

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

12.90



ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

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

СОДЕРЖАНИЕ

- Евгения Щеглова** **3** Так куда ж нам плыть?..
- Алла Осипенко** **14** ЛЕНИНГРАДСКИЕ СУДЬБЫ
Факты жизни
- Майя Борисова** **22** Четыре притчи
- 25** Взгляд... впечатление... оценка
- Борис Алексеев** **29** Путем Зернова
- 36** НЕВСКИЙ АРХИВ
Быть или не быть Офелии?
Переписка М. Лозинского и М. Бабановой
- Наталья Бржозовская** **51** Загадка Павла Панкова
- Алексей Блинов** **62** МУЗЕИ
Прерванная нить
- Федор Ярцев** **70** У кобринских прудов
- Людмила Ковнацкая** **73** History and story
- Лев Мочалов** **78** По направлению к Идеалу
- 85** ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ
Община. Окончание
- Лев Куклин** **98** МОНОЛОГИ О ГОРОДЕ
Парфенон и Петербург
- Юрий Бровкин** **103** Открытое письмо
профессору ЛГУ М. В. Попову
- 106** Содержание журнала «Искусство Ленинграда» за 1989—1990 годы

ИЗДАЕТСЯ
с июля 1989 года

12.90

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
В. С. ПЕТРОВ
(ответственный секретарь)
В. Ф. ПОЗНИН
В. Н. ПОЛУШКО
(зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция

М. А. Золотоносов
(публицистика)
А. А. Кравцова
(театр, кино)
В. Г. Перц
(изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)
И. Г. Райский
(музыка)
Т. Ф. Селезнева
(история и теория искусства)
В. Ф. Шубин
(музеи, заповедники, усадьбы)
В. И. Яковлева
(рубрика «Летопись вандализма»)
О. Ю. Яхнин
(художественный редактор)

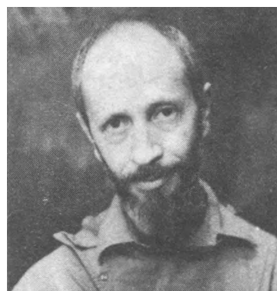
АВТОРЫ РАБОТ,
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА СТРАНИЦАХ ОБЛОЖКИ



ШАЛАБИН Валерий Геральдович (р. 1959) — живописец. **Дихотомия** (деталь). 1989. Холст, масло. На первой странице



ЦВЕТКОВ Николай Михайлович (р. 1946) — член СХ СССР, график. **«Автограф для журнала» — Колесо перемен**. 1988. Гравюра на картоне с цветной подкраской. На второй странице



ТЫКОЦКИЙ Евгений Михайлович (р. 1946) — член СХ СССР, график, живописец. **Прощание**. 1989. Смешанная техника. На третьей странице

ВИЛЕНСКИЙ Дмитрий Эмильевич (р. 1964) — фотограф. **«Совет меня мой Дельвиг милый»**. На четвертой странице

ТАК КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?!



Как говорится в одном из последних анекдотов, жить стало хуже, жить стало веселее. Как никогда бушуют страсти. С грохотом падают кумиры. Партий, и тем более течений, так много, что вообще уже не понимаешь, кто за кого, кто против кого, кто во что верит и что же кому надо. Несмотря на призывы объединяться и подумать о судьбе многострадального Отечества, никто ни с кем объединяться не желает, тем более что совершенно неясно, на какой же почве это должно произойти.

Да и есть ли такая почва?

Вообще эта бурная и пенистая обстановка, казалось бы, удивительно напоминает схожий период из времен раскола некрасовского «Современника». Когда на повестке дня стоял насущнейший вопрос о необходимости сбросить оковы крепостничества, вся литературная общественность, писатели самых разных творческих и общественных взглядов были необыкновенно единодушны. Уважали и, главное, понимали друг друга И. Гончаров и Н. Чернышевский, П. Анненков и Н. Добролюбов, В. Боткин и М. Салтыков-Щедрин, Л. Толстой и Н. Некрасов. Ну все равно как, в общем-то, недавно, лет десять назад, относительными единомышленниками считались В. Распутин и Ю. Трифонов, Ю. Кузнецов и Д. Самойлов... Они, хотя и были писателями очень даже разными, понимали, что живет государство во лжи, что русская деревня разгромлена и почти пуста, что народная нравственность уничтожена, что чистой воды и воздуха до крайности мало, что не во что людям верить...

И вот все это сказано на всю страну.

Шлюзы открыты, говорить можно обо всем, «правду, только правду и ничего, кроме правды» мы получили. Дело, кажется, только в том, чтобы двигаться «дальше, дальше, дальше».

Да что-то не обнимаются В. Коротич с В. Распутиным, и В. Белов тоже не глядит в сторону «Огонька» — если только для того, чтобы со злостью обозвать его «желтым». Словом, налицо доподлинный, неприкрытый раскол. И вроде бы не устраивало никого положение дел «до апреля», но и утраты чего-то для себя и своих единомышленников важного, дорогого они боятся...

Ну до чего похоже на ситуацию, что сложилась сто тридцать лет назад! Тогда, помнится, молодые, но одни из самых талантливых писателей, по убеждениям в основном либералы, те, что вышли из дворянских гнезд, носители многовековой культуры, — И. Тургенев, Л. Толстой, В. Боткин, В. Дружинин — тоже обнаружили, что революционеры-демократы зовут что-то уж очень далеко, и как бы не пострадала в будущем крестьянском бунте, «бессмысленном и беспощадном», их культура, то, что никто, кроме них, не сохранит. Со школьных лет мы знаем, что то была трусливая барская политика, в противовес исконно народной, демократической, и юные наши сердца отданы были (вернее, при-

нуждены были отдаться) бескомпромиссным, идущим до конца Добролюбову и Чернышевскому.

Сегодня тут что-то смущает. Ни Добролюбов, ни Некрасов, ни Чернышевский не ответственные, конечно, за все, что в дальнейшем со страной произошло и какое причудливое воплощение получили их идеи при слишком буквальном следовании им. И то замечу — идеи раннего Чернышевского, ибо в конце жизни он уже предостерегал от чрезмерных революционных иллюзий, опасаясь моря крови¹. Не будем удивляться, что знаем мы преимущественно раннего Чернышевского... А Герцен тогда же, в 1860 году, полемизируя с Чернышевским и его единомышленниками, говорил (что тоже не так уж хорошо известно): «К топору... мы звать не будем — до тех пор, пока останется хоть одна разумная надежда на развязку без топора...»² Уже тогда великий провидец говорил о своем «отвращении от кровавых переворотов»... России не топор нужен, поскольку нет в ней традиции демократии, а есть рабство и развращенность им. А рабское сознание изначально не готово к власти. (Между прочим, мы также привыкли обвинять и «консерватора» Н. Гоголя в непонимании необходимости общественного прогресса. Меж тем он давно предупреждал (в письме к П. Анненкову): опасайтесь проповедовать идеи социализма. Русский человек раньше заметит в ваших руках заздравные кубки, до которых он очень охоч, и перепьется, прежде чем узнает, из-за чего все произошло³.)

Но в том давнем инциденте в «Современнике» смущает и то, что, может быть, Тургенев и Толстой не так уж были и неправы. Культура ведь действительно в значительной степени из «Современника» ушла, каким бы демократическим его направление ни стало. В целом, однако, литература не пострадала ничуть. Напротив — годы после истинно великих реформ 1861—1863 гг. были временем подъема и науки, и искусства, и образования, и литературы.

В принципе, подобная ситуация в литературе — превращение недавних друзей в лютых недругов — дело нередкое. Достаточно вспомнить и то, что М. Салтыков-Щедрин и Ф. Достоевский начинали свой литературный путь как участники кружка Петрашевского и сторонники радикальных общественных преобразований. За что и платились. Достоевский, как известно, отправился в Сибирь, а Салтыкова-Щедрина спасла от нее более ранняя ссылка в Вятку. Долгое отлучение от столиц, однако, развело их в диаметрально противоположные стороны. Достоевский, публицист и журналист, опасаясь отрыва от национальной почвы в процессе реформ, пытался законсервировать в общественном сознании не только «обильную и могучую» (по более позднему некрасовскому определению), но «и убогую, и бессильную» Русь. И это круто и, как оказалось, бесповоротно поставило писателя в противоборство с любой тенденцией социальной демократизации общества, кем бы и как бы она ни выражалась.

Вероятно, линия, по которой проходит сегодня раскол между недавними друзьями, в чем-то со стародавними ситуациями схожа. Хочется верить, что навсегда ушли времена, когда мы уж так любили гордиться тем, что мы единственные в мире и ни на кого не похожи — оттого и взлетали в воздух храмы...

Есть в этих аналогиях еще одна существенная деталь. Раскол в литературе всегда удесятеряет в творчестве тех или иных писателей их самые характерные, отличительные черты. В такое время как никогда высвечивается тенденциозность писателя, его «святая святых».

Нынешнее сходство, однако, наводит и на иные размышления. Не в том, конечно, дело, что ни о какой многовековой дворянской культуре сейчас речь не идет — она успешно уничтожена. Я уж не говорю о том, что три волны советской эмиграции тоже существенно повытрясли и интеллектуальный потенциал страны, и ее генофонд.

Та культура, которую сегодня пытаются охранять носители «почвеннического», «роевого» сознания, — культура иная. Сегодня мы обладаем ко всему прочему и принципиально иным консерватизмом. Может быть, это-то обстоятельство и показывает и миру и нам, до какой же степени оказалась искаженной культура отечества, какими вывернутыми понятиями о самых элементарных вещах мы оперируем, на какой зыбкой почве стоим.

¹ См.: Чернышевский Н. Г. Письмо из провинции // Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 7. С. 1001; Чернышевский Н. Г. Письмо к сыну от 15 сент. 1876 г. // Там же. Т. 14. С. 683.

² Герцен А. И. От редакции // Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 239.

³ См.: Гоголь Н. В. Письмо к П. Анненкову // Полное собр. соч. М., 1952. Т. 13. С. 383—384.

Если консерватор классического типа озабочен, допустим, охраной личной чести, прав личности, кодекса демократических свобод, охраной древней культуры и литературы, то нашему родному консерватору охранять остается разве что уникальную, последнюю и единственную в мире, до конца последовательную тоталитарную систему. В ее создании мы достигли поистине вселенских высот. Если дворянский либерал и западник Тургенев, разделяя демократическое неприятие крепостного права и унижения личности, отстаивал идеи просвещения, гуманности и сочувствия к обездоленным (разумеется, в рамках существующего строя), то деятелям господствовавшего не так давно соцреализма, этого, по выражению И. Золотусского, истлевшего трупа, отстаивать пришлось бы, вероятно, чисто потребительское отношение к человеку как к винтику.

А если сегодня о собственном консерватизме говорит, например, Н. Шмелев, то поспешу успокоить ревнителей консерватизма государственного. Речь идет о сохранении традиций русской интеллигенции, издавна ориентированной скорее на Запад, вообще крайне интересного слоя русской нации, как правило чрезвычайно далекого от крестьянского большинства России. «...Русская интеллигенция,— писал В. Короленко,— трудно, часто неумело и напрасно искала путей для проникновения в народ со своей мыслью... А деревня жила своей стихийной жизнью, и эти две струи, казалось, не могут слиться в одну. На одной стороне была мысль, оторванная от жизненного дела, питавшаяся иллюзиями... На другой — жизнь без мысли, полная лишений и страданий, накопляющая темную, беспросветную вражду...»⁴

Интеллигенция, как правило, не играла в государственной политике России существенной роли (что и оказалось для нее роковым). Вследствие всех этих фактов и нужно иметь мужество сегодня признать, что в плане государственного устройства мы оказались на обочине мировой цивилизации, несмотря на некогда блистательное, имеющее поистине всемирное значение развитие и науки, и литературы, и искусств. Россия же сталинского правления и вообще представляла собой крайнюю степень восточной деспотии, преодолеть последствия которой надобно еще очень и очень долго.

И этот деспотизм касался отнюдь не только российских подданных. Тысячелетнее рабство разъедало как низы, так и верхи. Хотя ныне многими соотечественниками слова об этом воспринимаются как личное оскорбление, напомним один крайне любопытный документ XVIII века — «Рассуждение о непременных государственных законах», — составленный Д. Фонвизиним и Н. Паниным. Авторы его совершенно справедливо увидели, что знаменитая «вольность» поведения Екатерины II отнюдь не объясняется ее абсолютной свободой. Она есть оборотная сторона рабства. «Порабощен одному или нескольким рабам своим, почему он самодержец? — спрашивали авторы. — Разве потому, что самого держат в кабале недостойные люди?»⁵ В деспотическом государстве, говорится в документе, и государь не свободен: он раб своих страстей, прихотей, слабостей. Подумайте, когда о последствиях деспотического правления впервые нас предупредили — в середине XVIII века! Дорого обошлось государству невнимание к здоровым предостережениям умнейших людей.

Правда, при упоминании о сегодняшних консерваторах следует сразу же отделить одних от других. Процветавшие в годы застоя П. Проскурин и А. Иванов, пуще огня боящиеся сегодня любых перемен, которые моментально обнажат муляжность их «опупей», — это совсем не то, что «государственники» Ю. Бондарев и его младший коллега А. Проханов, люди отчетливо имперского сознания. К ним примыкает и Карем Раш — идеолог сознания милитаристского (а первое непременно включает и второе). О писателях вроде Г. Шолохова-Синявского или С. Бабаевского — о тех, кого ранее именовали прогрессивными соцреалистами (но прогрессивными лишь в том плане, что оказались первыми нарочу забытыми), говорить не стоит — их попросту нет, не существует в природе, поскольку книга жива до тех пор, пока ее читают и о ней помнят.

Но дело-то все в том, что нечего консервировать, по совершенно справедливым словам Е. Ермолина, даже тем консерваторам, которые сегодня с редкостным упорством отстаивают мир-лад старой русской деревни и на чем свет стоит клянут вероотступников. Нечего — поскольку только в романтизированном сознании существовал тот «лад», в котором не хватало разве что царя Берендея. Если, несмотря на все свои вопиющие

⁴ Новый мир. 1990. № 1. С. 170.

⁵ Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 258.

противоречия, дореволюционная деревня жила все-таки несравненно лучше деревни колхозной, полукрепостной, и кормила чуть не полсвета, это все-таки не значит, что в ней царил золотой век, полное взаимопонимание и взаимовыручка, якобы свойственные общинному мироустройству (а другого устройства она попросту не знала). Но именно некогда существовавший «лад», то воистину сказочное время, когда, по словам старухи Дарьи из «Прощания с Матёрой», «все друг у дружки на виду жили»⁶, иными словами — по совести, когда царило подлинное уважение к старшим,— это время и есть историческая проекция большинства произведений деревенской прозы. Конечно, больно смотреть на дореволюционные фотографии, вроде не так давно опубликованной в «Огоньке»⁷, где изображены самые обычные российские крестьяне, но возле добротных собственных домов, по-крестьянски красиво одетые и, видимо, не испытывающие особой нужды, о которой нам трубили учебники. Историю в последних, как известно, трактовали как бог на душу положит (вернее, не бог, а последний съезд). Но если мы за долгие годы официального оболванивания привыкли не верить никакой официальной пропаганде, это не значит, что прежде сплошь черное должно сегодня стать сплошь белым. То, что отнюдь не все крестьяне, как опять же представляется консерваторам, были счастливыми, богатыми и «жили по совести», известно любому, кто достаточно хорошо знает хотя бы отечественную классику.

Недавно опубликованные записки В. Короленко «Земли! Земли!» должны бы еще раз напомнить, что никакого золотого века на Руси никогда не было. Что та темная крестьянская масса, которую воочию видел Короленко, в подавляющем большинстве неграмотная и не способная даже отличить необходимейшую всем справедливость и свободу от самого заурядного грабежа, «грабизжи»; масса, составляющая большинство в России, руками которой и осуществлялся «делаж» и нередкие убийства «классовых врагов», эта страшная отсталость, дремучесть, чудовищное невежество и повинны в значительной степени в катастрофе, отбросившей Россию назад на столетия. «...Тяжкий грех нашего прошлого, длившийся целые десятилетия,— писал Короленко в 1919 году,—вызвал в конце концов нашу революцию, со всеми ее крайностями. Диктатура несколько десятилетий застоя порождала глухие, неслышные тогда среди безгласной России стоны нищенствующих Дубровок и Пралевок, Понетаевок и бесчисленного множества сел и деревень по всему лицу нашего отечества... Эти глухие стоны, эти невидимые слезы ядом накопились на сердце народа и сгустились в тучу, которая разразилась над нашим отечеством»⁸.

