, что обрывается, и все те судьбы, которые продолжают рядом, на одной земле. Все замешаны, все клеймены. И тот, на ком красная рубаха палача, и судьи, подписавшие приговор, и хроникер, сообщивший о нем в печати, и читатель, на ходу проглотивший несколько цетитных строк».

Действительно, все мы причастны к тому, что с нами происходило и происходит. И не столь уж важно, прямое касательство имеем или опосредованное. Пусть не рвались в первые ряды рупошевцев «развитого социализма», пусть не ставили свои подписи под разного рода коллективными откликами — была молчаливая причастность к постыдному суду над литературой («дело» А. Синявского и Ю. Даниэля), к чехословацким событиям 1968 года, к высылке А. Солженицына и шельмованию его великой книги «Архипелаг ГУЛАГ», к ссылке А. Сахарова в Горький. Все мы — современники и соучастники этих постыдных для отечественной истории, истории нашей культуры событий. Именно это имел в виду Д. Лихачев, первым призвавший со страниц «Литературной газеты» к покаянию. И тут же склонотал ответ: «Нам каяться не в чем!» И пошли в прессе статьи со списками тех, кто перестроился до перестройки, тех, кому каяться не нужно. В статьях уже упоминавшегося В. Бондаренко вы найдете такие поименные списки.

По этому поводу вот о чем я подумал. Потребность в покаянии уже сама по себе свидетельствует об определенном уровне культуры. Кто-то его достиг, а кто-то нет и, кажется, достигать не собирается.

Е. Ермолин, на мой взгляд, в полемическом запале небрежно обошелся с «деревенской прозой», представив ее авторов лишь в качестве плакальщиц по уходящей Руси. И «Пожар» В. Распутина, и последние произведения В. Астафьева — не только плач, но и суд над «архароцями», «браконьерами» и боль при виде одичания, усадка нравов. Боль выплеснулась в астафьевском «Печальном детективе», в рассказе «Людочка».

Другое дело — попытки писателей ответить на вопрос о путях исправления нравственности. Завороженно глядят они в скрывающийся в волнах времени крестьянский Китеж град. И чем дальше, глубже он уходит, тем кажется все более идеальным и прекрасным. Отсюда соблазны резкого противопоставления деревенского и городского миров. Причем первый будто застывает в своих добродетелях, второй же — неиссякаемый источник зла, соблазна, сатанизма. Если перевести это противостояние на литературные примеры, то тут, с одной стороны, будет «Лад» В. Белова, а с другой — его же роман «Всё впереди».

Не ослепленные групповыми играми читатели, литераторы уже дали оценку роману как досадной неудаче талантливой прозаика. О «Ладе» же с обоснованной тревогой говорил Ф. Абрамов в своем последнем выступлении (апрель 1983 года): «То представление, будто крестьянская жизнь была гармонична, в духе лада, вызывает у меня сложное отношение. Мне кажется, что Белов не видит негативных сторон крестьянской жизни».

Сам Ф. Абрамов эти негативные стороны видел зорко и обличал страстно. Одно из свидетельств тому — его обращение к землякам «Чем живем-кормимся». Писателя очень тревожила никак не изживаемая в народе, в крестьянстве надежда на доброго барина, атрофия активности, хозяйского чувства, опасные рецидивы потребительства, захватившие и село.

Адресуясь к редактору альманаха «Шаги», где перепечатывалось письмо землякам, Ф. Абрамов замечал: «Для меня эта работа исключительно важна. Знаю, она вызвала неудовольствие у братьев-славян. Да ведь мы с ними по-разному смотрим на народ. Они — на колени перед ним, каждую мерзость готовы оправдать, а я — со счетом к народу. Я считаю, что в наших мерзостях немалая заслуга и нашего великого народа. И потому я всю жизнь кричу: встань на ноги. Оглянись кругом. Не давай всякой сволочи ездить на себе»¹⁶.

В приведенных словах проявилась и гражданская позиция художника, и высокий уровень его духовной культуры. Поэтому письмо, написанное десять лет назад, врезается в современные споры о русском, о «почвенниках» и «космополитах», внося значительные и важные коррективы.

Сопоставлю его с нынешними публичными выступлениями В. Распутина, В. Белова и задаюсь вопросом: почему их так трудно принять? Ведь в них выплеснулась подлинная,

реальная тревога за сегодняшний и — особенно — за завтрашний день Родины. Есть незаемное знание жизни во всех ее драматических противоречиях, есть подлинная боль. И все так...

Думаю, что чувство неприятия возникает потому, что эта тревога, эта боль причудливо соединились с агрессивным отношением к современной культуре, с таким трудом движущейся к нормальному (а не искаженному) существованию. Потому еще, что все в конце концов сводится к поискам внешних врагов, к заскорузтому недоверию ко всему иноземному. Последнее, кстати, противоречит одной из фундаментальных черт национального характера, которую Достоевский определил как «всемирную отзывчивость».

Разве за рубежом все сводимо к рок-музыке или коммерческому искусству, щедро приправленному эротикой? Разве нам нечего перенять у современного Запада (и не только у Запада)? Скажем, бесплатный музейный день или бесплатные же оперные представления с участием лучших певцов мира, которые в Нью-Йорке почти непременно предшествуют платным (и очень дорогим) спектаклям. И не красноречив ли, не досажен ли тот факт, что в той же Америке 1 200 симфонических коллективов, а у нас — 50! А сотни самодеятельных симфонических оркестров, хоров в Англии? Зачем же зануговывать иноземной угрозой и без того занугованных соотечественников?

Самое же горькое заключено в том, что Божьим даром отмеченные писатели смыкаются в своем поношении трудных, но благотворных перемен, происходящих в нашей духовной, художественной жизни, что эти мастера вольно или невольно смыкаются с теми, кто ощутил в перестройке угрозу собственному благополучию. Суета последних понятна: вдруг провалилась, распалась «табеля о рангах», казалось бы, навсегда определившая, кому ходить в гениях (рядом с Данте, Моцартом, Достоевским), кому просто в великих или знаменитых; оказались негодными учебники по советской литературе, написанные остененным литературоведом с его командой и наводнившие высшую школу; кто-то вдруг ощутил свое творческое бессилие, а отсюда — злость, раздражение.

С последними-то все понятно, но зачем тому же В. Белову или В. Распутину вступать с ними в альянс? Ведь это даром не проходит! Тут — край, предел, который нельзя переступить, не утратив творческого, да и просто человеческого достоинства. А ведь об этом думаешь, читая материалы ноябрьского пленума правления Союза писателей РСФСР.

Мораль моих заметок незатейлива. Есть два пути нашего духовного развития. Один — возврат к прошлому, к восстановлению упомянутой «табели о рангах», к усеченной культуре, литературе, к фальсифицированной истории, к нравственному произволу. Второй — вперед, это путь постоянного и упрямого наращивания опасно утончившегося культурного слоя. Путь трудный, не обещающий скорого успеха, громкой славы, расслабляющего комфорта. Он требует упорной работы и, по словам В. Шукшина, «векового терпения», с тем, чтобы «сделать из себя Человека, Интеллигента духа»¹⁷.

Кажется, это многие сейчас начинают понимать. Не случайно вновь в ходу очень старый анекдот о богатом и пресыщенном американце, приехавшем в Англию. Единственное, что поразило его, — площадка для игры в гольф с прямо-таки идеальной травой. «Как это делается?» — спросил американец у зрителя. «Ничего нет проще, сэр! Готовите землю, потом засеиваете ее, а траву стрижете. Лет триста».

Хватило бы нам терпения!

¹⁷ Шукшин В. Вопросы самому себе. М., 1981. С. 36.



ИСТОМИЛАСЬ ДУША НА ЖЕСТОКОЙ ВОЙНЕ...

Три баллады

ЗАЩИТИЛА ЧЕСТЬ ДЕВИЧЬЮ

Слезы горькие из глаз да на травушку! —
сиротинку повели на расправушку.
Не она ль вчера на речке воду черпала,
зачерпнувши, на траву ведра ставила,
а поставя, над водой думу думала,
думу думала, слово молвила,
слово молвила, вот что поведала:
«Хорошо, коли есть отец с матерью,
хорошо, коли есть кому дочь пожалеть!
У меня же нет ни батюшки, ни матушки,
только мачеха одна — змея лютая,
змея лютая, подколодная!
Через эту вот змею и пропаду-то я,
сиротина беззащитная, безродная!
Нынче вечером мне, девице,
слезы горькие пролить —
посылает меня мачеха
две постели постелить:
одну старому, хрому да богатому,
а другую — молодому да женатому...»

Вот и полночь наступила,
в доме гаснет свет.
От гостей гулящих девицы
все-то нет и нет.
А как ночь прошла, увидел весь честной народ —
сиротинюшка, шатаючись,
вдоль по улице идет.
Платье белое разорвано
от плеча наискосок,
коса русая распушена,
потерян поясок...
Из реки она ладошкой воду черпала,
зачерпнувши, все стояла в реку гляючи,

а вода в ладони — розовая, мутная,
а лицо в реке — чужое, неподвижное...
Мыла пальчики кровавые красавица,
всем, кто слушал, говорила таковы слова:
«Ах, не жаль мне старого да богатого,
есть, поди, и побогаче и постарее,
жаль мне, люди, молодого да женатого
я ж детей его сиротками оставила...»

ЛЮБАША

Эх, была у боярина дочка,
Любашенькой звали дочку.
Приневолил боярин Любану
за немилое замуж выйти.
День терпела коцея Любаша,
два терпела что было мочи,
а на третий, поди ж ты, не вытерпела
угостила его из флакончика!..
Он лежит, бороденка вздернута.
А Любаша бежит к дружку милому,
дружка милого берет за руку:
«Посешим, сокол мой, на пристань,
сядем, счастье мое, на кораблик,
уплывем в невозвратные дали!..»

А милоч-то от убивицы пятится,
с перепугу, сердешный, крестится,
шепчет: «Сгинь-пропади, окаанная!
Мужа со свету сжила
и меня сживешь!..»
Пошатнулась Любашенька, охнула.
Побрела она, милым проклятая,
во дремучий лес
с глаз людских долой.

Десять лет прошло
она в дебрях живет,
спит и ест звериным обычаем,
черным елям, грешница, молится.

Двадцать лет прошло --
а она все в лесу.
Вместо божьего звону ей комар звенит,
серый волк за попа
отпускает грехи.

Тридцать лет прошло ---
и еловой корой
поросла вся-то кожа Любашина.
На руках у ней -- когти звериные,
вместо дум в голове -- мураши мельтешат...
Все бы ладно, да стал ей в сумерках
муж бородкою кверху мерещиться.

И пошла она через темный лес
помирать, где родилась
жизнь тому назад,
где с неверным дружкой распростилась.

Вот идет она, кикимора болотная,
мхом зеленым поросло корьё еловое,
вместо душеньки -- дупло с яйцом кукушечьим,
а под ним -- ножом дружка милого имечко.
Люди добрые от пугала шарахаются,
псы ценные дыбят холки,
злбно щерятся.

Тут и вышел ей навстречу
удалой генерал.
Как завидел он Любашу --
встал как вкопанный,
хочет «чур меня» шепнуть --
не получается!..

Говорит ему Любаша:
«Вот и свиделись!
Что ж ты пятишься, герой,
за грудь хватаешься?
Аль и вправду не признал
былой зазнобушки!..»

ЗМЕЯ-ЗЛОДЕЙКА МАТЬ КАЗАЧЬЯ

Ехал сотник лихой на горячем коне,
поспешал на побывку в отеческий дом.
Истомилась душа на жестокой войне
по жене да по яблоньке той, под окном.
Ехал сотник домой,
вдруг -- змея на пути!
Вскинул храбрый казак Воронка на дыбы!

Прошипела змея, как вздохнула:
«Прости!» --
и легла поперек молодецкой судьбы.
Гойда, сабля точена, елмань по руке!..
Вскинул дролю булатную гордый казак...

Застонала змея,
закачалась в тоске,
человеческой мольбью промолвила так:
«Не руби, удалой,
не губи, золотой,
я за то на измену тебя наведу!
Ты родился, казак,
под злосчастной звездой,
на бессчастной земле,
в разнесчастном году!..»

Заиграл казачина геройским клинком,
так сказал, поправляя медаль за Париж:
«Ты почто, как маманя моя шепотком,
до того-то похоже, змея,
говоришь?»

«Ой, беда-то какая! -- зашептала змея. --
Твоя жинка тебе, казачок, не верна!
Оказалась паскудой Настасья твоя --
с писаришкой, бают,
сошлая она!
Совесь, слышь-ка, и ту
всю как есть пропила:
побираться пошел твой родимый сынок!..»

Застонал, зашатался герой:
«Не ждала!..»
«Гей!» -- пришпорил коня,
вскинув лютый клинок.

...Чья безвинная кровь на лихом казаке?
Отчего нет лица у него на лице?
Чью он голову за косу держит в руке?..

Отворяется дверь,
сын стоит на крыльце...
И румян и пригож
стоит сын старшины.
А в руках-то -- поднос, на подносе -- хлеб-соль...
Ждали, знать, казачину три года с войны...

Ой ты, доля,
откуда в тебе эта боль?!
Что за жизнь, где зачем-то в июле мороз --
все-то в инее волосы у казака!..

Что за поле такое, где речка из слез
проточилась, проклятая,
через века?!



Н. Власов в автомобиле перед своим магазином. Начало 1920 г

МИГ И ВЕК

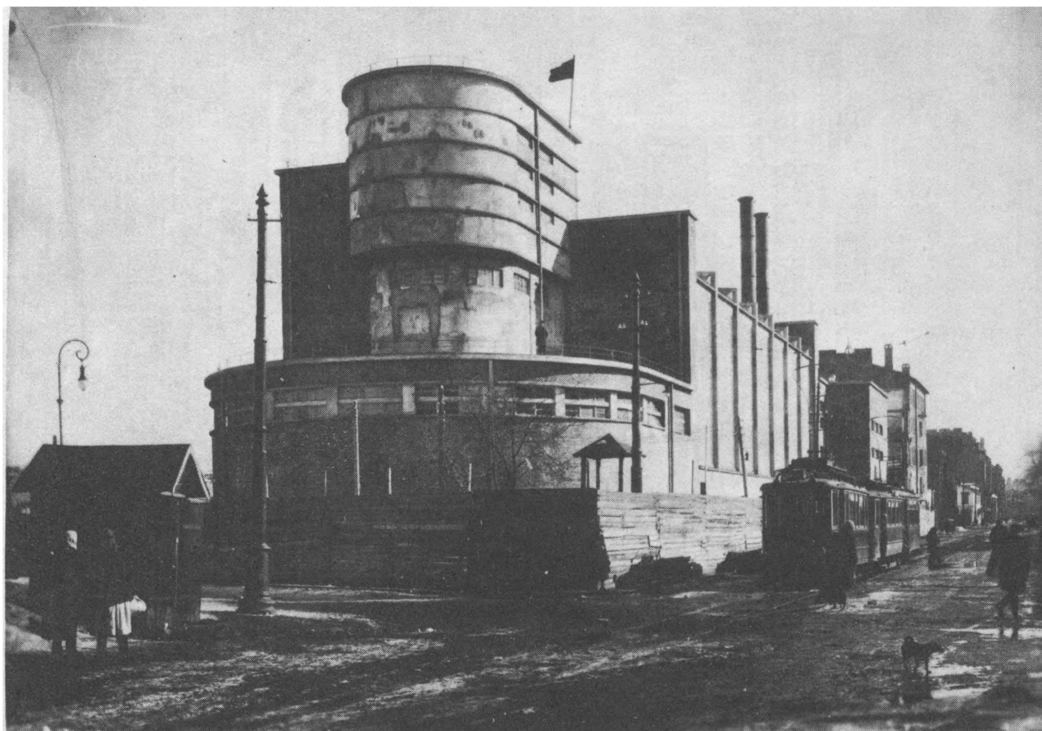
ПЕТРОГРАД — ЛЕНИНГРАД. ЗАБЫТЫЕ ДВАДЦАТЫЕ

«В нашем государстве мы — партия порядка. Этот порядок достался нам дорогой ценой», — утверждала 9 декабря 1921 года передовая статья «Правды». Порядок был действительно установлен. На окраинах республики затухала гражданская война. Уже были в основном подавлены восстания в Саратовской и Тамбовской губерниях, на Кубани, Северном Кавказе и в Западной Сибири, позади оставались и Кронштадтский мятеж, и дело так называемой «Петроградской боевой организации». Вчерашние соединения Красной Армии превращались в трудовые армии. Рабочие промышленных предприятий «прикреплялись» к своим местам (своего рода крепостное право новой формации), а самоволь-

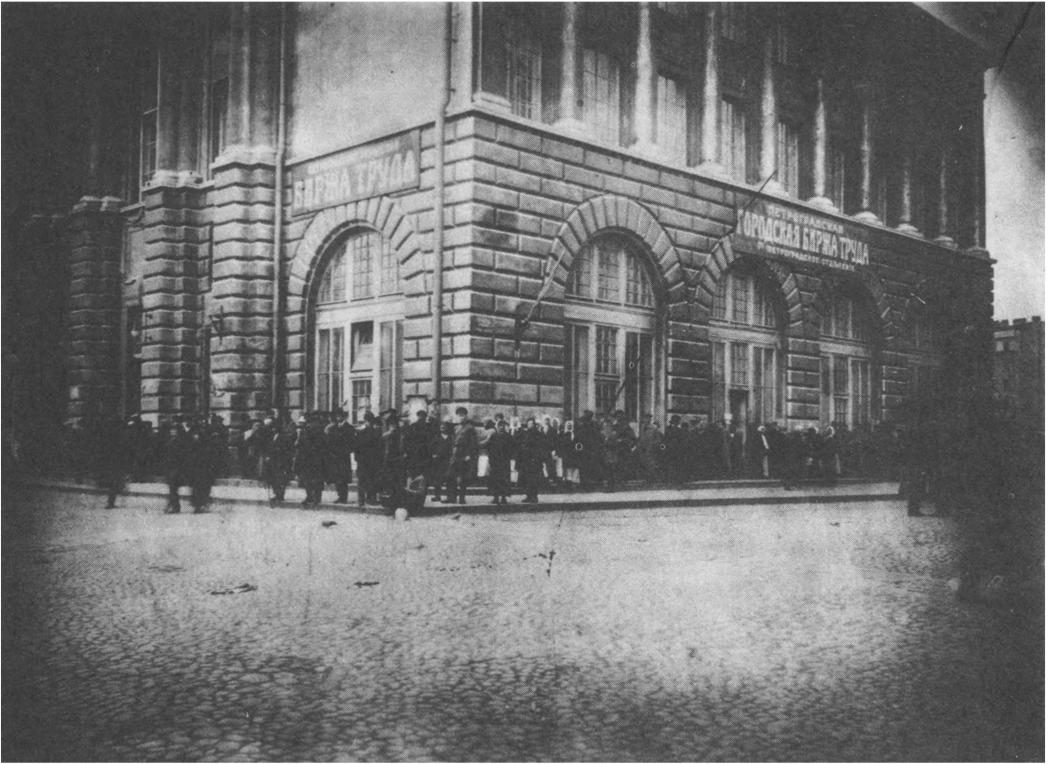
но покидавшие завод или фабрику (обычно в поисках лучших условий пропитания, попросту спасаясь от голода) квалифицировались как «трудовые дезертиры», и решения IX съезда РКП(б) грозили им «штрафными рабочими командами» и «заключением их в концентрационный лагерь».

Но вряд ли в тот момент удержалась бы Советская власть (даже при наличии такого «порядка»), не измени политическое руководство страны курс на 180 градусов.

Новая экономическая политика была выходом из очевидного тупика. Жизнь стремительно набирала обороты, захватывая не только сельскую глубинку, где наконец-то с отменой прод-



Фабрика «Красное Знамя». Архитектор Э. Мендельсон (Германия). Проект — 1925 год.
Склад мелового магазина акционерного общества «Хлебопродукт». Середина 1920-х **47**



Биржа труда. Кронверкский пр. (ныне пр. М. Горького, здание ЛИТМО).

разверстки вздохнул крестьянин, но и крупные города, где в руки частных владельцев переходили и промышленные предприятия, и магазины, и лавочки, рестораны и всевозможные мастерские, плавсредства и т. д. Постановлениями августа 1921 года даже мелкие жилые строения передавались частным гражданам, крупные переходили к коллективным владельцам с «гарантированным правом непереселения в другие места при условии поддержания жилья в исправности». Этот акт имел также безусловно вынужденный характер. С 1917 года облик города неузнаваемо изменился, и не только потому, что крушение самодержавия естественно повлекло за собой исчезновение различных атрибутов и символов российской монархии. Наибольший ущерб городскому коммунальному хозяйству был нанесен во времена «военного коммунизма» и гражданской войны, когда оставшиеся без хозяев дома (после отмены права собственности на городскую недвижимость) разрушались буквально на глазах, а в результате топливного кризиса немалая часть деревянных построек была пущена на дрова.

Новая экономическая политика обещала не только сохранить город и расшевелить замершую промышленность, но и в первую очередь накормить страну. В короткие сроки в Петрограде оживилась торговля (только с мая по декабрь 1921 года здесь было выдано 9 258 разрешений на право торговли). Вышли из подполья город-

ские рынки (31 июля 1920 года после решения президиума Исполкома Петросовета о запрещении всякой частной торговли в пределах города они были закрыты силами 2,5 тысячи милиционеров, матросов и красноармейцев; днем раньше прекратили свое существование сохранившиеся до того времени магазины и ларьки). Однако рынки были уже не те. И хотя с позиции наших дней представленный на одной из фотографий вид рынка в Апраксином дворе являет собой вполне нормальное зрелище, для любого петербуржца, еще не забывшего, как выглядели избыльные торговые ряды 1910-х годов, это была разруха.

А впрочем, много ли самих «петербуржцев» насчитывалось тогда в городе? За несколько лет состав населения Петрограда, не говоря уже о его численности (на 1917 год — 2,3 млн. человек; а, к примеру, на 28 августа 1920 года — 722 тыс. с небольшим), стал совершенно иным. Массовый выезд людей вызвали события Февральской и особенно Октябрьской революций. В 1918 году из-за угрозы немецкого вторжения из Петрограда эвакуировались правительственные учреждения и несколько десятков предприятий с рабочими и семьями. Питерский пролетариат являл собой также резерв при всех мобилизациях на фронты гражданской войны. А в то же время здесь осели беженцы из западных регионов, определенное число дезертиров, которых к октябрю 1917 года насчитывалось около



Биржа труда. Очередь.

2 млн., часть демобилизованных солдат Петроградского гарнизона, т. е. вчерашних крестьян. Так что основную массу жителей Петрограда — Ленинграда 1920-х годов вряд ли вообще можно рассматривать как горожан (по мнению некоторых социологов, таковыми становятся лишь в третьем поколении).

Перемены видны по лицам людей. Из привычного обихода исчезли не только шляпы. Как-то затерялись в толпе интеллигенты. Не под стать прошлому чиновнику стал и новый советский бюрократ — важности не меньше, а видом попроще. И торговец в основном другого калибра — лавочник, не потянувший бы раньше и во вторую гильдию. И огромное количество совсем простых лиц, угрюмых, недовольных, по-мужички озбоченных, так и не дождавшихся обещанной вождями счастливой жизни — «царствия рабочих и крестьян». Реальностью была безработица (в Петрограде на октябрь 1922 года — 60 тыс., на октябрь 1923 года — уже 100 тыс. человек), Биржа труда с открытыми при ней (для состоявшихся на учете) бесплатными столовыми и хлебными пайками, сухой закон (до 1924 года), тысячи беспризорных, добровольно-обязательные субботники, очереди за дровами, вынужденные сельхозработы, тоже счастливо дожившие до наших дней, и завоеванное женщинами право на тяжелый физический труд. И опять-таки резкая грань между общей нищетой и убожеством (символом которых яв-



Во время забастовки рабочих чайновладельческих предприятий. На витрине — два обращения к покупателям: первое — от бастующих, с призывом к бойкоту; второе — от владельца, с уведомлением о нормальной торговле. Середина 1920-х

«Трофеи», изъятые рабочей милицией у «полицейских»: лопаты, мотыги, молотки, гвозди и пр. Начало 1920-х

лялся стоявший в центре города с февраля 1917 года до конца 1920-х годов остов сгоревшего здания Окружного суда) и вопиюще роскошным по тем временам (а в общем-то просто нормальным) уровнем жизни новых хозяев.

Но рядом, на других лицах — и напряженное внимание, и мысль людей, постигающих самые азы знаний — первые ступени ликбеза; и живые, горящие глаза мальчишек, может быть, впервые в своей жизни увидевших горн. Энергично вторгалась в жизнь новая культура, теперь вызывающая одновременно и восторг, и ужас. Еще возможны были политические дискуссии (конечно, не затрагивавшие «навсегда решенные вопросы») и открытые диспуты богословов и атеистов...

Противоречивое время веры и надежд. Люди строили социализм. Жить еще предстояло.

Л. А. Процай, Е. П. Шелаева

Фотографии из ЦГА КФФД Ленинграда

КРАСОЧНЫЕ ОРАТОРИИ

В январе — феврале в концертно выставочном комплексе Смольный собор Музея истории Ленинграда экспонировались произведения О. А. Ефимовой. Величественный интерьер шедевра Растрелли выявил особенности творчества ленинградского живописца. Ведь образы полотен, их ритмический строй всецело связаны с музыкой, а по форме это — монументальные панно, близкие выразительным возможностям стенописи.

«Лучшие из моих работ начинались обязательно с музыки, цветовых ее ассоциаций, пластики танца», — объясняет Ефимова. Эти синтетические устремления, созвучные ахматовскому «подслушать у музыки что-то», реализовались в большой серии работ, посвященной старинной музыке и танцам, исполнителю мастерству наших современников. Поиск принципов взаимодействия различных искусств, тяга к непреходящим духовным ценностям побуждают художницу обращаться к традиционным образам эпохи Возрождения. Романтические реминисценции ощущаются в спокойной уравниловности композиций, грации поз, повучести линий и лаконизме цветовой палитры.

Однако «вечные темы» в творчестве Ефимовой не ограничены камерным толкованием. Центральное место в экспозиции занимали многочисленные полотна, триптихи и полиптихи, напоминающие оратории. В них заметно стремление к философскому обобщению, утверждению образа сильного духом человека, готового взойти на костер за свои убеждения.

В триптихе «Оратория» («Жанна д'Арк на костре») в облике Девы подчеркнута статичность, отрешенность от происходящего. Ее лицо исполнено фанатической веры в торжество правого дела. Скованные руки экзальтированно напряжены, они словно продолжают сжимать знамя и меч, а сполохи огня за спиной напоминают формы средневекового витража. По мысли автора, иератично застывшая фигура Жанны уподоблена статуе готического собора, она приподнята, возвышена и канонизирована. Эта образная доминанта продолжена в боковых частях триптиха. Музыкальное сопровождение, исполнение ораторий Баха и Генделя, естественно вошло в образный строй художественной выставки.

Характер «цветомузыки» отчетливо проявился в цикле полотен «Страсти по Иоанну» на темы пассаионов И. С. Баха. Монументальный характер духовных ораторий композитора, многогранность их развития напоминают фресковую живопись. И Ефимова акцентирует точки соприкосновения: чередование сольных и хоровых частей музыкального произведения определяет композицию панно. Соответственно музыкальному строю, центральная тема страдания, жертвенности, творческого озарения сопровождается

изображениями хора мальчиков и мужского хора на фоне золотистых труб органа и готической скульптуры. Стилистика живописи Ефимовой напоминает принципы неглубокого рельефа. Характеру полотен, связанных с архитектурой, соответствуют изысканная холодноватость цветовых сочетаний, фресковые тона. Особое внимание уделяется ритмической взаимосвязи частей произведения. «Мера света и темноты, глубин и высот рельефа живописного пространства определяется внутренними законами, которые вступают в силу в каждом холсте по-новому, — считает художник. — Я обращалась к картинам любимых мастеров и находила в них то, что их объединяло, — пластическую идею».

Еще один раздел выставки был посвящен произведениям на темы танца. Более ранние полотна в этом ряду смыкаются с жанром театрального портрета — актеры-танцовщики изображены на сцене в действии.

Другие работы, например серия «Танцы Испании», приближены к панно. Темп танца передается не только в пластике жестов, но и ритмом плавных линий и рубленых штрихов, угловатых контуров. Энергичные параллельные мазки как бы вторят звуку кастаньет.

И если в пространстве мастерской такая манера может вызвать ощущение некоторой незавершенности с позиций станковизма, то в интерьере собора с надлежащего, большого, расстояния и в ансамбле с соседними произведениями и архитектурой живопись Ефимовой воспринимается иначе, как бы фокусируется, выглядит органично. Нередко художник прибегает к меняющейся в пределах цикла и взаимосвязанной цветовой шкале. Например, семь панно на темы старинных западноевропейских танцев решены каждое в своем цветовом ключе: розовом («Рыцарский романс»), голубом («Танец с колокольчиками»), зеленом («Музыка Джона Доуленда») и так далее. Переход от одного цвета к другому происходит постепенно, напоминающая об изменчивости красок. И пожалуй, впервые Ефимова получила возможность экспонировать и сопоставлять все свои сериалы.

Представляют несомненный интерес и показанные портреты известных деятелей отечественной культуры, в том числе уже ушедших Григория Козинцева («На съемках «Короля Лира»), Юрия Толубеева («Сократ»), Георгия Товстоногова («Режиссер»), Евгения Деммени. Им присущи монументализация, определенная заданность образно-пластической идеи. Конкретное, индивидуальное трансформировано в некую условную среду с символическим подтекстом. Например, дирижер Юрий Темирканов (триптих «Концерт для фортепиано с оркестром») изображен на фоне вихрящегося «огненного» запятого, ассоциирующегося с творческим темпераментом дирижера.

Художник стремится к утверждению вневре-



Жанна д'Арк на костре (из триптиха «Оратория»). 1982

менных общечеловеческих ценностей, высокой духовности. И концертное исполнение музыкальных произведений под гулкими сводами Воскресенского собора в окружении резонирующих музыкальных струн — прекрасная идея устроителей выставки.

Анатолий Басыров

«ПОДРУГА СКОРБЯЩИХ»

Композиция в двух действиях по повести Н. Уэста. Постановка Э. Горшневского. Художник С. Жуков. Театр реального искусства.

«Подруга скорбящих» рассказывает о журналисте, ведущем в небольшой газете колонку писем: журналисту пишут, жаждутся, он отвечает, советует — отсюда его поднимет «Подруга скорбящих» и провинце ПС. Он занят этим с утра

до вечера и чувствует, как ситуация стягивается, поглощает его жизнь. Письма подчиняют его себе, во всем он начинает видеть и ощущать продолжение тех бед и страданий, о которых узнает по долгу службы. Сама повседневность: развлечения, выживки, девушка, приятели — все оказывается лишь непрочной и постоянно рвущейся ширмой, сквозь которую пробиваются вопли и стоны скорбящих.

Первая же попытка помочь не словом, а делом — внушить распутной бабенке, что нужно любить мужа-калеку, а не вешаться на шею другим мужчинам, в том числе и на его, ПС, молодую и привлекательную шею, — оборачивается тем, чем оборачиваются все добрые дела в этом лучшем из миров: пулей в живот от того же, чьи интересы он защищал. И достается эта пуля ПС как раз в тот момент, когда почти счастливый герой освободился, как ему казалось, от креста сострадания.

«Подруга скорбящих» продолжает темы и проблемы, затронутые в одном из первых спектаклей театра «Трех фотографиях из жизни Монахова». Это тоже спектакль о духовной жизни человека, его отношении к миру и самоопределении в нем. И это тоже исповедь. Поэтика спектакля также близка «монаховской». Это — многослойный сценический язык, предлагающий широкий и свободный круг ассоциаций и относительно полноту их прочтения: кому-то будет внятна лишь цепь событий, кому-то и библейская символика спектакля, причем одним зрителям — мотивы, связанные только с самим Христом, а другим — и тема Иуды (сцена знакомства ПС и калеки Дойла воспроизводит фрагмент фрески Джотто, известной под названием «Поцелуй Иуды»); кто-то разберет в постановке лишь знаменитую развязность театральной манеры последних лет, а кто-то почувствует и мощный отсыл к эстетике молодежных спектаклей 60-х годов.

«Монахов» поражал графической четкостью образного ряда. Это касалось как изобразительно-го строя спектакля с его мертво вычлительными элементами в память мизансценами, покоряющими изяществом и законченностью, так и смыслового ряда, который мощно поднимался узнаванием: спектакль представлял собой как бы квинтэссенцию битовского стиля, характеров, конфликтов и тем, что было, впрочем, не повтором, а вариациями на темы Битова в ином времени и иной образной системе.

В «Подруге скорбящих», формально повторяя все свои приемы, театр наталкивается на другой результат: Уэст не восстановим по спектаклю и спектакль не восстановим по Уэсту. Но беда в том, что самостоятельного сценического единства, независимого от повести, не возникает. Смысл постановки вошел в конфликт с источником.

Думается, получилось так потому, что мир американской жизни, который театр воссоздает

Взгляд... Внезапное... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

на сцене, не до конца ему понятен, хотя избежать этой действительности, абстрагироваться от нее он не намерен.

Драма человека, неглупого, порядочного, совестливого, сердечного, щепетильного и нервного, человека, задумавшего делать добро и попытавшегося таким образом уйти от безысходной скверны жизни, в повести Уэста для нас круто замешена на экзотике американской культуры и веры.

С верой театр обходится просто, насыщая спектакль мизансценами, воспроизводящими евангельские мотивы, — не совсем привычно, но понятно.

С культурой дело обстоит сложнее. Личность героя Уэста в совокупности ее социально-исторических корней театр знает постольку-поскольку. Но хорошо знает человека, которым хочет заменить этого героя на сцене, — человека нашего потерянного поколения. Что бы мы ни делали, что бы мы ни ставили, что бы мы ни смотрели, мы всюду ищем свои проблемы. Но здесь произошла подмена героев, невзирая на реальную плоть воссоздаваемого действия.

Э. Горошевский выбирает аскетичную сценорафию 60-х годов: несколько гнутых трубок грязного цвета, какой-нибудь один, но остро функциональный предмет в каждом эпизоде: стул, стремянка, кушетка, кровать — и немножко бестолковую искренность молодежного театра 60-х, тех 60-х, что окончились, как тогда еще заметил критик С. Никулин, раньше назначенного им календарного срока, окончились, как мы теперь знаем, трагически.

И вот в рамках сугубо американской прозы играют драму наших 60-х годов, которые только что сменили клетчатые ковбечки и доморощенные «тряпочные» тещасы на строгий служебный костюм и галстук, еще ощущаемый как удавка; играют то, что знают на уровне мозжечка, что укоренилось в жестах, усмешке, системе эмоциональных приспособлений: играют драму укусно-брожения, драму разочарования, первых христых соприкосновений «фейсы» с «кейсом», первую оторопь оплеванных и осмеянных романтиков; играют, как прорастает в человеке отчаяние, гложет звук и притупляется чувство, как чудак овеет человек, как умирает душа, а труд ее оказывается все более наказуемым, как потуги жизни оборачиваются конвульсиями смерти. Играют беду, но тот момент, когда горизонт беды еще не виден, а смысл ощущается пока еще только в мелочах и исподволь: в скверном настроении, тоне любимой, в цвете неба и звуке дождя. Все это играет С. Соловьев — исполнитель роли ПС, который заслуживает только добрые слова. (Е. Казаков, принявший роль позднее, кажется менее органичным).

Однако художественная стихия, рождающаяся на сцене (кроме нескольких актерских работ), живет отнюдь не в унисон с текстом, и огромные, специфически американские монологи героя

идут вразрез с поведением молодого человека конца 60-х, входящего в плотные слои социальной атмосферы со всем набором нервных и психических реакций, выработанных для пьес того времени. Особенно это касается образа Шрайка (Ю. Дмитриенко) — главного редактора газеты и инициатора всего этого жутковатого фарса. Отсутствие какой бы то ни было конкретности образа привело к эдакому аксеновскому Петьке Столбову — элементарному пошляку и дураку, завешему романтику дальних странствий свиными эскалончиками. А между тем Шрайк, циничный и талантливый узник своего дела, — истинно американский образ, образ, хорошо знакомый нам хотя бы по фильму С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают...».

И все-таки одна работа в спектакле демонстрирует великолепную возможность передать природу оригинала, не завися от него буквально. Это роль Бетти в исполнении А. Конт. Самое удивительное, что Бетти практически нет в повествовании Уэста. Это — дежурная невеста, служебная и безликая фигура. Она олицетворяет правильное начало в жизни героя, несет в себе тот душевный порядок, которого он так жаждет. Единственная живая ее примета — это «сытенькая», загадочная улыбка, за что герой зовет девушку Будда: Бетти-Будда. Когда А. Конт появляется на сцене, ее замечает сразу. Она еще не повернула головы, но вы уже не можете оторвать от нее взгляда: это актриса отшлифованного дарования и ярко выраженной темы.

Тема А. Конт — «инакость»: она чуть-чуть чужая, отстраненная, не такая, как все. В спектаклях Э. Горошевского эта фигура обычно — некий ориентир, прибор для определения силы и уровня страдания и страсти (какая изумительная возможность для Настасьи Филипповны, Эммы Бовари, Маргариты Готье!). Это — женщина, жизнь которой протекает как бы под углом к действительности, она сформирована не «благодаря», а «вопреки». Эту особенность актерского инструмента, доставшегося ему, режиссер хорошо знает (а может быть, сам воспитал) и умело использует.

В «Монахове» таким углом отражения стал польский кинематограф, наложивший сильный отпечаток на тогдашние идеалы, поведенческие стереотипы, вкусы и моды. Там Ася — молодая женщина начала 60-х годов — при всей абсолютной пространственной и временной приуроченности образа была создана словно бы по мотивам польского кино, проникнута мерцающей тайной прекрасных полячек, свободных и обреченных на заклятие, приравненных в эстетике киноискусства к стихиям, к светотени и цветам, детям и животным.

В «Подруге скорбящих», не меняя ни косметики, ни прически, лишь нацелив на нос очки и выбрав самый неподходящий наряд — брючата распродажного фасона (брючата скоро исчезнут, но ощущение их бедной неадекватности останется),

А. Конт появляется стопроцентной американкой — прекрасной подотопой, Ширли Мак Лейн.

Не только бог и герой, но и образ женщины в американской культуре отличается от сложившегося в отечественной традиции. Для русской литературы героиня — это всегда существо иного духовного уровня, высшего порядка, она — награда герою, ради нее совершаются гражданские, социальные, нравственные подвиги. Любовь к женщине в русской литературе — всегда возможность духовного возрождения человека и залог его бессмертия.

В американской литературе женщина скорее выступает как «привязка» героя к жизни. Герой американской литературы держится не любовью: он творчески дружески-военно-богоцентричен. Женщина здесь — спасение, но не идеал и не награда, она так реальна, так материальна, так исполнена жизненных сил, что немного подотопена от полноты жизни. Вот эта внешняя чуждость и внутренняя сила организует образ Бетти в исполнении А. Конт. Она так обижается, так мечтает, сердится, сострадает, утешает, так любит, что возникает ощущение почти детективной тайны характера, непредсказуемых его глубин — а что может быть интереснее на сцене!

Итак, третий спектакль нового театра. Что-то получилось, что-то нет. Интересно, что же будет дальше.

Елена Гуманская

САНТИМЕНТОВ НЕ БУДЕТ

«Записки сумасшедшего» Н. Гоголя. Постановка Г. Васильева, художник Э. Капельюш. Театр юного зрителя.

...Вогнутая черная стена железного пожарного занавеса (подвал? парадная? медбированная комната?) ограничивает место действия частью сценической площадки, отсекая весь простор зрительного зала от нас и от героя: места для публики — здесь же, на подмостках. К стене приставлена железная кровать, недалеко — нагромождение жестяной посуды, на протянутой веревке — какие-то мелочи из одежды, с краю — вроде бы неуместное, но характерно вызывающее фортепиано (все свое — с собой). Все необходимое для какой бы то ни было жизни — но именно какой бы то ни было. Странное сочетание убогости и независимости, глубины (черная пища кажется бездонной) и замкнутости, вытесненности из мира. И эту вытесненность только подчеркивает единственный представитель действительности в спектакле — оборванная, неуклюже переваливающаяся прислуга Мавра (Л. Жвания), странно-

ватая, как Баба Яга, в упор не видящая хозяйна — титулярного советника Аксентия Ивановича Поприщина. Такое вторжение окружающей действительности в жизнь способно скорее загнать в уединение, чем парализовать его.

И В. Дьяченко, если можно так сказать, полностью соответствует сценографии. Соответствует отсутствующим видом, безжизненным, будто выцветшим лицом. Соответствует вневременности: не суть важно, кто этот человек с неподвижно пристальным взглядом — божок или живущий на грани нищеты чиновник, — важно его состояние.

Трогательного маленького человечка с запоздалыми сантиментами не будет. Жертва жестокой реальности отвечает ей грубостью на грубость, уродством на уродство, бессмысленностью на бессмысленность. Вместо архивно-чиновного усердия — издевательский прононс в слове «департамент». Вместо скованной робости — размашистое вальсирование, пародийно-принудительный топ, до чрезмерности, на грани действительно безумного воя. Вместо умилительно-почтительной нежности — недвусмысленные при всей условности жесты, перекошенные, обалдевшие от интуитива лица, немзыкально-хриплые и визгливые вопли отчаяния. И — никаких ответов романтического бреда: пугающе-убедительная картина помешательства, распада. Свирило выдвинутой вперед нижней челюстью, втягивающиеся щеки, больной, иступленный, часто злобный взгляд, какая-то вывихнутая походка, судорожные движения, сменяющиеся полной «развинченностью» суставов, обвисающие в момент отчаяния руки — как у сломанной куклы, непредсказуемые жесты. И такие же непредсказуемые, внезапные интонации. Обыкновеннейшая обида на прижимистого казначея звучит с негромкой напряженностью злобного пророчества и бесконечной усталостью от всего на свете (важнейший момент в поприщинском сумасшествии!).

Короче говоря, Дьяченко играет самодостаточность. Того, что там, за стеной, его Поприщина давно уже не надо: это обуза, без которой, увы, не проживешь (любовь — исключение, да и выдумка, чины — переальная мечта). Улицу для прогулок он и сам себе может нарисовать мелом, благо стена позволяет. Слушатели вообще ходят только воображаемые: прежде чем начать говорить, Аксентий Иванович подозрительно осматривает местность: не нарушил ли кто живой молчаливую пустоту (и даже от нее будто прятать, отворачиваясь и сдерживаясь, особо сильные порывы). Потребность героя в дневнике оказывается несомненной и достоверной.

И тут очень важно еще одно проявление материальности: даже поприщинские мечты, страхи, галлюцинации, — и те в спектакле ошепетлены. В этом заключается основная роль партнеров В. Дьяченко — и Л. Жвания демонстрирует свою актерскую технику в полном блеске, окончательно дорисовывая картину замкнутости, самодельности мира Аксентия Ивановича, доигрывая его настро-

Взгляд... Внезапствие... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка



Сцена из спектакля ТЮЗа (Ленинград) по «Запискам сумасшедшего» П. Гоголя. Режиссер Г. Васильев. Фото В. Дюжеева

ние и состояние. Актрисе удается придать своим необычным персонажам осязаемый оттенок призрачности, воображаемости благодаря тому великолепно отсутствующему, философски безразличному виду, с которым проявляется та или иная грза, и мгновении, с какой меняются маски: от утрированной жеманности болонки Меджи до развалисто молодцеватой поступи душики военного. Когда же скорость перевоплощения дойдет до высшей точки, все «злодей» бедного чиновника сольются в общем и страшном равнодушии... И снова — как от чиновника к божку, как от парадной к «меблиранке» протягивается связь сквозь время, обнаруживающая непреходящий смысл совершающегося: чем то напоминают эти сцены из прошлого обласканные пьютешающей наркотический бред, куда легко вписывается и болонья маска, и шляпка... до пояса.

Блестящий завершающий штрих в картине отрыва от окружающей жизни!

Но беда в том, что этому отрыву, отклонению от нормы подчинено в постановке все. Актюру не оставлено практически ни одного свободного

движения — все время и силы отнимают удачные пластические находки: даже что-то нечеловеческое есть в этой неустанности. Ради того чтобы показать нестыковку Поприщина с действительностью, не щадится и логика взгляда «изнутри воображения»: в какой-то момент призрак не воплотится — продолжая представлять себе Меджи, герой под хохот зала виденится в переуганную, огорошенную Мавру... Ненормальности персонажа, его отличие от нас уделено столько времени и выдумки, что для сходства просто не остается места.

И это с неизбежностью приводит к отчуждению от того, кто ведет повествование. Даже его личные, частные мечты изображены с иронией, возможной лишь при стороннем взгляде: восторженные воспоминания Аксентия Ивановича сопровождаются хрюкающим голосом обожанной Софи, грязная трюнка представляет батистовый платок, умопрачательно-пошлые розовые панталончики фигурируют в самых лирических эпизодах... Взгляд на события как бы изнутри поприщинского видения, с его точки зрения, ставший отправной точкой постановки и оправдавший ее монологичность, явно не выдержан.

А в результате режиссер, на мой взгляд, промахнулся сразу по трем зайцам. Во-первых, кроме стены-занавеса между сумасшедшим и миром возникла непредвиденная стена между ним и нами: закрытый от всех обычных людей, Поприщин оказывается закрыт, соответственно, и от зрителей (об исключениях — позже). Во-вторых, наполнив весь спектакль, безумие героя стало изначальной данностью: исчез процесс, заменившись констатацией результата. И наконец, в-третьих (полагаю, в-главных): пропадает гоголевская связь между явью и бредом, пугающая правота безумца, — она не может возникнуть там, откуда начисто убран смысл, человеческий резон. Окружающая героя жизнь в спектакле не только лишена прямого воплощения — по Гоголю, — но и — против Гоголя — не читается через восприятие персонажа. Так снимается сама тема реальности повседневного тихого абсурда. А удручающая Мавра остается неприглядной деталью быта.

Правда, стремление достучаться до зрителя, внутренне наполнить роль достаточно осязаемо у актюра: напор на страх и отчаяние — именно человеческие чувства характерны для дяченковской игры. Но при таком рисунке роли все это уходит в эмоциональный пережим: в отличие от Аксентия Ивановича, имевшего «переводчиком» классика, у В. Дьяченко почти нет возможности выразить желаемое.

И только иногда ему удается пробить эту невидимую стену, дать нам почувствовать, что в действительности происходит с героем. Мы увидим человека с естественной реакцией, а не живую диковину, когда Поприщин — Дьяченко, лихорадочно отстукивая на клавишах «Собачий вальс», торопится узнать свою предвещаемую судь-

бу, и дрогнет грань между жизнью и миражом, и обретает жутковатые черты фарсово-манерная Меджи. Мы почувствуем отчаянное бессилие человека наедине с жизнью, видя движущиеся вне воли хозяина руки титулярного советника, на которые тот усталости как в столбняке, со странной гримасой (улыбка или готовность заплакать?). А сцена иступленной мечты Поприщина о высших сферах стала, по-моему, вообще ключевой. Хотя вряд ли это предполагалось — эпизод не отмечен ничем (даже сверхчастым тут музыкальным ударом), но здесь сущность и «пронехождение» страданий героя обнаруживается ярче, нежели в душе и душераздирающих жалобах на униженное социальное положение.

Потому что когда плачуще-жаждущим голосом дяченковский персонаж откроет нам заветное желание, его лицо исказится детски-восторженной улыбкой. Именно исказится: оно будто сопротивляется этому естественному движению. Нет уже ни сил, ни энергии: какая-то трагическая маска, которой насильно придали веселые черты. Мечты по-прежнему наивны и убоги, рисунок роли — так же резок и условен (псевдоклассическая коленипреклоненная поза), а между тем перед нами буквальное, очищенное даже от иронии воплощение пушкинского «не создан для блаженства». Какая-то компрачикосовская операция свершилась над его душой — у него «вырезана» способность к счастью.

Тут-то и возникает утерянная реальность абсурда. Действительная убийственность фантасмагории — вроде понятия «титулярный советник», закодированный круг рукотворной предопределенности. И грозным смыслом наполняется глухая монолитность стены, бедность обстановки — катастрофическая неоправданность и безвыходность жизни «человека незначительного» ощущается в полной мере, становясь более чем достаточным поводом к разрушению личности. К жгучей, неразборчивой обиде, от которой в самом деле можно кинуться в тотальную ненависть, в изготовление демонов и масонов. И возможность превращения жертвы в орудие уничтожения выглядит закономерной: мрачную убедительность приобретает сцена, где ожесточившийся Поприщин облезло уличает «шефа» как раз в масонстве...

Но снова вмешивается усиленная забота о внешней стороне и карнавалльно-иллюстративный трюк с полотенцем чайной переводит все в однообразие, аллюзию, почти агитку: мол, только ненормальные способны на такие взгляды...

Иными словами, перевес в этой постановке за изобразительностью. Подчеркивание, открытый нажим на все необычное идет независимо от смысла: так произошло со словами «день был без чиста», решительно не подходящими для бурных эмоций (ведь они означают потерю последней временной связи героя с жизнью). И в конце концов даже созданная так тщательно иллюзия реального бытия за черной стеной незначай

рушится одним эффектным движением: поднимается железный занавес и открывает пустоту, в которой мы сами должны вообразить последнее обиталище несчастного Поприщина, дом для умалишенных. Новая мера условности сметает все правила игры (не говоря уже о потере крупного плана, столь важного в этом камерном спектакле) — и под обломками исчезает интересный, чисто гоголевский ход: мы на сцене, а герой — на месте зрителя. Есть резон в намеке на то, что еще неизвестно, кого надо в театре показывать — на потеху и удивление — Поприщина или нас, — да только игра кончилась до возникновения этого вопроса.

Немудрено, что при такой зависимости от внешнего приема любой трюковой повтор режет глаз и растягивает действие: таковы долгие пробы вдоль стены, постоянные записи на ней, многозначительные подчеркивания «типично гоголевских» слов — *портрет, нос, коляска*...

В конце спектакля все же будет момент, когда нас попытаются поставить на поприщинскую точку зрения: зрительские кресла двинутся по кругу, сдвигая — буквально — реальность, как бы говоря о возможной бредовости мира: может, безумец и прав? И по аналогии с этим опоздавшим предположением хочется спросить: может быть, в режиссерско-актерском расхождении «Записок» прав актер? Ведь его нащупывание родства между нами и незлым чиновником — самое убедительное обоснование финальной находки Г. Васильева! Так оправданы ли столь жесткие рамки постановочного решения? Надо ли было останавливаться на бесспорно удачном зрительном аналоге гоголевской ситуации, разрабатывая его все время действия, — или имело смысл только начать с этого?

Анна Файнштейн

РЕПРОДУКЦИЯ ДУШИ

Имя Валерия Мишина давно известно как профессионалам, так и любителям изобразительного искусства. Еще пятнадцать лет назад его «пушкинский» цикл привлек к себе внимание на одной из прогрессивных далеко за пределами нашего города выставок «неформалов» во Дворце культуры «Невский». Прошли годы, но несмотря на то что творчество Мишина непредсказуемо, оно легко узнаваемо и сугубо индивидуально. В какой-то степени оно предопределено цельностью его художественной натуры: автор воспроизводит в работах свой внутренний мир с его тягой к метафоре и аллегории, поэтической образностью и широкой ассоциативностью. И становится вполне понятным утверждение

Взгляд... Внезапное... Оценка



*В. Мишин. Любитель абсента.
Литография. 1984*

графика, что созданные им произведения — «это репродукция души». Кстати сказать, Валерий Мишин против однозначного определения своей профессии. Он не хочет причислять себя к какому-либо конкретному цеху: графиков, живописцев, скульпторов. Он говорит: «Я — художник». Это дает ему возможность пробовать силы в живописи, прикладном искусстве, пластике: узкая специализация ограничивает фантазию художника. У Мишина она ассоциируется с вынужденным занятием творчеством — ради ли коммерции или в силу беспомощности профессионала. Впрочем, художнику это не грозит. Он пока не исчерпал своих возможностей в графике.

Разнообразны техники, используемые им: офорт, цветная литография, акварель, печатная графика, раскрашенная от руки. Все, в чем пробует себя художник, было представлено на недавней персональной выставке, организованной Музеем городской скульптуры.

Листы Мишина несомненно апеллируют к развитому эстетическому чувству зрителя. Они ярки и выитны, но смысл их тем не менее остается для зрителя подчас загадочным, и прямому пересказу они почти не поддаются. В первую очередь это относится к тем работам, которые направлены на активизацию аналитических способностей зрителя. Циклы «Жуки», «Кресто-

носцы» и «Крестонесущие» с их напряженным цветом, жесткостью рисунка и известной долей рационализма. Они погружают нас в интеллектуальную драматургию мишинского мировосприятия. А рядом проникнутые иронией, откровенной карнавальностью циклы, созданные в начале 1980-х годов, — «Мужики» и «Гербы». Листы этих циклов, несущие в себе связь с русской народной картинкой, генетически связаны и с петербургской художественной культурой начала XX века, что делает Мишина истинно ленинградским художником.

Выставка подвела итог целому периоду в жизни художника. Сделал он немало, но еще больше ему предстоит сделать. Художник — в расцвете творческих сил.

Вера Яковлева

НЕТРАДИЦИОННОЕ

Восьмидесятые годы отмечены разносторонним развитием искусства художественного текстиля во всем мире. А в конце 80-х выяснилось, что наша страна становится, наряду с Францией, Польшей, США и Японией (именно в таком порядке лидировали эти страны в искусстве гобелена в 50-е, 80-е годы), одним из значительных центров и законодателей направлений в этом виде искусства.

В конце 1989 года в Дзинтари проходил Третий международный симпозиум гобелена. На симпозиум съехались художники и художественные критики из США, Канады, Китая, Франции, Польши, Норвегии, обеих Германий и всех республик Советского Союза. Два месяца художники работали в мастерских, а затем открылись выставка работ участников симпозиума и конференция современного текстильного искусства. Работы были выполнены под девизом «Нетрадиционное».

Известная во Франции Анна Тердьян представила текстильную скульптуру из шелка. Живущая в Аррасе, где шесть веков назад расцвело европейское искусство гобелена, она работает в свойственной для современного французского текстиля манере: техника классической шпалеры укрупнена до степени, не позволяющей вводить изобразительные элементы. Особым приемом Анна придает гобелену объемную форму. Результат — весенние поля, покрытые колышущейся свежей зеленью (крупный рельеф жгутов светло-зеленого шелка) — «Надежда на жатву».

Гобелен Кристаль Пранге из ГДР, навеянный прогулками вдоль побережья Юрмалы, изысканный и строгий, выполнен в народной традиции. «Северный свет» — яркие вспышки орнамента на

тепло сером фоне полотна. Художники ГДР в своих лучших работах часто обращаются к народному ткачеству.

Западногерманские художники, напротив, больше тяготеют к авангарду: лаконизму и использованию нетрадиционных для текстиля материалов. Одна из ведущих западногерманских текстильщиц Ингебор Шаффлер-Волф, работающая обычно с контрастом и сходством гладко отполированной стали и тончайшего шелка, на симпозиуме выполнила импровизацию «С уважением». В этой работе художница действует в соответствии со своими излюбленными принципами, но использует материалы, необычные для нее: фактуры черно-белых переплетений шелка, льна и шерсти выступают на фоне деревянной поверхности, окрашенной в те же цвета.

Ироничная, как всегда, норвежка Берит Овергорд выставила небольшую, совершенно классическую шалеру «Желтый символ». В Норвегии наряду с объемным и пространственным текстилем, пожалуй, более активно, чем в других странах, продолжает развиваться классический плоскостный гобелен как абстрактный, так и фигуративный.

«Импрессия» Ларисы Вишневской, мощные черно-белые с красным фактуры в сочетании с пластом керамики, символизирующие контраст тяжести и взлета, соотносятся с лучшими временами польского гобелена.

Первую премию симпозиума получил лауреат Лозанн китаец Лионг Шаои. Он представил совершенно разноплановые работы: объемный гобелен из серии «Ки» и композицию «Знаки Риги», выполненную из самодельной бумаги с монотипией. «Ки» — символ связей, — говорит Лионг. — Половину гобелена я оставил на стене в Академии изящных искусств в Китае, другую половину, которую не успел закончить, привез в Ригу и закончил здесь. Я надеюсь, что мой «Ки» останется в Риге мостом дружбы и представителем динамического искусства Китая».

Успешно выступили на симпозиуме и ленинградские художники. Ленинградский текстиль оказался наиболее интеллектуальным.

Одна из ярких работ симпозиума — триптих «Несвобода» Ирины Аловой. Художница использовала традиционные текстильные материалы, ставшее в последние годы традиционным для Ленинграда фактурное ткачество и классическую форму композиции в трех квадратах. Строгое черно-белое графическое решение мини-гобеленов создает лаконичный, запоминающийся образ контраста между свободой личности и несвободой общественных условий.

«Пути и символы» Марата Тажибаева посвящены Н. Рериху, человеку, который всю жизнь искал общую основу различных религий и культур. Разнородные материалы, их необычное

расположение в трехмерном пространстве не превращает композицию в туманный ассамбляж. Структура и ее знаковое наполнение четко выверены и продуманы. Сама форма треугольной пирамиды, в которую заключена работа, выражает идею тройственности, присущую каждой из трех основных религий. Цветовое решение (от черного — через яркое — к белому в вершине пирамиды) подчинено идее восхождения из темноты к свету через все многообразие жизни. Восхождение к истине, то есть — к единству, символизирует и расположение знаков, помещенных внутри пирамиды, в структуре, напоминающей лестницу. Среди символов, каждый из которых расположен в центре белого поля, читаются рериховское знамя мира и мусульманский символ Мекки, христианский крест и «рука Фатьмы», голубь — символ духа и буддийский знак гармонии.

Один из самых лиричных художников Ленинграда Арсен Кардашев посчитал, что симпозиум — это место творческих поисков, и неожиданно открыл для себя... перформанс. Акты, организованные Арсеном в Дзинтари, — первый перформанс в практике ленинградского текстиля. Темой его стала так же, как и у М. Тажибаева, актуальная теперь идея единства. Ажурная сфера, составляющая жесткий каркас его «Шара дружбы», перевита мягкими ткаными лентами и блестящей метонитовой нитью. Девиз художника — оригинальная форма и минимум выразительных средств. За время симпозиума он создал множество законченных произведений на тему «Шара дружбы». Он выставлял их на солнце и на ветру, на фоне осенней листвы, приглашал зрителей, фотографировал. Выставочный вариант получил название «Симпозиум-89». В композиции участвуют 60 керамических медалей — по числу участников на проходящих одновременно симпозиумах керамики и гобелена.

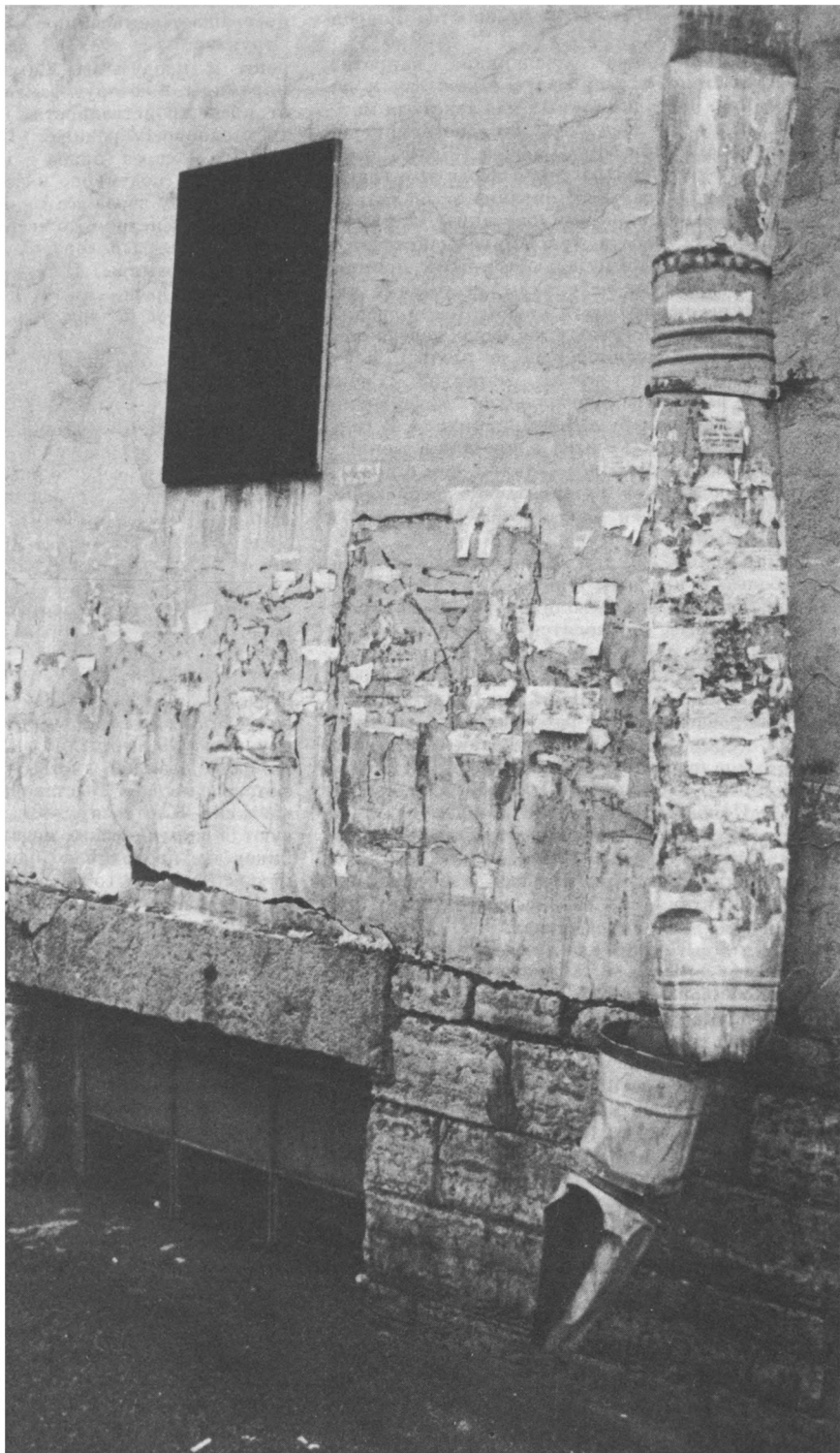
Симпозиум стал, по общему признанию, событием в жизни для участников и зрителей, имевших возможность присутствовать на выставке, конференции и диспутах «Текстиль в моей стране», проходивших ежевечерне. Остается только пожалеть, что отсутствие материальной базы и, главное, отсутствие своих выставочных залов у секции декоративно-прикладного искусства ЛОСХа не позволяет хотя бы изредка проводить подобные мероприятия в Ленинграде. Хотя, по мнению художников, участников симпозиума, это в большой степени помогло бы оживлению художественной жизни нашего города, вливанию свежей крови в голубые жилы петербуржцев. Тем более что город этот (может быть, не лишне напомнить) задумывался и строился как некое окно...

Ольга Киселева

Взгляд... Внезапное... Оценка

ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА

Ямской рынок. Памятник архитектуры. Охраняется государством



БАСТИОН РАВНОДУШИЯ

Уважаемые товарищи!

Мы хотим обратить ваше внимание на одно из исторических зданий. Оно находится якобы под защитой инспекции по охране памятников. Но исползуется явно не по назначению.

Здание это — памятник XIX века. Оно расположено на углу улиц Марата и Разъезжей. Становится стыдно, когда читаешь на памятной доске, что здание построено знаменитым архитектором Стасовым и охраняется государством. Основные площади здания занимает комиссионный магазин по продаже мебели. Его администрация довела памятник до аварийного состояния. А разве нельзя залы здания использовать, предположим, для выставок, для выставок-продаж предметов современного искусства? Неужели старая мебель заслуживает большего уважения?

Такие вопросы задают многие ленинградцы в письмах, адресованных в Управление Государственной инспекции по охране памятников.

Действительно, здание бывшего Ямского рынка находится под охраной государства. Это памятник начала XIX века. Проект его принадлежит архитектору В. П. Стасову. В исторической справке В. И. Пилявского, хранящейся в архиве УГИОП, можно почерпнуть и более разнообразные сведения. Например, то, что причиной основания рынка послужил указ Сената 1736 года об урегулировании торговли в Петербурге. Он предписывал сосредоточить в месте, где впоследствии возник Ямской рынок, торговые ряды мясных и рыбных товаров. Место было удобным — здесь проходила дорога на Москву и Новгород. Долгое время она была единственной магистралью, соединявшей столицу с другими городами страны. Возле нее селились ямщики, каретники, кузнецы. Возникли слободы: Каретная, Кузнечная, Ямская. Они-то и дали название рынкам, переулкам, улицам.

На протяжении века застраивалась местность, где должен был расположиться Ямской рынок. Но только около 1812 года задуман архитектором Стасовым проект каменного гостининого двора. К 1820 году постройка была полностью завершена. Она представляла собой гостиниодворскую галерею в виде дорической колоннады. Здание было функционально удобным. Цвет первоначальной окраски, согласно традициям классицизма, был светло-серым. Колонны и детали антаблемента — белые.

Сейчас, говоря сухим языком актов УГИОП, лицевые и дворовые фасады находятся в крайне неудовлетворительном состоянии. Штукатурка стен, откосов, колонн, архитектурных деталей «имеет большие утраты». Кирпичная кладка стен, колонн разрушается, стропильная система и кровля находятся в аварийном состоянии. Лестницы из известнякового камня, как снаружи, так и изнутри здания, имеют многочисленные

сколы, выбоины, трещины. Дворовая территория превращена в стоянку личного и государственного автотранспорта. А подвалы заняты механическими мастерскими и складом металлической арматуры, колесами для автомашин.