Об этих «слезах и столах» писали и Д. Григорович, и И. Бунин, и Н. Успенский, и Ф. Решетников, и А. Чехов... А М. Салтыков-Щедрин в «Мелочах жизни» заметил: «Община... не только не защищает деревенского мужика от внешних и внутренних неурядиц, но сковывает его по рукам и ногам. Она не дает простора ни личному труду, ни личной инициативе, губит в самом зародыше всякое проявление самостоятельности и, в заключение, отдает в кабалу или выгоняет на улицу слабых, не успевших заручиться благорасположением мироеда»⁹.

А вот что о вожденной консерваторами общине пишет сегодняшний экономист: «История учит: посредством общины никогда не удавалось обеспечить рвение к труду и экономический успех; равенство, социальная справедливость общинного типа неизменно оборачивались подавлением личности. Преимущества «обобщенного, коллективного, общинного» труда не доказаны и поныне, хотя попробованы, кажется, все мыслимые и немыслимые его варианты»¹⁰.

Между тем сегодня со страниц не только деревенской прозы, но и «неославянофильских» изданий то и дело раздаются призывы возродить общину, пересмотреть отношение к ней, восторгаясь ее «духовным богатством». Вл. Васильев в статье «Метаморфозы» нового мышления» пишет: «Духовное содержание общины до сих пор сводится в отдельных исторических работах до ее якобы процаристской, монархической идеологии, хотя при таком взгляде на вещи становится совершенно непонятной необходимость общинности — самостоятельного народного института власти — в условиях феодальной и самодержавной государственности, разложения крепостничества и зарождения

⁶ Распутин В. Четыре повести. Л., 1982. С. 29.

⁷ Огонек. 1990. № 18.

⁸ Новый мир. 1990. № 1. С. 200.

⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Мелочи жизни // Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 16. Ч. 2. С. 25.

¹⁰ Селюнин В. Истоки // Новый мир. 1988. № 5. С. 186.

капиталистических отношений в России»¹¹. Тут все поставлено с ног на голову: община как прямое производное от монархического устройства России, то, что сдерживало капиталистический путь развития страны (чем, кстати, и вызваны были столыпинские реформы), как чисто феодальное порождение неожиданно становится даже не просто идеалом, а символом прогресса и оплотом особой духовности!

Впрочем, что там община, которую никто из ныне живущих ее идеологов в глаза не видел; в журнале «Слово»¹² похвалы воздаются даже «исконно народному укладу», по которому живет семья «маленькой Веры». Что называется «в упор» не видит автор, одержимый навязчивой идеей о былом общинно-семейном рае, ни смертной тоски, царящей в этой семье, ни бессмысленности ее существования. «Идея» явно застит автору белый свет.

Вообще замечу, что значительной части сегодняшних реформаторов — той самой, что, отрицая настоящее, всеильно ратует за прошлое, — паразитически не хватает критического к нему отношения. Под пером консерваторов «неославянофильского», монархического и прочих толков усердно реанимируется все — от царского правления до суда присяжных. Словно перед нами сплошные дальтоники: что для них не белое, то — черное. Ни тебе полутонов, ни разнообразия цветов. И это — тоже последствия отечественной политики, последствия многолетней жестокости, которая — как известно спокон веку — ничего, кроме жестокости, не рождает. Если со зверской, ничем не объяснимой жестокостью уничтожена была царская семья, то отсюда отнюдь не следует, что теперь надо оправдывать все, сделанное династией Романовых на протяжении трех столетий. На ней, этой династии, была кровь. Была и вина. Она не должна была — ни в коем случае — распространяться на младшее ее поколение. И если бы новая власть была праведной, она должна была судить бывшую верховную власть страны во главе с запятнавшим себя кровью монархом. Судить — но не убивать без суда и следствия. Убийство из-за угла — первейший признак того, что праведными судьями и сами-то убийцы в глубине души себя ощущать не могли. Бессмысленная жестокость не только потянула за собой множество других, но и дала повод сонму людей монархических убеждений под маркой заступничества за безвинно убиенных оправдывать тьму несправедливостей и жестокости — все то, против чего и поднялось море народного мщения.

И откуда у массы весьма далеких от истории людей взялось странное убеждение, будто на рубеже XIX—XX веков на Руси царили мир, тишина и благолепие? Еще А. Чехов в ожидании будущих перемен вполне серьезно и обоснованно предрекал расцвет и жестокости, и потаенного внутреннего рабства — всего того, что тайлось в недрах и процветавшей, и нищей России. «Погодите...» — читаем мы у него в недавно восстановленном после «правки» В. Ермилова тексте. — Под флагом науки и искусства и угнетаемого свободомыслия у нас на Руси будут царить такие жабы и крокодилы, каких не знала даже Испания во времена Инквизиции. Вот вы увидите! Узость, большие претензии, чрезмерное самолюбие и полное отсутствие общественной и литературной совести сделают свое дело»¹³.

Вернемся, однако, от монархистов к «неославянофилам». Относительно недавний резкий поворот вправо части деревенских прозаиков, надо сказать, привел в немалое замешательство очень и очень многих, большинство из которых уверено, что налицо или чистая случайность, или совершенно необъяснимый факт (интересна, однако, случайность, не миновавшая почти никого!). Ну как их, в самом деле, так уж запросто сопоставлять с консерваторами-«неосталинистами», интересы которых нам в общем-то ясны? Читатели же превосходно помнят, как в 1960—1970-е прозаики эти были поистине на гребне всеобщего успеха, чему в немалой степени способствовало и то, что к тому времени все смерть как устали от псевдоэпичности «панорамных» романов. Действовали в последних, как правило, исключительные счастливицы, коих дома после победы ждали с нетерпением любящие родственники; либо начальство на уровне секретарей райкомов; либо и вообще маршалы и генералы. Лирическая же, задушевная, талантливая, так за сердце берущая деревенская проза с болью рассказывала о людях самых обычных и уж успехами никак не увенчанных — деревенских пастухах и мастеровых, доярках и плотниках, о старухах, мудрых, добрых и бесконечно привязанных к отчужденному дому, и стариках, безропотно

¹¹ Наш современник. 1990. № 2. С. 90.

¹² Бондаренко В. Обретение родства // Слово. 1989. № 7. С. 13.

¹³ Цит. по статье: Лакшин В. Этикет Чехова // Моск. новости. 1990. № 6.

живущих чаще всего по законам матриархата, людям с чистой совестью и трудовыми руками... Эта литература прощалась с миром навсегда ушедшим, миром «золотой бревенчатой избы», и была удивительно созвучна потаенному настроению читательской массы, притом вовсе не обязательно той, что вышла в недавнем прошлом из деревни. Во всяком случае, любая острая критика в адрес деревенских прозаиков могла тогда исходить из лагеря литературы «секретарской» или к ней близкой, премированной, пухлой — не в чести были в недавнем прошлом ни рассказы, ни повести, якобы не способные «эпически» объяснить мир. Однако раскол в литературе на то и раскол, чтобы ярче, рельефнее увидеть то, на что раньше, быть может, почти не обращали внимания.

Причины нынешнего консерватизма части деревенских прозаиков, главным образом В. Распутина, В. Астафьева и В. Белова, кроются, однако, не только в том, что рано или поздно общинная ориентация их повестей должна была прийти в трагическое несоответствие с действительностью. С реальностью эта проза и впрямь находилась в сложных отношениях, но это уже тема отдельного разговора. Здесь же скажу только то, что сам по себе культурно-исторический взгляд исключительно в прошлое, тем более и явно романтизированное, обеспечивает тяжелый и плотный застой, поскольку любое новшество, любой прогресс воспринимается как покушение на идеал. «Слов нет,— писал М. Салтыков-Щедрин в статье «Стихотворения Кольцова»,— прошедшее достойно уважения, так как усюновлено историей; но останавливаться на нем — не значит ли отказать человечеству... в потребности развития?»¹⁴

А застой в истории — да и в литературе — не вечен. Если нет движения вперед — маховики истории начинают резво и энергично крутиться назад. Не то ли видели мы в недавнем прошлом, когда с начала 1970-х резко запахло возрождаемым сталинизмом?

Остановить движение истории, движение человеческой мысли, пытаться насильственно консервировать уже отжившее — это, как знаем мы хотя бы из «Фауста», духовная смерть. Причем для движения истории неважно, действительно ли прекрасно или, допустим, отвратительно то мгновение, которое кому-то было бы желательно остановить. В любом случае — это есть свидетельство духовного умирания.

Другой же корень нынешних разногласий тех деревенских прозаиков, кого в определенных читательских письмах именуют «единственно истинно русскими», с массой «русскоязычных» (куда, как ни странно, попал даже Б. Можжев!), кроется в их совершенно особом — а именно родовом — сознании. В принципе эта особенность их мышления прямо вытекает из их общинной (иначе — родовой) ориентации. Родовое мышление, при котором род отторгает, отвергает любого «чужака», видя в нем врага, покушающегося на привычный жизненный строй, ощущается и в «Прощании с Матёрой», и в «Пожаре», и в «Последнем сроке», и в романе С. Алексеева «Рой». Надо сказать, последний особенно отчетливо запечатлел особенности родового мышления — название романа не случайно — и его постепенно нарастающую агрессивность по отношению к «чужому» (что в более ранних деревенских повестях было не так заметно). Но еще более яркое подтверждение этого сознания — в «Печальном детективе» В. Астафьева, исполненном, подобно «Всё впереди» В. Белова, неприкрытого, злого раздражения к «городской культуре», «цивилизации», «аристократкам с филфака», «вундеркиндам», «учености», образованности, вконец испортившей деревню... Писательское раздражение резво перекинулось и на недавних деревенских, а ныне полугородских жителей, в которых сегоднешний В. Астафьев уже не видит ничего достойного. Иными словами, прежняя безудержная апологетика «лада» и «русского огорода» повернулась на сто восемьдесят градусов, и недавние славословия деревенскому роду обернулись такой же безудержной неприязнью.

Критика, однако, вовсе не случайно отметила тревожащий характер последнего романа В. Астафьева. Это произведение с особой резкостью нарисовало действительное падение нравов в современном обществе, забвение лучших народных традиций, потерю связей с землей, с предками. «Общинное» мышление в деревенских повестях присутствовало не как реальная картина (что было бы невозможно из-за отсутствия такого «лада» в действительности: вспомните хотя бы «Деревню» И. Бунина), а как метафора, как некий былой идеал, что и позволяло с особой резкостью и остротой увидеть пороки нынешнего общества. (Хотя, опять же, явление родового сознания — сложнейшее, и оно коснулось не всех деревенских прозаиков,— в частности, не из общинного мирозерцания исходили и Ф. Абрамов, и В. Шукшин.)

Но литература, история давным-давно нам сказали, что на определенном этапе развития общества родовое сознание так или иначе исчерпывает свой потенциал, распадается — и приходит в неминуемое столкновение с нарождающимся личностным. А община, как помним мы из высказываний о ней Салтыкова-Щедрина и сегодняшнего ученого-экономиста, личность-то как раз и не любила — ни в историческом, ни в реальном плане. Ее тянула к себе скорее общность. Однако и древнегреческая, и древнеримская литература нам подтвердили, что такое мировоззрение, мироощущение не вечны. О том же самом говорил давным-давно и В. Белинский в споре своем со славянофилами вокруг «Мертвых душ». Как известно, К. Аксаков объявил поэму Н. Гоголя «древним эпосом» и второй «Илиадой», выводя свое умозаключение из того, что на Западе «древний эпос был унижаем» и «снизошел до романов»¹⁵. Возражая видному теоретику славянофильства, В. Белинский доказал, что эпос попросту изжил себя — «роман отнюдь не искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего времени, исторически возникнувший и развивавшийся из самой жизни...» «Для мира же нового времени его [эпос] нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос»¹⁶. Роман — отражение личностного (в отличие от свойственного древнему эпосу родового) мировоззрения, и всякие попытки сделать уже ушедшее в историю неким образом есть заведомое ретроградство.

К сожалению, приходится признать, что «роевики» не хотят считаться с подтвержденным всей историей мировой цивилизации фактом — личностное сознание типологически выше «роевого». Последнее более или менее, но всегда снижает личную ответственность человека перед обществом и историей, а не перед «миром» — сознательно замкнутой сферой.

Мы действительно ведь до сих пор не осознаем, насколько порой повторяемся, как глубоко зарыты корни сегодняшних проблем...

И когда, говоря о «Пожаре», И. Сухих пишет о том, что еще пять лет назад критика поостереглась бы обвинять его автора в «консерватизме» (да и В. Лавров, по существу, говорит о том же), с ними не согласиться, конечно, нельзя. Но мало ли что было пять лет назад. Теперь, пожалуй, поостережься беспартийно говорить не то что о такой давности (за которой стоит целая эпоха), а о прошлом месяце. Метаморфоза, произошедшая с писателями, даже хорошо нам известными и нами любимыми, сверхтипична для любого раскола в литературе — стоит опять же вспомнить «Современник». А что говорить о нас — ведь необходимо принять во внимание те условия социальной деформации, в которые в так называемые «застойные» годы повержено было общество. Конечно, в давнем 1985-м, когда о романе В. Гроссмана многие только (в лучшем случае) что-то слышали, когда за «Архипелаг ГУЛАГ» и «Собачье сердце» нетрудно было схлопотать срок, когда большинство и подумать не могло, что когда-нибудь мы до такого доживем, когда мы попросту жили в другом измерении, нас действительно поразил писательский крик, писательское предостережение. И разница между деревенской прозой В. Белова и В. Распутина, с одной стороны, и, допустим, В. Шукшина — с другой, вовсе не бросалась в глаза — у нас были другие, куда более выразительные, антиподы. Потому намерение И. Сухих устыдить сегодняшнюю критику, желающую объективно разобраться в недавней литературе, по-моему, отдает некоторым «академизмом».

Вообще, в статье И. Сухих мне видится какая-то странная усталость, происходящая, вероятно, из того же источника, что и известные слова Варлама Шаламова: «Русская литература второй половины XIX века... хорошо подготовила почву для крови». Сложные, выстраданные, страшные слова, не так мы привыкли думать о великой русской литературе... То ли Шаламов столкнулся с последствиями впитанной в кровь русского интеллигента гуманности (а жизнь ох как показала, что на одной гуманности далеко не уедешь; жесткости же, тем более жестокости русская классика не учила), то ли с тем, что она же, интеллигенция, жила чувством вечной вины перед народом... Что такое народ, какими страшными ликами может оборачиваться его воспетая гуманистами праведность и доброта, Шаламов, думаю, увидел воочию. (Хотя — почему не вспомнить тут А. Пушкина, с его известным «паситесь, мирные народы»? Не вспомнить чеховских «Мужиков»

¹⁵ Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842. С. 4, 5.

¹⁶ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. С. 324.

и «В овраге»? Они хотя бы показали, что народ — не одни только праведники Акимы.)

Но есть в этих словах и явная усталость от безрезультатности литературных проповедей. От того, что вроде бы веками с самых высоких и авторитетных трибун внушались идеи гуманности, терпимости, кротости — а результат? Толк? Невиданный со времен испанской инквизиции разгул жестокости, превосходящий все в истории ведомое.

Вообще, XX век доказал поразительнейший факт, достойный стать открытием тысячелетия. Оказывается, столетия цивилизации и культуры, усилия гуманистов всех времен и народов, их надежды на возрождение человечества абсолютно ничего не стоят. Все это смывается при не столь уж существенном усилии как наносная грязь. Оказывается, что человека от зверя отделяет буквально один шаг... Честь этого открытия принадлежит нашему народу, о «святости», «безгрешности», «особой миссии», «уникальной чистоте» которого не устают говорить восторженные консерваторы.

В книге «Держава и народ» Л. Копелев написал: «Нет в мире нации, представители которой не претендовали бы на свободолюбие, добродушие, великодушие, мужество, сметливость (ум) и прочие добродетели как на основные черты своего «национального характера». И, напротив, нет в мире нации, которую враги-шовинисты не укоряли бы в жестокости, коварстве, трусости, жадности, мстительности, чванстве и тому подобных пороках»¹⁷.