Убедившись, что арендатор не собирается заботиться о здании, Управление по охране памятников предложило Ленкомиссионторгу Главного управления торговли при Ленгорисполкоме освободить занимаемый памятник архитектуры. Управление торговли попросило отсрочку в несколько месяцев. Инспекция по охране памятников разрешила. С тех пор прошло более 10 лет. Переезд так и не состоялся. Вместо него Ленкомиссионторг стал требовать уменьшения арендной платы. Он мотивировал это тем, что магазин является нерентабельным.

В ответ директору Ленкомиссионторга Елисееву В. И. было направлено письмо:

⟨...⟩

Инспекция по протяжении существования договора аренды многократно шла вам на уступки, не взимая арендную плату до окончания реставрации помещений, что не предусмотрено существующим законодательством. Кроме того, вопреки постановлению Совета Министров СССР № 3898 от 14/X 1948 года, вам за счет спецсредств ГИОП было выделено триста тысяч рублей на реставрацию данного здания. ГИОП ни одному арендатору не выделяла таких сумм на реставрацию памятников. Поэтому постоянно идти на уступки ГИОП считает невозможным.

Ленкомиссионторг прекратил требования об уменьшении арендной платы. Но и из здания не выехал.

Постоянное игнорирование организациями Главного управления торговли предписаний ГИОП, несоблюдение Охранно-арендного договора заставило инспекцию оштрафовать Ленкомиссионторг на две тысячи рублей. На нерентабельное предприятие эта санкция не подействовала. Деньги на реставрацию так и не выделялись. Здание продолжало приходить в упадок. Инспекторы ГИОП В. М. Бойцов и Н. Н. Демичева, неоднократно бывая на объекте, фиксировали все то же: и невыполнение требований, и нарушение договора. Это значит — зданию продолжал наноситься большой материальный ущерб.

В довершение всего подвалы, незаконно занимаемые РСУ-1 Главного управления торговли, оказались затопленными водой. Инспекция по охране памятников обязала дирекцию Ленкомиссионторга выполнить гидроизоляцию помещений. С целью проверки работ была создана комиссия с участием представителей Главного управления торговли, Ленкомиссионторга. Однако ни одно из ее заседаний не состоялось. Арендаторы здания-памятника не являлись.



*Ямской рынок.
Фоторепортаж Ю. Щеникова*



Тогда ГИОП обратилась к главному прокурору Ленинграда. Она просила принять меры к руководству Главного управления торговли по освобождению помещений, занимаемых ее организациями. Прокуратура предупредила. Управление торговли проигнорировало ее предупреждение. Инспекция по охране памятников просит помощи в Ленгорисполкоме. Председателю исполкома Ленсовета В. Я. Ходыреву были отправлены два письма-ходатайства. В них сообщалось о ситуации с эксплуатацией здания, а также содержалась просьба потребовать от арендатора памятника архитектуры действенных мер по освобождению занимаемых помещений. Ответ на письма получен не был.

В марте 1989 года УГИОП вновь было вынуждено обратиться в Прокуратуру Ленинграда.

Главному прокурору г. Ленинграда
тов. Веревкину

С 1971 года Ленкомиссионторг Главного управления торговли арендует здание—памятник архитектуры бывший Ямской рынок (улица Марата, 53). В соответствии с Охранно-арендным договором от 25.11.81 года Ленкомиссионторг обязался использовать здание под торговые цели.

В 1975 году в порядке исключения ГИОП разрешила временно, сроком на два-три года, использовать часть помещений для размещения в них служб РСУ-1 Главного управления торговли, так как здание, в котором оно размещалось ранее, было поставлено на капремонт. Однако по истечении указанного срока РСУ-1 не освободило площади, несмотря на то, что капитальный ремонт здания на проспекте Римского-Корсакова, 23, закончился еще в 1977 году. ГИОП потребовала в срок от 2.11.83 года до 12.12.83 года освободить помещения подвалов и второго этажа, занимаемые службами РСУ-1, и произвести благоустройство территории двора, использованного РСУ-1 под стоянку автотранспорта, экскаваторов и склада различного оборудования. Однако требования инспекции не были выполнены.

Учитывая нарушения пп. 8 «б» и «д» арендного договора, ГИОП направила в Ленкомиссионторг претензию об уплате штрафа (1984 г.) в размере двух тысяч рублей, освобождении занимаемых площадей и выполнении требований по благоустройству территории.

(...)

9 июля 1984 года Госарбитраж решил, что Ленкомиссионторгом допущены нарушения, и на основании §12 договора взыскал с ответчика в пользу ГИОП ГлавАлу ЛГИ две тысячи рублей штрафа и восемьдесят рублей госпошлины.

27 июля 1984 года заместитель главного государственного арбитра Голянов Л. В. направил письмо на имя начальника Главного управления торговли Кокоурова Ф. А. в РСУ-1 и ГИОП о грубом нарушении порядка пользования памятником архитектуры и просил принять меры для освобождения помещений, занимаемых РСУ-1.

В связи с отсутствием помещений Главное управление торговли просило ГИОП об отсрочке срока освобождения помещений и поручило руководству строительного управления навести

порядок на территории здания-памятника.

ГИОП разрешила на три месяца остаться.

К сроку территория внутреннего двора не была освобождена.

ГИОП обращается к Главному прокурору Ленинграда А. Д. Васильеву * с просьбой о принятии безотлагательных мер к руководству Главного управления торговли. Горпрокуратура уведомила письмом ГИОП, что факты, изложенные в письме, подтвердились. Заместители начальника Главного управления торговли В. М. Кабанов и Г. С. Молочков были предупреждены Прокуратурой о недопустимости нарушения закона. Им было предложено принять меры к ремонту здания, а также освободить помещения. Решения Прокуратуры не были выполнены.

ГИОП вновь предложило Главному управлению торговли незамедлительно освободить самовольно занятые помещения. Однако Главное управление торговли продолжает нарушать требования органов охраны памятников.

В настоящее время УГИОП направило две претензии в Ленкомиссионторг о взыскании штрафных санкций по две тысячи рублей за нарушение условий эксплуатации здания-памятника.

В связи с изложенным УГИОП вновь обращается к вам с просьбой о принятии безотлагательных мер к руководству РСУ-1 и Главному управлению торговли по освобождению помещений и наведению порядка на территории здания-памятника и наказанию виновных лиц.

2.III.1989 года

Начальник УГИОП Р. Е. Дунин

Безотлагательные меры приняты не были. Штрафные санкции не последовали. Причиной, по которой не был наложен штраф (так объяснили в Госарбитраже), явилась жалость к нерентабельному предприятию.

Почему же бесправно УГИОП? Причин оказалось много. Многослойные отношения с арендатором например. Претензии предъявлены одной организации, а юридически ответственна другая. Несовершенна система штрафов. УГИОП не имеет права напрямую штрафовать организацию, нарушившую Охранно-арендный договор. Это делается только через Государственный арбитраж. Такие отношения поставили УГИОП в зависимость от благосклонности аппарата. Часто арбитраж отказывается рассматривать вопросы о штрафах и свой отказ не мотивирует ничем. Еще одна причина — смехотворность суммы штрафа. Организации легче заплатить эту сумму, чтобы ее оставили в покое. И, конечно, не существует личной ответственности администрации.

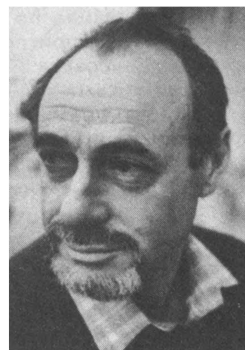
Вот поэтому и гибнут памятники архитектуры, исчезают чудесные богатства русской культуры. А меры, принимаемые УГИОП для спасения зданий, напоминают хождения по мукам.

В. Яковлева

* А. Д. Васильев в 1984 году был Главным прокурором Ленинграда.

”АНТИ- СОВЕТСКОЕ ЯВЛЕНИЕ”,

Евгений Биневиц



**или Как в Ленинграде
ни разу не поставили Михаила Булгакова**

Слова заголовка, заключенные в кавычки, написаны 2 февраля 1929 года о «Беге» и принадлежат «товарищу Сталину». В том же письме «Дни Турбиных» охарактеризованы как «не наша» пьеса, а «Багровый остров» назван «подобной макулатурой»¹. Об официальной критике говорить не приходится — все ярлыки, что вешали на Булгакова, он неоднократно перечислял в письмах правительству и непосредственно генсеку, которые теперь хорошо известны.

...Возвращался в советскую литературу Михаил Булгаков достаточно медленно. В 1962 году «Молодая гвардия» вспомнила о «Жизни господина де Мольера» да в «Искусстве» вышел первый сборник пьес, вместивший лишь пять произведений. Через три года, в 1965-м, напечатаны его «Драмы и комедии» с семью пьесами. В том же году «Новый мир» опубликовал «Театральный роман», а в журнале «Москва» (1966—1967 гг.) наконец-то объявился «Мастер и Маргарита». Еще через пять лет, в 1973-м, тиражом в 30 тысяч экземпляров вышел однотомник романов — «Белая гвардия», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита».

Однако булгаковский «бум» начался лишь несколько лет назад. Теперь у нас, кажется, собрано и напечатано если не все, то по крайней мере большинство его произведений. Его книги выходят в столичных и нестоличных издательствах миллионными тиражами. Начали появляться и книги о писателе: Л. Яновская. «Творческий путь Михаила Булгакова» (М., 1983), А. Смелянский. «Михаил Булгаков в Художественном театре» (М., 1986), М. Чудакова. «Жизнеописание Михаила Булгакова» (М., 1988), сборник воспоминаний о нем (М., 1988), готовится четырехтомник драматических произведений.

Тем больший интерес, как мне кажется, представляют документы «отрицательного» характера, еще не использованные исследователями. В данном случае я имею в виду взаимоотношения Булгакова с ленинградскими театрами.

5 октября 1926 года МХАТ показал премьеру «Дней Турбиных», а 28 октября Театр им. Евг. Вахтангова — «Зойкину квартиру».

А еще в феврале из Ленинграда Булгакову пришло письмо от Николая Никитина, который в ту пору курировал литературную часть Большого драматического театра:

Дорогой Булгаков, я слышал о Вашей комедии «Зойкина квартира». Театр очень бы хотел с ней ознакомиться для включения ее в репертуар будущего сезона. Буду рад, если Вы пришлете ее возможно скорее, и поэтому не задержите с ответом. Пришлите мне по адресу: Ленинград, Зимин пер., 3, кв. 9.

Жму Вашу руку. Николай Никитин.

Р. С. Эта пьеса предназначена для Большого драматичес(еского) театра в Ленинграде. Скорее шлите.

4.2.26³.

Булгаков прислал театру не только «Зойкину квартиру», но и инсценировку «Белой гвардии». Договоры на ту и другую пьесы были заключены в один день — 10 апреля 1926 года. Вот некоторые пункты из договора на «Белую гвардию»:

Булгаков предоставляет театру «исключительное право постановки в Ленинграде написанной им пьесы «Белая гвардия» в 4-х актах», но театр «имеет право поставить пьесу... не ранее постановки ее в МХАТ-1, причем если в последнем постановка не будет осуществлена до 1 января 1927 года — ГБДТ после этого срока имеет право... осуществить постановку... в сезоне 1926/27 года. В случае, если в этом сезоне пьеса Театром поставлена не будет — М. А. Булгаков получает право свободно распоряжаться своей пьесой»; при подписании договора автор получал 500 руб. аванса.

Договор на «Зойкину квартиру» идентичен, только аванс автор получал в 250 руб. и оговаривалось, что «в случае, если пьеса... по каким-либо причинам не будет поставлена на сцене ГБДТ в сезоне 1926/27 года, то... аванс в счет авторского гонорара перечисляется Театром на другие пьесы М. А. БУЛГАКОВА, кои будут поставлены Театром»⁴. А если не будут?..

16 августа директор БДТ Р. Шапиро вернулся из отпуска и нашел у себя письмо Булгакова, в котором тот интересовался постановочными делами своих пьес. Директор тут же ответил:

Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич, Ваше письмо получил сегодня. От театра Вы до сих пор не имели никаких известий, потому что все мы были в летнем отпуску и только на днях вернулись.

Вашу пьесу — «Гвардию» ставить хотим. Поэтому очень прошу Вас (я об этом просил МХАТ, но из этого ничего не вышло) прислать нам разрешенный Главреперткомом экземпляр «Гвардии» со всеми поправками. Нам он необходим для представления местному Реперткому и Губ(ернскому) театральному совету. Все расходы по пересылке этого экземпляра (герцбсор и пр.) театр примет на себя.

«Зойкину» намерены ставить, конечно! Разрешенный вариант также пришлите нам. Обе пьесы ставить намерены. В нашем решении можете не сомневаться, пришлите нам только разрешение Главреперткома. (...) Они включены в наш производственный план, который представлен в подлежащие инстанции. (...) Завтра приедет А. Н. Лаврентьев. Он, вероятно, напишет Вам обо всем подробнее.

Уважающий Вас Рув. Шапиро.

Однако следующее письмо Булгакову из БДТ было послано лишь 18 сентября. О «Белой гвардии» ни слова:

Многоуважаемый Михаил Афанасьевич, Театр должен немедленно приступить к режиссерской работе над «Зойкиной квартирой». Между тем: 1) у нас нет окончательного текста пьесы, прислать который Вы давно обещали, 2) по имеющимся у нас сведениям, Главлит продолжает иметь возражения по существу постановки пьесы.

Задержка с началом работ над «Зойкиной квартирой» существенно нарушила бы репертуарный план театра и, конечно, не может быть и в Ваших интересах.

Просьба к Вам поэтому, Михаил Афанасьевич: 1) в самом экстренном порядке

выслать окончательный текст пьесы, 2) известите нас, в каком положении находится дело с прохождением «Зойкиной квартиры» через Главлит, в частности, как обстоит дело с премьерой «Зойкиной квартиры» в Студии им. Вахтангова.

Будем ждать ответа Вашего в кратчайший срок.

Директор Рув. Шапиро.

Главный режиссер заслуж. артист А. Лаврентьев⁵.

А Булгаков в это время бился в цензурных организациях за право постановки своих пьес не только в Москве. Вскоре он получил выписку из протокола № 47/355 заседания Президиума коллегии Наркомпроса от 10 ноября 1926 года:

С л у ш а л и: 9. Ходатайство драматурга Булгакова о разрешении к постановке в провинции его пьесы «Зойкина квартира»; постановили: 9. Ходатайство драматурга Булгакова отклонить⁶.

В Ленинград же отражается специальное письмо:

В Управление ленинградских академических театров —
тов. Эскузовичу.
...ноября 1926 г.

Настоящим Вы ставитесь в известность, что пьеса «Зойкина квартира» Булгакова не может быть разрешена ни в одном театре РСФСР, кроме одного московского, где она идет в настоящее время. И, пожалуй, в Большом драматическом театре — менее, чем где бы то ни было, поскольку марка ленинградского театра способствовала бы еще большей популярности «Зойкиной квартиры» и ее автора на советской сцене; разрешение дало бы лишний аргумент провинциальным театрам, и без того домогающимся этой пьесы по хозрасчетным соображениям. К тому же сам московский театр, осуществивший эту постановку, считает ее своей репертуарной ошибкой.

Зам. Наркомпроса Яковлева

За председателя Главреперткома Блюм⁷.

2

Следующая попытка — «Бег».

1 марта 1928 года МХАТ заключает с драматургом договор на постановку, в котором непременным условием значится, что ежели пьеса будет запрещена, то аванс автор обязан вернуть. 9 мая «Бег» запретили. Однако 9 октября М. Горький на вторичном обсуждении пьесы художественным советом МХАТа и Главреперткомом горячо поддержал это произведение, и его к постановке разрешили.

22 октября помощник директора БДТ Т. Бережной направляет жене Булгакова письмо о договоре на постановку «Бега» (Михаил Афанасьевич в это время был в отъезде):

Многоуважаемая Любовь Евгеньевна. (...) Особая и большая просьба к Вам прислать нам все, что будет напечатано о «Беге» в Москве, и № разрешения Главреперткома, когда таковой получит МХТ.

В Ленинграде о пьесе начались большие дебаты, в связи с чем растет интерес к нему не только у театрального зрителя, но и у театров. Мы, конечно, не сомневаемся, что Вы стойко будете защищать и отстаивать право на постановку пьесы в ближайший возможный срок.

Убедительно прошу никому в Ленинграде не давать экземпляра пьесы даже для прочтения и защищать нас всюду, где это потребуется.

Проработка плана постановки у нас уже началась. (...) ^

Л. Е. Белозерская информирует мужа о письме, о договоре БДТ и получает телеграмму:

Выдать Бережному БЕГ (при) условию вручения тебе против рукописи пятисот руб (лей) невозвратный (аванс) за право исключительной постановки (в) Ленинграде и письменного обязательства премьеры после премьеры Художественного (...) Булгаков⁸.

И театр вносит изменения в договор.

Но, как мы помним, «в Ленинграде о пьесе начались большие дебаты».

28 октября 1928 г.

Уважаемый тов. Люблинский!

В связи с предоставлением М. А. Булгаковым своей пьесы «Бег» Государственному Большому драматическому театру и существующими по поводу этой пьесы разногласиями в оценке ее художественной значимости и общественной полезности, дирекция ГБДТ устраивает общественное обсуждение этой пьесы.

Чтение пьесы «Бег» и обсуждение состоится в среду, 31 сего октября, в 8 час. вечера в помещении ГБДТ (Фонтанка, 65), на Малой сцене.

Приглашая Вас на это чтение и обсуждение, дирекция ГБДТ надеется, что Вы не откажете в помощи театру своим присутствием и советом.

С товарищеским приветом директор ГБДТ Рув. Шапиро¹⁰.

В это самое время журнал «На литературном посту» (№№ 20 и 21) публикует выступления Л. Авербаха и В. Кирсона на Реперткоме под общим заголовком «Почему мы против «Бега» М. Булгакова»; 5 ноября газета «Рабочая Москва» печатает материалы под недвусмысленной шапкой: «Ударим по булгаковщине! Бесхребетная политика Главискусства. Разоружим классового врага в театре, кино и литературе».

В январе 1929 г. «Бег» запрещен окончательно и для всех театров.

Расторгает договор и БДТ.

3

Поздней осенью 1930 года молодой, недавно открывшийся в Ленинграде Красный театр командирует своего завлита Екатерину Шереметьеву в Москву, чтобы договориться с драматургом о написании для театра новой пьесы. Е. М. Шереметьева вспоминает:

«Михаил Афанасьевич как-то повел головой и сказал:

— Давайте проверим, так ли я вас понял.— И заговорил нудным голосом, будто читал официальный текст: — Театр предлагает автору Булгакову договор на сочинение им пьесы, не ограничивая упомянутого автора сроком и не определяя темы. Оговаривается, однако, что пьеса должна быть о времени настоящем или будущем. При заключении договора театр выплачивает автору определенный лаж.— Это слово я слышала впервые и поняла только приблизительно по смыслу, а Михаил Афанасьевич не раз потом употребил его.— Выплаченная сумма не подлежит возврату даже в том случае, если представленная автором пьеса по тем или иным причинам театром принята не будет.

После каждой фразы он останавливался, вопросительно глядя на меня, и я подтверждала ее, а последнюю фразу он произнес с некоторым нажимом, усмехнулся и объяснил:

— Ведь автору неоткуда будет взять эти деньги, он их уже истратит!..

Это был рискованный шаг для молодого передового революционного театра, каким считался и в самом деле являлся Красный театр,— продолжает Шереметьева.— О письме Булгакова Сталину и о зачислении Михаила Афанасьевича в МХАТ ходили смутные слухи, но кто знал, насколько они достоверны? А то, что «Зойкина квартира», «Багровый остров» и даже шедшие три года в МХАТе «Дни Турбиных» сняты и запрещены, что Булгаков «не тот» автор,— точно знали в театральных и литературных кругах»¹¹.

5 июня 1931 года между Красным театром и Булгаковым был заключен договор, который разительно отличался от всех предыдущих:

1. ДИРЕКЦИЯ поручает АВТОРУ написание пьесы для Красного театра Госнардома на тему о будущей войне.

2. АВТОР обязуется к 1 ноября 1931 года сдать готовую пьесу...

3. ДИРЕКЦИЯ обязуется в пятидневный срок дать ответ АВТОРУ о принятии пьесы.

4. ДИРЕКЦИЯ обязуется осуществить постановку пьесы в Красном театре не позднее 1 марта 1932 года.

5. Впредь до осуществления постановки постановки Красным театром АВТОР не имеет права выпускать эту пьесу в печати и постановка ее другими театрами СССР не может быть осуществлена ранее года со дня премьеры.

6. За право постановки пьесы ДИРЕКЦИЯ уплачивает АВТОРУ 2000 (две тысячи) рублей, из них 1000 (одну тысячу) рублей при подписании настоящего договора, 500 (пятьсот) рублей — не позднее 5 июля с. г. и остальные 500 (пятьсот) рублей немедленно по принятии пьесы ДИРЕКЦИЕЙ.

ДИРЕКЦИЯ — Н. Рохлин
АВТОР — М. Булгаков¹².

Согласно шестому пункту договора 17 июля Булгаков получил из Ленинграда перевод на 500 р.¹³

22 августа завершена рукопись пьесы «Адам и Ева». В сентябре Булгаков поехал в Ленинград читать ее в Красном театре. Вновь слово Е. М. Шереметьевой: «Слушали ее четыре человека: Вольф, Гаккель, Тихантовский и я. К великому нашему огорчению, ставить ее театр не мог. Кажется, меньше всех был расстроен автор. Он объяснил это тем, что когда кончил писать, то ему самому показалось, что, пожалуй, его «Адам и Ева» не выйдут на сцену»¹⁴. Пьесу действительно запретили. Но те полторы тысячи рублей, что автор уже получил от театра, возвращать не пришлось.

Не поставил «Адама и Еву» и Театр им. Евг. Вахтангова.

4

Большие надежды — творческие и материальные — возлагал писатель на пьесу «Кабала святош» («Мольер»), над которой он работал весь 1931 год.

3 октября «Мольер» разрешен к постановке в Москве и Ленинграде, а вскоре — и во всех театрах страны.

6 октября Булгаков предложил пьесу БДТ и 12-го подписал договор с ним.

М. А. БУЛГАКОВ — Е. И. ЧЕСНОКОВУ
27.X. 31 г. Москва.

Уважаемый Евгений Иванович!

1) Сообщаю БДТ, что «Мольер» получил литеру Б (виза Т. Р. К. от 25.X. 31 г. за прежним № 2029/Н имеется на моем цензурованном экземпляре).

2) Прошу Вас в пункт 2-й нашего договора на «Мольера» после слов «до какого времени автор обязуется не издавать ее» внести слова «в СССР». Мне нужно это для охраны пьесы за границей. Прошу Вас поправку эту, соответствующим образом оговоренную и подписанную, прислать мне в спешном порядке.

3) Прошу БДТ не выдавать без моего разрешения для чтения каким-либо лицам вне БДТ экземпляры «Мольера», т. е. прошу помочь мне охранить «Мольера» от списывания и утечки.

4) Собираюсь в Ленинград, но не знаю, когда удастся это, — полагаю в середине ноября.

5) Вы, Евгений Иванович, забыли у меня свои калоши!

Жду срочного ответа, привет театру. М. Булгаков.

Б. Пригоговская, 35-а, кв. 6»¹⁵.

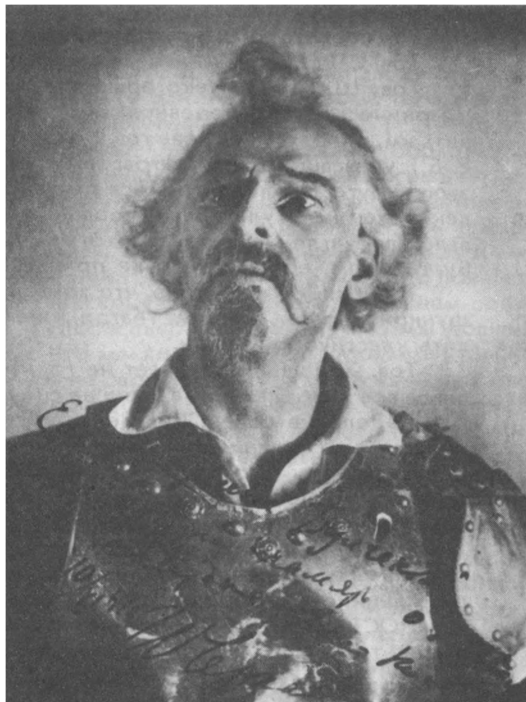
Е. И. ЧЕСНОКОВ — М. А. БУЛГАКОВУ
4/XI—31 г.

Многоуважаемый Михаил Афанасьевич!

Извините, что не писал, каждый день собирался, но, очевидно, нужен был стимул в виде Вашего письма, чтобы провести свое намерение в исполнение. С удовольствием исполняю Вашу просьбу относительно договора, шлю его в приличном виде, а не написанным моим бездарным почерком. Один экземпляр соблаговолите, подписав, выслать в театр, а старый договор уничтожьте. Теперь наши новости: ставит «МОЛЬЕРА» наш главный режиссер К. К. Тверской, художник М. З. Левин. Мольера играет Н. Ф. Монахов, Бутона — В. Я. Сафонов, Людовика — Л. Кровицкий. Напишу подробнее о распределении в ближайшие дни. 5-го сего ноября «Мольер» читается на репертуарно-производственном секторе нашего худполитсовета. Напишите, уважаемый Михаил Афанасьевич, когда собираетесь к нам в Ленинград. Нужно бы использовать Ваш приезд для зачитки «Мольера» на более широкой аудитории. Пока всего хорошего. Пишите. Поздравляю с литерой Б.

Привет Любви Евгеньевне.

Уважающий Вас Чесноков¹⁶.



Дон Кихот — Н. Черкасов. Санчо Панса — Б. Горин Горзизинов

Но события стали развиваться неожиданным (а может быть, и вполне закономерным для того времени) образом.

Как и сказано в письме, 5 ноября в театре состоялось заседание репертуарно-производственного сектора художественно-политического совета, на котором читалась пьеса и обсуждалась возможность ее постановки. Сохранился лишь протокол заседания, т. е. канцелярски краткая запись того, что говорилось выступающими.

Тов. КОСТРОМИН. В пьесе не отражен сегодняшний день. В этом ее главный недостаток. Для постановки в театре необходимо пьесу переработать.

Тов. МАРГОЛИНА. Постановка пьесы в ГБДТ вызовет критику репертуара ГБДТ, и кроме того, она не дает полноценной картины нашего строительства. Тов. Марголина предлагает пьесу в ГБДТ не ставить.

Тов. ФЕДОРОВ. Пьеса отражает борьбу религии с искусством. Тов. Федоров считает, что пьеса может быть поставлена на сцене ГБДТ.

Тов. ГОРЕНБУРГ. Пьеса Булгакова «Мольер» очень художественно написана, но не всякое художественное произведение имеет право на постановку в театре, особенно в передовом театре, по которому равняются другие театры. Тов. Горенбург считает, что п. «Мольер» ставить на сцене ГБДТ не стоит.

Тов. ТРЕСКУНОВ указывает на незнание им эпохи Мольера, но считает, что ставить пьесу необходимо, несмотря на то что пьеса не отражает сегодняшнего дня, но показывает культуру прошлых веков и развитие искусства. Этим пьеса особенно ценна. Театр должен ставить классические пьесы.

Тов. ТВЕРСКОЙ. В эпоху Мольера мы видим очень яркую картину классовых негодований, и в пьесе Булгакова мы видим художественно-классическое отражение этих негодований. Помимо того, мы видим борьбу феодализма с нарождающимся капитализмом. Тов. Тверской считает, что п. «Мольер» должна быть поставлена в ГБДТ.

Тов. ШОСТАК. Когда государство занимается стройкой социализма в одной стране, все культурные очаги должны содействовать этому. ГБДТ собирается ставить

пьесу, которая не отражает укрепления социализма нашей стройки. Тов. Шостак считает постановку пьесы «Мольер» неприемлемой.

Тов. СТРЕЛЬЦОВА не видит препятствий к постановке этой пьесы на сцене ГБДТ.

Тов. ШАПИРО. Некоторые товарищи считают, что кроме пьес, посвященных ударничеству и соцсоревнованию, ставить ничего не следует. Мне хотелось возразить им, опираясь на слова тов. Боярского (зам. пред. Комитета по делам искусств.— Е. Б.), указавшего, что театры замкнулись в один круг и надо думать о расширении этого круга. Неплохо заняться постановками, обрисовывающими эпохи прошедших веков, так как культурный уровень масс повысился. Из выступлений товарищей я вынес впечатление, что пьеса хотя и художественно написана, но так как она написана Булгаковым, ее к постановке принять нельзя. Это в корне неправильно.

Тов. ШУБИН. Я считаю, что зритель достаточно вырос, и те постановки, которые функционируют в нашем театре, уже не могут их удовлетворить. Необходимо ставить классические вещи.

Тов. ЗЕЛЬЦЕР указывает на то, что какое бы ни было решение вынесено ХПС, пьеса все же будет поставлена на сцене ГБДТ, так как в газетах уже было объявлено распределение ролей. Тов. Зельцер согласен с тем, что пьеса понравится зрителю, но только не массам. Если бы Булгаков написал не биографию Мольера, а вскрыл бы целую эпоху — это было бы ценным вкладом в драматические произведения и такую пьесу необходимо было бы поставить на сцене ГБДТ. Но в «Мольере» Булгакова этого нет, и ставить ее в ГБДТ нерационально.

Тов. ШАПИРО. Я не согласен, что дирекция не считается с мнением ХПС. Наоборот, мы всегда прислушиваемся к мнению ХПС, но здесь наши мнения разошлись, и разрешение этого вопроса будет поручено вышестоящим организациям.

ПОСТАНОВИЛИ. Ввиду одинакового количества голосов как за постановку пьесы, так и против, вопрос вынести на пленум ХПС 19/ХІ-31 г.

Председатель Зельцер
Секретарь Белобородов¹⁴.

Итак — шестеро против шести. Среди защитников пьесы — гл. режиссер К. К. Тверской, член ХПС инженер А. С. Трескунов, будущий гл. режиссер В. Ф. Федоров, директор Р. А. Шапиро...

Усугубило разброд в театре выступление Вс. Вишневского в «Красной газете», которое он, обращаясь к коллективу БДТ, назвал «Кто же вы?» и где писал: «Театр, многожды заверявший общественность в своем желании выдвигать пролетдраматургов, принял к постановке пьесы «Мольер» Булгакова и «Завтра» Равича. Идеино-творческая позиция Булгакова известна по «Дням Турбиных?» и «Дьяволиаде». Может быть, в «Мольере» Булгаков сделал шаг в сторону перестройки? Нет, это пьеса о трагической судьбе французского придворного драматурга (1622—1673). Актуально для 1932-го! Можно понять и одобрить замысел постановщиков «Тартюфа»: покажем классиков. Но зачем тратить силы, время на драму о Мольере, когда к вашим услугам подлинный Мольер (?) Или Булгаков перерос Мольера и дал новые качества (?) По-марксистски вскрыл «сплетения давних времен» (?) Ответьте, товарищи из ГБДТ... Ну, так кто же вы творчески, товарищи из ГБДТ? С кем иде-те (?)»¹⁵

А в одном из январских (1932 года) номеров этой же газеты была помещена карикатура Б. Антоновского, которая предвлялась следующим текстом от редакции: «Около 1^{1/2} месяцев тому назад веч(ерняя) «Кр(асная) газета» напечатала дискуссионную статью тов. Вс. Вишневского, резко критиковавшую творческие позиции БДТ. Не соглашаясь с рядом замечаний и тоном статьи, редакция считала и считает правильным утверждение автора об отсутствии у БДТ четких методологических установок, об эклектичности и беспринципности в выборе репертуара. БДТ обошел статью молчанием. Последняя премьера театра «Патетическая соната», не говоря уже о готовящейся к постановке пьесе Н. Равича «Завтра»¹⁹, подтверждает ошибочность достаточно путанных творческих устремлений театра. Почему же до сих пор отмалчивается театр?»

А на карикатуре — большой черный рояль, на котором «Мольер-Булгаков», ни с Мольером, ни с Булгаковым не имеющий даже малейшего сходства, исполняет «Патетическую». Сию «музыку» слушает «Святой»²⁰; в «Завтра» уплывает детский кораблик. «Так что же будет завтра?» — вопрошает художник²¹.

Информация «Красной газеты» неточна. Театр «ответил» ей и Вс. Вишневскому, ибо еще 19 ноября, теперь уже на пленуме ХПС, вновь обсуждался «Мольер».

КОСТРОМИН. Мое мнение, что пьеса не подходит, так как она эпоху Мольера плохо освещает, дает только характерно — только одно лицо, а кроме того, нет ничего современного и поучиться от этой пьесы нечему.