Так что нынешние междоусобные войны в литературе — это вовсе не знак некоей «духовной немощи», как решают Е. Ермолин. Слишком мы выстрадали отечественную литературу, слишком высокие образцы напряжения духа, борений совести, сострадания давала и дает она нам, чтобы в пылу сегодняшних схваток ахать от ее бессилия. Истинная литература, не несущая в себе грубой «тенденциозности» (от чего предостерегали ее классики), и не призвана моментально решать моральные проблемы, вроде школьного пособия по «Этике и психологии семейных отношений». Вообще, литература — это другое бытие, и требовать от нее моментальной «отдачи», равно от двигателя внутреннего сгорания, по меньшей мере наивно. Это с блеском умеют делать разве что школьные педагоги, в два счета могущие разъяснить, что хотел Л. Толстой сказать «Войной и миром». Но их пример — нам не наука. Не стоит прямо выводить из экономической нашей немощи немощь духовную, нельзя эти категории смешивать и путать — об этом еще со времен средней школы известно. Никакой прямой связи тут не было и нет, иначе мы вообще не должны, не имеем права говорить о величии русской литературы XIX века, если принять во внимание относительную бедность и отсталость России в сравнении с Америкой и высокоразвитыми странами Запада.

Разумеется, так же неправомерна и обратная операция — выводить величие духа русской литературы из экономической российской отсталости, тем самым невольно оправдывая и чуть ли не превознося последнюю. Именно этим и занимаются, кстати, экономисты, идеологи и писатели — «неославянофилы», говоря об особом пути России и ее отличии от загнивающего, погрязшего в меркантильности Запада. Правда, «консервативными» органами печати не принимается почему-то в расчет то, что особым путем мы уже развивались — да что-то не слишком далеко ушли. Философия бедности — она философия бедности и есть, какие ярлыки на нее ни приклеивай. Взаимоотношения экономики и культуры, духовности крайне сложны и никак не укладываются в прокрустово ложе схем. Демократические преобразования, на пороге которых мы стоим, не путь денационализации, а путь мировой цивилизации.

«...Мы принуждены называть Европой то,— писал Ф. Тютчев в письме к П. Вяземскому,— что никогда не должно бы иметь другого имени, кроме своего собственного: цивилизация»¹⁸ (выделено Ф. Тютчевым). Этот путь, пройденный большинством стран Запада, был отнюдь не результатом чьего-то тлетворного влияния. Его прошли в разные сроки и каждая по-своему Великобритания и Франция, Швейцария и Швеция, Бельгия и Голландия. Неужели жители этих стран были лишены любви «к родному пепелищу» и «отеческим гробам»?

Не так давно об этом же написал и В. Войнович. «...Демократия не цель, а способ существования, при котором любой народ, любая группа людей, любой отдельный человек могут жить в соответствии со своими национальными, религиозными, культурными

¹⁷ Копелев Л. Держава и народ. Мичиган. 1982. С. 8.

¹⁸ Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 142.

или иными склонностями, не мешая другим проявлять свои склонности тоже. Демократия в отличие от единственно правильных мировоззрений не лишает никакой народ своего своеобразия, при ней немцы остаются немцами, англичане англичанами, а японцы японцами»¹⁹.

Сегодняшний день характеризуется прежде всего не «духовной немощью», а распадом отечественного консерватизма, сопровождаемым яростным сопротивлением его идеологов, и утверждением личного подхода к человеку во всех сферах бытия. Конечно, характеризуется он и еще многим другим, но коль скоро речь зашла о консерваторах, то надобно найти корень их паразитической слитности. Ведь личностное, демократическое отношение к человеку всегда находится в противоречии с любыми групповыми, обезличивающими интересами, любой групповой исключительностью. Причем совершенно неважно, какую же именно группу представляют те или иные ее идеологи — пролетарскую, «общинную» (которая именно в послереволюционные десятилетия слилась с «пролетарской исключительностью»), бюрократическую, даже интеллигентскую. Несмотря на всю разницу между ними, в любом случае неизбежным остается принцип превалирования групповых интересов над интересами и правом личности, ее свободой.

При всем уважении к интеллигенции, людям подвижнического склада, людям мысли, А. Чехов говорил: «Я не верю в нашу интеллигенцию... я верую в отдельных личностей, разбросанных по всей России там и сям, — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало»²⁰. Не нужно искать здесь чеховское неприятие интеллигенции (как искалось оно вульгарно-социологической критикой). Здесь именно уважение к личности, индивидуальности человека. На нем, и только на нем, стояла русская литература, вследствие этого уважения имевшая право требовать от человека ответственности за любые поступки.

Именно в том, что литературными консерваторами на первое место поставлены были интересы группы, «роя», и надо искать причины их объединения. Объединило их и еще одно, крайне немаловажное обстоятельство. Это — особая приверженность к защите консервативных (читай — тоталитарных) устоев, на которых государство покоилось в течение семи десятилетий, выразившаяся в том, что любая критика их, любая попытка искать причины государственного кризиса не на «стороне», а в себе, иными словами, заниматься тем же, чем занимались А. Герцен и П. Чаадаев, М. Салтыков-Щедрин и М. Булгаков, консерваторами названа «русофобией». Чрезвычайно характерное слово. Оно говорит не только о давнем, укоренившемся сращивании государственного аппарата и любых его ведомств с обслуживающей его соцреалистической литературой. Оно говорит и о том, что литературой и литераторами утрачена свобода творчества, ее порыв к святости. Иначе как при государственной машине они свое существование и не мыслят, находя собственный кривой сосуд, в котором они возвращены единственно ведомой и необходимой реальностью.

Это говорит и о том, что любое свободное, критическое, незашоренное, личное отношение к миру и людям (а оно неотделимо от подлинного творчества) воспринимается как покушение на государственные основы. Оно-то и названо «русофобией», что само по себе, естественно, предполагает безоговорочную правоту — всегда и во всех случаях — целого народа. До такого додумывались, как мы знаем, исключительно в тоталитарных государствах, поскольку для их существования просто необходимы «враги». Раз уж сам «большой народ» всегда прав!..

А что может ярче говорить о внутренней подчиненности авторов их незримому цензору, об их несвободе, чем совершенно добровольный отказ от творчества, от поисков смысла жизни, от критического к ней отношения, чем такая установка?

В принципе, именно таковой всегда была не подлинная, выстраданная, а заказная, «государственная» литература, вроде пухлых романов Ф. Булгарина и Н. Греча, которую настоящая интеллигенция за литературу никогда не считала, отводя ей причитающееся по таланту место. Сегодня границы заказной (причем заказной отнюдь не по приказу, а по «мандату долга») литературы расширились поистине безбрежно. То, что словцо «русофобия» раздается не только со страниц консервативных журналов (от которых,

¹⁹ Войнович В. Нулевое решение. М., 1990. С. 46.

²⁰ Письмо И. Орлову. 22 февр. 1899 г. // Чехов А. П. Собр. соч.: В 30 т. Письма. М., 1980. Т. 8. С. 101.

право, трудно ожидать чего-либо иного), но и из уст некогда прогрессивных, талантливых писателей, говорит опять же о принципиально иных корнях нашего консерватизма. О том, что утра та независимости творчества вошла в генетическую память отечественных служителей муз.

И не поколеблют ее ни А. Платонов, ни М. Булгаков, ни В. Гроссман.

Говоря о том, что ряд «разнузданных патриотов» обвиняют его в ненависти к России, П. Чаадаев написал: «Я любил мою страну по-своему, вот и все, и прослыть за ненавистника России мне тяжелее, нежели я могу вам выразить...» И — там же: «Я всегда любил свое отечество в его интересах, а не в своих собственных»²¹.

«Русофоб» А. Герцен, отнюдь не разделявший славянофильских воззрений о якобы особом пути России (которым, как несколько позже выяснилось, оправдать можно любое беззаконие), был не менее строг к отечеству, когда писал не только о «ленивой природе крестьянина», вследствие чего нерадивая часть крестьянства и держится за общину, но и о воспитанном таким образом комплексе рабства. «Мы не затыкаем ушей при горестных криках народа, — говорится в его крупнейшей работе, — и у нас хватает мужества признать с глубокой душевной болью, насколько развратило его рабство; скрывать эти печальные последствия — не любовь, а тщеславие»²².

Зато в известном «письме писателей России» читаешь в высшей степени тщеславные похвалы русскому народу, названному «терпеливым, добросердечным, открытым к болям соседей... высокоталантливым, геройски отважным, жаждущим радости осмысленного, созидательного труда, могучим духом... бесконечно преданным истине», которому свойственны «русское чувство справедливости, неистребимый, беззаветный русский патриотизм»²³, и прочая, и прочая, и прочая. Перед такой воистину сверхъестественной безгрешностью впору распластаться ниц. (Интересно, и откуда только взялись те десятки добровольных помощников при любом уполномоченном из райкома в период коллективизации, которые всегда находились в любой деревне? Уполномоченный мог быть какой угодно национальности — но помощников-то, претотлично знающих, где и что у кого лежит, забросили, наверное, инопланетяне.)

Что же это, как не откровенное самолюбование, замешенное на неприкрытой великодержавности? Ведь другим народам, поди, и не снилась подобная святость. Бедные, травимые «патриоты» не могут, как написано в письме, «взять в толк», чем по существу отличается от настоящего патриотизма требование известного журналиста дать в русские школы русских учителей²⁴. Да откровенным национал-шовинизмом отличается! Вспомните, где и когда умели травить, унижать и выгонять учителей «грешных» национальностей...

Нет, не верю я, что идеологам и творцам такого патриотизма, не отличающим народности от национализма и шовинизма, нужно единственно «перемениться внутренне». Не будут они меняться. Не могут, не хотят, считают ниже своего достоинства, ибо уверены в собственной безгрешности и греховности всех, исповедующих иные взгляды. Да и откуда взялось это представление о легкости любой внутренней перемены? Для покаяния, как известно, нужна высокая степень внутренней культуры, внутреннего достоинства, способность болеть за Отечество, а не кричать «слава» и «да здравствует» при виде лаптей и курных изб. Такой тип народности был всегда неотделим от самодержавия, принципы которого могут быть унаследованы и перенесены на любую историческую почву любым тоталитарным режимом и, главное, тоталитарным сознанием. Недаром сталинское великодержавное сознание нинюандреевско-молодогвардейского типа так легко нашло общий язык с подобного рода «народностью».

Не напомню случая, чтобы «внутренне переменился» хоть один охранитель «православия, самодержавия, народности», в каком бы порядке ни ставить эти слова.

«Когда в нас что-нибудь неладно, — писал А. Чехов в письме А. Суворину, — то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм» (...). Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство! Они, конечно, дурной знак. Раз французы заговорили о жидях,

²¹ Вопросы философии. 1986. № 1. С. 125.

²² Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 319, 320.

²³ Письмо писателей России // Лит. Россия. 1990. 2 марта.

²⁴ И. Лосев. Лозунги на площади // Ленингр. правда. 1990. 11 янв.

о синдикате, то это значит, что они чувствуют себя неладно, что в них завелся червь, что они нуждаются в этих призраках, чтобы успокоить свою взбаламученную совесть»²⁵.

Великий провидец Антон Павлович!..

Так что же нам делать? Традиционный вопрос... Не знаю. Мне неведомы рецепты спасения человечества — да и слишком много было их на нашем веку, чтобы безоглядно поверить очередному. Призвать, как советует В. Лавров, писателей «работать, а не болтать»? Помилуйте, Владимир Алексеевич, да разве не трудится неустанно, например, критик А. Казинцев — идеолог «самодержавия и народности»? Чуть ли не в каждом номере «Нашего современника» зришь его двух-, трехлистковые полотна! Не трудится разве не покладая рук Н. Федь? Посмотрите на его труд — толстенную монографию о Ю. Бондареве, ознаменовавшем киноэпопеей «Освобождение» реанимацию сталинизма в искусстве! Сколько, поди, у автора критического труда было бессонных ночей, волнений, ожиданий! Не трудится, что ли, Н. Кузьмин, воспевавший в «Молодой гвардии» работяг М. Бубеннова, Вс. Кочетова, А. Софронова? Да посмотрите, в конце концов, на собрания сочинений этих маститых прозаиков — ну у кого появятся сомнения в их поистине завидной трудоспособности!

Нет, призывать писателей к неустанной работе — то же самое, что звать человечество вперед, не указывая при этом направления. О бесплодности такого призыва говаривал еще А. Чехов, замечая, что это «вперед» монах и революционер поймут несколько по-разному.

Мне думается, что сегодня один из самых нужных нам заветов — это опять же пушкинский. Помните, что Сальери советует Моцарту делать в трудную минуту: «...Иль перечти „Женитьбу Фигаро“». Заметьте: не прочти, а перечти,— разумеется, кто же среди, так сказать, европейской творческой интеллигенции XVIII века не читал французского классика!

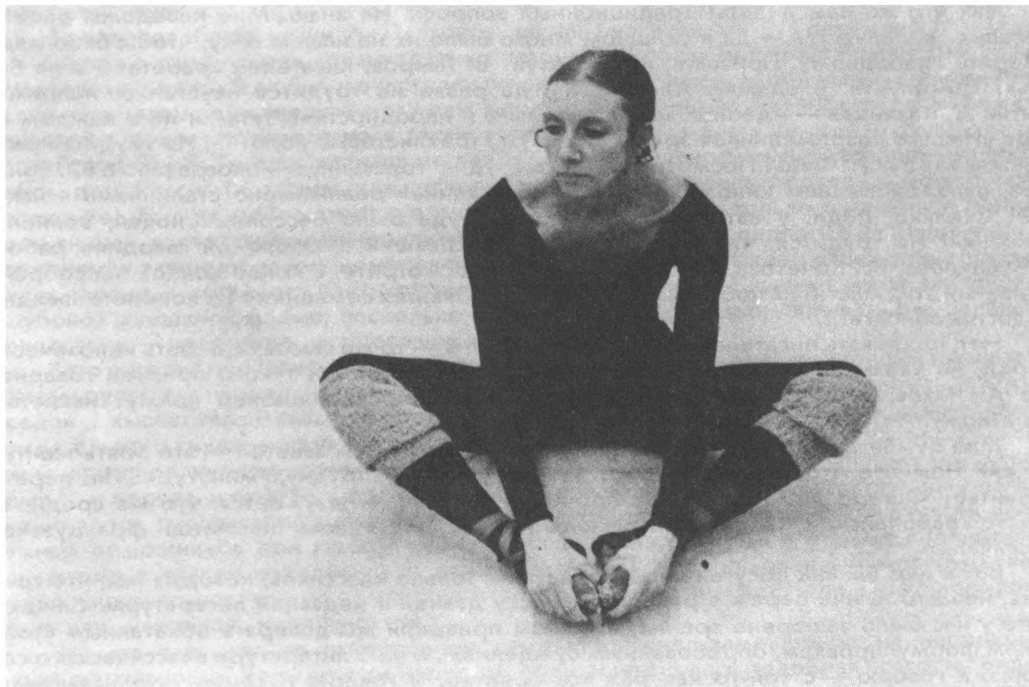
Вот и нам бы «на досуге» перечитывать не только классиков, которых мы, что греха таить, нечасто нынче берем в руки, но и массу давней и недавней литературы. Слишком долго у нас было зашорено зрение, слишком привыкли мы доверять обкатанным критическим формулировкам, опробованным суждениям. Я не о литературе классического соцреализма говорю — с той-то как раз все понятно. Я говорю о самых, что называется, привычных произведениях — и тех, что считаются советской классикой, как книги Б. Лавренева и Л. Леонова, и о деревенской, и о военной, и обо всей прочей прозе. Перечитывать Чехова, Бунина, Салтыкова-Щедрина, Герцена. Они многое тогда предвидели...

Критике надо искать себя. Она на перепутье — уступив место публицистике (что, в общем, естественно — тот или иной жанр в определенные периоды истории всегда оказывается на гребне), она во многом утратила предмет разговора. Да и онемели у нее от долгого словоблудия мышцы — ведь не вина, а беда ее в том, что раньше она попросту вынуждена была заниматься таким малопочтенным ремеслом. Попробуй в недавние годы скажи, что именно вычитывается из Ю. Трифонова и Ф. Искандера — сочтут за донос. А сегодня, я думаю, и И. Дедков поостерегся бы многое повторить из давней своей статьи о «московской школе» — как все, оказывается, сложно!

Трудно не согласиться с конечным выводом статьи И. Сухих о том, что, покуда мы спорим, «жизнь, как лодку по течению, сносит вовсе не по предписанным ей с разных сторон маршрутам»... «Хотя бы понять, догадаться — куда?» Но мне все-таки кажется: главное — не это. Все равно ведь не угадаем. Главное — вновь не впасть в традиционный наш грех: поставить дорогую нам идею выше прихотливого, постоянно меняющегося развития живой жизни.