ГЕОРГИЕВСКИЙ. Для чего эту пьесу ставить? Она не раскрывает борьбу этой эпохи и эпоху Мольера не вскрывает. Современную эпоху она тоже не освещает, и я не вижу цели этой пьесы и не знаю, что получит театр от постановки этой пьесы.

ШАПИРО. ГБДТ — первый театр, который повернулся к пролетарским драматургам и их постановкам. Но надо ведь отметить, что зритель культурно вырос, и ему постановки, которые сейчас у нас функционируют, уже надоели, и им надо показать культуру старых веков. Мне кажется, эпоху, вскрытую Мольером, мы имеем право показать зрителю так же спокойно, как и «Робеспьера»²². Потому что мы должны раскрыть двери классической литературе. Что мы видим в пьесе «Мольер»? Мы видим, как он старается искусство перетянуть на свою сторону, а религия — на свою. И все же религия этой эпохи находится в гораздо лучших условиях, чем искусство, которое имеет свои рамки и за пределы их не может выйти. Мольер гибнет. Мне кажется, что эту пьесу для разнообразия нашего репертуара ставить нужно и следует, так как она вызовет живой интерес со стороны зрителя и в театре сколотит хороший актив актеров.

ЦЫРЛИН. Мы должны раскрывать эпоху, но не царей. Здесь мы имеем (не) противопоставление классов, мы здесь имеем борьбу Мольера с царем. Наша задача раскрыть целую эпоху, вот хотя бы как, напр (имер), «Робеспьер». Я бы согласился, что эту пьесу ставить надо. Здесь мы видим пропорцию, а в пьесе «Мольер» этого нет, никакой пропорции. Если поставить эту пьесу, то театр, шедший впереди других театров, потянет назад. Этой пьесой мы не помогаем ни строительству социализма, ни застрельничеству, ни ударничеству, что ставится сейчас во главу для искусства. Я против постановки этой пьесы в БДТ.

АБАШИДЗЕ. Тов. Цырлин говорит, что «Робеспьер» — пьеса, вскрывающая эпоху, а «Мольер» ее не вскрывает. Я бы хотел обратить внимание на то, кто открыл Робеспьеру новую эпоху. Правда, с большими поправками, но эту пьесу ставить надо.

МАРГОЛИНА. Вот если бы Мольер показал борьбу этой эпохи, тогда эту пьесу надо было бы поставить, а в настоящем виде ее ставить нельзя, так как она ничего не дает.

ГЕОРГИЕВСКИЙ. Я считаю, что здесь нет отражения пятилетней борьбы за «Тартюфа», и если эту пьесу отдать на переработку, то гораздо легче написать новую и поставить ее на сцене, а в настоящем виде ее ставить нельзя.

ГОРЕНБУРГ. Я считаю, что говорить об этой пьесе много не приходится, мнений уже достаточно, и я считаю, что эту пьесу ставить не следует.

ШАПИРО. Мы знаем, что ХПС — это лаборатория. К мнению ХПС мы, конечно, прислушиваемся. Но ведь все говорили, что тема Мольера — хорошая, но только не Булгакова, а кого-нибудь другого. Значит, вопрос только в этом, и вы все с этим согласились. Мы же с этим не согласны и приложим все усилия, чтобы с разрешения Ленискуства поставить эту пьесу в ГБДТ.

П о с т а н о в и л и: Пьесу в репертуаре театра не ставить²³.

Как видим, здесь врагов пьесы оказалось больше, нежели в самом театре.

Уж куда, кажется, нелепее звучат сегодня обвинения «Мольера» в том, что он не помогает «строительству социализма, застрельничеству и ударничеству» или что в нем «не вскрывается целая эпоха», но идиотизм художественной жизни того времени уже был таков, что контраргументы не действовали. ХПС оперативно соорудил «выписку из протокола № 9» и послал ее в Ленискуство:

С л у ш а л и: пьесу «Мольер» Булгакова.

П о с т а н о в и л и: I. Художественно-политический совет Большого драматического театра считает невозможной постановку в театре пьесы БУЛГАКОВА «Мольер» по следующим мотивам:

1) «Мольер» Булгакова является поверхностной, неглубокой пьесой о жизни, личных переживаниях и трагической смерти писателя и актера Мольера.

2) Пьеса не отражает подлинной исторической сущности мольеровской эпохи, 69

в ней нет показа классовых сил, действовавших на исторической арене того времени, нет борьбы нарождающегося и крепнущего класса буржуазии против абсолютизма и духовенства.

3) «Мольер» Булгакова ни в какой мере не показывает даже Мольера как борца, бичующего в своих сатирических произведениях ханжествующий клерикализм.

II. В репертуаре театра должны иметь место показы художественно ценных произведений классиков, имеющих не только литературную значимость, но и отражающих социальные сдвиги и классовую борьбу на отдельных этапах исторических эпох, предшествующих нашей, причем не должно иметь место механическое перенесение содержания пьесы на сцену, а необходимо критическое освоение и подача содержания в свете марксистской диалектики.

Одновременно с этим в репертуар театра должны быть включены также пьесы советской драматургии, освещающей исторические проблемы большого значения (напр. «Робеспьер» Раскольников).

III. Художественные и литературные достоинства «Мольера» Булгакова и его ценность как высококачественный материал для работы актера не может являться решающим моментом к постановке пьесы «Мольер» в ГБДТ.

Председатель ХПС Горенбург
Секретарь ХПС Белобородов²¹.

Как мы видим, упреждая аргументы театра «за» постановку, ХПС подсказывает Ленискуству контрответы на них.

Булгакову, однако, ни о чем не сообщается. Руководители театра то ли сами не могли опривиться от такого удара, то ли еще на что-то надеялись.

4 февраля 1932 года Булгаков пишет директору театра:

Дорогой Рувим Абрамович!

Я, к сожалению, давно что-то не получал писем из БДТ. Надеюсь, что все у Вас живы-здоровы?

Мне было бы интересно знать, как обстоят дела с «Мольером». Напишите, будьте добры, мне спешно.

Что касается меня, то загружен я работой сверх головы.

МХТ срочно возобновляет «Дни Турбиных» (об этом, впрочем, Вы, наверное, уже знаете), а кроме того «Мертвые», а кроме этого на днях должны начаться репетиции «Мольера», а сверх всего этого многоэтажная постройка «Войны и Мира».

Каковую «Войну и Мир» в последних числах этого февраля я, согласно договору, отправляю в Больш(ой) драм(атический) театр.

Итак, жду письма, посылаю привет.

М. Булгаков
Б. Пироговская, 35-а, кв. 6²⁵.

Ответа нет.

Москва, 4 марта 1932 года.

Милый Рувим Абрамович!

Я не получил от Вас ответа на мое письмо, в котором запрашивал о «МОЛЬЕРЕ». Будьте добры, сообщить мне спешно, пойдет ли у Вас «МОЛЬЕР» или нет.

27.11.1932 я заказной бандеролью отправил в Ваш Театр экземпляр написанной мною по роману Л. Толстого пьесы «ВОЙНА И МИР». Прошу Вас подтвердить получение экземпляра и срочно перевести мне (по телеграфу) следуемые мне по договору четыреста рублей.

Жду ответа. М. Булгаков.

<...> Телеф(он) Г(Арбат) 3.58.03²⁶

Наконец приходит ответ.

14 марта 1932 г.

Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич!

К моему большому сожалению, должен уведомить Вас о том, что худполитсовет нашего театра отклонил «Мольера». Наши протесты по этому поводу перед вышестоящими организациями не встретили поддержки. Нам неизвестно, как решится

этот вопрос в будущем году при составлении нового репертуарного плана, но в этом году я считаю необходимым освободить Вас от обязательств, принятых Вами по договору с нами.

О «Войне и мире» ждите сообщений через некоторое время.

Не будете ли Вы в ближайшее время в Ленинграде?

Было бы хорошо с Вами лично поговорить.

Уважающий Вас...²⁷

Полученный ответ настолько поразил Булгакова, что 19 марта он садится за письмо другу, ленинградцу П. С. Попову. Оно опубликовано, но настолько ярко показывает состояние писателя, что весьма уместно в контексте этого повествования. Всего два кусочка оттуда:

Дорогой Павел Сергеевич! Разбиваю письмо на главы. Иначе запутаюсь.

Гл. 1. Удар финским ножом.

Большой драматический театр в Ленинграде прислал мне сообщение о том, что худполитсовет отклонил мою пьесу «Мольер». Театр освободил меня от обязательств по договору.

а) На пьесе литератора Б Главрепертком, разрешающая постановку безусловно.

б) За право постановки театр автору заплатил деньги.

в) Пьеса уже шла в работу. Что же это такое?

Прежде всего, это такой удар для меня, что описывать его не буду. Тяжело и долго. На апрельскую (примерно) премьеру на Фонтанке поставил все. Карту убили. Дымом улетело лето... Ну, словом, что тут говорить. О том, что это настоящий удар, сообщаю Вам одному. Не говорите никому, чтобы на этом не сыграли и не причинили бы мне дальнейший вред. <...>

Это вот что: на Фонтанке, среди бела дня, меня ударили сзади финским ножом при молчаливо стоящей публике. Театр, впрочем, божится, что он кричал «караул», но никто не прибежал на помощь.

Не смею сомневаться, что он кричал, но он тихо кричал. Ему бы крикнуть по телеграфу в Москву, хотя бы в Народный Комиссариат Просвещения.

Сейчас ко мне наклонилось два-три сочувствующих лица. Видят, плывет гражданин в своей крови. Говорят «кричи!» Кричать лежа считаю неудобным. Это не драматургическое дело!..²⁸

На инсценировку «Войны и мира» БДТ заключил договор с Булгаковым 26 августа 1931 года. По нему автор должен был представить текст к 1 марта следующего года, а дирекция — уплатить 750 рублей при подписании договора, 400 — при получении текста и 350 — «по принятии ее дирекцией и худполитсоветом театра». «В случае неприятия... пьесы к постановке полученные ранее по сему договору суммы АВТОРОМ не возвращаются, а АВТОР обязуется предоставить театру одну из следующих своих новых пьес...»²⁹

Обещанного театром письма о пьесе Булгаков так и не получил.

Почему БДТ не принял к постановке «Войну и мир», по документам понять невозможно — слишком мало их сохранилось. Возможно, в театре существовала инерция неприятия «Мольера». Не ясно и каким образом с автором производился расчет за пьесу. Судя по письмам Булгакова в театр, — никак.

М. А. БУЛГАКОВ — Т. И. БЕРЕЖНОМУ
6 ноября 32 г. Москва.

Милый Тимофей Иванович. У меня есть 12-го срочный платеж. Поэтому у меня к Вам просьба пришлите мне следующие мне деньги именно к этому сроку.

Если кто-нибудь от Вас едет в Москву, было бы хорошо, если бы он передал деньги мне лично. Если же нет, — я полагаю, что лучше всего было бы перевести их мне МОЛНИЕЙ с одновременной посылкой мне молнии-телеграммы, где был бы указан номер перевода.

Привет театру. М. Булгаков³⁰.

Молчание.

М. А. БУЛГАКОВ — Р. А. ШАПИРО
телеграмма, 16.11.32.

Жду установленную тысячу молнией. Бережной не ответил на спешное письмо. Булгаков³¹. Тишина.

Однако контакты Булгакова с ленинградскими театрами не прекращаются. 18 мая 1933 года в Москве директор ленинградского Мюзик-холла М. Падво заключает с ним договор на «эксцентрическую трехактную комедию, название которой не установлено»³².

Пьесу, которую он задумал еще несколько лет назад и которая теперь получает название «Блаженство», Булгаков уже в первых числах июля привозит в Ленинград. Дальнейшее — на уровне фантастики самой пьесы. «С «Блаженством» здесь произошел случай, выпадающий за грани реального,— писал драматург П. С. Попову 10 июля.— Номер «Астории». Я читаю. Директор театра, он же и постановщик, слушает, выражает полное и, по-видимому, неподдельное восхищение, собирается ставить, сулит деньги и говорит, что через 40 минут придет ужинать вместе со мной. Приходит через 40 минут, ужинает, о пьесе не говорит ни одного слова, а затем проваливается сквозь землю, и более его нет! Есть предположение, что он ушел в четвертое измерение. Вот какие чудеса происходят на свете!»³³

А на обратной стороне договора приписка: «Настоящий договор расторгнут по взаимному согласию сторон. Директор — Падво. Автор (по договоренности) — Елена Булгакова. 16/VII-33»³⁴.

Столь же безрезультатна была попытка Красного театра с «Александром Пушкиным». 16 мая 1935 года с Булгаковым и В. В. Вересаевым заключается договор на пьесу, по которому соавторы обязались сдать готовый текст к 1 октября. Театр же брался осуществить постановку в феврале 1936 года.

10 сентября пьесу получил Театр им. Евг. Вахтангова; 19-го она отправляется в Ленинград. В сопроводительном письме Булгаков сообщает, что «может быть, пьеса пойдет под одной моей фамилией. Этот вопрос выяснится вскоре (как только закончатся наши переговоры с В. В. Вересаевым по поводу некоторых текстовых разногласий)³⁵. Об этом Вам дам знать. Пожалуйста, не задержите платеж. Мне надобны деньги...»³⁶

«Ознакомившись с пьесой,— отвечает директор театра В. Вольф,— под условным названием «Александр Пушкин», сообщаю, что пьеса принимается Красным театром на условии монополии ее по Ленинграду для Красного театра сроком на один год (считая с первой постановки)»³⁷.

Но на этот раз в отношения Булгакова и Красного театра вмешался случай. Вначале В. Вольфа свалила болезнь, и он около двух месяцев пролежал в больнице. Потом — обычное дело — его объявили «врагом народа», и полгода он провел в застенке. После чего, правда, без объяснений, без извинений и прочего освободили, восстановили в партии и прежней должности. Но «Пушкин» к тому времени был уже запрещен³⁸.

7

Сложно складывались отношения драматурга с ленинградской Актрамой. Еще в 1928 году Ю. Юрьев, тогдашний заведующий художественной частью театра, обращался к нему:

21 марта 1928 г.

Глубокоуважаемый Михаил Афанасьевич!

Смею напомнить Вам, что Вы давнишний наш должник.

Помните, мы встречались с Вами у Павла Александровича Маркова и Вы тогда обещали свою новую пьесу для Александринского театра.

Сейчас до меня дошел слух, что вы закончили свое новое произведение «Бег».

Буду Вам весьма признателен, если найдете возможным прислать Ваше детище мне.

Шлю Вам свой привет и буду надеяться на благоприятный ответ.

Искренне расположенный к Вам Юр. Юрьев³⁹.

Но Булгаков уже отдал «Бег» БДТ.

В 1935 году Академический театр драмы им. А. С. Пушкина вновь закидывает удочку. На этот раз Булгаков получил письмо от видного театроведа завлита театра К. Державина, написанное им, вероятно, по собственной инициативе, без согласования со своим начальством, чтобы разведать обстановку:

12 января 1935 г.

Уважаемый Михаил Афанасьевич,
нам сообщили, что в настоящее время Вы совместно с В. В. Вересаевым работаете над пьесой о Пушкине. В связи с приближающейся пушкинской годовщиной нам было бы очень интересно познакомиться с Вашими замыслами. Если Вы до настоящего времени не имели в виду ориентироваться на какой-либо определенный ленинградский театр, то позвольте просить Вас установить с нами контакт и информировать о ходе Вашей работы. Если бы Вас интересовало установление с нами каких-либо более твердых предварительных отношений, я думаю, наша дирекция охотно пошла бы в этом навстречу Вашим пожеланиям. Во всяком случае, прошу Вас не отказать в любезности откликнуться на это письмо. Александринский театр был бы очень рад возможности поработать с Вами и Викентием Викентьевичем.
Уважающий Вас Конст. Державин⁴⁰.

Булгаков откликается тут же:

Москва 21.1.35.

Уважаемый Константин Николаевич!
Ваше любезное письмо от 12 января я получил.
Договора относительно моей и В. В. Вересаева пьесы о Пушкине, над которой мы работаем в настоящее время, ни с каким ленинградским театром мы пока еще не заключили. В Москве на эту пьесу договор заключен с театром Вахтангова.
Если дирекция Вашего театра желает, я могу вступить с ней в переговоры относительно постановочного договора.
Уважающий Вас М. Булгаков⁴¹.

К. Н. ДЕРЖАВИН — М. А. БУЛГАКОВУ
29 января 1935 г.

Уважаемый Михаил Афанасьевич! Чрезвычайно признателен Вам за Ваше письмо. Не откажите в любезности сообщить те условия, которые удовлетворили бы Вас в качестве материальной базы договора с нами, и информировать нас о характере Вашей и В. В. Вересаева пьесы (примерная схема действия, основные роли и т. д.) — что крайне нужно нам для определения сроков постановки и пр. Желательно было бы, конечно, знать и ориентировочный срок сдачи Вами готового экземпляра.
Уважающий Вас К. Державин⁴².

М. А. БУЛГАКОВ — К. Н. ДЕРЖАВИНУ
Москва, 15.3.35.

Уважаемый Константин Николаевич!
Извините за задержку ответа на Ваше второе письмо. Виновата моя загруженность, связанная с выпуском в МХАТе моей пьесы «Мольер».
Итак, в пьесе о Пушкине десять картин. Роли: Наталья Пушкина, Александрина Гончарова, барон Дантес Геккерен, Геккерен-отец, Николай I, Бенкендорф, Дубельт, Данзас, Жуковский и другие.
Пьеса охватывает последние дни Пушкина и его смерть. Пушкин ни одного раза не предстанет перед зрителем.
В настоящее время написано девять картин вчерне.
Пьесу авторы должны сдать Вахтанговскому театру не позднее 1 декабря 1935 года, а театр обязуется поставить ее не позднее 8 февраля 1937 года.
Авторы обязуются в Москве никакому театру до премьеры у Вахтангова пьесы для представления не разрешать, а Ленинград не оговаривался.
Вы запрашиваете о материальных условиях, которые устраивали бы авторов? Сообщаю — те же, что и с Вахтанговским театром, то есть: три тысячи рублей при подписании договора и три тысячи рублей при приеме и разрешении Главным репертуарным комитетом, а всего шесть тысяч рублей.
И, конечно, авторский гонорар по осуществлению постановки, как полагается по закону.
Уважающий Вас М. Булгаков⁴³.

По непонятным причинам театр замолкает на полгода. А 6 сентября в Москву вновь летит телеграмма:

Возобновляя связь, прошу выслать срочно Ваши договорные пожелания <и> текст пушкинской пьесы. Жму руку. Александринский театр. Площадь Островского. Державин¹¹.

Булгаков отвечает в тот же день:

Уважаемый Константин Николаевич!

В ответ на Вашу телеграмму сообщаю, что право постановки пьесы «Александр Пушкин» уже предоставлено Красному театру в Ленинграде, монопольно по Ленинграду сроком по 8 февраля 1938 года, по договору, заключенному 16 мая 1935 года. С приветом. М. Булгаков¹².

Таким образом и на сей раз «роман не состоялся».

8

Странным образом складывались переговоры театра и о постановке «Дон Кихота». 8 июня 1939 года Булгаков отправляет пьесу в Ленинград, вероятно именно тот экземпляр, что хранится в ленинградской Театральной библиотеке им. А. Луначарского и на титульном листе которого значится: «Разрешено Гл. Упр. по контролю за репертуаром и зрелищами при Всесоюзн. Комитете по делам Искусств и зарегистрировано за № 47, 17 января 1939 года». Следом идет телеграмма: «<В> ближайшие дни выехать не могу. Экземпляр Дон Кихота высылаю. Пишу. Булгаков»¹³.

20 августа «Ленинградская правда» в информации о новых постановках в Театре им. Пушкина сообщает, что «в репертуарном плане текущего года — пьеса А. Булгакова (так в тексте.— Е. Б.) «Дон-Кихот» по роману и новеллам Сервантеса. Репетиции «Дон-Кихота» (режиссер В. Кожич) начнутся в середине сентября. Главные роли будут исполнять народные артисты РСФСР Н. Черкасов (Дон-Кихот) и Б. Горин-Горяинов (Санчо Панса)». А договора нет.

Е. С. БУЛГАКОВА — Т. И. БЕРЕЖНОМУ
(заместителю директора театра)
Москва, 14.X.39.

Что же Вы, Тимофей Иванович, нарушили свое слово и не только не зашли, но и не позвонили даже нам!

Михаил Афанасьевич до сих пор болеет и поэтому выдал мне нотариальную доверенность на ведение всех дел. И я... пишу Вам по поводу договора.

В Комитете мне сказали, что ДОН КИХОТ включен в репертуарный план Вашего театра. Если Ваш театр не изменил своего намерения ставить пьесу, предлагаю Вам на согласование проект договора, который мне составил юрист. <...>

Мне очень нужно знать ответ как можно скорее, мы и так задержали дело с договором. Поэтому очень прошу Вас, Тимофей Иванович, ответить мне телеграфно, а договор выслать ближайшей почтой.

Примите привет от Михаила Афанасьевича и от меня.
Уважающая Вас Елена Булгакова¹⁴.

Т. И. БЕРЕЖНОЙ — Е. С. БУЛГАКОВОЙ
4 ноября 1939 г.

Глубокоуважаемая Елена Сергеевна!

Я очень виноват перед Вами и Михаилом Афанасьевичем, но честное слово даю Вам в том, что задержка и столь долгое молчание произошли не по моей воле.

В Москве я не был. Там были ВИВЬЕН и ПУЩАНСКИЙ¹⁵, причем в силу краткого (однодневного) пребывания они не успели повидаться с Вами.

Дальше же пошли разговоры и споры, когда что ставить. Отсюда задержка с договором. Посылать договор без указания срока постановки я не хотел, а выяснился этот срок только на днях. <...>

12 ноября я выезжаю в Москву, где пробуду несколько дней. Буду Вам обязательно звонить.

Примите мой сердечный привет Т. Бережной¹⁹.

4-го же ноября подписывается договор: «за исключительное право постановки в Ленинграде ПЯТЬ ТЫСЯЧ рублей»⁵⁰. 23 ноября театр на имя Е. С. Булгаковой переводит 4710 рублей.

10 марта 1940 года Михаила Афанасьевича Булгакова не стало.

А через год — 15 марта 1941-го — в театре сыграли премьеру «Дон Кихота». Постановщик В. Кожич, художник С. Юнович, композитор А. Животов.

Судя по сохранившимся контрамаркам, Е. Булгакова присутствовала на двух первых спектаклях — 15 и 16 марта. 16-го же она дала телеграмму сыновьям:

Хороший спектакль. Большой успех. Занавес после каждого акта. Пятнадцать <раз> минимум после конца. Крепко целую дорогих сыновей. Мама⁵¹.

Так наконец состоялось в Ленинграде признание Булгакова-драматурга. Но, к сожалению, автор сего трогательного момента не дождался.

Примечания

¹ Сталин И. Сочинения. Т. 11. М., 1948. С. 327.

² ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 91, л. 1.

³ Там же, ед. хр. 5, лл. 1—1 об., ед. хр. 91, л. 2.

⁴ Там же, ед. хр. 5, лл. 3—3 об.

⁵ Там же, л. 9.

⁶ Там же, л. 14.

⁷ ЛГАЛИ. Ф. 260, оп. 1, ед. хр. 823, л. 90.

⁸ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 127, лл. 6—6 об.

⁹ Там же, л. 9.

¹⁰ ЛГАЛИ. Ф. 260, оп. 1, ед. хр. 1079, л. 324.

¹¹ См.: М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. М., 1988. С. 274; Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сб. М., 1988. С. 506.

¹² ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 212, л. 1.

¹³ Там же, л. 7.

¹⁴ Воспоминания о Михаиле Булгакове. С. 373. В. Е. Вольф — худрук театра, Е. Г. Гаккель — режиссер, Г. Д. Тихантовский — директор.

¹⁵ ЛГАЛИ. Ф. 268, оп. 1, ед. хр. 59, лл. 3—3 об. Е. И. Чесноков — зам. директора театра.

¹⁶ Там же, ед. хр. 63, л. 2.

¹⁷ Там же, ед. хр. 59, лл. 3—3 об.

¹⁸ Красная газета, веч. вып. 1931, 11 нояб. (Вопросительные знаки, заключенные в скобки, отсутствуют в тексте.— Е. Б.)

¹⁹ Премьера «Патетической сонаты» М. Кулиша состоялась 16.III.31 г.; премьера «Завтра» Н. Равича — 31.III.32 г.

²⁰ «Святой» — пьеса Н. Никитина; премьера — 24.II.31 г.

²¹ Красная газета. 1932, 5 янв.

²² «Робеспьер» — пьеса Ф. Раскольникова, постановка Акдрамы.

²³ ЛГАЛИ. Ф. 268, оп. 1, ед. хр. 59, лл. 6—7.

²⁴ Там же, л. 8.

²⁵ Там же, ед. хр. 63, л. 7.

²⁶ Там же, л. 8.

²⁷ Там же, л. 9. Машинописная копия письма, хранящаяся в архиве театра, не подписана.

²⁸ См.: Булгаков. Письма. М., 1989. С. 224—225.

²⁹ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 211, л. 1.

³⁰ ЛГАЛИ. Ф. 268, оп. 1, ед. хр. 72, л. 26.

³¹ Там же, л. 27.

³² ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 216, л. 3.

³³ Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 362—363.

³⁴ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 216, л. 3 об.

³⁵ Подробнее об этом см.: Вопросы литературы. 1965. № 3; Лит. Россия. 1987. 17 апр.

³⁶ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 223, л. 6.

³⁷ Там же, л. 2.

³⁸ Подробнее о взаимоотношениях М. Булгакова и Красного театра см.: «Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: Сб. Л., 1987. С. 124—133.

³⁹ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 127, л. 3.

⁴⁰ Там же, ед. хр. 227, л. 1.

⁴¹ Там же, л. 2.

⁴² Там же, л. 3.

⁴³ Там же, л. 4.

⁴⁴ Там же, л. 6.

⁴⁵ Там же, л. 7.

⁴⁶ Там же, ед. хр. 251, л. 28.

⁴⁷ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 251, л. 56.

⁴⁸ Л. С. Вивьен, тогда засл. арт. РСФСР, худ. рук. театра; Г. М. Пуцанский — директор театра.

⁴⁹ ИРЛИ. Ф. 369, ед. хр. 251, л. 55.

⁵⁰ Там же, л. 60.

⁵¹ Там же, л. 87.

Борис Пастернак. 1948 год. Фото Л. Горнунга



Борис Пастернак о первой встрече с Марией Юдиной

В год всемирно отмечаемого столетия Бориса Пастернака Ленинградское отделение издательства «Советский композитор» подготовило к печати сборник «Раскаты импровизаций... Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака». Составитель сборника (автор этих строк) включил в него самые разнообразные материалы, объединенные темой «Пастернак и музыка». Впервые под одной обложкой читатель найдет практически все стихотворные и прозаические сочинения Пастернака, связанные с музыкой, а также сохранившиеся композиторские опыты будущего поэта — две фортепианные прелюдии и Сонату. Кроме того, в книгу вошли биографические изыскания сына поэта Е. Б. Пастернака и мемуары свидетеля детства и юности поэта — его младшего брата, архитектора А. Л. Пастернака. Среди иллюстраций книги — более ста зарисовок музыкантов и сцен музицирования, созданных отцом поэта — художником Л. О. Пастернаком. Они сделают для читателя зримой ту обстановку, в которой рос будущий лауреат Нобелевской премии, рискнувший в молодости отказаться от почти уже осуществившейся композиторской карьеры, пожертвовавший благословением своего кумира в музыке — А. Н. Скрябина, чтобы в драматической борьбе с самим собой избрать в итоге поприще литературное.

Внимание читателя здесь предлагается небольшой фрагмент этой книги — отрывок из письма поэта, направленного в январе 1929 года его сестре Ж. Л. Пастернак, жившей с начала 1920-х годов за рубежом (как и прочие материалы из семейного архива, текст этого письма любезно сообщил составителю Е. Б. Пастернак).

В письме речь идет об удивившем поэта визите незнакомой ему ленинградской музыкантши. В художественных кругах нашего города к 1928 году эту женщину — Марию Вениаминовну Юдину, выпускницу Петроградской консерватории 1921 года по классу Л. В. Николаева и с того же года руководительницу собственного (и уже знаменитого) фортепианного класса, — хорошо знали. Знали как выдающегося и глубоко оригинального музыканта, чьи интерпретации классики поражали парадоксальностью, а интерес к новейшей музыке отличался поистине безграничным энтузиазмом. Знали и как своеобразнейшего человека, чей пытливый ум вторгался буквально во все сферы мировой культуры и чье мнение, вкусы, манеры (от мировоззренческих проблем до вопросов бытового поведения и одежды) резко расходились со всем «общепринятым» и уж тем более с «высочайше разрешенным».

Здесь нет возможности говорить сколько-нибудь подробно о весьма своеобразной личности М. В. Юдиной (в частности, о ее истовой приверженности православной вере) и о плодотворнейших результатах ее деятельности (в частности, благотворительной или просветительской). Скажем лишь, что М. В. Юдина являла собой пример человека, всю жизнь хранившего внутреннюю свободу в тех условиях, когда всё вокруг этому препятствовало. Не случайна и тяга ее к общению с людьми, наделенными тем же неочевидным даром «тайной свободы» (назовем хотя бы имена П. Флоренского и М. Бахтина). Одним из таких людей был и Борис Пастернак.



Мария Юдина. 1918 год

Первый визит к нему Юдиной имел, как можно заключить из письма, частный и конкретный повод: стремление пианистки осуществить исполнение вокального цикла П. Хиндемита на стихи Р. М. Рильке «Жизнь Марии» на русском языке (замысел этот остался неосуществленным). Знала ли М. В. Юдина об особом, так сказать родственно-обожествляющем, отношении Пастернака к Рильке? Скорее всего, нет: ведь «Охранная грамота», автобиографическая повесть, в которой Пастернак приоткрыл завесу над этим отношением, еще не была написана. Видимо, Пастернак уже работал над ней, когда к нему пришла неизвестная ленинградка и, словно посланница из другой эпохи или из другого мира, предложила ему нечто по тем временам неслыханное...

Впрочем, все сказано в письме, к которому дадим лишь несколько необходимых пояснений. В приводимом фрагменте упоминаются книги Рильке (эту фамилию, как и фамилию Хиндемита, Пастернак пишет латиницей) «Часослов» («Stundenbuch») и «Вдоль жизни» («Am Leben hin»). Помынутая в первых строках Лидочка — Лидия Леопольдовна Пастернак (в замужестве Слейтер), младшая из сестер поэта. Концерт

М. В. Юдиной, о котором говорит Пастернак, был ее первым сольным выступлением в Москве; он состоялся 5 января 1929 года в Большом зале Московской консерватории.

Итак, 16 января 1929 года Борис Пастернак пишет:

«Месяц тому назад, предварительно спросив по телефону, явилась ко мне молодая особа типа и склада Лидочки (но это очень приблизительно, и, может быть, я ей польстил) и, поминутно вспыхивая и загадочно смущаясь, осведомилась, возможна ли и допустима ли просьба о переводе любимого немецкого поэта со стороны частного лица, то есть мыслим ли такой заказ. Речь шла о переводе нескольких стихотворений из «Stundenbuch», и я ей отказал, потому что был занят, а кроме того, и долг своей памяти Rilke исполняю в другом совсем плане и шире. Я что-то пробормотал о том, что другое, мол, дело, если бы предложение какого-нибудь издательства, но она, перебив меня, спросила, не все ли мне равно издательские условия могла бы предложить и она, и я улыбнулся, потому что не только меценатство теперь у нас материально немислимо, но все это еще особенно становилось трогательно при взгляде на ее стоптанные башмаки и более чем скромную кофту. На всякий случай я записал ее адрес (она из Ленинграда), узнал, что она преподавательница Ленинградской консерватории и переводы ей нужны для приближения рильковской поэзии к музыке и музыкантам в России, что ей представляется существенно важным, а фамилия ее мне ничего не сказала. Однако надо прибавить, что я больше сижу дома и в том, говорят ли что-нибудь теперешние имена, не судья.

Прошло некоторое время, и как-то я познакомился с одним из лучших наших пианистов здесь — Генрихом Нейгаузом, побывав перед этим на одном из его концертов. И вот, отклоняя мои комплименты и прочее, он стал настойчиво мне советовать пойти на концерт (еще не объявленный) одной пианистки из Ленинграда, ~~в~~ перед которой он-де совершенно ничто, и что это замечательная музыкантша и со странностями мистически настроена, под платлем носит вериги, и так выступает, и интересно: — по происхождению еврейка, и прочее, и прочее, и он назвал мне мою посетительницу.

Она играла Баха, Крейслериану, несколько вещей Hindemita и снова Баха, главным образом, органные его хоралы. В антракте я ей послал единственное, с чем из вещей Rilke я мог расстаться и что было у меня под рукой: юношеский сборник слабых для позднейшего Rilke рассказов «Am Leben hin» с соответствующей надписью: «Простите, что не знал, кто Вы. Напишите из Ленинграда, переведу всё, что захотите». Теперь я получил от нее письмо, именно такое, как должно было последовать. <...>

Так зародилась интереснейшая переписка ленинградской пианистки и московского поэта, еще ожидающая полной публикации.