А охоть от жалких итогов литературного ренессанса, честное слово, не стоит. То, что он существует,— уже победа человеческой мысли.

²⁵ Чехов А. П. Письмо А. С. Суворину от 6 февр. 1898 г.// Собр. соч.: В 30 т. Письма. М., 1979. Т. 7. С. 167.



Алла Осипенко

ФРАКТЫ ЖИЗНИ

В домашнем архиве ленинградской балерины Аллы Евгеньевны Осипенко (мне довелось ознакомиться с ним во время работы над книгой об этой редкостной танцовщице) лежит листок с несколькими строчками: «Завещаю после моей смерти опубликовать мои дневники на родине». И дата — сентябрь 1985-го. Да, есть дневники — записи того самого периода, на который в жизни страны пришелся пик застоя, а в жизни балерины — последние витки ее сценической карьеры. Драматическое сцепление этих жизней, общей и личной, в тексте дневников (как, разумеется, и в самой реальности) позволяет понять, почему искусство Осипенко в семидесятые годы не только не могло избыть своего трагизма, а, напротив, накапливало его все в больших дозах, заставлявших ее танец раскаляться, звенеть от напряжения. О том танце «кровью сердца», танце, открывшемся всем болям времени, и заставляют вспомнить исписанные рукою Осипенко исповедальные страницы, на которых нашла себе приют горькая правда о положении художника в нашем обществе, о непомерной его плате за каждое творческое устремление. И давайте не будем ждать смерти (дай Бог Алле Евгеньевне долго жить), чтобы узнать эту правду. Прочтем ее сегодня, коль скоро мы дожили до поры, когда ее настойчиво требует сознание, коль скоро она уже обратилась в документальное свидетельство нашей истории и судеб культуры.

Июль, 1976.

Понимая, что все записи наших дней в силу многих обстоятельств у нас в стране могут быть только сугубо личными или для чтения близкими людьми, я все же решаю просто записывать факты, факты жизни.

Служим под началом Лаури¹. Обязаны ему тем, что он помог нам сделать мини-спектакль «Антоний и Клеопатра»². Готовились долго и творчески интересно. Немного снова почувствовали себя артистами. Марина Николаевна Шамшева³ прекрасно отрепетировала с нами всю последнюю неделю. Легко дышалось. Повеяло сценой. Какое счастье! Как устали мы мотаться по ПТУ и клубам. Приблизился спектакль. Как обычно, времени для репетиций нет, приходится работать ночью. И опять спасибо Марине Николаевне. Она с нами. Но накануне премьеры становится ясно, что ничего не получается. И тем не менее выхода нет. Срывать спектакль из-за актеров не положено, даже если мы тяжело больны или по независящим от нас причинам спектакль не готов.

30 июня случилось непредвиденное. Мы, несмотря на полную сценическую неподготовленность, крайне нервное состояние, издержанные вконец, сказали себе: надо! Уже были уверены в своем полном провале, безмерно жалели проведенную работу. Но что делать, все эти годы мы не имеем возможности видеть настоящую сцену. А ведь это был Малый оперный театр!.. <...>

Придя в этот день в пять часов вечера в театр, мы застали в цехе осветителей совершенно пьяного мастера по свету. И не многим трезвее — регулятора. Мастер был пьян настолько, что стоявшего в центре сцены Джона с трудом мог найти, будучи от него в трех метрах. Это была катастрофа. Первый раз в жизни я проявила твердость. Нервы мои, мне казалось, вот-вот порвутся. Но я стояла на своем: спектакль идти не может. До семи вечера, пока не приехал директор театра и сам не увидел, в каком состоянии обслуга спектакля, администрация не хотела его отменить. А женщина-регулятор пыталась все меня уговорить: «Аллочка, не волнуйтесь, все будет изященько». Все это было так страшно. Так ваптывали в грязь искусство! Когда же директор убедился в правоте наших слов, что с пьяными осветителями спектакль идти не может, он принес нам свои извинения, и спектакль отменили. Восемь автобусов с иностранцами, ничего не понимающими, вынуждены были уехать из театра. Больше всего было жаль наших балетных зрителей, которые любят наше

искусство. Такой зритель, который стремился к нам 30-го, больше уже не пришел. Остальные спектакли посещали в разные дни наши друзья, но, как говорится, балетный зритель вынужден был уйти из-за пьяного монтера.

Потом была прекрасная неделя! Я не знаю, как мы танцевали, ведь никогда все не может быть удачно. Но мы с Джоном были счастливы, что нам впервые в жизни удалось осуществить свой замысел и выйти с ним на сцену. Многим, правда, спектакль «Антоний и Клеопатра» нравится больше. Но увы... Мы не можем выбирать. И нам нравится наш мини-балет, в котором еще все очень несовершенно. Но мы продолжаем надеяться на будущее.

21 июля.

Нахожусь под огромным впечатлением от книги о дядюшке моем Софроницком⁴. Это наше семейное чудо, которым я жила с детства. Видела дядю раз пять в своей жизни. Помнила его с детства как человека, совсем непохожего на окружающих. И даже не красотой он мне запомнился, а какой-то нервностью. Он был вне людей и среди них одновременно. Так мне казалось. Он увидел меня впервые после войны у себя на концерте в Большом зале Филармонии. Я стояла перед ним с бабушкой и мамой; была еще совсем глупа, о месте своем в искусстве и не помышляла. Я смотрела на него ошалелыми глазами. Мне казалось, что такого не может быть. Человек, которого я только что видела на сцене, отрешенный от мира — с ним была только музыка: она принадлежала ему, а он ей, — стоял передо мной, был моим дядей! <...> И вот сейчас, перечитывая книгу воспоминаний о нем, я поняла, как все мы, связанные родством или семейными узами, мало дорожим друг другом. Я счастлива, что в своей жизни по убеждениям и по отношению к окружающему меня миру шла сходным с его путем. Он был не только великий музыкант, но и честный, светлый. Я восторгаюсь им, он становится моей путеводной звездой.

1 августа.

Уехали на заработки. По Волге. Поездка тяжелая, морально для меня мало приятная. Танцую «Фауста»⁵. Одна радость! Привыкла к сцене. Бывают спектакли, когда совсем и не волнуешь. Какое сама получаешь удовольствие, когда ты не зажата, когда тело и мысль тебе подчиняются. 15

Действительно, неважно, где танцуешь, а важно, как танцуешь. И жизнь-то вся кажется радостнее. <...>

12 ноября.

Сижу на профсоюзной конференции. Дожила! Как и всегда, полная профанация. Сидят все с равнодушными лицами. Много злых глаз — у людей, которые хотят побольше урвать для себя благ. Смешно. Вспоминаю гастроль в Челябинске 7 и 8 ноября. Наконец вывезли «Клеопатру» в провинцию. Коллектива еще нет. Но обещают взять человек десять к нам на зарплату⁶. Прекрасно приняли нас в Челябинске. Мы с Джоном успокоились по поводу приема нас на периферии. Совсем не прошел «Сирикс»⁷. Очень жаль. Прекрасный номер, красив внешне и внутренне. Но для эстетов, конечно. И тем не менее не хочу бросать идеи именно о таком репертуаре. Если получим свое дело, будем стараться отстаивать свою точку зрения в искусстве. <...>

16 ноября.

Полная потеря себя. Когда-то, уехав с Невского, я потеряла единственный свой дом⁸. И дальше жизнь пошла как гастроль. Как смена гостиниц. И нет того единственного дома, куда ты должен вернуться. Остро хочется вернуть прошлое. Вся жизнь стала казаться мне игрой во что-то. С Ваней⁹ — в дочки-матери, на работе — в балет. Только вот в любовь играть не с кем... Ничего не хочется. Только час, который провела с Мариной Николаевной, кажется нужным мне. Что делать дальше? Надо искать квартиру, которая напоминала бы мне детство. Только этого мне и хочется.

О Макаровой¹⁰ и Барышникове¹¹ ничего не слышу. Неужели души их спокойны? Неужели у меня такой сумбур в душе от творческой и материальной неустроенности? Какие же они счастливые, если убеждены, уверены, что правильно сыграли в жизни! На улице град. Мрачно.

Январь, 1977.

Сегодня хоронили Юру Соловьева¹². Никакие слова невозможно сказать. Ничто никогда не передаст состояния, которое мы испытали в эти дни! Ненависть страшная ко всем и ко всем, кто знает, видел и молчит во всей этой уму непостижимой истории.

14 февраля.

Получили зарплату по сто рублей. За январь за квартиру — шестьдесят рублей. Снова надо одалживаться. <...> Или действительно начать продавать потихоньку имущество?

Вчера танцевали «Клеопатру» и концертное отделение в ДК имени Газа. Холод был такой, что лежать и стоять на сцене было невозможно. Отогрелась только в антракте, надев на себя все теплое. Что же это были за танцы? Разве можно их назвать искусством? Как жить дальше?

Весь январь болела воспалением легких. Мама лежала с тяжелым кризом. Жили на декабрьские деньги. <...> Только бы удачно сняться в «Клеопатре»¹³. Ведь это пленка, а мы уже становимся, просто говоря, халтурщиками, работая в таких жутких условиях.

Конец марта.

Нервы были на грани. Учили сразу три спектакля. Работа напряженная¹⁴. Кончилось расходом с Джоном. С трудом наладили отношения. Оба стали внимательнее. А это необходимо. Возможно, это последний творческий шанс. Тяжело думать, что все это может не состояться из-за наших дурных характеров. Работа очень для меня интересная. Многим ради нее можно пожертвовать.

8 апреля.

День моего ангела. <...> Сегодня приехали в Горький. Живем в гостинице «Нижегородская» на берегу Волги. Красиво. Танцую в 50 км от Горького. Что ждет нас? Поймут ли, примут ли? Что за зритель смотрит теперь балет? Видимо, все-таки жизнь наша — миссионерство.

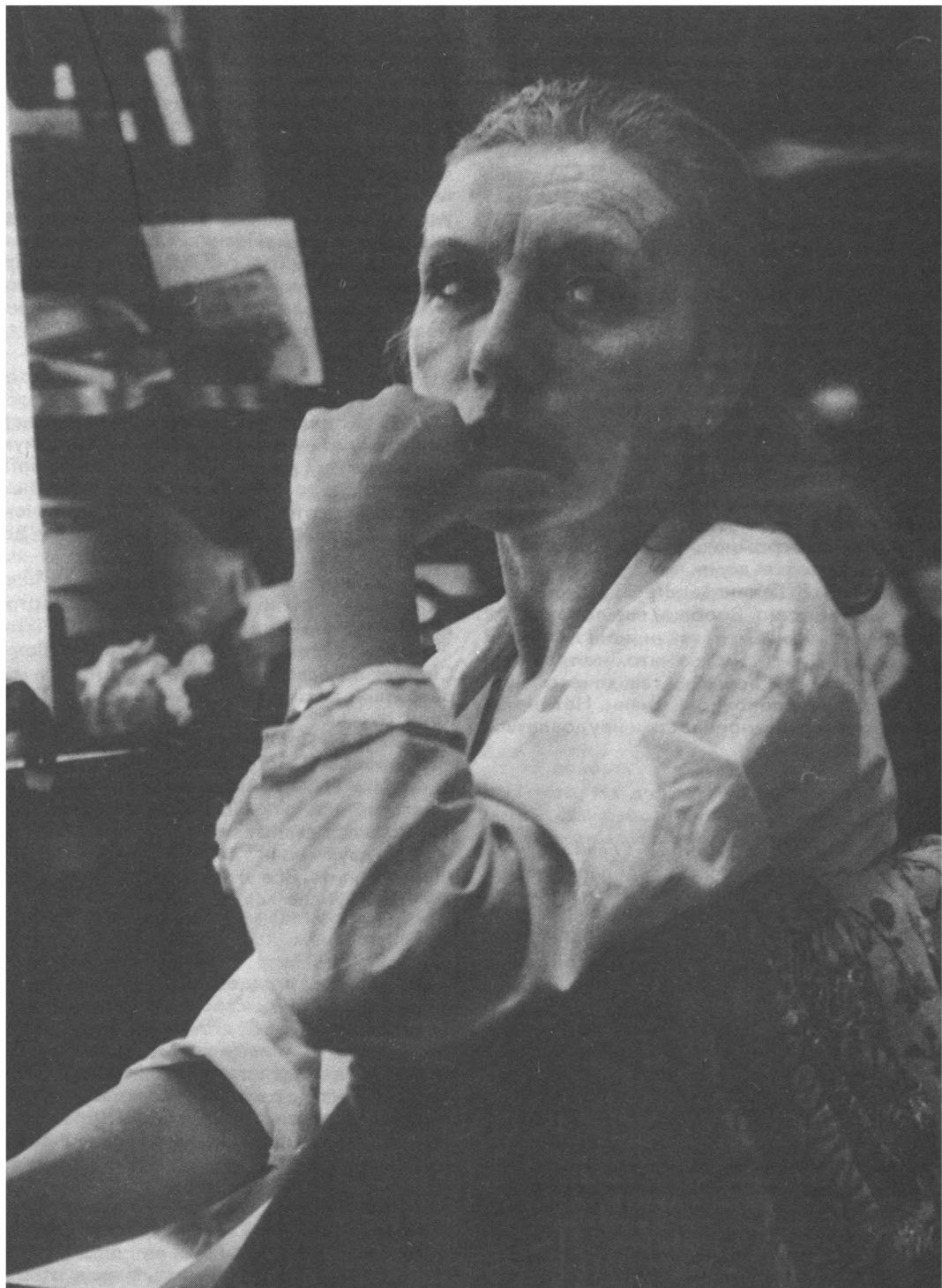
9 апреля.

Сегодня первый концерт. Вчера мило отметили день моего ангела: он был с нами. Увидела себя сейчас в зеркало. Увы, годы идут. А сколько мне еще обещает Эйфман!.. Где же взять чуть больше времени, чем его отпущено жизнью?

Сегодня ночью Пасха. Пойдем искать в Горьком действующую церковь.

10 апреля.

Спектакль прошел с большими трудностями и огромным успехом. <...> В церковь не попали. Но Джон достал чудный



Алла Осипенко

кулич. В двенадцать часов ночи пошла к ближайшей церкви, положила тюльпан.

Боюсь, что гастролы будут стоить очень много сил и здоровья. Все делаем сами. Приятно, что зритель с огромным вниманием смотрел «Клеопатру».

31 мая.

Много воды утекло. Снова были на гастролях. Успех, но иногда бывало мало зрителей. В Сочи пустовал зал. Что это — такой зритель или нам надо уходить с арены?

Было тяжко, сейчас отошла.

Работаем с Эйфманом. Что-то будет!

В стране утверждают новую Конституцию. Сняли Подгорного. Видимо, Брежнев стремится к единовластию. Вот тебе и покончили с культом личности... <...>

Конец 1977 года.

Нагрузка огромная. Нервы не выдерживают. Покоя в доме нет. <...> В стране есть нечего. В Ленинграде есть мясо и птица — уже хорошо. Вообще, все вокруг бессмысленно. Живем в так и не сделанной квартире. Денег ни на что не хватает. А работаем как волы. А так хочется чувствовать себя спокойно в жизни. Нет, нет и нет! Во всем неустроенность и неудовлетворенность. <...>

Начало 1978 года.

Работаем с Эйфманом. Главное, что, несмотря на мои слезы, сделали летом два спектакля — «Чудесный мандарин»¹⁵ и «Прерванную песню»¹⁶. Мне было безумно интересно работать с Мариной Николаевной. Трудно постигать другой жанр рядом с двадцатилетними. Но как увлекательно!

«Мандарин» оказался мало интересен по хореографии, но зато прекрасно выстроен по драматургии. Эмоционально. Нас захватывает очень. По-мужски поставила Май, молодец! К сентябрю Боря сделал «Двухголосие»¹⁷ для нас с Джоном. Пожалуй, номер биографичен. Многие считают его «пантомимной акробатикой» и «сексуальной революцией» в советском балете. Что ж, право каждого. Для меня же этот номер — самовыражение. Да, я пережила это в жизни. И, пожалуй, еще переживаю, ибо конца номера мы еще в нашей жизни не нашли¹⁸. И не пришел Он ко мне с покаянием души. Да и не придет. <...>

Август. Деревня Иловицы¹⁹.

Событий в этом году много. У Макаровой в феврале родился сын. Крестный отец — король Константин, мать — Жаклин Кеннеди. Уже давно танцует. Барышников ушел к Баланчину. Нуреев²⁰ по-прежнему в фаворе. Розу²¹ так и не выпустили. <...>

А что было у нас? Очень тяжело болела астмой в апреле. Но потом все-таки удалось вернуться на сцену. Ездили в Берлин, снимались в «Песне», в Москву, в Одессу и, наконец, отпуск. Да, сделали «Жарптицу»²². Пока неудачно. <...> Успеха за это время было много, удовлетворения мало. Жду нового сезона.

29 августа.

<...> Ходили за грибами. Заблудились. Видела чудо — два гриба, нежно прильнувших друг к другу. Не смогла сорвать. Сказала себе: «Видимо, у них любовь». Дивной красоты лес. Какие ели, высоченные и в шишках! Господи, как в лесу хорошо!

31 августа.

Фролов день. Были в гостях у Поли. Сидели на завалинке весь вечер. Пьяный, разбитый пастух. Лицо в крови. У Поли пели русские песни, плясала Марья. Лица тети Шуры и Поли — тяжело смотреть. Поют про любовь, истосковавшиеся, смолоду одинокие бабы. У Тони муж не знал, что у него родился, погиб в самом начале войны. Родился сын.

До двух ночи сидели у тети Дуни. Любит выпить. Все уговаривала сидеть у нее до утра. Гуляла вся деревня.

12 сентября.

Ванин день рождения! Грустно, что я не с ним. <...> Как быстро пролетели 16 лет. Как страшно! Как будто вчера он родился. И как мало я занималась его воспитанием. Какой же он выросет? Вечно за него волнение. Вместе с ребенком рождается страх за него. Хочется все время быть рядом с ним. А жизнь наша делает все наоборот.

14 сентября.

Последний день отпуска. Все бабули провожают. Вчера были у нас. Пели. Это у них обычай. Волнуюсь перед отъездом. Здоровы ли дома? Отпуск пролетел быстро. Кажется, его и не было. Загрустила. Скучаю без Вани и мамы. <...>

Ленинград. 19 сентября.

Витин²³ ребенок погиб. Страшные были дни.

Конец сентября.

Уехали на гастроли 21-го числа. Харьков, Ворошиловград, Красный Луч (большая деревня), Днепропетровск. Гастроли неприятные. Нет горячей воды. Моюсь из кастрюльки. Зритель ничего не понимает, что ему показывают. До кой же поры? Три отделения танцевать запретили. Переработка!!! Видимо, на пенсию денег так и не заработаю.

Узнали, что 13 октября должны лететь в Берлин. Как было бы хорошо! Совсем обносились. Сидела сегодня штопала себе и Джону брюки. <...>

Днепропетровск. 6, 7, 8 октября.

Начали с концерта для завода шин в День Конституции. В зале было 200 человек, в буфете — тысяча! Сумками покупали еду. <...> Успех у «Двухголосия» был потрясающий. Пьяные мужики орали «браво!». Стыдно было, будто меня раздели догола.

Германия. 17 октября.

Танцевали в Берлине «Песню». Успех большой. Все не верю, что надо уходить. <...> Летим в Ленинград. Что же дальше? С Эйфманом начинается конфликт.

9 ноября.

Последние дни читаю о Марии Каллас. Каждый человек придумывает себе героев. Чудится мне, что-то ест меня изнутри. Все понимаю, а живу странно. Хочется все время куда-то бежать, кого-то встретить. Понимаю, что 46 лет права этого не дают. А я все куда-то бегу. Пора бы остановиться!

8-го и 9-го были два концерта в «Октябрьском». Мне показалось, что если зритель не примет нас, жизнь прошла даром. Принял. Но понял ли? <...>

10 ноября.

Работать, работать, раб! Какое же чудо — на сцене забывать все тяготы жизни. Хотя и репертуар мой теперь тоже о пережитом. Как-то все слилось воедино. Страдаю и тут и там. Неужели несостоявшаяся жизнь так мучит меня? Гены заложены от

людей талантливых, а я с ними не справилась — не по мне кафтан оказался. Осталась истеричность. Неужели это меня так страшно мучит? Ведь я никогда и не мечтала стать первой, единственной, самой лучшей. Неужели я всю жизнь врала сама себе? Неужели приступы депрессии у меня связаны именно с тем, что жизнь в искусстве у меня до ужаса запуталась. Хотя почему? Я ведь и в жизни не люблю ходить одной и той же дорогой. Всегда нахожу новую тропинку. В искусстве так же. Значит, я не изменила себе? Я такая и есть. Но почему же я стала такой гадкой, почти душевнобольной?

12 ноября.

<...> Работаем спокойно. Энтузиазма нет. Эйфман ставит однообразно. Повторяется. Сердится. «Пиаф»²⁴ явно не получается. Он все замысливает вразрез с моим желанием и представлением.

Вчера был опасный разговор. Джон начал говорить об отъезде. А если это выйдет на поверхность? Что делать?! Смогу ли я решиться на этот шаг? <...> Что лучше для Вани? Господи, где взять верного совета, где взять ума и силы? А мама? А вся прожитая здесь жизнь?

13 ноября.

Пусто. На душе тяжесть. Ничего не хочется. На работе грустно. Пора кончать. 37,2°. Видимо, болею. Где выход? Как жить? Ссорюсь с мамой. Виню ее. А причем она? Она одинока. А у меня тоже ничего нет. Ни дома, ни семьи. Сын — ее. Она меня освободила от всех обязанностей, думая, что помогла мне этим. А я осталась одна. Мне ни о ком не надо беспокоиться, заботиться. Я оказалась кукушкой, но не по своей воле. Жизнь уходит. Смогу ли я еще жить так, как мне хочется? <...> Страшно. А выхода нет. Хочу почувствовать себя матерью, женой, дочерью. А я есть только балерина... Жизнь моя половинчатая.

14 ноября.

«Пиаф» сдвинулась с мертвой точки. Не уверена, что хореографически очень интересно, но для меня эмоционально тяжело. На репетиции почти не отвлекаюсь от тяжелых своих мыслей. Неужели все-таки во всей нескладной своей жизни виновата только я? <...>

1 декабря.

Начались гастроли в Горьком, Ульяновске. Много было разного. В Поволжье по-прежнему нет мяса и масла. Был первый конфликт с Эйфманом. Он не поставил нас в известность о перемене порядка спектакля. Узнала за час до начала. Хамство. Работа рабов. По два спектакля в день. Притупилось всякое чувство творчества. И только изредка бывает счастье импровизации.

Узнали, что остался Кондрашин²⁵. Ему 63.

24 декабря.

Вчера хоронили Юфита²⁶. Какая трагическая ранняя смерть! И как он мне когда-то помог в жизни. Поистине память о нем для меня будет свята.

1979. Иловицы. 1 сентября.

Что осталось в моей памяти за этот месяц? Леса, которые всегда одни и те же по красоте, но так зарастают, что каждый год кажутся другими. Грибы, которые как люди — одни живут семьями, другие одиноко. Одни — блондины, другие — брюнеты. Стали для меня живыми. Васильки в сентябре как молодые. <...>

Какой красоты деревня! Стоит на холме. Впечатление круглой земли. И низкое круглое небо. Как маленький мир. Сорок шесть лет назад я здесь сделала свой первый шаг и упала в лужу, существующую по сей день.

2 сентября.

Были в соборе Знамения. Вокруг рабочая площадка. Помойка.

5 сентября.

<...> Беспечная жизнь кончилась. Последние дни я была снова прежней, почти счастливой.

В Америке остались Годунов²⁷, Козловы²⁸. В Швейцарии — Белоусова, Протопопов²⁹.

В Ленинграде много работали. Закончили первую часть Шестой симфонии — «Идиота»³⁰. Период счастливой творческой работы.

За границу не пускают «Двухголосие». Буду бороться. К чему это приведет? Снова мучения по поводу Запада.

Влюбился Ваня. Кончилось его детство. Наступает моя старость. Только бы он был счастлив!

Снова гастроли: Кемерово.

9 ноября.

Новокузнецк. В городе голодно и холодно. Ничего нет. Мясо в буфете — 7 рублей кг. <...> Отчетливо почувствовала, что жизнь проходит, а ничего, нигде не сделано. Ни семьи, ни признания, ни любви. Правда, было часто главное — радость творчества.

15 ноября.

Петропавловск-Казахский. Масла, мяса и т. д., и т. д. — ничего нет. Колено болит. Работать надо. Долги заели. Зритель отзывчивый, теплый. Уже приятно. Ехали поездом сутки, даже больше. В поезде было жарко! Удивительно — ноябрь и вдруг тепло в поезде! По-прежнему читаю Достоевского. <...> Как быстро мчится время. А как много еще хочется успеть. И на сцене, и дома. Молодость неразлучна с надеждой. А теперь?

<...> Пока могу работать, жаль начинать продавать вещи, купленные для души и за собственный же труд. Да и неизвестно, чем и как будем жить в будущем. Скорее всего, что именно ими. Ведь на книжке пять рублей. А танцевать осталось совсем недолго.

18 ноября.

Постепенно эта гастрольная жизнь и окружение отучают меня от чувства, что каждый спектакль — праздник. Все вокруг называют теперь это работой, которой зарабатывают деньги. Одиноко — страшно.

1984, сентябрь.

Столько лет, и ни одной записи. А сколько всего было!.. Но ничего радостного, кроме небольших периодов. Создан был только «Идиот». «Автографы»³¹ — это уже вымученное последнее произведение, которое ставилось для меня. Надгробие при жизни. С Джоном я уже не танцевала. Спектакль про нас я танцевала без него. Адские были годы. Преддверие нашего расхода. Потеря сцены, партнера. Ваня уходил из дома. Я была зажата в тиски. Гастроли проходили все по тем же городам, по третьему кругу. Жизнь становилось невыносимо. <...> Совместная работа с Джоном стала невозможной. Попала на «15-ю линию»³². После начала работать с Марисом Лиепой³³. Творческий период был недолог. Потом его халтурные приезды в день спектакля. Постоянного, верного партнера я в нем не нашла. А жаль! Актер

раньше он был великий. Но тень Джона все те годы ходила за мной следом. Четырнадцать лет вместе на сцене — это срок! (...) В мае 1982 г. решила покинуть сцену. Стало еще страшнее жить. Всем сразу стала не нужна. Села на диван в своей квартире...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лаури Ш. Г. — в 1960—1980-е годы художественный руководитель балета Ленконцерта. Артистам из коллектива Лаури была уготована «жизнь на колесах» — гастрольные поездки по периферии в составе сборных концертных бригад. Эту же участь разделяла и Осипенко со своим партнером и мужем, Джоном Марковским.

² Трехактный балет И. Чернышева на музыку А. Лазарева. При поддержке Лаури Осипенко и Марковский смогли включить в свой концертный репертуар переработанную специально для них Чернышевым дуэтную (одноактную) версию спектакля.

³ Шамшева М. Н. — в прошлом танцовщица Кировского театра, затем педагог-репетитор многих ленинградских балерин. Долгое время была репетитором Осипенко.

⁴ Софроницкий В. В. — выдающийся советский пианист. Двоюродный брат Н. А. Боровиковской, матери Осипенко.

⁵ Имеется в виду «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст» — хореографическая сцена, поставленная Л. М. Лавровским.

⁶ В тот период Осипенко и Марковский вынашивали идею собственного коллектива. Реализовать ее так и не удалось.

⁷ Хореографическая миниатюра Г. Алексидзе на музыку К. Дебюсси, созданная для Осипенко в 1966 году, в бытность ее танцовщицей Кировского театра.

⁸ Дом № 63 по Невскому проспекту, где с XIX века жила семья Боровиковских, где родились и мать Осипенко, и она сама. В 1958 году Осипенко выехала из этого дома.

⁹ Воропаев Иван — сын Осипенко, 1962 г. рождения.

¹⁰ Макарова Наталия — в прошлом балерина Кировского театра, близкая подруга Осипенко. В 1970 году эмигрировала на Запад.

¹¹ Барышников Михаил — в прошлом ведущий танцовщик Кировского театра, один из партнеров Осипенко. Эмигрировал в Америку в 1974 году.

¹² Соловьев Юрий — прославленный советский танцовщик, солист Кировского театра. Трагически погиб (по неофициальной версии, покончил с собой) 12 января 1977 г.

¹³ Фильм-балет «Антоний и Клеопатра» с

Осипенко и Марковским в главных ролях был снят на Ленинградском телевидении режиссером Е. В. Поповой.

¹⁴ Весной 1977 года ленинградский балетмейстер Б. Эйфман получил коллектив на базе Ленконцерта («Новый балет», ныне — Театр современного балета). Для работы в нем Эйфман пригласил Осипенко и Марковского.

¹⁵ Одноактный балет эстонского балетмейстера Май Мурдмаа на музыку Б. Бартока.

¹⁶ Одноактный балет Эйфмана на музыку И. Калньиньша.

¹⁷ Хореографическая миниатюра Эйфмана на музыку из репертуара ансамбля «Пинк Флойд».

¹⁸ Герои «Двухголосия», Она и Он, проходят сложный путь к духовному взаимопониманию. В финале номера покинувший женщину мужчина возвращается к ней как к источнику любви и гармонии.

¹⁹ Девеня в Тверской области, где с первых лет жизни Осипенко проводила лето.

²⁰ Нуреев Рудольф — в прошлом танцовщик Кировского театра, с 1961 года живущий на Западе, в эмиграции. Ныне — руководитель балетной труппы «Гранд-Опера» в Париже.

²¹ Сестра Нуреева, ныне живущая в Париже.

²² Одноактный балет Эйфмана на музыку И. Стравинского.

²³ Марковский Виктор — брат мужа Осипенко, Джона Марковского.

²⁴ «Пиэф» — неосуществленный балет Эйфмана по песням и биографии французской певицы Эдит Пиэф.

²⁵ Кондрашин Кирилл — выдающийся советский дирижер, эмигрировавший на Запад.

²⁶ Юфит А. З. — театровед, профессор Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, близкий друг Осипенко.

²⁷ Годунов Александр — ведущий танцовщик Большого театра СССР.

²⁸ Козловы Галина и Леонид — артисты балета Большого театра СССР.

²⁹ Белоусова Людмила и Протопопов Олег — известные ленинградские фигуристы, олимпийские чемпионы.

³⁰ Балет Эйфмана на музыку Шестой симфонии П. Чайковского по роману Ф. Достоевского. Осипенко танцевала партию Настасьи Филипповны.

³¹ Трехчастный балет Эйфмана, посвященный Осипенко. Третью часть, «Реквием» на музыку Бетховена, танцевала сама Осипенко.

³² На 15-й линии Васильевского острова в Ленинграде расположена неврологическая больница.

³³ Лиела Марис — солист Большого театра СССР. По приглашению Эйфмана участвовал в спектаклях его труппы. Распавшийся дуэт Осипенко и Марковского поставил балерину в критическую творческую ситуацию. Лиела стал ее новым партнером в «Идиоте» и «Автограф».

ЧЕТЫРЕ ПРИТЧИ



ПЕРВАЯ про бессмертие

И пробил час Воина.

— Так точно! — воскликнул Воин и доблестно погиб в битве, которая последующими поколениями была признана исторической.

Так пришло к Воину Бессмертие.

И пробил час Художника.

— Уже? — спросил Художник судьбу и умер, оставив последнюю картину неоконченной и породив тем самым сомнения, догадки и предположения.

Так пришло к Художнику Бессмертие.

И пробил час Землепашца.

Он молча лег в землю, и земля сомкнулась над ним.

Но Бессмертие к Землепашцу не пришло. Оно задержалось на хлебном поле, где безостановочно и неустанно должен был вершиться круговорот: зерно — росток — стебель — колос, зерно — росток — стебель — колос...

Бессмертие задержалось на хлебном поле, ибо надо было кому-то продолжать дело Землепашца, который умер.

ВТОРАЯ про зарождение музыки

Когда Первый Музыкант принес в пещеру берестяную сопелку и принялся дуть в нее, извлекая звуки, похожие на стон осеннего ветра, члены племени посмотрели на него с недоумением.

А Самый Волосатый прорычал:

— Это что еще за штучки? Зачем это?

Первый Музыкант молча пожал плечами: рот и руки у него были заняты.

— Ты думаешь, что забываешь совсем как ветер? — продолжал насмехаться Самый

Волосатый. — Нет, твоя дудка — лишь слабое подражание ветру. И уж если мне захочется слушать вой ветра, то я буду слушать вой настоящего ветра, а не это бляение!