В книге «Раскат импровизаций...» воспроизводятся две дарственные надписи, сде-

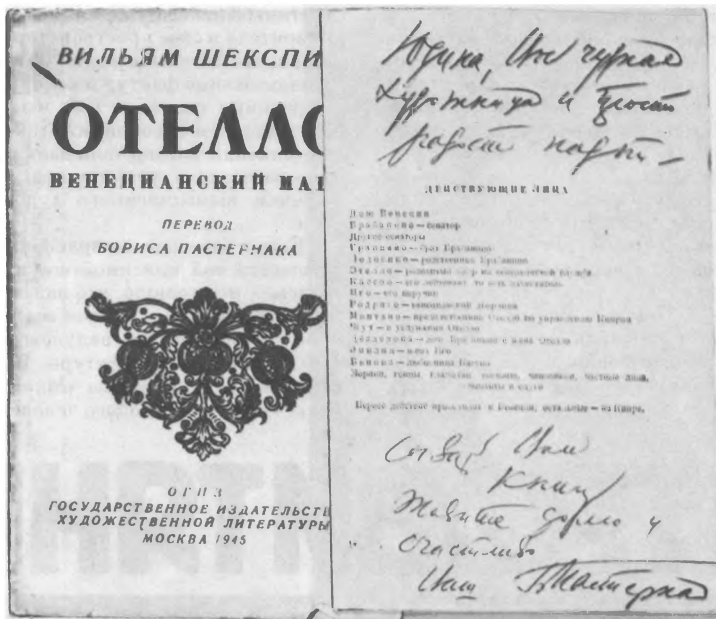
ланные Пастернаком на своих книгах, подаренных Юдиной. Одна из них гласит: «Юдина, Вы чудная художница, и просто радость подписывать Вам книгу. Живите долго и счастливо. Ваш Б. Пастернак».

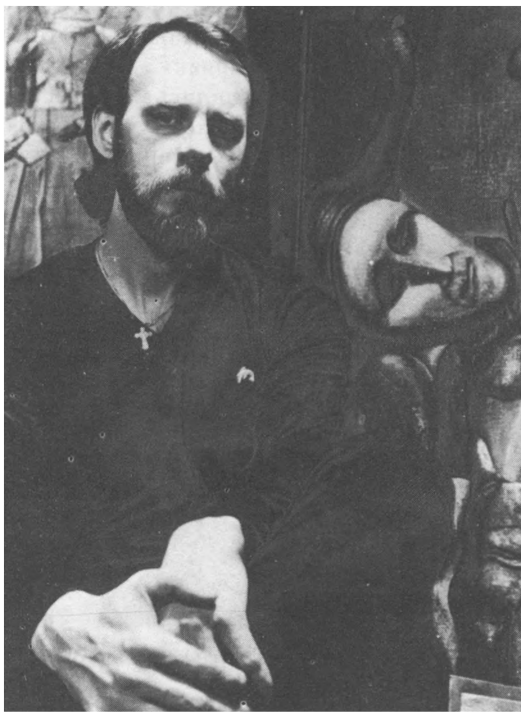
Три десятилетия длились дружеские отношения двух выдающихся художников, двух свободных людей, чье первое знакомство описано в приведенном письме. М. В. Юдина неоднократно играла в переделькинском доме Б. Л. Пастернака. Играла она там и 30 мая 1960 года — в день похорон опального поэта, с которым она, по собственным словам, «имела счастье, великое счастье состоять в пожизненной дружбе».

Борис Кац

Когда данный материал уже находился в печати, переписка Б. Пастернака и М. Юдиной была опубликована Е. Б. Пастернаком и А. М. Кузнецовым в журнале «Новый мир», № 2, 1990 г.

Автограф Пастернака на издании перевода «Отелло» 1945 года





Наше знакомство с Алексеем Исаковым состоялось в феврале 1978 года в ДК им. Цюруны на первой выставке только родившейся группы молодых ленинградских художников «Остров». Общаться с ним интересно. Впрочем, наверное, с каждым художником «интересно». Немногословный, неторопливый, он останавливал взгляд на моих работах. Взгляд, в котором сквозили самые разные и противоречивые мысли: от сарказма до готовности пойти на контакт, хотя при первом общении Алексей оставляет впечатление человека замкнутого.

Родился он в 1952 году и с двухлетнего возраста живет в Ленинграде. Среднюю школу окончил в 1969 году и «решил посвятить себя искусству».

Излишне говорить, что Ленинград способствует этому, и если иметь в виду некоторые работы художника — «Время города», «Ловля рыбы в ветреную погоду», «Мыльные пузыри», то можно твердо сказать, что персонажи Алексея и сам он неразрывно связаны с городом.

— Когда ты начал писать маслом? — спрашиваю его.

Он, как всегда, улыбаясь:

— С трех лет, нет, — он уточняет, — с четырех, но это был барельеф из пластилина в прихожей. Мы с братьями вылепили на стене Ихтиандра, потом добавили еще четверку лебедей. Изображение было вполне объемным, так что это можно назвать барельефом. А через год я уже сам написал на обоях пейзаж... сливочным маслом.

В детстве он болел. После тяжелой простуды получил серьезное осложнение на зрение. Прописали очки. Наверное, увидев заснеженную улицу в обрамлении оправы, он понял, что мир заключен в некое подобие рамы.

...Потом в его жизни была изостудия в ДК им. С. И. Кирова. Алексей с благодарностью и теплом вспоминает руководителя студии Л. Ю. Образцова и рассказывает, что это был тонкий колорист, блестящий теоретик, натюрморты которого Алексей запомнил на всю жизнь. Очевидно, существует тайная нить между натюрмортами учителя и натюрмортами ученика, которые были сделаны уже гораздо позже; она тянется именно к первым опытам в изостудии.

В 1973 году там же, в ДК им. С. М. Кирова, состоялась показательная выставка учеников изостудии. Это был первый шаг, с которого начиналась дорога. Не тропинка, не путь, а, как мне кажется, именно дорога — с многообразием участков, и ровных, и не очень, порой совсем ухабистых и, наверное, иногда и непроезжих. После этой первой выставки были Ленинград, Усть-Нарва, Рига и Таллинн, Москва, Эмден (ФРГ), Стокгольм (Швеция), Хельсинки (Финляндия) — всего более двадцати пяти в составе ТЭИИ, группы «Остров», персональных. В 1980 году две работы приобрел Музей истории Ленинграда.

Если вернуться к первой выставке «Острова», то можно сказать, что среди многообразия работ картины Алексея выделялись сразу. Они вовлекали зрителя в свое пространство. Это не только оригинальность композиций. В первую очередь это использование фактур и колорита. Здесь нет четко очерченных сюжетов. Как мысль поэта движется по гребешкам ассоциаций, так и в этих картинах зрительский взгляд попадает в сумеречное таинство замысла и неторопливо движется по узким улочкам вымышленного художником пространства.

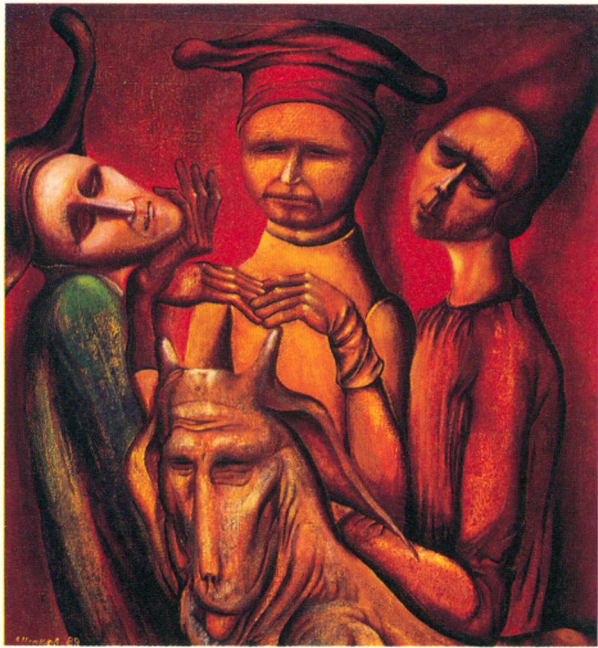
Еще и еще раз возвращаясь к живописной плоскости той или иной его картины. И, возвращаясь, — не страшно, что она наскучит тебе. В лабиринте тех самых улочек всегда можно отыскать что-то новое, втайне радуясь новой находке.

От линий — к фактуре, от гладкой плоскости — к цветцу: картины «Маки», «Двойной портрет», «Портрет молодого человека в средневековой

ОСТРОВИТЯНИН

Небесные странники. 1989. Оргалит, холст, масло

Козел отпущения. 1989. Холст, масло

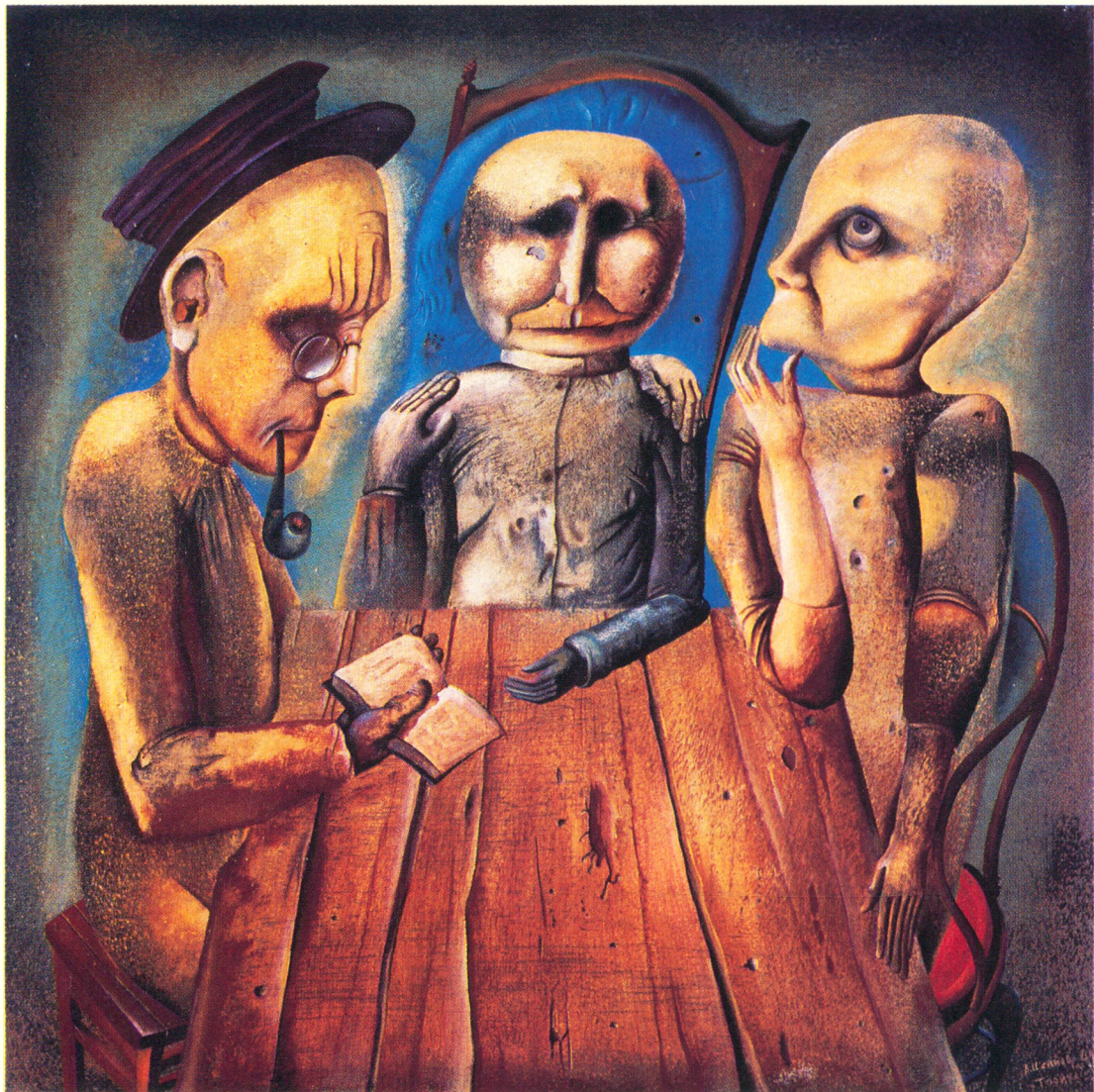




Бредуны. 1987. Оргалит, масло

Дерево. 1989. Оргалит, холст, масло





Тройка. 1989. ДСП, холст, масло



Портрет художника Сажина. 1980. Холст, масло

Ряженые. 1989. Холст, масло

одежде», «Маленький Спаситель», «Натюрморт с поленицей дров».

Как из-за движущейся кулисы возникает сцена, так появляется — бесшумно и неторопливо — цвет (мы еще не понимаем, что это: небо или море, но, как во сне, уже точно знаем, что это именно то, что хотел написать художник). Это захватывает своей искренностью.

Между камнями и камешками, в коре деревьев и между их ветвями движется его время и торопится тайная жизнь существ и персонажей, имена которым дает он сам. «Дички» в клоунских колпаках склевывают семена подсолнечника на прогнивших половицах старой покосившейся бедки...

— А кто такие «дички»? — спрашиваю.

— Ну, это такие птицы, — отмахивается он.

Древооточцы, бабочки, механические птички, рыбы, часы, застрявшие в дупле дерева. Все это можно увидеть, если внимательно заглянуть в щели и пустоты между фактурами; а если задержаться у полотна, то, возможно, и попадешь в мир самого художника.

Перебирая старые работы, Алексей роняет в адрес каждой два-три слова. По выражению лица видно, с какой трепетностью он относится к ним. Это его жизнь. Множество техник — от рисунков сангиной, углем, от офорта, монотипии, литографии — до сложных живописных композиций с применением современных техник и фактур. Таковы его пейзажи, таковы его натюрморты.

Это не просто вещи и предметы. Это ожившие трансмиры, естество которых живет и дышит. «Формы под Луной», «Книга, трубка, кувшин», «Весна». Это разговор уже по ту сторону вещей, разговор, в котором мы не услышим ни единого звука.

Вот «Весна». Кажется, что столпившиеся стеклянные сосуды молчаливо отвернулись от нас и стоят на узком подоконнике в ожидании солнца. Внутренности сосудов, наполненные водой, нарочито корешков и корней, стеблей и стебельков, листиков. В испарине воздушных пузырьков стенки сосудов. Они живут ожиданием восхода солнца, чтобы дать жизнь прочному и уверенному побегу для рождения яркого, ослепительного цветка. Но последнее — для другого художника. Здесь именно преддверие, процесс ожидания.

Другое дело — «Формы под Луной» или «Старое железо». Здесь форма предметов характеризует их суть. Поверхность, блики, материал — их состояние. Треснутый толстый кувшин — лентяй, лежебока — подставил свой живот, и появляется ощущение звука его увесистого храпа. Тяжелый металлический куб с кольцом в верхней плоскости председательски возвышается над сияющим собранием, мрачно сверкая острыми гранями. Мерцают, томимые бессонницей, стеклянные сосуды.

Натюрморт «Кость» (второе название «Одна на всех, или Собаки поймут») резко отличается от ранее сделанных художником натюрмортов и несет в себе явную социальную подошлеку. Это саркастический, острый анекдот о пороках современного общества. И если в нем есть сконцентрированность плаката, мысли, то нет притягательной силы тех натюрмортов-метаморфоз, о которых уже упоминалось выше.

В этом ключе созданы работы «Ряженные», «Тройка-2». Они также явно социальные и, при высокой технике исполнения и немалой фантазии в какой-то мере обезличены уже самой темой, хотя воплощение той же самой темы в ранней «Тройке-1» и в картине «Козел отпущения» были выражены гораздо сильнее и глубже.

Совершенно иную направленность как по технике исполнения, так и по образной глубине являют, например, «Портрет художника Сажина», «Мыльные пузыри», «Ловля рыбы в ветреную погоду». Здесь все персонажи, несмотря на окружающий их город (который в каждом случае соответствует характеру героя), неповторимы и различны по своему внутреннему состоянию, что делает их особенно интересными.

...Пьем чай в мастерской Алексея. Курим, читаем стихи, говорим о Набокове, вспоминаем Борхеса. Резко переходим к кинематографу. Алексей сдержанно читает посвящение «Зеркалу» Андрея Тарковского. Вновь возвращаемся к живописи. Вновь спорим. Разглядываю законченные работы (старые и последние), только начатые, наполовину прописанные. Взгляд останавливается на картине «Бредуны». Три дерева, три души — куда бредут? Чего ищут?

Виктор Пожидаев



Настоящая схема включает достаточно широкий круг адресов, прямо или косвенно связанных с деятельностью ОБЗРИУ или с творческими и личными судьбами его участников. Список адресов, естественно, не является исчерпывающим. Практически все адреса — в центре города. Условно их можно разделить на три группы: адреса, по которым в разные годы жили участники объединения; адреса, связанные с их литературной деятельностью; третья группа — адреса людей, принадлежавших к близкому литературному и бытовому окружению обзриутов и писателей, чье общение с участниками ОБЗРИУ имеет историко-литературное значение.

1 — Бывший Шуваловский дворец (наб. р. Фонтанки, 21), ныне Дом дружбы с народами зарубежных стран, тогда (до конца 1928 г.) — Дом Печати. Здесь находилась студия П. Н. Филонова; здесь же при ДOME Печати было официально организовано Объединение Реального Ис-

кусства и 24 января 1928 года состоялся известный вечер «Три левых часа».

2 — Союз поэтов (наб. р. Фонтанки, 50). Членами Союза поэтов были Д. И. Хармс и А. И. Введенский с 1925 года, Н. А. Заболоцкий — с 1926 года. Здесь произошла их встреча и знаком-

ство, а также первая встреча Д. И. Хармса с И. В. Бахтеревым (1926). 12 ноября 1926 г. состоялось совместное выступление Д. И. Хармса, И. В. Бахтерева и других будущих обэриутов в Союзе поэтов.

3 — Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) (Исаакиевская пл., 9). Здесь участники театрального объединения РАДИКС пытались поставить в 1926 году пьесу Д. И. Хармса и А. И. Введенского «Моя мама в часах» (музыка М. С. Друскина; в числе участников постановки — И. В. Бахтерев, Д. Левин, Е. И. Вигилянский).

Здесь же в мае 1923 года поставлена В. Е. Татлиным сверхдрама В. Хлебникова «Зангези». Авангардистский характер обеих постановок контрастирует с классическим обликом дома, построенного в 1770-е годы.

4 — Государственный институт истории искусств (ГИИИ) (Исаакиевская пл., 5). Здесь учились К. К. Вагинов, И. В. Бахтерев, Д. Левин, на кинокурсах при ГИИИ некоторое время — Д. И. Хармс. При Институте истории искусств был создан РАДИКС.

5 — Марининский дворец, куда с конца 1928 г. был переведен Дом Печати (Исаакиевская пл., 6). Здесь 12 декабря 1928 года состоялся вечер ОБЭРИУ, во время которого была представлена пьеса Д. И. Хармса и И. В. Бахтерева «Зимняя прогулка».

6 — Детгиз — дом фирмы Зингер (Невский, 28), ныне Дом книги. Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Н. А. Заболоцкий, Ю. Д. Владимиров, Л. С. Липавский были в числе авторов издательства с 1928 года и вплоть до разгрома Детгиза в 1937—1938 годах.

Здесь же находились редакции журналов «Чиж» (с 1928 по 1941 г.) и «Еж» (с 1930 по 1941 г.), где работали Н. М. Олейников и Е. Л. Шварц.

7 — Ресторан «Федорова», Малая Садовая (в то время ул. Пролеткульта, ранее Екатерининская), 8. Владелец ресторана в 1920-е годы был не Федоров, а некто Янюшкин. Здесь в конце 1926 г. Д. И. Хармс, А. И. Введенский и И. В. Бахтерев договорились о создании объединения «Левый фланг» (предшественника ОБЭРИУ).

8 — «Культурная пивная», она же «Красная Бавария» (Невский пр., 30), напротив Дома книги, на нынешнем спуске в станцию метро «Гостинный двор», — любимое место авторов и сотрудников Детгиза. Ему посвящено стихотворение Н. А. Заболоцкого «Красная Бавария» («Вечерний бар», 1926).

9 — Надеждинская ул. (ныне ул. Маяковского), 11, угол Ковенского пер. — самый известный адрес Д. И. Хармса. Д. И. Хармс жил здесь с декабря 1925 г. по 23 августа 1941 г. Ювачевым (Д. И. Хармсу, его родителям и сестре — Е. И. Грицыной) принадлежала кв. № 8 (ныне часть квартиры № 58, ибо дом перестроен). Окна комнаты Д. И. Хармса выходили во двор, из них был виден костел (в Ковенском пер.). В этой комнате, неоднократно описанной в мемуарной литературе (А. И. Порет, В. Н. Петровым), в 1926—1927 годах происходили «студийные» встречи обэриутов. Комната неоднократно описана и самим писателем (например, в «Старухе»;

герой повести отправляется на Екатерининский канал к Сакердону Михайловичу — во многих чертах которого угадывается Николай Макарович Олейников — и на трамвае, судя по всему № 5, едет на Финляндский вокзал). После ареста Д. И. Хармса в его комнате некоторое время жила семья его близкого друга Вс. Н. Петрова, которую пригласила туда Е. И. Грицына.

10 — Миргородская ул., 3/4. Более ранний адрес Д. И. Хармса в несохранившемся доме около Храма в честь 300-летия дома Романовых. Здесь писатель жил в 1924—1925 годах. Адрес указан в анкете, заполненной при вступлении в Союз поэтов.

11 — Глинская ул., 1, — здесь родился Д. И. Хармс. Не сохранилось не только дома (один из пяти домов Убежища для женщин, вышедших из исправительных заведений С.-Петербурга), но и улицы, и соседней Конной (Казачьей) пл. — все пространство от р. Монаярки до Кременчугской ул. занимает завод; за заводской стеной видно два здания из числа принадлежавших убежищу. Рядом, между Глинской и б. Перяславской (ныне Хохрякова) ул., — С.-Петербургский арестантский дом, ныне тюремная больница. Дальше — «Боткинские бараки».

12 — Съездинская ул., 37. Здесь до 1936 года жил А. И. Введенский (в квартире 14, принадлежавшей его матери — известному врачу-гинекологу Е. И. Поволоцкой). Описание комнаты поэта, в которой будто бы не было ничего, кроме эмалированной кровати, содержится во многих мемуарах.

13 — Каменноостровский пр., 73/75. Здесь в 1925—1926 годах жил Н. А. Заболоцкий вместе с несколькими товарищами по Ленинградскому педагогическому институту.

14 — Конная ул., 15, кв. 33. Адрес Н. А. Заболоцкого после увольнения из армии в 1927 году. По свидетельству Д. Е. Максимова, обстановка Конной ул. и прилегающей части города отразилась в «Столбцах».

15 — Наб. канала Грибоедова, 9, — «писательская надстройка». Здесь в 1930—1938 гг. жил Н. А. Заболоцкий, в те же годы жили Н. М. Олейников, В. А. Каверин, М. М. Зощенко.

16 — Наб. канала Грибоедова, 15. Адрес Дойфбера (Бориса Михайловича) Левина.

17 — Ул. Некрасова (Бассейная), 60. Дом Бассейного товарищества (один из двух), памятник архитектуры начала XX века. В 1920-е годы здесь жил И. В. Бахтерев.

18 — Канал Грибоедова, 105. Адрес К. К. Вагинова. Описание дома и прилегающего к нему района — см. в повестях К. К. Вагинова «Труды и дни Свистонова», «Козлиная песнь».

19 — Гатчинская ул., 8. Адрес философа и детского писателя Л. С. Липавского. Здесь в 1930-е годы собиралось «Общество малообразованных ученых» (Д. И. Хармс, Н. А. Заболоцкий, А. И. Введенский, Н. М. Олейников, Я. С. Друскин).

20 — Большой пр. Петроградской стороны, 17. Адрес в 1922—1930 гг. Я. С. Друскина, философа, автора «Разговоров вестников» и множества философских произведений и мемуаров. С 1930 г. Я. С. Друскин жил на Старо-Невском

(Невский пр., 150, на схеме 20а). С 1944 г. по этому адресу находился архив Д. И. Хармса, большая часть которого была передана Я. С. Друскину после ареста писателя в 1941 году (в 1941—1942 гг. архив находился в квартире М. С. Друскина на Гатчинской ул., 6, где в это время жил Я. С. Друскин).

21 — Кронверкская ул., 23. Адрес Т. А. Мейер-Липавской, жены А. И. Введенского, затем Л. С. Липавского.

22 — Большой пр. Петроградской стороны, 64,— адрес В. Е. Гольдиной, подруги Т. А. Мейер, в доме которой часто бывали Д. И. Хармс и А. И. Введенский.

23 — Литейный пр., 16, адрес Е. Л. Шварца.

24 — Московский пр., 16, адрес А. И. Порет, художницы, близкого друга Д. И. Хармса и автора воспоминаний о нем.

25 — Б. Пушкарская, 28. Адрес К. Олимпова (К. К. Фофанова) — поэта-эгофутуриста, знакомого Д. И. Хармса. Д. И. Хармс, по свидетельству И. В. Бахтерева, предлагал принять К. Олимпова в ОБЭРИУ.

26 — Нижегородская ул., 12 (ул. Лебедева). Адрес поэта и теоретика «зауми» А. В. Туфанова. У А. В. Туфанова в 1924—1925 годах собирался «Орден Заумников ДСО», в который входили Д. И. Хармс и А. И. Введенский.

27 — Литейный пр., 9. Здесь с 1927 по 1938 годы жил С. Я. Маршак. В доме писателя бывали Д. И. Хармс, А. И. Введенский и другие обэриуты, сотрудничавшие в Детгизе. Общение С. Я. Маршака с обэриутами (в основном с Д. И. Хармсом) широко освещено в мемуарной литературе.

28 — Ул. Рылеева, 17 (б. Спасская). Адрес М. А. Кузмина, Ю. И. Юркуна и О. Н. Арбениной, у которых бывали Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Н. А. Заболоцкий и особенно часто К. К. Вагинов. Несомненно влияние М. А. Кузмина на ОБЭРИУ; особенно близок к поэтике обэриутов последний сборник М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» (1929). О житейской обстановке, окружавшей поэта в последние годы жизни и его общения с обэриутами см. воспоминания В. Н. Петрова.

29 — Ул. Герцена, 45. Здесь, в бывшем дворце Огинского, жил Н. А. Клюев. В доме Н. А. Клюева бывали Д. И. Хармс и А. И. Введенский. О трагикомических обстоятельствах визита Н. А. Заболоцкого к Н. А. Клюеву см. воспоминания И. В. Бахтерева.

30 — Наб. р. Фонтанки, 34. Адрес А. А. Ахматовой («Фонтанный дом»). Посещение Д. И. Хармсом А. А. Ахматовой (1940) и их беседа зафиксированы в воспоминаниях Л. К. Чуковской.

31 — Невский пр., 22а. Петришуле (обычно говорят «Петершуле») — школа св. Петра, немецкая школа в Петербурге, в которой учился Д. И. Хармс.

32 — Большой пр. Петроградской стороны, 61. Гимназия им. Л. Д. Лентовской. В ней учились Я. С. Друскин, а позднее А. И. Введенский и Л. С. Липавский. С 1918 г. находилась по адресу: ул. Плуталова, 24.

33—34 — Последние адреса многих обэриутов — Дом предварительного заключения на Шпалерной (д. 25) или «Кресты» (Арсенальная наб. д. 5—9). Были арестованы все участники объединения, кроме И. В. Бахтерева, Д. Левина (погиб на фронте так же, как и Л. С. Липавский, в 1941 г.) и умерших ранее К. К. Вагинова и Ю. Д. Владимирова. Н. А. Заболоцкий, арестованный в 1938 году, находился на Шпалерной с 19 марта по август одновременно с Б. Н. Лившицем, В. И. Стеничем, В. А. Зоргенфреем, Ю. И. Юркуном (расстрелянными 21 сентября), П. Н. Медведевым и другими; вероятно, несколько ранее в той же тюрьме содержался Н. М. Олейников. Позже, перед отправкой в лагерь, Н. А. Заболоцкий около 3 месяцев провел в «Крестах». Там же, возможно, оборвалась жизнь Д. И. Хармса, арестованного 23 августа 1941 г. и с сентября находившегося в тюремной психиатрической больнице. Умер Д. И. Хармс, по официальным источникам, 2 февраля 1942 года. Справка о его смерти исходила из спецбольницы № 1, находившейся в «Крестах»¹.

Настоящая схема охватывает лишь центральные районы города и Петроградскую сторону, где сосредоточено больше всего адресов. Из числа адресов, не попавших в этот список, необходимо выделить адрес Е. Вигилянского — поэта, близкого к обэриутам в 1920-е годы, в доме которого бывали Д. И. Хармс, А. И. Введенский, Я. С. Друскин, Л. С. Липавский,— 6-я линия Васильевского острова, 42; детскосельский адрес тетки Д. И. Хармса — Н. И. Колюбакиной: Малая ул. (ныне ул. Революции), 27.

Составитель В. Ш у б и н с к и й

Схема И. Б ы х о в с к и х

Редакция благодарит А. Устинова
за консультации

¹ Настоящий материал уже был подготовлен, когда появилась статья А. А. Александрова в «Литературной газете» (1990. № 8. С. 5) «Место смерти Даниила Хармса?», в которой в качестве возможного места смерти Д. И. Хармса указывается спецбольница № 2, находившаяся, по сведениям автора, «в двух шагах» от места рождения писателя — вероятно, на ул. Хохрякова, в здании бывшего Спб. арестантского дома, где и сейчас находится тюремная больница. Вопрос о смерти Хармса нуждается в дальнейшем изучении. В справке, выданной КГБ Музею А. А. Ахматовой, место смерти писателя не указано.

На недавнем шестидесятилетнем юбилее театра рассмешил зал, пожалуй, только подполковник из ГУВД. Спел он тенором романс о любви к Комедии и о том, что сотрудники управления, все большие шутники, идут с театром одним путем.

А вообще-то на празднике было довольно печально, несмотря на милые старые капустничные номера, посвященные главному бухгалтеру и заведующей бутафорским цехом, несмотря на попытки молодежи пересказать городские анекдоты про наркоманов. Вспоминали больше о прекрасном прошлом, тактично избегая разговора о нынешнем положении. Правда, представитель Тосненского района заверил присутствующих: «В самом обильном урожае овощей — львиная доля шефского труда артистов Театра Комедии». Однако почему-то хотелось узнать и о творческих делах.

Настроение юбилейного вечера омрачил также И. Владимиров «Двадцать один год назад, — задумчиво сказал Игорь Петрович, — на этой сцене стоял гроб с телом Акимова. И коллектив должен не уронить знамя, выпавшее из рук бойца Акимова». Если бы Николай Павлович наблюдал откуда-нибудь сверху за праздничным собранием, он бы непременно заметил, что никакого знамени в руках никогда не держал, «ура» не кричал, высокопарностей не терпел, и главным его оружием была острая, как бритва, ирония. Единственное, с чем нельзя не согласиться: обстановка жизни акимовского театра с самого первого дня была приближена к боевой.

Евгений Соколинский



В 35-М ГОДУ, когда Акимов принял руководство Комедией, он за сезон постарался предотвратить ликвидацию театра. Спустя 14 лет (в 49-м) создалась обратная ситуация: закрывать великолепный театр было уже не с руки, а вот освободить стропитивого руководителя от должности оказалось просто. Война, эвакуация, затем увольнение Акимова нанесли театру удар, от которого он не сумел оправиться и к 1968 году. Быть может, я ошибаюсь, наверняка обижу многих, и все же по глубокому моему убеждению, легендарный акимовский театр навсегда остался в 49-м году. С его блистательным актерским составом: Б. Тенин, Л. Сухаревская, Е. Юнгер, Б. Смирнов, Э. Гарин, И. Гошева, Ж. Лецкий, Ю. Лавров.

Театр Комедии до войны — это какой-то оазис независимого искусства, чудом сохранившийся в условиях сталинской культурной политики. Другие театры «с традициями» охотнее шли на репертуарные уступки, стараясь поспеть за временем. Комедия сохраняла известный европеизм и отстраненность от проблем пятилетних планов. Кроме Шварца и Шкваркина любимые авторы тогдашнего театра: Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Шеридан, Лабиш, Пристли. Подобная репертуарная направленность не могла не раздражать. Акимов к тому же не заверял в своих верноподданнейших чувствах, защищался от упреков и призывов едкой насмешкой. В Комедии вообще смеялись не в стиле эпохи. Советская комедия 30-х годов радовала веснушчатой природной жизнерадостностью, простодушным хохотливым весельем. Акимов хотя и любил пикантную шутку, дерзкую, дразнящую выдумку, но они были порождением прежде всего тонкого ума.