— О, Самый Волосатый, — раздался из угла пещеры слабый старческий голос. — Ответь мне, что ты делаешь, заслышав вой холодного осеннего ветра?

— Я занавешиваю шкурами вход в пещеру и подбрасываю в костер ветви потолка, — ответил Самый Волосатый Самому Мудрому, ибо именно голос Самого Мудрого прошлестел из угла пещеры.

— А о чем ты думаешь, слушая вой осеннего ветра? — спросил Самый Мудрый.

— Я думаю о том, что рыба уйдет в низовья реки. О том, что звери заснут в своих убежищах. О том, что ягоды рябины, которые... Но какое отношение имеет то, что я думаю, к берестяной хрюкалке этого недоноска? — рассердился Самый Волосатый.

Но Самый Мудрый продолжал оставаться спокойным.

— Вот видишь, — сказал он, — вой ветра заставляет тебя думать и заботиться о своем теле. А пение дудочки, напоминая собой стон ветра, разрешает думать при этом не о потребностях тела, но о чем-то ином. Я имею в виду твою душу.

— А что такое душа? — спросил Самый Волосатый и яростно поскреб себя под мышками. — И есть ли у меня и у других членов племени то, что ты называешь душой? Вот что надо выяснить в первую очередь.

— Повтори свои вопросы через две луны, — уклончиво ответил Самый Мудрый.

Самый Волосатый усмехнулся и лег возле огня, сыто рыгая. Расшумевшееся было племя тоже угомонилось. В пещере снова стала слышна нехитрая песенка берестяной сопелки.

Вдруг кто-то, выходя по нужде, нечаянно толкнул Первого Музыканта. Сопелка выпала из его пальцев, угодила в тлеющие угли и, ярко вспыхнув, рассыпалась пеплом.

— В чем дело? — спросил Самый Волосатый, разлепляя тяжелые веки. — Почему ты замолчал, щенок?

— У меня сгорела дудочка... — всхлипывая, ответил Первый Музыкант.

Самый Волосатый перешагнул через угасающий костер и, наклонившись, отвесил Первому Музыканту две оплеухи.

— Будешь знать, как обращаться с инструментом, паршивец! — сказал он. — Завтра же — ты слышишь? — завтра же ты пойдешь в белую рощу, надерешь бересты и скрутишь новую пицалку! Я не завидую тебе, если она окажется хуже первой.

— Но ведь завтра День Мяса, День Зимних Запасов! — заметил один из членов племени. — Завтра — День Большой Охоты!

— Я отдам ему часть своей доли! — крикнул Самый Волосатый. И многие поддержали его.

За шумом никто не расслышал слабого старческого смеха. Это смеялся Самый Мудрый. Он понял, что с ответом на вопросы по поводу души — есть она? нет ее? — можно тянуть и две луны, и дважды две луны, и двадцать две луны...

Практического значения это уже не имеет.

ТРЕТЬЯ про судьбу художника

— Кто это? — спросил, глядя на свой портрет, Человек, Держащий в Руке Хлеб. — Кого ты изобразил?

— Это ты, — ответил Художник.

— Неправда! — сказал Человек, Держащий в Руке Хлеб. — Я — гладкий, розовый и округлый. На твоем же полотне линии — изломанны, а краски теснят одна другую. Это не я — ты лжешь.

— Вглядись повнимательней, — посоветовал Художник.

— Мне некогда вглядываться, — сказал Человек, Держащий в Руке Хлеб. — Сделай так, чтобы я взглянул и увидел. Сразу. Сделай так!

— Не могу, — ответил Художник.

— Тогда я не дам тебе Хлеба!

— Твое право, — вздохнул Художник и умер с голоду.

Это смутило Человека, Держащего в Руке Хлеб. По натуре он был скорее добр, чем зол, и смерть Художника лишила его покоя.

Он поставил на могиле Художника тяжелый каменный памятник.

Но смущение не исчезло, и покой не воротился в его душу.

Он дал Сыну Художника такой большой кусок Хлеба, что тот развратился и стал бездельником.

Это принесло Человеку, Держащему в Руке Хлеб, новые заботы. Поддаваясь смятению и гневу, он все чаще выпускал из рук Хлеб и хватался за оружие, вино и подлые бумаги.

Однажды ему на глаза попало то самое полотно умершего художника.

— Это же я! — воскликнул Человек, Держащий в Руке Хлеб. — Это же я... — прошептал он, потрясенный. — Изломы линий — сбивчивость моих мыслей, красная краска — моя жестокость, желтая краска — моя жажда, а голубая — мое нестойкое утешение. Это — я. Но откуда Художник мог знать, что я стану таким, в то давнее время, когда я был розовым, гладким и округлым?!

ЧЕТВЕРТАЯ о значении цветовых сочетаний

Они шли втроем по парку.

— Посмотрите, — сказал Художник, — какое великолепное цветовое сочетание: светло-серая скамья на фоне темной листвы, женская фигура в синем и этот дерзкий квадрат желтой сумки!

— Мне кажется, женщина плачет, — вглядевшись, заметила Добрая Девушка.

Решительный Юноша поспешил на помощь.

Однако вскоре вернулся.

— Эта женщина не плачет. Она нетрезва и развязна, — произнес Юноша голосом, дрогнувшим от обиды, которая была нанесена его решительной готовности кинуться на помощь.

Добрая Девушка нахмурилась и прикусила губу: оскорблено было ее сердце.

И лишь Художник не испытал разочарования: светло-серая скамья на фоне темной листвы, женская фигура в синем и дерзкий квадрат желтой сумки по-прежнему составляли великолепное цветовое сочетание.

Они шли втроем по парку.

— Посмотрите, — сказал Художник, — это великолепно: светло-серая скамья на фоне темной листвы, синий цвет женского платья и этот дерзкий квадрат желтой сумки!

— Мне кажется, женщина плачет... — вглядевшись, заметила Добрая Девушка.

Решительный Юноша поспешил на помощь.

Он вернулся радостным и, смущаясь, сказал:

— Это, конечно, чистая случайность, но я подросел вовремя: у женщины — беда, а у меня есть возможность помочь ей!

Дни нашей жизни

ИЮНЬ
ИЮЛЬ
АВГУСТ

В конце июня в нашем городе проходили Дни документального кино США в СССР. Это был ответ на прошедший весной 1989 года в США фестиваль «Гласность», продемонстрировавший достижения советских кинодокументалистов в последние годы. Впервые после международного фестиваля неигрового кино «Послание к человеку» ленинградские зрители имели возможность увидеть количество самых разнообразных по тематике и стилю документальных фильмов. Фестивальная программа убедительно свидетельствовала о том, что за океаном, так же, как и у нас, кинопублицистика завоевывает все более передовые позиции.

На первом Съезде народных депутатов РСФСР Председателем Комитета Верховного Совета РСФСР по средствам массовой информации, связям с общественными организациями, массовыми движениями граждан и изучению общественного мнения избран один из лидеров ленинградской журналистской организации, главный редактор газеты «Смена» Виктор Югин.

Торжественно было отмечено 750-летие Невской битвы, проходившее под знаком памяти ее героя, покровителя нашего города святого благоверного князя Александра Невского. Праздник начался в Усть-Ижоре, на месте самой битвы. Крестный ход прошел от Князь-Владимирской церкви до недавно и к сроку отреставрированной церкви Александра Невского. Был совершен молебен, освящение земли с мест битвы княжеской дружины и боев Великой Отечественной войны, служение панихиды по павшим воинам. В Троицком соборе Александро-Невской лавры прошло Всенощное бдение, перешедшее в утреннюю литургию. В торжествах принял участие Святейший Патриарх всея Руси Алексей II. От Дворцовой набережной по Невскому проспекту до Лавры прошло театрализованное шествие с участием съехавшихся со всей страны кавалеров ордена Александра Невского.

Девушка улыбнулась от всего своего доброго сердца.

А Художник подумал не без лукавства: — А ведь ничего бы не произошло, если бы светло-серая скамья, темная зелень, синева платья и желтый квадрат сумки не составили такого прекрасного цветового сочетания...

Праздничные концерты состоялись в парках и садах разных районов города. Вечером в небе над Невой расцвели огни фейерверка.

Во Дворце работников просвещения (бывший Юсуповский дворец) состоялся прощальный концерт бывшего генерального консула ФРГ К. Меттерниха, чье пристрастие к игре на флейте вызывало особую симпатию ленинградцев. За оркестром П. Егоров, поет О. Кондина. Фото Ю. Щенникова.



Взгляд... Внезапление... Оценка

«И МЫ ТОЖЕ НЕ ТЕ, ЧТО ВЧЕРА»

Вероссийское объединение «Творческие мастерские». Ю. Ким. «Московские кухни». Бард-опера в одном действии. Постановка К. Датешидзе. Художник В. Фирер. Музыкальный руководитель В. Орлов.

Поколению 70-х выпала незавидная участь. «Шестидесятники» — это звонкое имя, пущенное в оборот с легкой руки критика Ст. Рассадина, не нуждающегося в пояснениях. «Восьмидесятники» — тоже звучит вполне осмысленно: так называют молодых, желая подчеркнуть их решительное отмежевание от прошлого. Но как назвать тех, чей расцвет пришелся на 70-е годы? Деятели промежуток, дети застоя — обидно и несправедливо. Не лучше ли обойтись эвфемизмом, как это сделал Юлий Ким, назвав свое интервью журналу «Огонек» (1989, № 1) «Мы сидим на кухне»? Известный московский бард не так давно высказал мечту о книге, в которой отразился бы «тернистый путь российской демократической оппозиции». Книги пока нет, но в московском и ленинградском театрах появились спектакли по его пьесе «Московские кухни». Появились, чтобы, отбросив эзопов язык, казалось навсегда вьехавшийся в наше сознание, воздать должное людям семидесятых.

Емкое это понятие — «кухня». Как поется у Кима: «10 метров на 100 человек». И пусть в песенной строке слышится заведомое преувеличение, для «семидесятников» кухня — это «наша», «дружественная территория», прибежище свободной мысли.

«Московские кухни», названные, может быть, слишком торжественно бард-оперой, поставлены в Ленинградском отделении ВОТМа, в мастерской Кирилла Датешидзе.

В спектакле ВОТМа внешне все строго, скупое. Черный, от пола до потолка, задник, кресло, рояль, несколько микрофонов — вот, пожалуй, и все убранство сцены. Постановочной изобретательности, которую ждешь по аналогии с рок-оперой, здесь не найти. Оформление сцены тяготеет к «бедному» театру, хотя вполне возможно, что это вынужденные правила игры. Зато здесь можно непринужденно расположиться в кресле, облокотиться на рояль и пошептаться с пианисткой, неспешно, но, конечно же, в точно выверенный момент подойти к микрофону.

Иногда кажется, что на долю тихой гитарно-песенной музыки выпало все воспеть и все объяснить. «Семидесятники» не чувствовали себя ни героями, ни бойцами. У Ю. Кима это прекрасно показано. Обычные, «средние» люди. Но они еще хотели, еще могли быть вместе. Московские кухни с их тесным товариществом и спорами за полночь возникли как реакция на 56 й год.

Стоило раз глотнуть свободы, и мир показался открытым, добрым, расположенным к тебе. Тогда все были молоды, все чувствовали себя в начале пути, казалось, знали, чего хотят и куда двигаться. И существовало, что радение о России не воспринималось как деяние.

О таких вещах принято говорить всерьез. Но Юлий Ким — современник и летописец событий — прекрасно чувствует интонацию, лексику, ритм городской интеллигентской речи. «У нас были не группы, а компании. Компании друзей», — напомним он¹. Поэтому в пьесе естественный легкомысленный тон, пародийный, частушечный настрой, говорок, треп, почти дуракаваляние. И непременная ирония. Иначе и нельзя было. А как еще прикажете вести себя, прожывая в небытие прекраснотупные порывы молодости? Как быть, если неожиданно негаданно приходится столкнуться с глухой стеной косности и фальши?

Герои Кима не прятались за горькую усмешку, они смягчали ею осознание вынужденного отступления. Помните, в телефильме «Обыкновенное чудо» персонажи несли грустную прощальную песенку на стихи Ю. Кима: «Давайте все вместе. Давайте вполголоса. Давайте простимся светло...» И в спектакле Датешидзе голоса актеров поначалу звучат слаженно, ансамблево, и кажется, нигде нет зазора, чтобы проникнуть фальшивой ноте. Первые эпизоды напоминают, а может быть, намеренно стилизованы под сцены вечеринок из фильмов начала 60-х. В них те же споры о России, многоголосые, непримиримые, до утра. Усталость, разочарование, чувство опасности пришли позже, а с ними и разъединение, одиночество.

Говорят, несчастна та страна, в которой ее граждане должны становиться героями, совершать каждодневные подвиги. Ю. Ким дает своим персонажам имена: Илья, Николай, Вадим, Алена, Марина, Галка. Но наделяет не характерами, а судьбой. Каждый поставлен перед необходимостью выбора. И только двое из них встанут на путь прямого протеста. Что ж, всякий был по своему прав, делал что мог, к чему был приурочен. В пьесе Кима со своим движением сюжета, атмосферой и горькой правдой, отразившей время, есть и все признаки классического драматургического конфликта. С одной стороны, частный человек, обычное, цивилизованное «население», с другой — мертвящая зыбь системы.

Только что они были вместе, но вот уже нет общего хора, есть отдельные персонажи. Одним из первых отступил от общего дела Писатель (В. Кириенко), предпочел судьбе диссидента судьбу литератора, сочинителя. Потом на

¹ Ким Ю. Мы сидим на кухне // Огонек. 1989. № 1. С. 23.

сфабрикованном судебном процессе он же оказался экспертом. Уехал в дальние края Вадим (Ю. Петров). Отступился в конце концов и Николай (А. Хочинский), уже отсидевший свою десятку при Сталине. Протагонист хора Илья (А. Зубарев) с его странной повадкой, худобой и волосами до плеч выглядел бы инакомыслящим всегда, при любом правлении. Здесь он единственный, кто прошел путь диссидентства до конца. Типичные ситуации, печально знакомые истории.

В полном соответствии с духом времени из своей же среды выделились некий Начальник (Д. Евстафьев) и его Помощник (В. Шубин), так сказать, «родная власть», призванная надзирать, карать и миловать.

Поволим себе небольшое отступление. Вспомним, когда на эстрадном небосклоне засияла звезда Асияя — Вячеслава Полунина, все вдруг на разные лады стали повторять словечко «низ-з-з-я!». И хотя у артиста оно обозначало нечто совсем безобидное, тайный знак бессмысленного запрета был внятен всем. Вот только почему «низ-з-з-я!», не смог бы ответить никто, даже те, кто запреты устанавливал. Видно, был в этом насаждавшемся сверху «низ-з-з-я!» особый, «сакральный» смысл, воспринимавшийся как руководство к действию. Однако же «молчаливое большинство» свело эти указания до анекдота. Так и начиналось — с усмешки, анекдота, дружеского застолья, а кончалось — для тех, кто предпочел идти до конца, — изломанными судьбами, разлукой с друзьями, утратой здоровья и самой жизни. Как в заколдованном лесу, перед ними были три дороги: тюрьма-сылка, сумасшедший дом или добровольно-принудительная высылка за пределы государства. Как сказано у Булата Окуджавы: «Им все маячило: от высылки до вышки».

К. Датешидзе по природе дарования — огромный режиссер, его постановки отличаются сдержанное достоинство, выверенность манеры. Про его актеров не скажешь, что они играют ярко, но они играют верно, с точным ощущением времени, зная все о своих героях. Да и то сказать, ведь события, означенные в пьесе, происходили совсем недавно, еще вчера.

Только раз режиссер позволил себе открытую сценическую метафору, «указующий перст». В эпизоде неправого суда он расположил свидетелей ровным квадратом в центре сцены, продемонстрировав таким образом квадратно-гнездовое единомыслие. И пошла-поехала заведенная карусель осуждений и санкционированного народного гнева. Вот свидетельница-фанатичка, вот другая, интеллигентка-страстотерпица. Обе начинают с фразы: «Я не была на площади, но прессу я прочла». Как это и бывало в жизни, когда «прессе» доверяли больше, чем своим глазам. Вот свидетель-трудяга, представитель «самого передового класса». У этого совсем просто:

Вот довела докуда,
Вот завела куда
Излишняя культура,
Отсутствие труда.