Помнится, на 50-летнем юбилее театра Юнгер и Ханзель эскизно показали сцены из «Собаки на сене». Это было восхитительно и совершенно непохоже на сегодняшнюю актерскую манеру. Рискну назвать довоенный театр аристократичным. Как еще обозначить изысканную музыку стиха, изящную «музыку» акимовских декораций, грацию жестов и поз?.. Не знаю, можно ли сохранить такое. Скорее всего, нет.

В конце пятидесятых, когда Акимов вернулся, его встретил уже не совсем тот театр. Труппа обновилась на две трети. Разумеется, еще работали Е. Юнгер, В. Усков, П. Суханов, А. Савостьянов, А. Бениаминов, И. Зарубина. Тем не менее театр приходилось строить сначала. В 60-е появилась 2-я «Тень», 2-й «Лев Гурыч Синичкин», 2-я «Двенадцатая ночь», 2-й «Дракон». Это не было свидетельством исчерпанности — хотелось продолжить жизнь коллектива, как бы зачеркнув пропущенные семь лет. Но вторые есть вторые при всех существенных различиях трактовок. Кроме того, «основоположники» ревниво относились к возобновлениям, вспоминая прежние актерские победы. Пополнившей труппу молодежи и вправду надо было многое «добирать». Тем более что задачи Акимов ставил нелегчайшие, — пожалуй, труднее (например, «Дон Жуан»), чем перед старым театром. Он жалел об отсутствии студии, где актеры воспитывались бы с самого начала под его руководством. Хотел создать группу людей, которые бы его целиком понимали. А пока ансамбль нового театра еще только складывался. Николай Павлович, вероятно, добился бы гармонии, если бы судьба отмерила ему больше лет. К сожалению, условия творчества в 60-е годы были не столь лучезарны, как нынче изображают.

Те, кто не поленился перелистать подборку рецензий о театре за 1963 год, будут неприятно удивлены. Газетами была организована форменная травля. Толчком для нее послужили знаменитые встречи Н. С. Хрущева с деятелями литературы и искусства. Непосредственно Акимов в этих встречах не участвовал. Тем не менее кремлевские разносы послужили сигналом для всесоюзного «завинчивания гаек». И в Ленинграде досталось именно Театру Комедии. Городское руководство немедленно провело совещание в Таврическом дворце, на котором сурово осудили постановку «Дракона» Е. Шварца. А вслед за тем в «Вечернем Ленинграде» появилась большая зубодробительная статья Г. Щеглова под названием «Куда идет Театр Комедии?» (1963. 10 апр.).

«„Дракон“ в постановке Театра Комедии, — писал Г. Щеглов, — трактуется настолько двусмысленно, что многие думают, да уж не о временах ли культа личности Сталина идет речь?» Явную неприязнь у автора вызывал и А. Володин: «Наперекор мнению театральных критиков (каких? — Е. С.), коллектив продолжает работу над пьесой А. Володина «Назначение». Через эту пьесу проходит мысль о тенденции молчания, якобы характерной для советских людей в годы культа личности, приспособленчестве и равнодушии к несправедливости. Направлена ли она на утверждение нашего строя или в угоду обывательским вкусам берedit уже зажившие раны?»

Прежде всего Щеглов апеллировал к партийной организации театра, которая проявила непопустительную слабость и не учила уму-разуму своего заблудшего руководителя.

Возражения партийцев — дескать, Акимов на голову выше каждого из нас — автор статьи с возмущением отменял: «Откуда у коммунистов, творческих работников, такое самоуничижение?!» Действительно, неужели не очевидно, что любой рядовой коммунист понимает искусство лучше, чем любой беспартийный главный режиссер?

Вслед за ленинградским материалом появился не менее злобный в центральной прессе (Л. Барулина. Направление таланта // Сов. культура. 1963. 16 июля). Похвалив сквозь зубы «Дон Жуана» и «Пестрые рассказы», Барулина приступает к идейному разоблачению театра. «Досадно,— пишет она,— что из всего арсенала советской драматургии театр выбрал именно эту устаревшую и идейно неполноценную пьесу (имеется в виду «Дракон» — Е. С.). Хорошо, что в настоящее время коллектив театра сам * пришел к выводу о необходимости этот спектакль снять!» Признанную ныне во всем мире драму Ф. Дюрренматта «Физики» автор статьи упрекнула в пацифизме, псевдогуманизме, непротивленчестве. Как ловкий враг, Дюрренматт, по мнению Барулиной, использовал «все средства, чтобы убедить зрителей в бесполезности борьбы, в необходимости вневластного объединения, сосуществования интеллигенции вообще». Относительно постановки комедии П. Барийе и Ж. Греди «Молодое дарование» корреспондент еще более резка. «Актерами прямо-таки смакуются сомнительные остроты и скабрёзности. «Молодое дарование», с моей точки зрения, один из образцов воинствующей пошлости, занесенной к нам с Запада». И наконец, следует мрачный вывод: «Куда, на что работает этот слаженный организм? Какие полезные идеи несет театр своему зрителю? Проповедь абстрактного гуманизма, терпимости, буржуазной морали и в то же время сторонний, поверхностный взгляд на нашу действительность — вот к чему, по существу, пришел талантливый коллектив театра в результате неверной репертуарной политики!»

Впрочем, главный удар руководителей культуры был направлен по литературному объединению комедиографов при театре. «Беспокоит и то,— пишет Барулина,— что театр уже несколько лет варится в «собственном соку» и, видимо, принципиально ставит современные пьесы только собственного литературного объединения». Тут-то и вся загвоздка. Акимов не хотел подчиняться репертуарным рекомендациям из центра. Щеглов по этому поводу проговаривается: «Крупные мастера неохотно обращаются сюда...» Кто же эти крупные мастера? Вероятно, тот же А. Софронов, пьесы которого в 60-е годы и позже не ставились в Театре Комедии, на что автор бессмертной «стряпухиныаны» неоднократно жаловался. Интересы его и близких ему «мастеров» как раз и защищало министерство, озабоченное неполным охватом «квадратно-гнездового метода» в театральной политике. Прибавим к газетным разносам статью из журнала «Театр». В ней осудили творчество Д. Угрюмова. Его комедии с успехом шли на сцене Театра Комедии.

На очередном заседании коллегии Министерства культуры РСФСР заявлено уже без долгих рассуждений: «В текущем репертуаре театра нет ни одного значительного произведения о нашей современности. Коллегия обязала руководство театра дополнительно представить на рассмотрение Министерства две пьесы на современную тему» (Сов. культура. 1963. 2 нояб.). Вот так. Представить два значительных произведения — и точка. Я полюбопытствовал, какие именно произведения театр выдвинул в качестве значительных. Оказалось: «Автор неизвестен» П. Тура и первую комедию Б. Рацера и В. Константинова «После двенадцати».

Самое обидное: возражать на обвинения по поводу литературного объединения довольно трудно. Да, Акимов не ждал, пока комедии родятся из воздуха, собирал способных людей, обладавших чувством юмора, и порой заставлял писать. Пьесы, рожденные в мастерской, конечно, затыкали временно брешь в репертуаре, но решить проблему современной комедии не могли. Наверное, прав был Л. Лиходеев, когда говорил, что в Николае Павловиче пропал замечательный комедиограф, однако научить других, не литераторов, писать хорошие комедии не в состоянии был даже он. Нельзя организовать конвейер веселых пьес. Акимов останется в истории театра как выдающийся соавтор, помощник, интерпретатор Е. Шварца. Лабораторные же создания канули в лету. Над общим уровнем поднималась только комедия Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага», пьеса для того времени принципиально новая, злая и остроумная. Разумеется, не всякая комедия должна твориться на века. И все же, кто вспомнит теперь Г. Морозову, А. Тверского, М. Шатерникову? Николай Павлович со свойственной ему запальчивостью говорил:

* Партком театра во главе с М. Шуваловой раскаялся, и «вредный» спектакль прекратил свое существование.

«Пусть больше ставится комедий, пусть они проваливаются...» Акимов и актеры театра старались спасти «Шаги на рассвете», «Ищу незнакомку», «Автор неизвестен», но безуспешно. Надо ли пояснять, что каждая неудача болью отдавалась в сердце Акимова?

Он вынужден был работать в мучительных тисках: ставить талантливые комедии Шварца, Володина, Э. Ионеско («Носороги») запрещали. Даже «Опаснее врага» ругали за «невывявленность положительного идеала» — постановки в муках рожденных пьес обвиняли в поверхностности и бессмыслице. Кроме того, дамоклов меч жанра висел над Акимовым так же, как и над последующими руководителями Театра Комедии. Сегодня, когда имя Акимова «канонизировано», можно услышать суждение, будто бы при нем зритель всегда очень веселился. Факты говорят о другом. При Акимове ставились: «Дело» Сухова-Кобылина, «Последняя остановка» Ремарка, «Деревья умирают стоя» А. Касона, «Повесть о молодых супругах» Шварца, «Физики» Дюрренматта. «Елисейская» публика, все чаще заполнявшая зал, порой сетовала на отсутствие беззаботного веселья, когда случайно попадала на «Милого лжеца» Д. Килти и на «Дон Жуана». В планах остались «Конец — делу венец», «Евгений Онегин», «Смерть Тарелкина» — вещи, согласитесь, не столь уж уморительно-смешные. Так что поводов для недовольства сверху и снизу было достаточно. Понятно, расправиться с Акимовым открыто, как в 49-м, уже не решались. Приходилось считаться с международным признанием театра. Первые премии за работу над классикой были присуждены «Пестрым рассказам» в Италии, в Каире; Акимов приглашен в Комеди Франсез ставить «Свадьбу Кречинского». Тем не менее постоянная борьба привела к тому, что Акимов надорвался. В 62-м и 66-м он перенес два инфаркта, долго болел.

После 64-го года театр, надо признать, работал не лучшим образом. Видимо, изменить ситуацию Акимов был уже не в силах, хотя незадолго до смерти с большим увлечением приступил к репетициям шекспировской комедии «Конец — делу венец». В 68-м году его не стало. По странной иронии судьбы, когда Акимов умирал в Москве, в Ленинграде, на стационаре играли комедию Гиндина и Рябкина «Ничего не случилось». Действительно, ничего, — если не считать, что с Акимовым умерла целая эпоха советского театра. Личности такого масштаба, такого ренессансного таланта Ленинград впоследствии уже не знал.

ПОСЛЕ смерти основателя Комедии успели запретить в 1969 году спектакль «Хочется посмеяться» по Ильфу, Петрову, Катаеву и Зощенко. Властям, видимо, было не до смеха. А в 70-м в театр пришел Вадим Сергеевич Голиков, до того успешно руководивший Малым драматическим театром.

С Голикова началась «комедия» или «драма» взаимных недоразумений режиссеров и труппы. Режиссеры ставили перед труппой задачи, которые она не могла, да и не хотела решать. А труппа мечтала о ярких художественных личностях и в то же время ждала, что личности будут выполнять ее пожелания. Естественно, и это было невозможно. Разговоры об акимовских традициях (теперь руководителей — Голикова, потом Фоменко, потом Аксенова — били уже именем Акимова) зачастую оставались пустыми. Акимов в известном смысле был сам себе театр, и для того чтобы приблизиться к акимовскому типу художественности, нужно было обладать его синкретическим дарованием, парадоксальным остроумием, способом мышления, своеобразным вкусом и т. д. Менее всего для роли заместителя Акимова подходил Голиков. Как человек очень умный, он это прекрасно сознавал и даже не пытался изображать из себя продолжателя. Напротив, начал строить театр, откровенно отличающийся от акимовского. Надо ли ему было приходить в Театр Комедии? Это уже вопрос личной судьбы, судьбы людей, только под прищипкой получавших право на Дело. У многих ли хватит сил отвергнуть серьезный шанс?

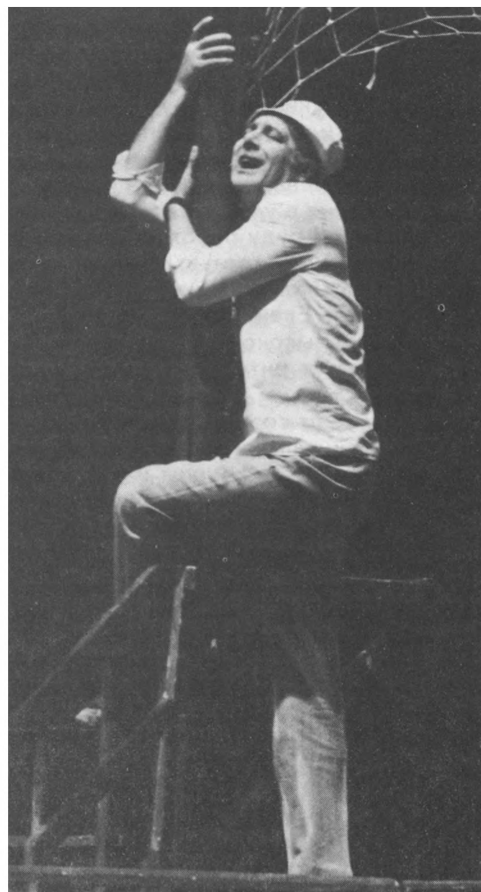
У «назначателей» же не возникало сомнения, достаточно ли веселый человек Голиков, чтобы возглавлять Театр Комедии. Уж если Чернышевского хорошо поставил, с Комедией справится! С точки зрения руководства, название театра ни к чему не обязывает. Ведь нелепо требовать пушкинского поэтического вдохновения от Театра им. Пушкина!

Только зрители и актеры судили иначе. Они хотели смешить и смеяться. В отличие от простодушных зрителей и актеров, главный режиссер, философ по образованию, изучал теорию комического. А в теории сказано: разные слова существуют для обозначения разных понятий. «Смех» — понятие физиологическое и не обязательно связанное с комедией. Бывает от щекотки или от нервов. «Комическое» — понятие умозрительное, связанное с социальными противоречиями. «Комическое» также называют особой формой критики. Такого рода комическое присуще Голикову в высшей степени. Но речь идет



*«Тень». Тень — В. В. Гвоздицкий,
Принцесса — А. С. Неволлина*

*«Этот милый старый дом».
Гусятников — Г. И. Воронцов*



о комическом, требующем умственного усилия. Что же касается легкости, беззаботности, игривости, то уж чего у Голикова нет, того нет. Голиков ставил «Село Степанчиково», «Тележку с яблоками», «Горячее сердце», и спектакли эти были очень интересны по концепции. Правда, философско-политические сарказмы Достоевского, Шоу, усугубленная режиссером желчная сатира Островского далеки от того милого жанризма, к которому тяготели многие актеры театра. Что не мешало Л. Лемке, С. Коковкину, О. Волковой, В. Захарову сыграть в голиковских постановках лучшие из своих ролей.

В целом же недовольство труппы начинало расти. Голиков при всем упорстве в отстаивании своих взглядов никогда не был человеком эгоистичным, ограниченным. Будучи главным режиссером в Малом драматическом, и в Комедии, и в Театре на Литейном, он приглашал сторонних режиссеров, порой очень далеких от собственного кредо. Так, пригласил он Ю. Дворкина в Комедию, и не его вина, что оригинальный спектакль «Мы бомбили Нью-Хейвен» сняли с репертуара, фактически половав судьбу молодого постановщика. Он пригласил К. Гинкаса. Опять осечка! Думаю, причина осечки не столько в слабости «Монолога о браке» Э. Радзинского, сколько опять-таки в том, что и Гинкас не укладывался в прокрустово ложе тогдашних представлений о «правильном» театре. Наконец, Голиков приглашает М. Левитина, чуть ли не единственного режиссера в Союзе, будто созданного для комедийного жанра. И Левитин ставит Жванецкого, над текстами которого вроде бы можно «поржать» вволю. Ан нет. В спектакле «Концерт для...» впервые приоткрылось лицо Жванецкого-лирика, грустного, одинокого комика. Актеры с нежностью вспоминают репетиции Левитина, какую-то магию общности, взаимопонимания, испитанную во время представлений. Представлений было четырнадцать. После чего спектакль сняли.

Журнал «Театр» организовал «круглый стол» под названием «Комедия? Комедия!»

(1974. № 12). Обсуждение проходило в атмосфере нервной и по-своему таинственной. Отказались участвовать в нем представители Главного управления культуры, представители ВТО, газет, большинство критиков, куда-то исчезла стенограмма обсуждения. А те, кто все-таки согласился встретиться с редакцией, явно не находили общего языка. Директор М. Янковский выдвинул замечательную по уклончивости формулу: «Мы не можем, конечно, идти у зрителя на поводу, но мы не можем не идти навстречу ему». Результатом встречи явился «Нервный брак» Б. Рацера и В. Константинова — директор отводил комедии первостепенное значение в репертуаре. Худрук же снял с эксплуатации этот шлягер, а на обвинения в умозрительности, литературщине, «избытке концептуальности» (!) отвечал твердо: «Я буду работать так, как понимаю свой долг в искусстве». Главный художник И. Иванов занимал третью позицию, а секретарь парткома Е. Жаров — четвертую. На фоне полной «нестыковки» руководства примиряюще звучали голоса двух ветеранов: Е. Юнгер и Е. Уваровой. Елена Владимировна поддержала Голикова, заметив, что его репертуарная линия, линия высокой сатирической комедии, существовала и при Акимове. По-доброму, с точки зрения интересов искусства говорила Е. Уварова: «Как приятно нам, актерам, работать с такими режиссерами (подразумевались В. Голиков и П. Фоменко.— Е. С.), которые умеют создать творческую, а бы сказала, азартно-творческую атмосферу». Нет, она не заискивала перед «работодателями». На самом деле тогда, вопреки паническим настроениям части труппы и дирекции, творческая жизнь продолжалась.

В 1972 году Голиков решил дать театру то, чего ему не хватало: режиссера эмоционального склада. Выбор оказался удачным: Петр Фоменко. Люди, знавшие Фоменко по Таганке, «Смерти Тарелкина» в Театре им. Маяковского, «Мистерии-буфф», запрещенной в Театре им. Ленсовета, ликовали (кстати, одним из наиболее активных противников постановки тогда был Н. Акимов, и вообще-то не жаловавший Маяковского). В закулисье ходил злоехидный анекдот. Собрались, мол, главные режиссеры Ленинграда, а самый главный им говорит: «Я должен сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет Режиссер!»

ОСТАВИМ в стороне полемические преувеличения. И все же вспоминается то чувство радостного удивления, с которым смотрели «Этот милый старый дом» — дебют Фоменко на сцене Театра Комедии. Фейерверк режиссерской фантазии, музыкальность, неожиданность мизансцен, легкость, изящество. Совершенно по-новому раскрывшиеся Г. Воропаев, О. Антонова, не говоря уже о прелестной паре персонажей-стариков: И. Зарубиной и В. Харитонове. Словом, произошло редчайшее точное попадание в жанр, стиль, угадывание возможностей труппы. В театре эту постановку любили. По крайней мере, она пережила два ухода Фоменко.

Догадываюсь, со мной не многие согласятся, но те три года (с 1972-го по 1975-й), когда Голиков и Фоменко работали бок о бок, были лучшими в жизни послеакимовской Комедии и, не исключено, в жизни этих двух режиссеров. Одним выпускал «Тележку с яблоками», другой — «Милый старый дом», Голиков — «Горячее сердце», Фоменко — «Троянской войны не будет» Ж. Жироду, Голиков — «Романтиков» Э. Ростана, Фоменко — «Старый новый год» М. Рощина... Как ни странно, они уравнивали друг друга. Театр в ту пору был интересен даже в проходных спектаклях. Запомнились О. Волкова в неприязательной комедии Э. Брагинского и Э. Рязанова; Т. Шестакова, С. Дрейден в посредственной пьесе Г. Никитина «Муза». Не говоря уже о подлинных удачах: Н. Пеньков в рошинской комедии, О. Антонова в «Мизантропе». Режиссеры были очень разными. Тем не менее до поры до времени друг другу не мешали. Но в каждом театре есть люди, которым творческая атмосфера поперек горла. Эти работяги взялись за привычное дело стравливания и расстравливания. Вскоре подал заявление об уходе Фоменко, затем вынужден был уйти и Голиков.

Потянулись годы безрежиссерья. Труппа взывала о помощи и забрасывала инстанции письмами с просьбой вернуть Фоменко. Начальство по понятным причинам упиралось. Боялось оно вспыльчивости, неуправляемости режиссера. К тому же самым бранным словом для Фоменко было слово «чиновник». Все же руководство культурой к тому моменту олибералилось, и Фоменко назначили. Радости, взаимным поздравлениям не было конца.

Только радость длилась недолго. Фоменко, уставший от конфликтов, изверившийся, вернулся из Москвы сломленным. От него ждали веселья и «шампанского» в духе «Милого дома» — он же при всем желании не мог дать ничего подобного и повел театр к трагическому гротеску. Трагический гротеск и вообще-то был чужд Комедии, а к 77-му году труп-

па еще и обескровилась. Ушли О. Волкова, В. Харитонов, С. Коковкин; умерли И. Зарубина, Е. Уварова. Началось взаимное вымучивание. Актеры были не готовы к выполнению заданий режиссера — режиссер обманул их ожидания. Были томительные и мрачные постановки вроде «Леса», где только виртуозная игра В. Гвоздицкого приковывала внимание к сцене. Не то чтобы не появлялось радостных событий в те сезоны 77—80-х годов. Пожалуй, никому позже не удавалось так точно передать поэтику златниковского комизма, как Фоменко в комедии «Все будет хорошо». Неожиданной была композиция «Свадьбилей». Здесь чеховские водевили «Свадьба» и «Юбилей» как бы проникали друг в друга, рождая непредвиденный эффект. Правда, все премьеры при фоменковском правлении, как поставленные им, так и поставленные другими («Опасно для жизни», «Странствия Одиссея», «Продолжение Дон Жуана»), далеки от так называемых «ценностей массового восприятия». Снова воздевали руки и говорили об убиинии смеха. Того же «Дон Жуана» Л. Додину пришлось репетировать вопреки мнению худсовета. С другой стороны, интеллигенция не могла простить Фоменко постановку «Крокодила» Достоевского в инсценировке С. Михалкова. Имя официального поэта и драматурга действовало как красная тряпка. В. Жук в очередном капустнике язвил, используя стихи Твардовского: «То он левый, то он правый». Упрек был несправедлив. «Крокодил» («Пассаж в Пассаже») задумывался таким же античиновничьим спектаклем, как и «Смерть Тарелкина» 66-го года. К тому же «соучастие» с автором бессмертного «Дяди Степы» не ставилось в вину ни Товстонагову («Балалайкин и К^о»), ни В. Плучеку («Самоубийца»), ни Ю. Аксенову («Всё могут короли»), ни тем более Акимову («Смех и слезы», «Зеленый кузнечик»). Видно, «Крокодил» — такая уж злосчастная вещь. Достоевского обличали в издевательствах над Чернышевским, Фоменко — в издевательствах над современными диссидентами. Короче говоря, Фоменко в конце 70-х оказался не любезен ни левым, ни правым.

Правые возмущались «Теркиным». Просто-напросто снять композицию по поэме «Теркин на том свете» в 80-м не рискнули. Было трудно отрицать успех исполнителя главной роли Г. Антонова, В. Карповой в роли Смерти. Все же смягчить антикультовскую направленность спектакля оптимизмом и лирикой «Поэмы про бойца» заставили. Впрочем, и эти уступки не помогли. Воспользовавшись переходом Г. Антонова в БДТ, спектакль сняли после нескольких представлений, хотя «Теркин-Теркин» был самой крупной работой театра после смерти Акимова.

Борьба за «Теркина» являлась, видимо, последней каплей. Фоменко понял, что при ленинградских властях он не сможет воплотить свои замыслы. Кроме того, истерзанный неудачами, он стал мнительным и подозревал врагов внутри театра. Враги не замедлили появиться. Те, кто недавно ратовал за его приход в театр, теперь так же хлопотали, чтобы он из него вышел. В последней постановке Фоменко на сцене Комедии («Сказки Арденского леса») несколько модернизированный шекспировский герой пел: «О Боже, как хочется жить на воле с подружкой прекрасной». Фоменко в 81-м году снова очутился на воле, а театр — без руководителя.

ТУТ ЖЕ за пустовавший режиссерский столик сел актер Лев Лемке. Чуть позже, покинув Театр Комедии, он будет уверять, что ни один известный ему режиссер: Акимов, Голиков, Фоменко — не умел работать так интересно, как тогдашний руководитель Театра им. Ленинского комсомола Геннадий Егоров. А пока Лемке сделал незаменимый для кассы спектакль: «Акселераты» по комедии Б. Ласкина. Здесь нет ни парадоксов, ни романтической философской иронии. Вообще не требуется умственного или эмоционального соучастия зрителя. Можно после беготни по магазинам спокойно откинуться в кресле и жевать шоколадку, изредка похохывая над шутками вроде «мужчина в доме нужен для запаха». Изображенная на сцене псевдожизнь ни в коей мере с реальной не соприкасается, а потому и воспринимается отстраненно, как «киношка». По жанру спектакль замещал безвременно скончавшийся водевиль. «Легкие» комедии акимовского периода сходили через сезон-другой. «Акселераты», невзирая на стоны критиков, бережно сохраняются администрацией уже девять лет как нетленный памятник отечественной культуры.

И все-таки путь, предложенный Лемке, показался уж слишком откровенно коммерческим, несолидным для академического театра. Нужен был главный режиссер. После импульсивного Фоменко хотелось чего-то надежно-спокойного. Пожалуй, того же хотелось и творческому составу театра. Поэтому на первых порах кандидатура Юрия Аксенова всех устроила. Осенней именем Товстонагова (его верный помощник в течение многих лет), заслуженный деятель искусств... Ровен в обращении, не имеет маниакальных идей. Возникло, правда, сомнение, достаточно ли он близок комедийному жанру, но, опять-

таки, механизм определения чувства юмора в отделе кадров пока не выработан. И вообще, всякий новый худрук — это кот в мешке, даже если он долго работал очередным.

Начал Аксенов очень мудро. В первой же постановке, «Синее небо, а в нем облака», он занял сразу 16 женщин (в двух составах) разных поколений, обеспечив себе поддержку женской части труппы. Премьеру играли с подъемом. То ли от радости (после четырехлетней бесхозности наконец появился вождь), то ли потому, что одноактные пьесы В. Арро давали возможность самовыразиться каждому. Однако странное складывалось ощущение: чем оживленнее играли артисты, тем менее становился понятен смысл происходившего на сцене.

Арро написал в своем роде аллегорическую комедию. Лишь в рамках такой комедии и мог появиться inferнальный секретарь В. Гвоздицкого и могли справлять преждевременные «поминки» хормейстера Ветлугина четыре дамы из четырех эпох. Я понимаю «Прощание с Ветлугиным» как изображение четырех этапов советского искусства и культуры: Ветлугин — ровесник Октября. Кто-то прочтет по-иному, но уж ни в коем случае нельзя увидеть в этом произведении бытовую комедию из жизни пошляка — любимца женщин. Зритель пребывал в полном недоумении. Ясно было одно: новому главному глубоко чужд метафорический театр и метафорическая драматургия.

Гораздо ближе Аксенову оказался более прямолинейный путь фельетонного комизма, до сих пор для акимовско-голиковско-фоменковского театра не характерный. Впрочем, почему бы и не фельетон? На сей раз Аксенов обратился к комедии-фельетону С. Михалкова «Всё могут короли!». Тема автором выбрана серьезная: махинации вокруг выдвижения и присуждения Государственных премий. Для такого сюжета нужна гражданская злость, хлесткость, дерзость. Только откуда же им взяться? С. Михалков сам неоднократно получал Государственные премии и, кроме того, является членом Комитета по Государственным премиям. Неловко кусать руку, тебя кормящую. Я не говорю об Аксенове, дарованию которого вообще свойственна умеренность. В результате потенциальный фельетон превратился, опять-таки, в благодушно разыгранную комедию о «шалуне», не умеющем разобраться со своей любовницей. Герой Н. Дмитриева, чьи поступки, по идее, квалифицируются как служебное несоответствие и почти уголовщина (спроектированный им мост сразу рухнул), артистичен, изящен, в меру опущенного ему текста остроумен, даже местами трогателен. Академики, члены Комитета по Госпремиям рядом с этой импозантной фигурой — просто тьфу! Словом, кого обличают и обличают ли, оставалось непонятно.

Дальнейшие события подтвердили, что Аксенову вроде бы интересен фельетон, но отсутствует своя позиция и знание конкретной жизни. До уровня провинциального фельетона низвели «Чистые воды Китежа» — жесткую и не улыбку вызывающую повесть Тендрякова, хотя масштаб задан прозаиком совсем иной. Точнее, масштаб у Аксенова существовал сам по себе, в былинном прологе о нашествии врагов на Русь, а основной сюжет, камерного свойства, — сам по себе. Получилось произведение посредственное, публика с него уходит целыми рядами.

Прежидущие руководители Комедии были людьми очень непохожими друг на друга, и тем не менее всех трех трудно упрекнуть в погоне за сиюминутной «злостью дня». Аксенов же старался «поспеть», «рапортовать» и не всегда избирал для этого лучшие средства. Естественно, никакими художественными достоинствами нельзя объяснить его выбор комедии У. Умарбекова «И. О.». Лишь влиятельным положением автора в Министерстве культуры УзССР и Узбекском отделении Союза писателей. Настойчиво советовали — Аксенов не посмел отказать. Трудно себе представить более фальшивое, конъюнктурное и архаичное произведение. Прежде всего, нелеп в «И. О.» центральный герой. Этот добродетельный счетовод, работа в колхозе много лет, впервые открытый для себя факт, известный всем односельчанам: финансовые преступления своего директора. Что же он тогда считал?! Трагедию узбекского народа, систему средневековых отношений, породившую «узбекское дело», Умарбеков решил изобразить в виде водевильчика с каламбурчиками типа «культур-мультур».

Самое печальное даже не в том, что Аксенов брал иногда пьесу по указке сверху, когда слушание почти ничем не грозит. К сожалению, у него нет собственного «индикатора», помогающего отличить талантливую вещь от безвкусной поделки. И при Акимове, как мы уже говорили, не одни шедевры ставились. Нельзя при этом забывать: и выбор тогда был победнее и тематика комедий строго ограничивалась. Аксенов работал в условиях неизменно большей свободы. И все же он принимал к постановке наряду с проникнутыми искренней болью «Роденькими моими» А. Смирнова псевдообличитель-

ную драму О. Сосина «А что на дне колодца?», предлагал в репертуар Булгакова, Фриша и тут же — коммерческую однодневку Н. Воронова «Уик-энд с убийством», скверное подражание А. Кристи. Пусть детектив — на сцене Театра Комедии шли социально-психологические детективы Д. Б. Пристли. Зачем же дурная копия? У Голикова и Фоменко были свои пристрастия в драматургии. Они могли нравиться или не нравиться. Однако это был их личный вкус. Угадать индивидуальность нового руководителя Комедии вряд ли кому-нибудь удастся. Только где-то за афишей просвечивают старенькие бухгалтерские счета, а на них подсчитывается баланс между коммерцией и искусством, между угождением заезжим продукт-изготовителям и гурманствующим интеллигентам.

По-человечески я понимаю драму Аксенова. Долгие годы он «строил» свои спектакли в БДТ, мучился с актерами, разрабатывая кусочки будущей постановки. А потом приходил мэтр и переделывал все по-своему. Да, конечно, приятно трудиться рядом с Мастером. И все же, когда существование в роли подмастерья затягивается — стирается индивидуальность, усиливается чувство собственной непреходящей зависимости. И наконец, у вечного помощника, поглощенного закулисными амбициями, возникает в мозгу стенка, разделяющая мир и театр.

Слишком часто в нашей критике побивали художника камнями за отрыв от жизни, так что предъявлять такое обвинение без крайней надобности не хочется. Но в прежние времена «оторванным» называли художника, видевшего печальные стороны бытия. Тут случай иной. Спектакли Аксенова действительно существуют как бы в вакууме, вне реальности. Ближе всего ему некие «классико-зарубежные» спектакли, где можно спрятаться за старинными костюмами, декорациями, условными ситуациями и характерами. Вопрос, разумеется, не только в постановках самого главрежа, но и в тех названиях, которые предлагают режиссерам очередным, тому же Л. Стукалову. Спрашивается, зачем было вытаскивать из забвения пьесу 50-х годов М. Опп и Р. Денем «Всё о Еве»? Какие точки соприкосновения с сегодняшним днем можно найти в этой далеко не блестящей истории о театральных интригах? Искусствовед И. Ступников, правда, поощрительно заметил: «На сцене Театра Комедии начинается складываться сценическая антология зарубежной драматургии». О, какая благословенная идея: строить репертуар по принципу антологий! «Антология советской драматургии», «Антология русской классики» и т. д. И вот уже театр превращается в говорящий учебник литературы. А чтобы не было прихотливости, субъективизма в выборе, удобно взять себе в наставники «Краткую литературную энциклопедию», «Справочник Союза писателей СССР». И — вперед по алфавиту! Зато никто не имеет права обижаться. Просто до его буквы еще не дошли.

Я не хочу зачеркнуть благие намерения Юрия Аксенова. Только известно: «Благими намерениями...» Казалось бы, что может быть благороднее и достойнее восстановления лучших акимовских работ? В 84-м году, к 55-летию театра, Аксенов вместе с ученицей Акимова М. Азизян вернул на сцену замечательную сказку Е. Шварца «Тень». Увы, театр обманул молодого зрителя, убеждая, что перед ним знаменитый спектакль 40—60-х годов. Это не так. Даже сохранившиеся акимовские эскизы не были воспроизведены в точности. Это относится и к декорациям первого, третьего действий. Другими оказались и многие костюмы. Не говорю уже о мизансценах. Что же осталось?

По воспоминаниям зрителей 40-го года и по моим собственным о редакции 60-го «Тень» в обоих случаях была явственно связана с общественной атмосферой своей эпохи. Нынешнее возобновление произошло вне времени, если не считать пары малоуместных отсебятин про «японскую аппаратуру» и «гласность». Из спектакля выкачан философский смысл. Поэтому непонятен адресат. Для взрослых — наивно; для детей — тяжело. У Шварца Ученый идет на смерть, не видя иного пути остаться самим собой. Эта близость смерти создавала нешуточное напряжение. Судьба милого молодого человека, каким его играл в 84-м году И. Арсеньев, не вызвала опасения — ведь перед нами детская игра. Аннунциата — Г. Гудова лишена простоты и естественности первых исполнительниц роли.

Самым эффективным в акимовской постановке был второй акт, а в нем один из ключевых эпизодов — сцена предательства Юлии Джули. Вот так или почти так сотни людей принуждались к предательству знакомых, близких, как это проделывает Министр финансов. Еще на 50-летию театра произносить вслух имя первого исполнителя роли Министра было нельзя — он возглавляет Совет ветеранов второй мировой войны... в Америке. Я все же рискну о нем напомнить. У А. Бениаминова был найден острый пластический рисунок. На сцене появлялся манекен, почти труп, и этот труп заставлял живых действовать по своей указке. Причем артист казался и страшным, и смешным, и жалким одновременно. У М. Све-

тина всё намного грубее. Он смешит публику ежесекундно выпадающей челюстью, лакеи таскают его, как куль с мукой. При этом рядом с бледными, безликими Аннунциатой и Ученым он даже выигрывает яркостью. И лишь двое исполнителей выделялись из общего строя постановки 84-го года: В. Гвоздицкий (Тень) и О. Чайникова (Юлия Джули). Оба, каждый по-своему, представляли более современный нервно-ироничный стиль игры, убеждающий, что перед нами истинное взволнованное искусство. Присущая Гвоздицкому изощренная пластичность здесь была абсолютно уместна. Певица О. Чайниковой, капризная, переменчивая и несколько истеричная, совершенно очевидно вспорхнула с нынешней эстрады. При всей внешней развязности в глубине ее глаз заатаил страх неоднократно битого зверька, отчего характер приобретал драматический оттенок.

Однако Гвоздицкий вскоре ушел из театра, вслед за ним — его дублер Н. Павлов, еще позже — В. Рожин. Покинула труппу и Чайникова. В 89-м году обновились почти все исполнители. Суховатый В. Котов сменил трогательного Арсеньева; в роли двойника Ученого оказался А. Ваха, актер способный, но по своим физическим данным не подходящий к фигуре «бестелесной» зловещей Тени. По-прежнему с изумлением восклицают «О!» молодые зрители, когда открывается занавес во втором акте: такого пиршества красок и комической фантазии не увидишь на сцене 80-х. Благодарная публика, смеющаяся шварцевским репликам, резюмирует после представления: «Хорошая сказка!» И только-то?

Спустя два года после «Тени» Театр Комедии обратился к другой излюбленной акимовской пьесе — «Двенадцатая ночь». Справедливости ради надо сказать: в «Двенадцатой ночи» задача реконструкции не ставилась. И все же те, кто видел спектакль Акимова 38-го или 64-го года, не могут не сравнивать. Вновь оформление делала М. Азизян. Если приглядеться к расписанному ею заднику, можно заметить традиционные сказочные акимовские домики — на этом сходство кончается. В акимовской Иллирии было много света и юмора. Не знаю, как смотрелась бы живопись Азизян на выставке, здесь же, при постоянном красном освещении, мы видим багрово-красное небо, сумрачно-коричневые тона интерьера. Точнее, кусков интерьера — они изображены на узких, плохо двигающихся щитах. Где бы ни происходило действие, мизансцены с достойным восхищения постоянством строятся вокруг одного кресла, поставленного по центру. На нем могут сидеть Оливия, Орсино и сэр Тоби, а остальные собеседники стоят рядом вполоборота к зрителю. Мейерхольд тоже построил «Дон Жуана» для Варламова, сидящего в кресле. Однако получалось, что Варламов подвижнее остальных персонажей. В «Двенадцатой ночи», напротив, несмотря на танцы и фехтование, действие кажется неимоверно статичным, хотя спектакль вроде бы предпринимался в целях пластического и музыкального тренинга. Увы, мелодичная музыка В. Баснера существует сама по себе, актеры читают стихи сами по себе. А фехтует хорошо один Л. Милиндер, который был пластичен еще во времена второй «Тени». И опять все происходящее на сцене к нам не имеет ровно никакого отношения. Правда, начиная представление, шут — А. Анкудинов поет вставную песенку о временах, когда «мы пели под любую нуду» — здесь явно тонкий политический намек. В остальном, признаем, никаких попыток осовременивания нет. Актеры играют классику! Вот очень красивый Орсино (Ю. Карпенко) с курчавой золотистой бородой. Он делает красивые, плавные жесты, красиво декламирует. Очень томный, очень! Л. Леонидов, исполнитель роли в 64-м году, тоже был склонен тиражировать свои выигрышные внешние данные. И Акимов придумал для него неожиданный ход. Орсино оказался мужичиной африканского темперамента, его дикие страсти могли сдержат только десять слуг, повисших на руках. (Нынешнего Орсино метко прозвали в театре Садко). А вот Оливия (И. Григорьева), тоже с золотистыми локонами, похожая на молодую Аллу Ларионову. У нее красивое платье, и сидит она в кресле очень живописно. Но больно много стихов у Герцога и Оливии. Устаешь, право, от словесного журчания. Впрочем, если хотите, можно перенести свое внимание на креслице. Оно филигранно расписано Азизян. Пока все рассмотришь — глядишь, и акт проскочит. Что же касается персонажей комических, то зритель, как и в «Тени», услышав в первый раз классические остроты, конечно, смеется. Если не требовать ничего, кроме чтения в лицах, то свою просветительскую миссию театр выполняет. Но...

Снова и снова пытаюсь понять, почему рождается чувство отчужденности при знакомстве с сегодняшним днем Театра Комедии? Пожалуй, не в последнюю очередь от того, что у Аксенова почти нет своих актеров. Возрождая как будто акимовские спектакли и традиции, Аксенов после первого «аванса» в «Синем небе» вскоре стал делать ставку на актеров, известных по кинематографу: И. Дмитриева, М. Светина, А. Демьяненко, Ю. Кузнецова. Расчет на их популярность оказался не совсем верен. Дмитриев теперь

играет только в «Бешеных деньгах» А. Островского. Демьяненко, приглашенный в связи с постановкой еще более посредственного детектива Воронова «Уик-энд с убийством», недавно сыграл в «Биографии» М. Фриша. К сожалению, знаменитый гайдаевский Шурик на драматической сцене оказался довольно беспомощным. Омский актер Ю. Кузнецов, запомнившийся в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», хотя и выступил успешно в «Бешеных деньгах», «...Китеже» (в этих спектаклях он представляется единственным живым человеком), психологизмом, достоверностью, ненарочитостью речи слишком контрастирует с броской, полуэстрадной манерой большинства актеров Комедии. Вроде бы ко двору пришелся М. Светин со своими гримасочками, однообразной, переходящей из роли в роль маской самодовольного ничтожества. Но и он связывает свои будущие планы больше с кинематографом и эстрадой.

Нет, дело не в кинематографической ориентации Аксенова, а в его принципиальной ставке на гастролерство. Он искал громкие имена, не задумываясь об их органичном сочетании с остальной труппой. Заглянули в Комедию на два спектакля Э. Зиганшина



«Село Степанчиково». Полковник - Л. Г. Тубелевич, Сергей — В. Г. Захаров

и В. Рожин, блеснули в «Зойкиной квартире». Блеснули и отправились в Москву. Одновременно с ними в театре появилась другая известная пара: А. Равикович с И. Мазуркевич. Кто следующий? Чтобы удержать новую звезду, надо засыпать ее главными ролями. И. Мазуркевич, например, за несколько месяцев сыграла шесть главных ролей, причем очень разноплановых (Виола, Зойка, Принцесса, Ева, Антуанетта...). Я не хочу принизить возможности способной актрисы, и все же ее переход от трагических ролей, которыми она прославилась в Театре им. Ленсовета, к амплуа обольстительной женщины не кажется мне органичным. Лихорадка все новых и новых ролей, на мой взгляд, приносит Мазуркевич только вред. А пока Мазуркевич занимает ведущее положение в труппе, О. Антонова, не имея, кроме Марго Крейн, ни одной интересной роли, играет в Театре им. Ленсовета. Там же обосновался В. Захаров; интересно начавший при Фоменко В. Еремин тихо пропадает в БДТ; строит свой театр К. Датешидзе...

Разумеется, есть и сейчас люди, верные акимовскому дому: Е. Юнгер, А. Севастьянов, Т. Чоккой, В. Карпова, Г. Воропаев, Л. Леонидов, В. Труханов, Л. Милиндер, В. Никитенко. Для акимовских актеров выделена «сценическая резервация» в виде капустника-воспоминания «Давайте говорить друг другу комплименты». Быть может, я пристрастен, но мне кажется, это самый живой и веселый спектакль нынешнего репертуара. Никитенко, Леонидов, Улитин, Карпинская, Милиндер делают здесь то, что им нравится, играют так, как им нравится. И хотя существует мнение,— дескать, для посторонних внутренние капустники непонятны и неинтересны, зритель своим смехом это суждение опровергает. Характерно только, что современных номеров в этом капустнике нет.

Нет, главреж Аксенов не деспот. Напротив, когда я спросил одного актера, почему он предпочел Комедию своему более популярному театру, тот ответил: «Аксенов нас

по крайней мере за людей считает». Что ж, приятно. В нынешние бурные времена Театр Комедии до недавних пор казался тихой обителью, где неплохо отсидеться. Правда, опасно задерживаться. И не задерживаются. Самое обидное: не задерживаются молодые. Виктор Гвоздицкий обещал стать одним из своеобразнейших актеров Ленинграда. Теперь работает в Москве, у Левитина. К своему учителю Додину ушли Н. Павлов, А. Неволлина, А. Коваль. Недавно покинула театр О. Чайникова, а ведь на ней держалась чуть ли не половина репертуара. И ведь не за длинным рублем бегут, не в академические театры. В театр-салон «Петербург» с непрограммируемой судьбой. Стало быть, тягостно в Комедии.

Незавидно положение и тех, кто остался. Помню, какую симпатию вызывал дебютант А. Васильев в пьесе ныне итальянского драматурга А. Антохина «Опасно для жизни». Теперь Васильев мелькает в эпизодах, если не считать «Акселератов». Кроме, как в «Родненьких моих», нет значительной роли у даровитого Ю. Орлова. Умевшая соединить эксцентрику и трагизм в спектаклях Датешидзе «Любовь» и «Стакан воды» по Л. Петрушевской В. Киселева лишь в нынешнем сезоне дождалась первой большой роли в комедии Б. Рацера и В. Константинова «О ревуар, товарищи!». Эта актриса заслуживает более глубокого материала. Сейчас наиболее активная фигура из молодых — А. Анкудинов. Этот пластичный, подвижный острохарактерный актер (в числе его удач назову роль юного гения в «Крестиках-ноликах» А. Червинского) известен еще и в качестве исполнителя эстрадных песен. Кроме того, достаточно точно подражает в капустниках главе Советского государства. Хотелось бы только пожелать Анкудинову так же точно отбирать краски и для своих основных ролей. Я обращаю это пожелание именно к актеру. Создается ощущение, будто бы каждый в театре «спасает» самого себя, играет на свой страх и риск. Трудно говорить об ансамбле. Точнее, он иногда складывается, например в «Родненьких моих», но так, как складывался в дорежиссерской Александринке.

КАЗАЛОСЬ БЫ, есть ли основания тревожиться о Театре Комедии? Учитывая стабильно катастрофическое положение в Ленкоме и Театре драмы им. Пушкина, непростую ситуацию с Театром на Литейном, учитывая кризис в ТЮЗе и Театре им. Ленсовета, Театр Комедии не так уж и плох. Если уместно присваивать художественным коллективам номер, как на гонках, он где-то на 6-м месте от хвоста. Зритель ходит, премьеры регулярно выпускаются... Почему же тогда грустно приходиться в любимый театр? Вероятно потому, что смеяться в комнате больного неудобно, выражать соблезнование, не имея возможности помочь, тоже вроде бы бестактно. Тревожно и зрителю, и критику, и актеру.

В 87-м году, когда кризис не достиг еще теперешнего уровня, собралось бюро по вопросу Театра Комедии в Куйбышевском райкоме партии, затем группа критиков два месяца отсматривала весь репертуар, беседовала с труппой, режиссурой. После подробного обсуждения дел «Ленинградская правда» опубликовала отчет под названием «Консилиум» (1987. 29 апр.). Что же за болезнь, по поводу которой собрали консилиум?

Мы привыкли делить театры на изумительные и отвратительные. Пора отличать и третью, наиболее распространенную разновидность: никакой театр. Да, таких немало, но Театр Комедии был маркой Ленинграда, и ему безликость не прощается. Вроде бы и страшного ничего нет, «температура нормальная». Только артисты говорят: «Скучно ходить на репетиции» и, смешно сказать, радуются незанятости в новой работе. Актерам скучно репетировать — зрителям скучно смотреть. «Вялость режиссерской мысли» — констатировали в 87-м году уважаемые и беспристрастные критики. За минувшие три года мысль почему-то не стала активнее. Но позвольте, это все равно что сказать: физическое бессилие тяжелоатлета. Речь идет о профессиональной непригодности, которая, в свою очередь, дисквалифицирует труппу, влечет за собой поддержку безликой сценографии, постоянные конфликты с дирекцией. Труппа это прекрасно понимала и в юбилейном году лишила Ю. Аксенова права называться художественным руководителем. Власть взял в свои руки художественный совет во главе с В. Никитенко. Аксенов же остался главным режиссером без полномочия — главных (номенклатурных единиц) коллектив не имеет права снимать и назначать. Дикое положение и бесперспективное. Тем не менее оно сохранилось. И я с удивлением смотрел на юбилейном вечере, как Аксенов сидел гостем на сцене собственного театра.

Что же дальше? Когда ясный и очевидный выход нам не нравится, придумываются архитектурно-декоративные маневры. Возник, например, проект: сделать на Малой Садовой некий роскошный торгово-культурный комплекс, где театр и магазины не только не противостоят бы друг другу, но как бы «сливались в едином порыве». К счастью, проект расстроился из-за привычного отсутствия средств.

Правда, художественный совет обещал нам серьезные перемены. Судя по высказываниям актеров: Никитенко, Карповой, Вахи,— они настроены решительно. Не хотят больше быть коммерческим, производственным предприятием, не хотят мертвечины и покоя, затхлой атмосферы. Разумеется, резче других выступил представитель молодых А. Ваха. Он предположил, что ни на одном из нынешних спектаклей Акимов не выисдел бы. В своем интервью корреспонденту «Смены» Ваха простодушно раскрыл творческий метод своих коллег и, вероятно, свой: «Артисты пытаются как-то разыгрывать, чтобы пошмешней было — рожи какие-то строят... Так вроде еще что-то получается». С большей надеждой высказалась В. Карпова: «Хочу, чтобы этот юбилей стал точкой отсчета для нового этапа в жизни театра».

И только Юрий Ефимович как будто не собирался ничего менять. Поставил «Зойкину квартиру», не решив и половины художественных задач, связанных с драматургией Булгакова, в очередном сезоне подступался к Н. Эрдману и архитрудному А. Платонову. Эклектичный, перегруженный красками быта и приемами вчерашней условности спектакль «Биография» по М. Фришу, кажется, убедительно доказал, что западная интеллектуальная драма чужда нынешней эстетике театра,— нет, давайте возьмем за «Пуп» Ж. Ануя. И какие современные пьесы обогатят сегодняшнюю афишу, если вся современная комедиграфия (будь то Злотников, Галин, Петрушевская, Железцов) Аксенову не по душе. Своей комедийной мастерской новый худрук не создал. Актриса театра Л. Вагнер заменить собой мастерскую не может. Ее первая комедия «Аквариум» была очень скоро снята с эксплуатации из-за полной литературной несостоятельности.

На призыв «SOS» обычно приходят Б. Рацер и В. Константинов. Постановка их пьесы «О ревуар, товарищи!», видимо, и должна была знаменовать собой решительный шаг Театра Комедии к обновлению. Действительно, почти все острые проблемы современности в последнем опусе обозначены: и жилищная проблема, и продовольственная, и экономическая, и кризис власти, и пробуждение демократии, и активная смычка с границей... Звучит (на сей раз в подлиннике) голос М. С. Горбачева. Но ситуации, когда «хочешь — вешайся, хочешь — плакаты вешай», рассмотрены с таким мягким, незлобивым юмором, что в пору позавидовать неиссякающему оптимизму маститых авторов комедии и создателей спектакля. Образы зампредисполкома и предисполкома выписаны «акварельными», шутейными красками, хотя «слуги народа» города Белореченска, «резвяся и играя», крушат судьбы людей, ни за что сами не отвечая. В финале все жители объявляют голодовку по разным поводам, и партийный вождь рапортует в Москву о решении у них продовольственной программы. Как и в других случаях, позиция театра не проявлена, поэтому зубоскальство по поводу вещей, в сущности, трагических, несколько коробит. Однако исполнители рады работе с режиссером В. Воробьевым. У него есть чувство сценического юмора, легкий, динамичный стиль. После долгих, тяжеловесных построений Аксенова даже скромная режиссерская фантазия приглашенного постановщика кажется пиршеством.

Как переменить положение в театре при нынешнем состоянии его режиссуры, я не представляю...

Признаюсь, когда я писал эту статью, во мне теплилась слабая надежда: а не подтолкнут ли мои критические размышления хоть на сантиметр решение вопроса с руководством Театра Комедии. Однако жизнь движется на больших скоростях, чем критика. Пока с рукописью работали в журнале, стало известно: Ю. Аксенов подал заявление об уходе. Увы, не мои строчки и не голос собственной совести вынудили его к решительному шагу, а поход инициативной группы театра в Главное управление культуры. Необходимые подписи еще не появились на заявлении, а коллектив в полном составе (и творческие, и технические работники) проголосовал: 110 человек против главного, 22 — за. Итак, начальственный кабинет снова пуст. (К тому времени, когда статья увидит свет, возможно, и это переменится.) Кажется, все хорошо. Демократия победила; чужой, скучный человек изгнан из акимовских стен. Но кто придет на этот раз спасать Комедию? А если и найдется молодой режиссер, близкий комедийному жанру,— у меня нет уверенности, что его примут благосклонно. Да, коллективу хочется дерзкого, смелого, остроумного руководителя, яркую личность. И все же, как показывает прошлый печальный опыт, самим особенно меняться не хочется. И зритель должен быть всем доволен — мечтает дирекция. Это ли не утопия?!

Либо надо начинать каждый раз с новым руководителем чуть ли не с нуля, либо мириться с угасанием или бойкой халтурой. Иного варианта нет, и нас будут ждать новые драмы в Театре Комедии.



Александр-Невская лавра. Фото Л. Кудиновой

ОБЩИНА

ИЗ СЕРИИ КНИГ «ЖИВАЯ ЭТИКА».

143. Многие вы начинаете делать правильно. Вы отменяете рукопожатие и тем признаете могущество прикосновения. Вы отменяете рукописание и тем признаете наслаивание живой энергии. Вы сокращаете язык и тем признаете нужность космических сбережений. Вы учреждаете Общества Взаимопомощи и тем признаете общину. Вы начинаете переоценку преходящих ценностей и тем признаете эволюцию. Вы отменяете явление насилия и тем признаете Учителя. Вы отменяете сквернословие и тем признаете ценность звука. Вы отменяете танец пошлости и тем признаете значение ритма. Вы отменяете плохие зрелища и тем признаете важность цвета. Вы отменяете тунейдство и тем признаете мощь энергии. Вы отменяете отсталость и тем признаете волю. Если не всегда научное значение ваших действий вам ясно, то, являя неизбежность эволюции, вы поступаете правильно.

Видите, сколько у нас согласий, только особо тупой может думать о противоречии путей.

Как цветы целебные, подымаются ростки сознания народов! Русло народного стремления несет человечество к новым знаниям. Это утверждение можете выражать поэтической метафорой или сухой формулой, но смысл народного потока останется непоколебимым. Захочет ли кто идти затрудненно или поймет полезность сотрудничества, но направление эволюции останется неизменным.

Будет процветать мировое обновление, сотрудничество, взаимопомощь, община.

144. Скажем и тому, кто опасается всех обновлений, — разложение у тебя. Этот процесс начинается гораздо раньше, нежели физические болезни. Как можно наблюдать начало намечающегося распада? Только в неподвижности допущений. Как можно установить, когда распад становится опасным для общественности? Когда вялое сознание считает общину вредной чепухой. Нужно проходить мимо таких живых трупов. Иные не вмещают общины, но разряд нападающих возмущенно должен быть изгнан из общины. Нужно понять, что хотя бы малейшее прикосновение к этим организмам вредно. Здесь не может быть вопроса родства. Почтенная старость тела при ясном сознании, ибо в сущности тогда никакой старости нет. Но преждевременное гниение окружает нестерпимым зловонием. Когда Будда называл человека — зловонный, он, прежде всего, имел в виду духовное сознание. Этот гангренозный процесс лечению не поддается. В наших построениях избегайте затронуть таких людей. Тратить на них время равно отнятию куска от ждущего голодного.

Как ждут каждое слово о Новом Мире! Устремление новых сознаний даст новые сочетания. Мы ждем тех, кто может назвать желанным новый день. Для кого лучший прошлый день хуже каждого нового. Они правы, ибо каждый новый день одет новозволюционной праной. Становится новым фактически измененный распада-

дением миров воздух. Как нужно изучать состав атмосферы самыми чувствительными аппаратами! Состав воздуха — нужная часть биологии. До сих пор мы грубо говорили о воздухе, забывая его психическое воздействие.

145. О развитии возможностей действием. Когда создается определенное действие, оно походит на движение корабля. Пересекаемая атмосфера посылает брызги напряженной материи. Все они находятся в магнитной сфере действия и временно подчинены ему. Слои пересекаемой атмосферы очень разнообразны. И полезность возмущенных частиц совершенно неожиданна. Истинно, владеет действием тот, кто может учесть возмущенные частицы материи и, признавая, сжать их до единства.

Давно говорил вам о сосредоточении на действии. Именно, непоколебимое устремление должно быть в каждом действии. И все же будет не прав, кто будет просыпать искры удара — эти благодатные подробности. Хозяин знает счет зернам, и ловец не упустит рыбу поверх сети. Огни неожиданности приносят свет пути.

Зовите из бездны материи светлых вестников. Нужно оценить, сколько возможностей попадет в вовлеченную спираль. Эти принадлежания возможности упустить непростительно. Не говорю, что надо тяжело мучиться над пространством действия. Нужно зорко охватить круг воздействия, и возможности упадут, как зрелые плоды. Нужно изучать качество атмосферы. Нужно изучать качество действия. Действия могут стать бессмысленными, и атмосфера переполнится волнами разной длины. Так можно оградиться от безумия.

146. Поединки безумны. Нет случаев, когда драка может разрешить спор. Чем выше предмет, тем неуместнее драка. Можно представить необходимость уничтожить врага, но такое уничтожение не есть следствие оскорбления. Ничто не может оскорбить сознательного борца.

147. Героем называют человека, который действует самоотверженно, но это определение не полно. Герой тот, кто действует самоотверженно, неуклонно, сознательно и, действуя во имя Общего блага, тем приближает течение космической эволюции.

Можно встречать героев в текущей жизни. Не следует считать это понятие неприменимым. Страшась произносить такое понятие, мы сами отрываем путь в страну правды. Нужно познать геройство в жизни, нужно бесстрашно признать наличие врагов, нужно помнить, что меч есть жезл героя. Уменьше обратись меч в жезл должно найти место среди трудового дня.

Как поникнут все магические формулы перед неустойчивым скачком через бездну к живоносному Солнцу. Только познавшие реальность могут говорить о Солнце без поверхностной слезливости.

Хотим видеть вас стойко побеждающими. Каждая победа учит сдержанности, но эта сдержанность трепещет полетами. Не бойтесь больших определений и, отправляясь на подвиг, скажите, чтоб приготовили пищу на завтра. Идущий на подвиг должен идти как на колокол труда. Устремленному достаточна самая тонкая поверхность. Устремитесь!

148. Трупов не едят, но убитых животных принято есть. Надо спросить — какая разница, ибо убитое животное разве не труп? Мы советуем не употреблять мяса из простой целесообразности. Конечно, всякий понимает, что употреблять разлагающиеся клетки вредно. Но когда начинается это разложение? В момент прекращения функции жизни тело теряет заградительное излучение, и немедленно разложение начинается. Потому житейская мудрость о неядении трупов лицемерна. Потому советуем пищу мучную, молочную и растительную, где меньше разложения.

Конечно, процесс жизни растений походит на жизнь животных, но можно видеть, что разложение растений начинается много позднее. Лучше свежие растения или сушеные на большом жару. Хлеб лучше опресный, без жиров. Достаточно жировых веществ в коровьем и растительном масле.

Ваше наименование — вегетарианство, неудачно; оно подчеркивает отделение по принципу, но не по существу.

Пища должна быть в общине растительная, ибо члены общины должны преследовать наибольшую целесообразность.

В пути не будем разборчивы. Не забудем полезность смолы во всех видах. На пути будем помнить, что еда дважды в день достаточна. Долго за столом не сидим.

149. Держите соотношение расширения и закрепления. Помните, не только скачок, но и удержание новой почвы. Можно привести много примеров, когда расширение не дало возможностей. Расширение, конечно, понимаем в отношении сознания. Если победа сознания не будет закреплена технически, то вместо ровного света сознание наполнится острыми, болезненными искрами. Как и во всей жизни, надо понять момент сживания. Человек, живущий полно, начинает замечать как бы пульсацию своих переживаний. Эта пульсация идет помимо количества работ и внешних импульсов. Эту пульсацию надо внутренне беречь, не приписывать ее переутомлению или случайному аффекту. В эти моменты сознание сживается с каким-то новым приобретением. По неопытности часто начинают беспокоиться о временном молчании сознания, но такое закрепление завоевания ведет к следующему скачку. При таком сживании сознания не насилюйте его задачами. Бабочка готовит новые, разноцветные крылья — не повредите кокон.

Для наблюдений за движениями сознания следует применить съемку физических излучений. Эти съемки должны быть поставлены очень точно. Вы слышали о видимых симптомах заболеваний, отражаемых на снимках. Кроме этих пертурбаций можно заметить как бы синие пятна, плавающие в поле излучения. Можно знать, что сознание конденсируется в эти моменты. Затем снимок покажет как бы пламенные струи, сметающие синие сгущения, — значит, герой готов к следующему подвигу. Правильной постановкой съемки излучения будет сделано крупное закрепление народного понимания неочевидных качеств организма человека.

Можно дать так называемый вполне научный институт, где каждый проходящий может зайти, и обнюхать экран и пластинку, и обследовать рукава и карман оператора.

Нигде нет обмана; именно, как хотели; ясно, бесплатно и с разрешения правительства, и без принятия предварительной ванны. Но последнее не легко, ибо для снимка нужно сильно протереть тело спиртом для удаления испарины.

Нужно закреплять сознание!

150. Ускорение взаимопонимания заключается не в произносимых словах, но в затрагивании центров мозга. Существует замечательный опыт, когда говорящий устанавливает ток понимания и затем внезапно меняет язык, выбирая наречие, незнакомое слушателю, и феномен понимания продолжается. Конечно, вы знаете и ощущали молчаливое внушение, когда молниеносно сообщается пространная мысль. Она интерпретируется на ближайшем для слушателя наречии, но исходное наречие могло быть совершенно иным.

Опыт передачи мысли становится обычным, но качество посылки и получения недостаточно исследуется. Менее всего наблюдается момент замыкания тока понимания, после которого формальные слова становятся излишними. Прочность этого тока менее всего зависит от напряжения мозговых мышц. От напряжения скорее могут лопнуть сосуды, но понимания не произойдет.

Вы давно знаете разлагающий звук, который действует не напряжением, но качеством. Понимание подобно этому звуку. В древности говорили: «Открой врата понимания, иначе моя молния испепелит твой затвор». Именно, молния мысли — это первосоздание сущего пронзает все затворы.

Наступает момент, когда глаза слушателя темнеют, и по физическому излучению побегут искры несвойственного цвета — этот цвет принадлежит излучению посланного. Конечно, свет успел промчаться быстрее всего и аффектировал свет сознания слушателя. Значит, поле занято и способно к дальнейшему восприятию.

При опытах передачи мыслей важно опросить всю округу, чтоб нащупать, как распространилась зараза посылки. При этом можно установить спиральность движения. Из этого можно понять, что посылки в пространство не будут иметь успеха в смысле срочной определенности. Представляя реальную цель, можно кроме нее захватить большое пространство в точном направлении.

Кончим улыбкой — не представляете ли себе грозу мыслей в пространстве? Один ученик спросил — если мысль весома, то не должно ли от мыслей отяготиться пространство и тем нарушить тяготение? Как думаете?

151. Еще один показательный опыт. В темное пространное помещение посредине становится человек. Около стен бесшумно двигаются несколько вопрошателей и неожиданно задают краткие вопросы. При темноте почти невозможно определить точное направление голоса. Но еще замечательно, когда вопрос задается в пространство, внутренне игнорируя стоящего в середине, тогда голос часто получается из противоположного направления. Таким путем можно видеть, что не внешний орган, но внутренняя посылка имеет первое значение.

Конечно, искра света первая попадает в цель. Уменьше владеть толпою лежит не в красноречии, но в понимании узлов толпы и в своевременной посылке туда светящего гонца. Неуменше обращаться в пространство или фиксирование одного слушателя — одинаково вредно. Также Мы советуем пользоваться фонографом для научных сведений. Но ожидать зажигательных эмоций через механическую передачу нельзя.

Личная электрификация толпы тем полезна, что зажженные узлы становятся как бы резонаторами и заражают значительную периферию вокруг себя. Как же найти наиболее работоспособные и звучащие узлы толпы? Но между говорящим и толпою летают мячи света, и центры энергий пылают четко, если оратор не болтун, но вождь Общего Блага.

Попробуйте сравнить физические излучения болтуна и вождя Общего Блага. Как сверкает излучение вождя, какие прямые стрелы брызжут из оплечий и какие пурпуровые волны стремятся, и ограждая, и рождая новую мощь! Но излучение болтуна изборождено зигзагами, концы которых обращены внутрь.

Аппарат для съемки физических излучений скоро будут дарить детям к праздникам, и умудренные старики опять будут предостерегать детей от опасного занятия: «Можно прожить и без познания самого себя!»

152. У Нас осуждено всякое опаздывание. Отсутствие опаздывания достигается двумя внешними особенностями жизни — четкостью работы и настороженностью. Четкость работы должна развиваться у каждого работника.

Полномерный, мгновенный перенос внимания позволяет кристаллизовать каждый момент работы. Можно при дисциплине достичь ясного расчленения каждой мысли. Прыжки пухлых зайчиков непригодны. Обок с четкостью стоит вечнозрячая настороженность. Не холодный совет упадочных мудрецов — «Ничему не удивляйся!», но пламенный зов — «Будь зрячим!» Такая напряженность не есть натянутый канат, готовый лопнуть, но есть радуга предусмотрения.

Не нужно думать, что настороженность может делать человека холодным и оторванным. Воин на дозоре полон светом возможностей. Правда, он ничему не удивляется, ибо предвидит рождение новых возможностей.

Когда вы восклицаете — «Всегда готов!», вы как бы следуете Нашему призыву. Тому, кто всегда готов, можно испытать все горнило напряженности.

Днем и ночью Наши сотрудники готовы ко всему сверканию Космоса. И в готовности днем пройдут они невидимыми и ночью найдут сияющий путь. Ничто не тревожит, когда будете постоянно тревожимы. Нрав искателя не дает обмерзнуть кораблю.

У Нас осуждено опаздывание.