Замороженные, замордованные, глухие к чужой боли. Неужели и впрямь они верили хотя бы в десятую часть того, что говорили? Неужели умопомрачение зашло так далеко? И смешно, и горько. Это теперь мы отдаем должное правозащитникам, ищем совета в трудах Сахарова. А тогда было все: непонимание, предательство друзей и недоуменные, раздраженные вопросы к тем, кто решался выйти на площадь: «Зачем тебе это надо?»

Финал спектакля обнадеживает, но звучит грустно. Все происходит как будто по принуждению, по указке сверху. Оказывается, вот в чем дело:

Установки теперь все другие,
И мы тоже не те, что вчера!

Цитировать тексты Кима хочется без конца, настолько точен он в слове, в интонационной структуре. Но это невозможно. Лучше адресовать читателей к спектаклю, в котором пение звучит так естественно, слово так прочно сопряжено с музыкой, что теряешься, пытаешься определить степень эмоционального воздействия того или другого. Во всяком случае, баланс пения и речи, там, где она возникает, выверен настолько, что переходы почти незаметны. А все вместе подсвечено обаянием интеллигентности и хорошего вкуса.

Уже как бы завершив спектакль, актеры зачитывают мартиролог, в котором имена тех, кто погиб в тюрьмах или вынужден был покинуть страну. Последняя реплика принадлежит Автору: «Встанем и помянем!» Помянем и мы.

Марина Берлина

КОРОЛЕВА ГОБЕЛЕНА

Когда в последний раз классицизм сменился конструктивизмом, со стен исчезли псевдомрамные пилястры с социалистически-коринфскими капителями — оштукатуренные стены прямоугольных коробок воззвали о мягкости и тепле человеческих рук. Тогда на стенах или возле стен, а иногда на потолках появились гобелены, рюю, текстильные коллажи, где вновь, а где и впервые.

Рута Богустова из того поколения художников, которые возрождали и зарождали у нас в стране искусство монументального и станкового текстиля, вспоминали секреты, привезенные когда-то с парижской Королевской Мануфактуры Гобеленов, за другими секретами ездили к бабуш-

Взгляд... Внезапленце... Оценка

Взгляд... Внезапление... Оценка

кам, сидящим около ткацких станков по деревням и хуторам. Так они создали уникальную систему, эклектичную изначально, но гармоничную и человеческую, которая называется «прибалтийский текстиль». Когда школа сложилась и были написаны монографии и диссертации, многие художники успешно продолжали работать в рамках новой традиции. А Р. Богустова, автор одного из первых советских пространственных гобеленов, к стати отмеченного премией Всемирной биеннале в Лозанне, продолжала искать сама. И придумала совсем новое искусство,



современное и лаконичное, но ассоциативно включенное в контекст латышского фольклора.

Рута живет обычно в Риге, но ленинградцам повезло: целых три месяца в Музее этнографии народов СССР были выставлены ее текстильные рельефы. Решительность и изящество, сдержанность и контраст колорита, мягкость и теплота — это черты характера Руты и характер ее произведений. Ее композиции плоскостны — так подобает текстилю, но они пространственны, и пространство это не иллюзорно, а реально, потому что это рельефы.

Хотя гобелен и коллаж в ряду монументально-станкового текстиля стоят по соседству, на самом деле они противоположны в основе. Гобелен, наиболее признанный в наше время, — искусство, средневековое по сути, создающееся ритмично-монотонной, длительной работой. Это просто мистика какая-то, когда прямо в воздухе, как будто из ничего, при переплетении, а для непосвященных — перепутывании обрезков цвет-

ных нитей, возникает сюжет; но это еще не все: срезанный с рамы, гобелен тяжело падает на пол, и перед вами — вещь, ковер. Коллаж — искусство людей, не богатых средствами или временем (а кто в XX веке временем богат, интересно?), а значит — искусство нашего века, тем более что имитированный коллаж или сам принцип коллажа — любимый прием трансавангарда. Если гобелен вырастает снизу доверху сразу со всеми деталями и акцентами, то коллаж рождается путем от целого к частностям. Вначале создается фон — среда, затем — крупные формы, и наконец, при появлении мелких деталей, работа оживает. Так возникают работы логичные, уравновешенные и одновременно импровизированные. Вылепленность и четкость деталей у Р. Богустовой не становится натуралистическим правдоподобием, а, наоборот, подчеркивает декоративное начало.

«Августовский вечер» — это нагретые солнцем пни на поляне и летящие над ними... листья?... бабочки? Граница лета и осени, сказки веселой и сказки мудрой.

Снова сказочный лес с перепутанными ветками елей и рябин, с таинственной, манящей чащей — это просто «Пейзаж».

«Бриз» — мягкое соединение структуры синего цвета (море? небо?) с коричневым и зеленым — земля.

И снова море, но уже «За полярным кругом», окруженное мохнатыми сопками, и стайка яхт, цветных лоскутков, сбившихся к югу.

А закончить представление Руты Богустовой ленинградцам мне хочется фразой, которая встречается буквально в каждой записи в «Книге отзывов»: «Спасибо за этот прекрасный и теплый мир, который Вы создаете».

Ольга Киселева

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕБЮТ КОМПОЗИТОРА

Всем, кто побывал в Театре эстрады на концерте авторов-исполнителей, организованном директором театра Л. Ф. Вальчук, несомненно запомнилось первое отделение, где со своей новой работой — мюзиклом «Искушение» — выступил композитор Евгений Артамонов.

Евгения Артамонова нельзя назвать новичком на эстраде. Его вокальный цикл, написанный на стихи Сергея Есенина, был исполнен с успехом солистом Малого оперного театра им. М. П. Мусоргского Владимиром Папкратовым. Арии из оперы «Ирония судьбы» записаны на диске югославской певицы Радмилы Караклаич.

Замысел «Искушения» возник у автора еще в пору работы над циклом романсов на стихи Сергея Есенина. Уже тогда проявилось его умение выявить органическую связь между стихами и музыкой. Жанровый диапазон музыки — речитатив, баллада, лирическая песня, элегия — обширен и гармонично сочетается с поэзией.

В мюзикле звучат стихи Марины Цветаевой, Маргариты Алигер, Степана Щипачева, Вероники Тушиновой, Александра Кочеткова. Есть нечто общее, связывающее эти маленькие шедевры, что пульсирующим нервом проходит через всю поэтическую ткань спектакля. Это — вечная тема любви и разлуки, жизни и смерти, вечный диалог мужчины и женщины.

К сожалению, драматургический ряд уступает

поэтической основе. Образы героев — актрисы, чью исповедь мы слушаем, и ее возлюбленного — размыты. Характеры их пока намечены только пунктирно, не хватает яркости, выпуклости в изображении этих неординарных по замыслу автора натур. Это несколько разрушает целостность спектакля.

Говоря об «Искушении», нельзя не отметить исполнительницу главной роли — актрису Анну Бережную. От ее мастерства во многом зависела судьба произведения. Многоплановость ее артистической палитры широко раскрыла творческий потенциал актрисы, ее разностороннюю одаренность.

М. Дробышева,
И. Иванская

Дни нашей жизни

«Художник и коллекция» — так называлась выставка, проходившая в парадных залах Академии художеств. Знатоки и любители искусств смогли познакомиться с одним из первых советских частных собраний, созданных в 20—30-х годах художником и общественным деятелем И. Бродским. Здесь можно было увидеть портреты работы Крамского, Ренина, Малявина, пейзажи Айвазовского, Левитана, Юона, Жуковского, рисунки и акварели Серова, Врубеля, Кустодиева, этюды Поленова и Сурикова, театральные работы Головина и Рериха, полотна Яковлева и Григорьева. Некоторые из этих работ не только не экспонировались прежде, но и никогда не воспроизводились в печати. Постоянное место хранения коллекции — Музей-квартира И. Бродского.

Большой интерес ленинградцев вызвали гастроли Театра магии «Черная кошка». Феерические трюки и иллюзионное мастерство создавали ощущение настоящего волшебства. Мало кто из зрителей не попытал в антракте счастья — заработать 100 тысяч долларов. Именно эту сумму завещал великий иллюзионист Гарри Гудини тому, кто сумеет повторить один из его трюков. Несмотря на то, что разрешалось при этом использовать биоопле, полтергейст, ворожбу и тому подобные средства, деньги пока остались невостребованными. Потому что даже руководитель Театра «Черная кошка», обладатель золотой медали конкурса иллюзионистов во Франции, повторить этот трюк пока не может. Зато он доказал, что все остальные чудеса ему доступны.

Успешно закончились переговоры гостившего в нашем городе шефа административного совета Мэмфиса (США) Джеймса Брудона о предстоящей выставке из Эрмитажа, которая разместится в знаменитом культурном центре Мэмфиса в

1991 году. Более трехсот эрмитажных экспонатов составят экспозицию «Екатерина II и ее время» (культура России второй половины XVIII века). Организаторы выставки — совместное американо-советское предприятие с участием Национального географического общества США и компании «Трансатлантическое агентство» — уверены, что она станет одним из самых крупных событий культурной жизни Америки.

Едва выпустив премьеру спектакля «Для веселья нам даны молодые годы» по повести С. Каледина «Стройбат», Малый драматический театр снова покинул город, не дав соскучившимся ленинградцам как следует познакомиться со своей новой работой. Театр спешил принять участие в международном фестивале «Глазго — центр европейской культуры». Выступление ленинградских артистов в Глазго прошло с большим успехом. Но что же делать ленинградцам, чтобы подольше задержать лучшие театральные коллективы города на родной земле? Наверное, пора и нам объявить годичный фестиваль «Ленинград — центр европейской культуры».

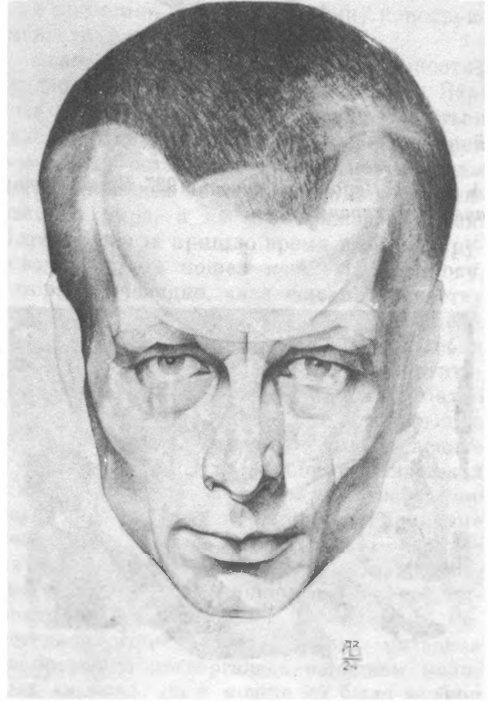
При Ленинградском отделении Советского Фонда культуры создано издательство «Петрополь». Одной из главных его задач будет возвращение читателям сокровищ культуры и искусства из фондов музеев, архивов, библиотек, а также репринтное воспроизведение незаслуженно забытых изданий. В ближайших планах издание совместно с архивом кинофотодокументов серии подборок «Сокровищница фотоархивов» и «Анна Ахматова в Фонтанном Доме». Спустя полвека будет переиздана книга Андрея Яцевича «Пушкинский Петербург». По инициативе Фонда культуры будет также издан сборник речей всех лауреатов Нобелевской премии по литературе.

ПУТЕМ ЗЕРНОВА

В его облике и характере были черты, которые многих, наверное, заставляли считать его «легким» человеком. Роста чуть выше среднего, худощавый, подтянутый. Любил ходить пешком. Любил странствовать. Летом «закатывался» (чаще всего с друзьями, а то и в одиночку) на многие недели: «колесил по градам и весям» — на поездах, на лодке, на своих двоих. Легко сходилась с людьми. В общении был приветлив и прост. Любил шутку. Работая, постоянно что-то напевал (он обладал прекрасным слухом), а при случае мог даже вспомнить, как в деревенской церкви вместе с другими мальчишками пел на клиросе. Его открытость привлекала, он был желанным гостем в любой компании.

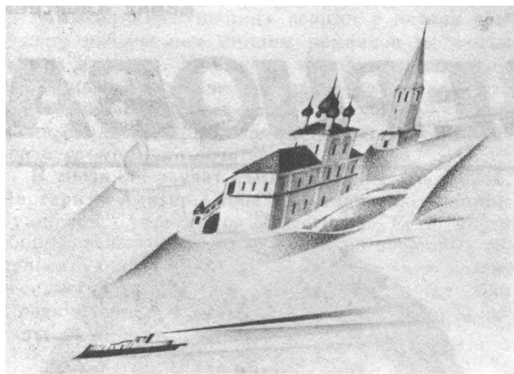
Но всего меньше подошел бы ему эпитет «компанейского» парня. Посидеть за одним столом? С удовольствием! Но не более. В сближении с людьми он обнаруживал строгую разборчивость, его искренний демократизм никогда не переходил в панибратство. Особенно это сказывалось в выборе друзей. Под конец жизни никого из художников, поднявшихся «наверх» по лестнице успеха, не осталось среди них. Только такие же бедолаги, как он сам, тянувшие служебную лямку, чтобы заработать на жизнь, или копировавшие с этой же целью какие-то немислимые «шедевры» для каких-то неведомых учреждений. Кто знает сейчас имена таких художников, как В. А. Бондовский или А. В. Яковлев, бывших ближайшими его друзьями? От них остались крохи. Но даже по таким крохам опытный глаз определит, сколь талантливы были эти люди, не пожелавшие променять свой дар на кусок с барского стола.

Художники тогда в массе своей жили бедно. И те, кто ухитрялся кормиться искусством, и те, кто вынужден был перебиваться на стороне. Сам он к своей бедности относился легко. Его исключительная неприхотливость делала жизнь в какой-то мере сносной. Одно и то же старое пальто, одна и та же тужурка носились годами. Впечатление бедности обычно усиливается неряшливостью — а он был на редкость аккуратен и чистоплотен. Аккуратность его доходила до педантизма. Стоило заглянуть к нему



А. Зернов. Автопортрет. 1924. Бумага, карандаш

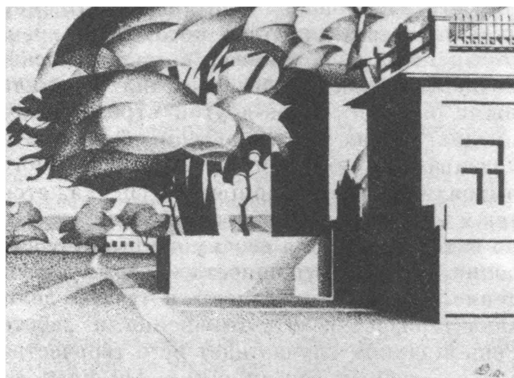
в ящики письменного стола: там царил прямо-таки устрашающий порядок! Неряшливость, распушенность были для него смертельными грехами. Хаос, который он время от времени обнаруживал в мальчишеском хозяйстве своего сына, он лечил радикальными мерами: разок другой строго предупредив, хватал ящик с детским барахлом и, невзирая на отчаянные вопли виновного, вытряхивал его на помойку. (Он, кажется, так и не добился практических результатов, но навсегда внушил своему отпрыску убеждение, что распушенность — это преступление.) Та же аккуратность и чувство долга характеризовали его отношение к работе. Речь в данном случае идет не о творчестве, а о служебных обязанностях. Он преподавал: вначале рисование — в школах и художественных кружках, потом черчение —



А. Зернов. Пароход и церковь. 1927. Бумага, тушь, акварель, карандаш



А. Зернов. Эмансипация. 1925. Бумага, тушь, перо



30 А. Зернов. Дом на углу. 1924. Бумага, тушь, перо

тоже в школах, техникумах, на рабфаках (это обеспечивало кусок хлеба, но в то же время изматывало и ничего не давало ни уму, ни сердцу).

У этого открытого, всегда готового пошутить человека не было особых причин считать свою судьбу легкой, удачной, тем более — счастливой. В свое время он имел основание уверовать в свой талант, даже, быть может, «призвание», и подчинить осознанному убеждению свою жизнь. Потом обстоятельства сложились таким образом, что он начал все дальше отходить от искусства. Возможно, он даже не считал такое отступление трагедией. Он сохранил внутреннюю свободу — и это было главным. Но, потеряв стимул к творчеству, он не приобрел взамен никаких позитивных ценностей, которые позволяли бы восстанавливать душевное равновесие, противостоять окружающей жизни, становившейся в ту памятную эпоху все более сумрачной и, по его определению, «стервозной». Поэтому с годами сквозь внешнюю сдержанность у него все чаще и чаще прорывалось глухое раздражение.