153. Решит кто-то: «Разве трудна настороженность, или соизмеримость, или подвижность, или преданность? Вот чувствую, могу вместить эти условия, не

возьмете ли меня в дальний путь, в Общину?» Но разве этот спешный путник подумал о непременном условии сказанных им качеств? Забыта постоянность. Мелькающие огоньки только на миг вмещают все качества пламени, но тьма поглощает их так же быстро, как жаровня снежинку. Нельзя доверять моменту вмещения: только постоянность, закаленная трудом и препятствиями, дает возможность поверить ценности вмещения.

Истинный музыкант не думает над каждым пальцем, вызывающим звук, только ученик считает годные пальцы. Истинный сотрудник не думает о намеренном применении качеств труда. Музыка сфер сливается с песней преуспевания труда.

Думайте, как постоянность подобна лестнице огненной.

154. Решит кто-то: «Пройду по огненной лестнице». Иди, каждому путь открыт. Но помни, в случае страха ступени расплавляются в жидкое пламя. Куда пойдешь, не владея качеством работы? Когда Мы говорим — лучше спать на кедровых корнях, то последователь может легко исполнить совет. Легко спать, да еще по совету. Но когда сказано — прими постоянный дозор, тогда становятся горячими ступени. Одно нужно твердить — не легка лестница.

Плох вождь, скрывающий истинную опасность. Преодолеть ее можно лишь полным знанием.

Вижу, идет другой неразумец — этот еще несовершеннее. Он порицает: «К чему торжественное вещание?» Скажем — «Торжественность предупреждения пропорциональна унижительности писка твоего при опасности. Двухногий! сколько раз ты терял лицо свое при первой трудности. Мы видели тебя чернее угля, и отрицания твои наполнили тебя зловонием. Плохо тебе живется, сжег ты ступени и просишь ты милостыню у бездны».

Новый вопрошатель: «Как примирить Учение с наукой?» Если наука преподает достоверное знание, то Учение и есть наука. Какую цель имеет наука, если она распухла от предрассудков? Тот, который так обеспокоен торжественностью утверждений, тот понимает науку как логово мещанства. Тому, кто мыслит об общине, тому нет вреда от ползущих гадов.

Говорю — знаю всю сложность построения. Не скрою, как далеко носить камни, велико безводие! Именно, это сознание, именно, бесчисленность звезд дает утверждение ступеней огненных!

155. Построение общины любит напряженность. Можно заметить, как при различных выявлении способствует напряженность. Даже простая напряженность тела усиливает элементарные явления. Не только отягощение нервных центров, но и мускульные сокращения создают эманацию чувств усиленную. Не сидение в спокойном удобстве, но затекшие от труда члены дадут насыщение энергии. Но, конечно, телесное только для самых элементарных проявлений, необходима напряженность центров мозга. Лучшей напряженностью будет постоянная настороженность.

Приведем картину из Нашей Общины. Средства Наши напряжены для Общего Блага. Каждый работает в полной готовности. Вот Наше беспроводное сообщество принесло срочную новость — нужно воздействие личное. Избранный Совет назначает исполнителя. Иногда исполнитель знает все течение поручения, иногда же ему дается только промежуточное действие. Часто время достаточно лишь для выбора надлежащего платья, и часто начатая книга идет в книгохранилище непрочитанной. Часто длительность поручения не определена. Часто следствия поручения не видны. Что же заставляет избранного радостно отрываться? Что помогает ему спешить в стужу по ледяным глыбам? Какой приказ может вызвать усиленный труд? Ликование готовности растет из привычной настороженности.

Когда советую развивать напряженность и настороженность, не для тягости говорю. Мои советы имеют в конечном следствии ликование. Те же, кто уstraшаются напряженной работой, те боятся формы и закона энергии. Пусть они бесфор-

менно идут к разлагающимся Лунам. Пусть своим разложением дополняют то, что подлежит коренной переработке.

Умейте предвидеть ликование!

156. Можно представить, что путь несущих поручение спокоен. Думают, что шествуют какие-то маги, чуть ли не с шанкой-невидимкой.

Но руками и ногами человеческими строится Мировая Община — в этом лежит красота построения. Но редко в городах встречают радушно посланца Общины. На него рычит сама сущность города. Истинно, само бытие Общины отрицается в городе. Сама атмосфера не допускает покоя посланца.

Вот он, одинокий, прошел, проплыл, пролетел указанные пространства, он уже сообщает и передает. Кто же принял его? Первое, недоверие — существует ли Община? Второе — может ли быть Община деятельной и принимать участие в дальних делах? Третье — не есть ли появление посланца и нужда в его воздействии просто совпадение? — Помню, как один посланный, возмущенный убожеством последнего соображения, ответил: «Вы, говорящий о совпадении, не забывайте, что вы сами есть совпадение частиц материи. Но, если ваше совпадение неудачно, то закон материи имел на то основание». — Впрочем, когда дело доходит до денежных и предметных передач, тогда мысли совпадают благоприятно. Факты и предупреждения выслушиваются внимательно. Выжать полезное сведение, хотя бы и от Общины, житель городов не прочь. Так посланный, кроме нескольких сотрудников, встречает кругом жадную бездну. Дай денег, дай совет на завтра, отведи врага и сам сгинь поскорей и не смущай наше пищеварение мыслями о мировом содружестве.

Конечно, осознание сотрудничества — общины идет, но мышление обывателя усугубилось в косности.

Зовем сотрудников, знающих трудности. Зовем тех, кто не обернется назад. Зовем тех, кто знает, что радость есть особая мудрость!

Мы можем дать сведения самые трудные, но советы Наши ведут к ликованию!

157. Когда Мы отправляем посланца, Мы желаем ему удачи при встрече с драконом. Конечно, это не безобидный хвостатый, доледниковый, но свиреный человеческий эгоизм, доходящий до опасных пароксизмов, называемых ужасом или бешенством эгоизма. Где же гнезятся эти драконы? Утверждают, что злейшее гнездо будет в роскошных палатах, или за прилавком менялы, или в складе торговца. Но скорее найду безвредного менялу и честного торговца, нежели пробью броню отрицания и недопущения. Отрицатель не только готов защищать свое невежество, но он мечтает окружить все человечество стеною ужаса.

Где же первопричина бешенства эгоизма? Человек, сеющий ужас, сам безумно боится. В отрицателе сидит не только невежество, но и низкий страх. Скажите детям, по какому признаку находить гнездо эгоизма. Они должны понять, что эгоист, прежде всего, не допускает, но искатель Общего Блага ставит первой задачей вменение возможностей.

Нашему посланцу стоит произнести любую элементарную истину, чтобы быть заподозренным в каких-то замыслах Общины. Он скажет — энергия и свет, казалось бы самое простое понятие, но обыватель городов уже чует какое-то покушение на его благополучие. Обитатель городов настолько привык считать себя чем-то плотным и темным, что не допускает, как он мог бы оказаться источником физического света. Но даже дети не изумляются электрической искре, от них исходящей.

Необходимо проверить программы школ и усилить линию достоверного познания. Суеверие загоняет людей в щели ужаса. Необходимо это выпрямление школьного мышления провести немедленно, иначе еще одно поколение недоумков будет позорить планету. Нужно усилить естествознание, поняв значение этого слова. Биология, астрофизика, химия привлекут внимание самого раннего детского мозга.

Дайте детям возможность мыслить!

158. Магнетизм и газообразование, оба этих динамических фактора совершенно не изучены. Магнетизм привлекает внимание, когда конь не может оторвать

подкову от почвы. О газах упоминают, когда люди и животные падают мертвыми. Только о таких грубейших проявлениях говорят, но магнетизм и газы существуют по всей поверхности планеты. Нет безразличного места, каждая местность неповторяема по свойствам глубоко практического значения.

Можно изумляться наивности людей, оседающих без всякого понимания ближайших условий места. Можно понять, сколько возможностей погибает и сколько опасностей может быть отвергнуто.

Вы сами делали испытание с веткой орешника и сами изумлялись, как этот древнейший и примитивнейший аппарат напрягался, дрожал и приходил в движение, реагируя на подпочвенные воды и минералы. Конечно, эта очевидная реакция лежит не в орешнике, но в человеческом аппарате. Как же детально и усердно должно быть изучаемо воздействие каждой местности на человека и на целые людские группы! Многие местности окружены народной молвой об особенностях характера их обитателей; где-то люди снабжаются зобами; где-то уничтожаются зубы; где-то проказа гнездится; где-то селезенка разрушается; где-то сердце расширяется; где-то характер вялый; где-то бодрость и живость. Множество бросающихся в глаза отличий. Можно наблюдать, что эти особенности замечаются не в расовых и климатических условиях. Само строение подножия содержит главные причины различия людских приобретений. Широкое поле для изучения, если приступить зорко и без предрассудков.

159. Не только люди не обращают внимания на эманации Земли, они не отдают себе отчета в качестве употребляемой воды, хотя и привыкли лечиться водами. Для охранения люди придумали употреблять кипяченую воду, забывая, что некоторые водные организмы жить в кипяченой воде не могут. Правда, многие микробы погибают при кипячении, но зато при охлаждении именно кипяченая вода принимает наибольшее количество мертвых частиц атмосферы.

Если хотите понизить мозговую восприимчивость, пейте долго стоявшую, холодную, кипяченую воду, она сообщает организму вялую затхлость.

Учим употреблять кипяченую воду лишь в свежем, очень горячем состоянии.

Мы пользуемся родниками, допуская для очищения квасцы или пемзу. Туф, который имеется около гейзеров, также полезен для очистки воды. Чистая вода не только утоляет жажду, но и озонирует всю атмосферу.

Раны лечим погружением в чистую воду. Свет и вода — Наши лекарства. Усилия Наши направлены на простейшие средства. При образовании новых общин следите за простотой всех приемов. Нужно начать с витиеватой, подслеповатой речи. Сведите речистого путника на берег горного родника — пусть устыдится!

Ныне утром, незаменимо, усталость прогнал звон родника. Эта эманация энергии равна сильному воздействию электричества.

160. Мы избегаем внушения, кроме случаев отращения прямой опасности. Другой случай, когда вы видите сложившееся сознание, ждущее искру извне, но всякое насильственное вторжение осуждено. Этот принцип должен быть в общине утвержден, особенно зная безграничное воздействие воли. Когда знаете, что не только люди и животные, но даже предметы двигаются волею, тогда волевая волна должна быть направлена четко осмотрительно.

Вы знаете, что передвижение предметов волею не преувеличено. Магии здесь нет, магнит скорее даст вам правильный путь мышления. Также бузинные фигурки под электричеством дадут наглядное сравнение.

Мы особенно изучаем волю, которая может быть острее стрел. Нельзя защититься от этих стрел. Можно бы подставить щит, если бы знать точное направление стрел. Но кто же может знать это направление?!

161. Наблюдайте показания сейсмических кривых. Они располагаются не по экватору и не по меридиану, но дают свою кривую. Иногда усиленная деятельность потрясений и сдвигов совпадает с напряжением так называемых солнечных пя-

тен — получается напряжение солнечной системы. Не нужно быть пророком, чтоб понять, что мозговая деятельность в эти сроки будет протекать особенно.

Социальные стремления также имеют свою кривую распространения. Осмотрительно нужно не прерывать это следование событий. Трецины сдвигов одинаковы как в почве, так и в народных стремлениях.

Новый мир должен явить чуткость лучшего сейсмографа.

Если кто усложнит шествие народов, тот может получить венки невежества. Нельзя оправдываться незнанием законов, также непристойно для водителя переменить направление на обратное. Никто не может руководиться личным, но, сопоставляя ценности Общего Блага, можно выбрать путь скорейший. Нужно не распылять ни одной возможности.

Кажется, сказана простая, надоевшая истина, но ведь ее никто не применяет, и план действий изговоряется во тьме комнаты, а не на сторожевой башне.

Надо наблюдать не так, как хочется, но так, как есть в действительности.

162. Кто уверяет о своей преданности реальному и достоверному, тот должен особенно приветствовать распознавание действительности. Не притворное заикание перед методом признанного авторитета, но брение и горение исканий действительности. Именно, неудержно, именно, неизменно в ярости устремления, когда высокая гора, как маленький холм, не закрывает пространства.

Среди взлетов научаемся великому дару терпения. Сияющее, творческое терпение не походит на мутный план непротивления злу. Как неудачные рыбаки, сидят согбенные непротивленцы. Их ставка на длину нити пряжи не может обуздать таяние стихий. Творческое терпение знает ключи Нового Мира, потому терпение творит мощь и с каждым часом действительности напрягается.

Непротивление подобно долго открытому флакону благовоний, но творческое терпение, как старое вино затворенное.

Следите за напряженностью творчества в каждом социальном построении. Верно то построение, где окрыляется разнообразное творчество. Если творчеству тягостно, это верный знак ошибки в построении. Этим ошибкам не давайте гнездиться. Зовите каменщиков, перекладывайте стены, пока песнь не зазвучит свободно.

Старая легенда говорит: с дальнего мира пришел посланец, чтобы дать людям равенство, братство и радость. Люди давно забыли песни и омертвелись ненавистью.

Посланец изгонял темноту и тесноту, поражал заразу и строил радостный труд. Утихла ненависть, и меч посланца остался на стене. Но все были молчаливы и не умели запеть. Тогда посланец собрал маленьких детей и увел их в лес и сказал: «Ваши цветы, ваши ручьи, ваши деревья. Никто не пошел за нами, я отдохну, а вы наполнитесь радостью». Так начались робкие прогулки по лесу. Наконец, самый маленький остановился на поляне и засмотрелся на луч Солнца. Тогда желтая иволга начала свой призыв. За нею малыши зашентал и скоро радостно зазвенел: «Наше Солнце!» Вереницей вернулись дети на поляну и зазвучал новый гимн Свету. Посланец сказал: «Люди заехали, настал срок».

163. Творчество есть основа эволюционности. Чем же можно укрепить явления творчества? Можно лишь источником бодрости. Радость есть особая мудрость. Бодрость особая техника. Углубление бодрости происходит от сознания творчества элементов. Конечно, творческое терпение и бодрость являются двумя крыльями работника.

Мы плохо понимаем сентиментальное слово — вдохновение. Когда сознание работает, тогда не к чему ходить в гости к вдохновению. Точно подвальный жилец за милостью к благодетелю! Тогда опять начнется деление на будни и праздники. Тогда можно опять начать праздновать дни рождения. Наша Община имеет один нескончаемый праздник труда, где бодрость служит вином радости.

Нельзя утешаться вдохновением, можно уснуть удержать сознание на степени

творческого терпения и петь подобно птицам, для которых песнь есть выражение существа. Но надо изгонять пугал песни, ибо степень песни есть степень качества труда. Нужно пройти бодро, как древнее сравнение — лёт стрелы!

Не покажется ли странным, что так часто говорю о терпении, о препятствиях, о бодрости, о нескончаемости борьбы? Именно, в разное время и с разных сторон кую доспех бесстрашия. Помните, эта закалка не может быть совершена в одночасье. В разных температурах закаляется меч; даже Будда не отрицал, что в самый счастливый час надо помнить о несчастье, не уменьшая радости.

Но закаленная радость не знает пугал. Радость есть особая мудрость.

164. Врач предвидит течение болезни, и вы принимаете предложенные меры. Астроном предвидит солнечное затмение, и вы запасаетесь необходимым освещением. Социальный психолог предвидит течение событий, тогда вы кричите — пророк! — и в ужасе прячетесь в самые темные уголки. Конечно, вы делаете это будто бы для сохранения научных методов, но в сущности лицемерие и страх мешают вам поразмыслить, где больше настоящего знания — в близоруком ли суждении врача, ползающего по внешним покровам, или в дальнорочкой меткости социального провидца, в котором сочетался опыт с непреложностью. Вспомните ваших социальных пророков, которые на столетия вперед намечали события человечества. Вы не называете их мистиками или ханжами. Вместе с Нами вы зовете их дальнорочными психологами. На этом определении Мы с вами согласимся и остановимся. Кстати, вспомним, что осужденное слово «пророк» значит «предрекающий». Социальные пророки предрекали течение событий, значит, это понятие не менее реально, нежели медицина и астрономия.

Махатма означает великая душа, вместившая явления Нового Мира. Но не будем назойливы, эта особенность в общине осуждена. Согласие достигается не толчками, но шепотом на чуткое ухо. Явите понимание, что есть чуткое ухо, для которого Беспредельность превращается в предел человеческих возможностей. Тот прав, кто может покрыть суждение противника полностью, не касаясь начала и конца его. Для этого нужно быть, хотя бы в малой мере, предрекающим, вернее, реально дальнорочным.

(Продолжение следует)

КОММЕНТАРИЙ

164. *Махатма* — буквально «Великая душа». Личность, достигшая высокой ступени духовного совершенства и приобретшая в силу этого ряд необычных способностей.



Фоторепортаж Л. Кудиновой

У Ганнибаловского дуба

(ВМЕСТО НЕКРОЛОГА)

Ему было десять лет, когда судьба забросила его от южных широт в обширную, неуютную северную страну, где шла война, которой не видно было конца и где множество людей торопливо строили крепости, плоты, рыли каналы, закладывали на верфях корабли и на ингерманландском болоте возводили новый царев город.

Отроком он увидел отрочество нового государства - Российской Империи. Юношей начинал понимать дерзновенные замыслы ее правителя Петра. Тогда на него, недавнего слугу-арачонка, и пал выбор царя, задумавшегося - в который уж

раз - о будущем русской армии. В числе других молодых людей его отправили во Францию обучаться военным наукам.

Бомбардир-поручик Преображенского полка, майор Тобольского и Перновского гарнизонов, подполковник Ревельской крепости, генерал-майор, один из главных специалистов корпуса военных инженеров, кавалер орденов Анны и Александра Невского, генерал-аншеф инженерных войск - вот основные вехи его послужного пути, его служения России.

Отеческое расположение и завоеванное успе-

хами доверие Петра: козни светлейшего Меншикова, добившегося после смерти Петра его перевода в дальние сибирские гарнизоны; обыски и взятие под стражу с приходом новых российских временщиков Долгоруких; заступничество Мишиха, ценившего его знания, опыт, талант; и наконец, после вступления на престол Елизаветы, звездный час -- высокое военное и общественное положение, широкие полномочия, решение ответственных задач, полное раскрытие сил; а затем -- уже в короткое царствование Петра III -- отставка без почестей и наград, с лаконичной и обидной для уверенного в себе 65-летнего генерала формулировкой «за старостию» -- таковы в общих чертах превратности его судьбы.

Он смутно помнил свое абиссинское детство, богатый дом в далеком Лагоне, откуда увезли его в Турцию. В Стамбуле, а потом в России он рос среди чужих и потому, быть может, так ждал любви, семейного тепла. Но, кажется, поспешил с женьбой -- брак с Евдокией Дионер, дочью знакомого петербургского моряка, оказался недолгим. Однако не долго пришлось ему ждать и новой встречи -- с Христиной Региной Шюберг, которой суждено было стать матерью его быстро разраставшегося семейства.

Он именовался Абрамом Петровым -- в честь крестного отца, Петра I. Со временем выбрал себе фамилию Ганнибал, -- возможно, под впечатлением неуязвимой славы древнего полководца и государственного деятеля. Окруженный семьей, он почувствовал себя основателем нового русского рода -- Ганнибалов и в мечтах видел своих детей и внуков и отдаленных потомков в гуще больших событий, талантливыми, признанными в своих делах, богатыми, утвердившимися в рядах русской знати.

Он стал скупать земли и деревни под Гатчиной -- Суйду, Низкму, Кобрино, Воскресенское... Ради расширения родового гнезда вблизи столицы (подаренная перед тем императрицей Елизаветой Михайловская губа на исковской земле была все так далековато) пришлось вступить в соперничество с самими Демидовыми, обосновавшимися поблизости.

Центром поместья Ганнибал избрал Суйду. Здесь отдыхал, ненадолго отрываясь от служебных дел. Здесь поселился в мрачную для него эпоху царствования Петра III.

Постепенно ушелся хозяйством. В домашних хлопотах он провел еще два десятка лет, забытый знаток фортификационного искусства. В год своего 85-летия похоронил жену, а через два месяца его и самого опустили в землю на том же Воскресенском погосте, в полуверсте от суйдинского дома.

Новым хозяином мызы стал старший из его сыновей -- Иван, к тому времени уже снискавший славу незаурядного полководца, герой Чесменского сражения и взятия крепости Наварин.

Через три года после смерти отца в генерал-лейтенантском чине он вышел в отставку и с тех пор подолгу не покидал Суйды. Жил одиноко. Из именитых друзей, случалось, к нему приезжал Суворов. Из родственников чаще других навещалась с дочерью из соседнего Кобрина Марья Алексеевна Ганнибал, жена его брата Осипа, ко-



Здесь жили Ганнибалы, гостили Пушкины

В зале музея

Экспонат музея



того он давно считал беспутным. Забота о брошенном братом семействе согревала сердце молодого холостяка. За отца благословил он племянницу, когда к ней посватался лейб-гвардии Измайловского полка поручик Сергей Пушкин. Женех, правда, был небогат, зато образован, учтив и, к удовольствию невесты, одевался по парижским картинкам.

После венчания, которое устроили в Воскресенской церкви, молодые не забывали его. Как-то Сергей Львович привез своего брата Василия, стихотворца. Тот все благобно вздыхал, умилялся каждой букашке, называл канаву ручейком, твердил о какой-то Хлое, а потом прислал альманах «Лониды», издание Николая Михайловича Карамзина, засушенным цветком пометив страницы со своим стихотворением «Суйда»:

Души чувствительной отрада, утешенье,
Прелестна тишина, покой, уединенье,
Желаний всех моих единственный предмет!
Недолго вами я, к несчастью, наслаждался:
Природы красотой недолго любовался;
Опять я в городе, опять среди сует,
И сердцу радостей, глазам приятства нет.
И все вокруг меня мне кажется уныло!
С каким весельем я взирал,
Как ты, о солнце, восходило,
В восторг все чувства приводило!
Там запах ландышей весь воздух наполнял,
Там пели соловьи, там ручеек журчал,
И Хлоя тут была...

Вскоре Пушкиным понадобилась няня. К малютке Ольге взяли сорокалетнюю замужнюю Арифу. Та была мастерицей напевать и рассказывать всякие небылицы. Иван Абрамович помнил ее еще девочкой, сиротой.

Грустно и одиноко стало Ивану Абрамовичу, когда Пушкины вместе с Марьей Алексеевной вдруг подались в Москву, а усадьбу решили продавать...

Летом следующего года от них пришло письмецо -- Надежда родила сына, нарекли Александром...

В старом суйдинском парке думаешь о Пушкине. Говорят, он никогда не бывал здесь. Во всяком случае прямых свидетельств о том пока не нашлось. Но не его ли строка тревожит воображение на дорожках аллей, напоминая о «Петра питомце»:

...позабыв Елизаветы
И двор, и пышные обеты,
Под сенью липовых аллей
Он думал в охлажденных летах
О дальней Африке своей...

Вспоминается и другое:

И был отец он Ганнибала,
Пред кем среди чешменских пучин
Громада кораблей вспылала,
И пал впервые Наварин.

С ганнибаловской скамьи-валуна открываются зеленые холмы искусственных островков, а за ними -- одинокий, давно уже забывший свой возраст дуб, который в иных обстоятельствах (об этом ниже) хотелось бы назвать по-пушкински: *партирарх лесов*.

И разве не в этой земле многие корни пушкинской народности -- его владения живой речью, мудростью, фантазией простолюдинов...

Это ведь здесь вечерами землячки Арины Родионовны напевно рассказывали:

Некоторый царь задумал жениться, но не нашел по своему праву никого; подслушал он однажды разговор трех сестер. Старшая хвалилась, что государство одним зерном накормит, вторая, что одним куском сукна оденет, третья, что с первого года родит тридцать три сына. Царь женился



Экскурсию по музею ведет директор Андрей Бурлаков

на меньшей, и с первой ночи она понесла. Царь уехал воевать. Мачеха его, завидя своей невестке, решила ее погубить. После девяти месяцев царица благополучно разрешилась тридцатью тремя мальчиками — а тридцать четвертый уродился чудом: ножки по колени серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в затылке месяц. Послали известить о том царя; мачеха задержала гонца по дороге, напоила его пьяным, подменила письмо, в коем написала, что царица разрешилась не мышью, не лягушкой, неведомой зверюшкой...

И разве не проникаешься здесь смыслом памятных строк:

Любовь к родному пенелыцу.
Любовь к отеческим гробам...

Но, видимо, на этом нужно отказаться от увлекшего нас тона. Потому что воспевать приятность отдыха и исторических раздумий на каменном ганнибаловском диване, не замечая под ногами окурков и бутылочных осколков, не смогла бы даже муза Василия Львовича, послушная стародавним законам идиллического стихосложения. Потому что больно смотреть на мертвые ветви древнего дуба, к спасению которого еще недавно призывала «Ленинградская правда». Потому что в предсмертном его вздохе, может быть, последняя мольба сиротливого клочка некогда обширного суйдинского парка — ведь и ему грозит та же участь, если срочно не будут проведены научно обоснованные и квалифицированные реставрационные работы: восстановление дренажной системы, новые посадки... Потому что бутафорной кажется сиротливая могила Абрама Петровича Ганнибала (она восстановлена в 1971 году) после того, как кто-то перекопал старое кладбище под поле. И наконец, потому, что действия нескольких энтузиастов — «ревнителей», как говаривали в пушкинские времена, своего края, сумевших создать музейную экспозицию предков поэта и истории села, далеко не всегда находят понимание и поддержку в местных и отдаленных «инстанциях».

В недавние времена судьбой ганнибаловских мест заинтересовался Фонд культуры. Остается надеяться, что интерес не охладет, а реальные перемены не заставят себя ждать до 2005 года.

Среди многих проблем неотложная — помощь парку. Но и экспозиция нуждается в опекунов, которое в той или иной форме мог бы принять на себя один из государственных музеев. В ней уже представлено немало интересных экспонатов — предметов быта, произведений декоративно-прикладного искусства, принесенных в дар жителями Суйды и окрестных деревень и сел. Все это просится из деревянного здания в мемориальное — ганнибаловскую усадьбную постройку, где ради своего музея могло бы, наверное, потесниться опытно-производственное хозяйство «Суйда».

И все же побывайте в этих местах. Вы еще увидите уголок старинной усадьбы и встретите людей, которым близка и понятна пушкинская мысль: «...Неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности».

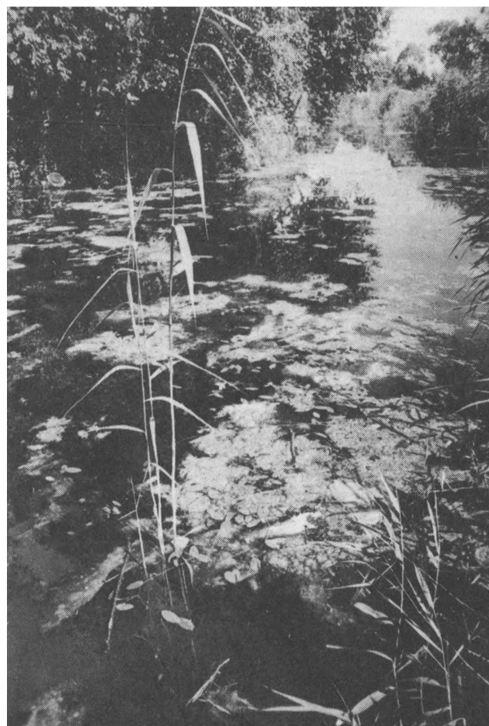
Но не откладывайте надолго. Дуб уже засох...

В л а д и м и р Н а с т и н



На месте Воскресенской церкви (в ней венчались родители А. С. Пушкина)

В Суйдинском парке



авторское право

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ВОЗНАГРАЖДЕНИЕ В КИНО

23 июля 1982 года Госкомитет СССР по кинематографии приказом № 268 утвердил и ввел в действие новое Положение о порядке выплаты дополнительного вознаграждения авторам литературных сценариев и музыкальных произведений, по которым осуществлена постановка документальных, научно-популярных и учебных кинофильмов.

В отличие от существовавшего ранее порядка выплаты потиражного вознаграждения, размер которого исчислялся из фактического тиража фильмокопий, выплата дополнительного вознаграждения не зависит от тиража и количества копий кинофильма. Авторы имеют право на получение дополнительного вознаграждения за постановку кинофильма. Такое вознаграждение исчисляется на основании справок о размере единовременного вознаграждения, выплаченного авторам по договорам, и выписки из приказа об утверждении кинофильму группы по оплате.

Наряду с авторами сценариев и музыкальных произведений дополнительное вознаграждение выплачивается их соавторам, авторам дикторского текста, авторам текстов песен, специально написанных для кинофильма.

Положение также содержит перечень работ, за которые дополнительное вознаграждение не выплачивается. Сюда относится всякая работа над сценарием, не являющаяся соавторской, работа по сценарным разработкам, сценарным планам, съемочно-монтажным планам, на основе которых осуществлена постановка кинофильма. Дополнительное вознаграждение не выплачивается также авторам дикторского текста сюжетов кинофильмов, киноальманахов, постановка которых осуществлена без написания литературных сценариев; авторам переводов дикторского текста; авторам текста и музыки песен, ранее опубликованных.

Конкретные размеры дополнительного вознаграждения зависят от того, выпущается ли

фильм для просмотра зарубежным зрителем, в общесоюзный или республиканский экран. Та авторам литературных сценариев за кинофильмы, отнесенные к I группе, выпускаемые на общесоюзный экран, и кинофильмы общественной политической тематики для зарубежного зрителя начисляется гонорар в размере 140 % от суммы авторского гонорара по договору; за киножурналы, киноальманахи, выпускаемые на общесоюзный киноэкран, — 120 % и за кинофильмы киножурналы, киноальманахи, выпускаемые на республиканский экран, — 25 %. Для кинофильмов, отнесенных к оплате по II, III и IV группам процент дополнительного вознаграждения установлен соответственно ниже. Минимальный размер вознаграждения для всех групп установлен 25 %.

Дополнительное вознаграждение выплачивают Главное управление кинофикации и кинопроката Госкино СССР, главные управления кинофикации и кинопроката Госкино союзных республик, республиканские конторы по прокату кинофильмов.

Размеры дополнительного вознаграждения авторам литературных сценариев и оригинальных музыкальных произведений для документальных, научно-популярных и учебных фильмов созданных по заказам министерств и ведомств рассчитываются каждый по-своему. Размер также зависит от присвоенной кинофильму группы по оплате. Например, авторам литературных сценариев за кинофильмы, отнесенные к I группе по оплате, выплачивается 100 % от авторского гонорара по договору, за киножурналы и киноальманахи — 75 % и за кинофильмы объемом до 150 метров — 25 %. Минимальный размер вознаграждения также установлен в 25 %. В этом случае плательщиками дополнительного вознаграждения являются министерства и ведомства — заказчики кинофильма.

Выплата дополнительного вознаграждения производится после установления кинофильму группы по оплате и в течение месяца после получения организацией-плательщиком необходимых материалов на выплату. Перечисление этого вознаграждения авторам производится через ВААП, который контролирует правильность расчета вознаграждения.

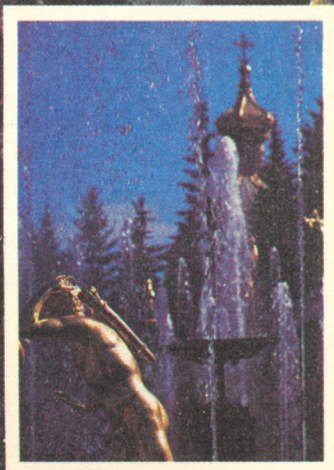
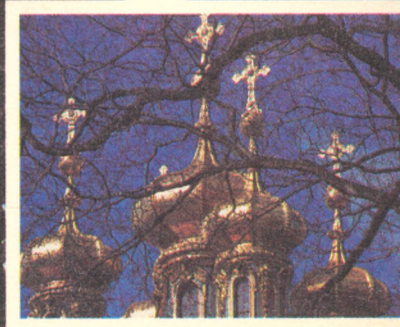
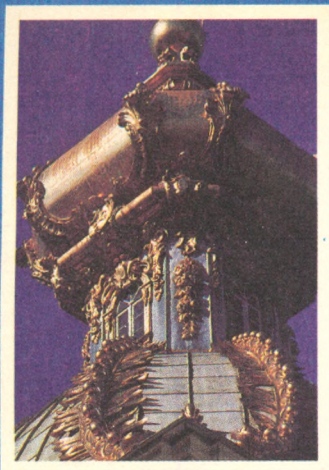
В целях ознакомления организаций — заказчиков фильмов названное Положение опубликовано в «Бюллетене нормативных актов министерств и ведомств СССР». 1985. № 11.

Н. Замыслова,
юрисконсульт СЗО ВААП

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 02.03.90. Подписано в печать 06.06.90. М 22673. Формат издания 70 × 100^{1/16}. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,74. Тираж 22 000 экз. Заказ № 547. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2512. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

Диaposитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Почтовый адрес редакции: 191194. Телефон 273-01-32.



Цена 1 р. 20 к.
Индекс 73 190