Он родился в деревне. С восьми лет начал работать: подпаском, пастухом, перевозчиком. Пятнадцатилетним подростком ушел из дома и уехал в Петербург, — кажется, просто сбежал. Он хотел учиться. Но до этого было еще далеко. Кем только не довелось ему побывать, прежде чем в 1908 году он попал в рисовальную школу Общества поощрения художеств: мальчиком в мелочной лавке, газетчиком, беспризорным, мальчиком в конторе... (Позже, когда приходилось представлять в то или иное учреждение очередную автобиографию, художник говорил смеясь, что рано или поздно кто-нибудь из числа заинтересованных лиц не поверит фактам и обвинит его в плагиате из сочинений Горького.) Несмотря на трудное детство, он на всю жизнь сохранил кровную привязанность к деревне, глубокое уважение к тяжелому крестьянскому труду. Ежегодно ездил на родину, заранее запасаясь угощением для односельчан. По самой своей натуре он не мог оказаться в числе тех, которых называют «Иванами, не помнящими родства» (трогательная деталь: зная, что в деревенских школах даже в советское время ощущалась постоянная нужда в самом необходимом, он регулярно отправлял в свою бывшую школу посылки с книгами и тетрадями). Именно детские воспоминания о деревне внесли светлую и в то же время своеобразно ностальгическую ноту во многие его работы.

«Поощрение» он, кстати сказать, не окон-

чил. В 1913 году уехал в Оренбург, где начал работать чертежником на строительстве железной дороги. Скорее всего, он собирался, подкопив денег, вернуться и поступить в Академию художеств. Однако все вышло иначе. Началась война, он попал на румынский фронт. Полгода провел в окопах, потом его взяли чертежником в штаб. Но и после окончания войны А. Зернов не сразу вернулся в Петроград. Так уж распорядилась судьба: она привела его в городок Кузнецк (бывший тогда уездным центром Саратовской губернии), где он прожил четыре года, женился, обзавелся семьей. Работал он, правда, в Кузнецке интенсивно: вел кружки рисования, оформлял рабочие и красноармейские клубы. Даже сделал эскизы декораций для какой-то постановки на местной сцене. В свободное время много рисовал и писал маслом (в основном пейзажи).

Но чем дальше, тем больше ему не давала покоя мысль, что он теряет лучшие годы. Именно в Кузнецке его одаренность стала очевидной. Ему нужно было учиться дальше, а он остановился на полпути. Одно драматическое происшествие заставило его наконец принять решение. Очутившись ночью в лесу со случайным попутчиком, он подвергся нападению. Тот ударил его камнем по голове, намереваясь убить, обшарил карманы и скрылся. Этот случай Зернов (по его собственным рассказам) воспринял как указание судьбы: жизнь была сохранена ему для того, чтобы он стал художником. Выздоровев, он уехал в Петроград.

В 1922 году он поступил наконец на подготовительный курс Академии художеств. В сущности, в годы пребывания в институте А. Зернов больше переучивался, чем учился, поскольку был старше своих товарищей в среднем лет на десять и уже обладал солидным профессиональным опытом. Основы рисунка и живописи он постиг еще в школе Общества поощрения художеств, а потом (даже в армии) не выпускал карандаша из рук. Четырехлетняя практика в Кузнецке подвела его уже к тому, что можно назвать мастерством. Его карандашные портреты 1920—1921 годов — это работы вполне зрелого художника. Им можно лишь поставить в вину стремление к гладкости, эффектной закругленности почерка (придающее им сходство с работами таких модных в свое время портретистов, как С. Сорин или А. Эберлинг). Конечно, на фоне левой ориентации тогдашней академической молодежи эта «округлость» рисунка воспринималась как недостаток, с которым следовало бороться. И следы такой борьбы у А. Зернова вполне отчетливо проступают

в многочисленных натуральных штудиях. Все они, как правило, выполнены на очень хорошем уровне — рисовальщик Зернов был прекрасным, — и в них нет ничего ученического, но тем не менее постоянно ощущается (и до самого конца не преодолевается) некая двойственность, колебание между тем, что можно условно назвать «академизмом», и стремлением к «кубистическому» (опять-таки применяя условный термин) конструктивности формы.

Если говорить о личных склонностях художника, следует признать, что у А. Зернова не было особого желания тянуться «влево». Искусство для него, как и в ранней молодости, оставалось скорее поэтическим сопереживанием непосредственно воспринимаемого мира, а не его трансформацией. Поэтому, когда пришло время выбирать руководителя, он пошел к А. И. Савинову, которого, очевидно, знал еще по Обществу поощрения. Последний был, конечно, художником довольно консервативного толка, если сравнивать его с преподававшими в институте Петровым-Водкиным, Каревым, Матюшиным, не говоря уже о тех, кто активно противопоставлял себя Академии: Малевиче и Филонове. А. И. Савинов принадлежал к плеяде «неоклассицистов», чье творчество расцвело было в русской живописи накануне революции. Их понимание формы — воспринятое через систему их учителя Д. Кардовского — сводилось к попыткам интерпретировать и обновить принципы Высокого Ренессанса. Конечно, эта старая цитадель непрерывно подвергалась нападкам молодых «левых». Да и можно ли было вообще в те годы избежать влияния нового искусства? В тесных стенах здания Академии при всем своем желании обособиться различные группировки неизбежно соприкасались. Класс Петрова-Водкина помещался, как это ни парадоксально, в одной мастерской с классом Савинова. Преподаватели прекрасно ладили друг с другом, а их ученики работали бок о бок. Конечно, смелые и рискованные теории Петрова-Водкина привлекали молодых сильнее, чем серьезные, профессионально ценные, но лишенные захватывающего обаяния новизны указания его более скромного собрата. Савинову, однако, были присущи терпимость и широта взглядов (в чем иные из неблагодарных его питомцев готовы были видеть слабость и едва ли не беспринципность). Он не хотел препятствовать развитию индивидуальностей своих учеников, конечно же работавших с оглядкой на знаменитого мэтра (например, писавших на первых курсах монохромные натюрморты красной или синей краской, 31

чтобы уметь выявить объем при помощи чистого цвета).

Именно в натюрмортах, написанных А. Зерновым в Академии (прежде он мало уделял им внимания), отчетливо проступает воздействие некоторых теоретических постулатов Петрова-Водкина. Прежде всего, его знаменитой «трехцветки»: подчинение колорита картины взаимодействию цветовых «зон» трех основных тонов («Натюрморт с синей пепельницей»), от него же идущее обостренное ощущение материальности вещи, ее фактурности, активизирующей взаимодействие объема с пространством («Белый натюрморт»). Впрочем, стремление к «вещественности», возникшее как реакция против абстрагирующих тенденций авангарда, в 20-х годах было сильно у многих молодых петроградских живописцев (В. Малагис, Л. Чуятов).

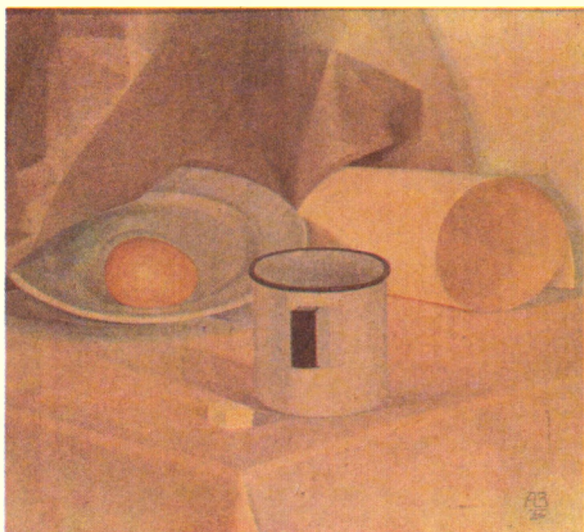
Нет сомнения, что среди основоположников новых школ именно Петров-Водкин со своей демократической тематикой и одновременно приверженностью классической традиции был как никто другой близок А. Зернову. Но его влияние не было всепоглощающим. Например, учение М. Матюшина о взаимозависимости цвета и цветовой среды тоже казалось привлекательным (в папках Зернова сохранилась выполненная им цветовая таблица, в которой можно усмотреть попытку интерпретировать основные матюшинские принципы). «Филоновцы» работали отдельно, держались особняком. Однако в общей атмосфере художнического общения законы диффузии оказывались сильнее клановой изолированности. В конце концов они не делали секрета из своего метода. В какой-то мере, наверное, все школы обогащали друг друга, и плодотворные опыты своеобразного пуантилизма, которые А. Зернов позже применил в своих пейзажах тушью и акварелью, не могут быть, очевидно, поняты вне этой связи. Для пытливого ума новое искусство открывало массу новых возможностей. Все было захватывающе интересно.

На последних курсах (1924—1926 гг.) Зернов трудился особенно усердно. Он был увлечен общим порывом. Безусловно, в его жизни это были годы наиболее полной отдачи искусству. (Хотя в житейском отношении приходилось трудно, очень трудно. Все это время одновременно с учебной он вынужден был где-то работать.) Но художник мог теперь сказать себе, что вышел победителем из нелегкой борьбы. Он обрел внутреннюю уверенность, он состоялся, осознал себя творческой личностью. Это вносит элемент идеализации в его карандашный автопортрет,

где очевидной целью является не столько фиксация черт собственного лица, сколько создание героического образа. Он представил себя мыслителем и суровым аскетом (легкий наклон головы, увеличивающий объем лба, твердо проработанные карандашом формы худощавого лица, пристальный взгляд исподлобья). Все это не вполне совпадает с тем, что говорилось о нем выше. Тем не менее очевидная намеренность характеристики в «Автопортрете» имеет в основе своей реальные черты характера. Твердость действительно в сильной степени была присуща его натуре. Жизнь в общем сложилась нелегко, и если он добивался чего-либо, то благодаря настойчивой целеустремленности. В нем всегда оставалось что-то от мужицкой суровости: привычка к постоянному труду и сопутствующее ей презрение к легкой жизни (и это при «легком» характере!). Он был строгим отцом и, надо полагать, строгим преподавателем. Несмотря на сдержанность, он мог взорваться гневом и даже перейти на кулаки, если, скажем, требовалось поставить на место хама, лезущего без очереди. Справедливость не являлась для него абстрактным, книжным понятием. Хотя как раз книги сызмальства составляли предмет его страсти. Лишенный в ранние годы образования, он старался наверстать упущенное, много и разборчиво читая (не только беллетристику или специальную литературу, но книги по истории и философии). В течение всей жизни книжные траты катастрофически не соответствовали его доходам.

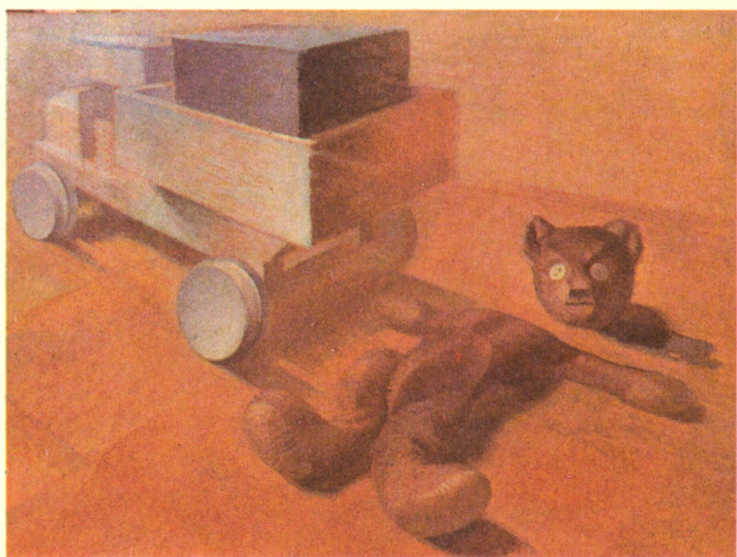
Тонкая, тщательная, но не сухая, а, скорее, деликатная и даже одухотворенная проработка фактуры в «Автопортрете» выдает как будто и совершенно иные черты, не укладывающиеся в образ твердой и цельной личности. Слово «деликатность» может здесь показаться неуместным (если «мужик», то какая уж тут «деликатность»!). Однако именно так оно и было, и этим объяснялись внезапные, непредсказуемые моменты застенчивости в его общении с людьми. Как известно, подобное сочетание мужественности и деликатности особенно импонирует прекрасному полу — что представляет немалую опасность для таланта, для того, кто решил безраздельно посвятить себя творчеству. Художник знал это, и случайно (как бы противясь соблазнам) изобразил себя мыслителем и аскетом. Он занес в свой дневник слова Ван Гога: «Заниматься живописью и бабничать — несовместимо, вот что несомненно!» (Сомнительно, правда, другое: всегда ли на практике он неукоснительно соблюдал эту заповедь?)

«Автопортрет», о котором идет речь,

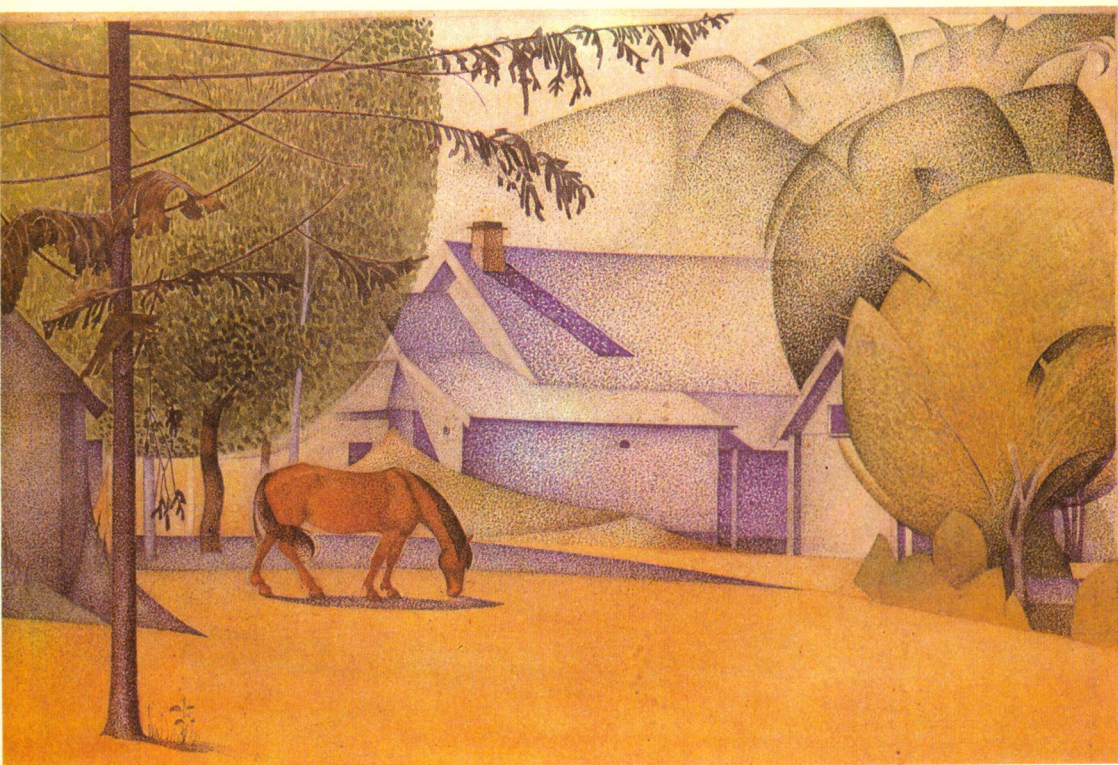


Белый натюрморт. 1924. Холст, масло

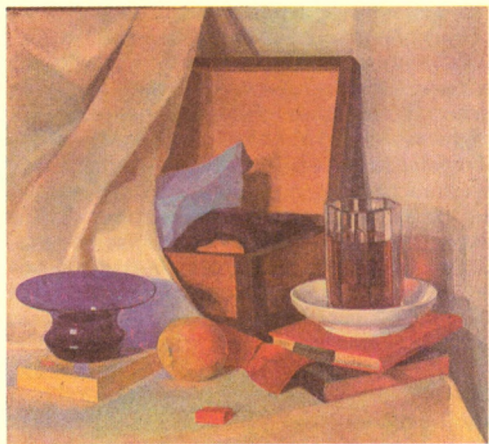
Присшествие. 1937. Холст, масло



*ЖИВОПИСЬ
АЛЕКСЕЯ ЗЕРНОВА*

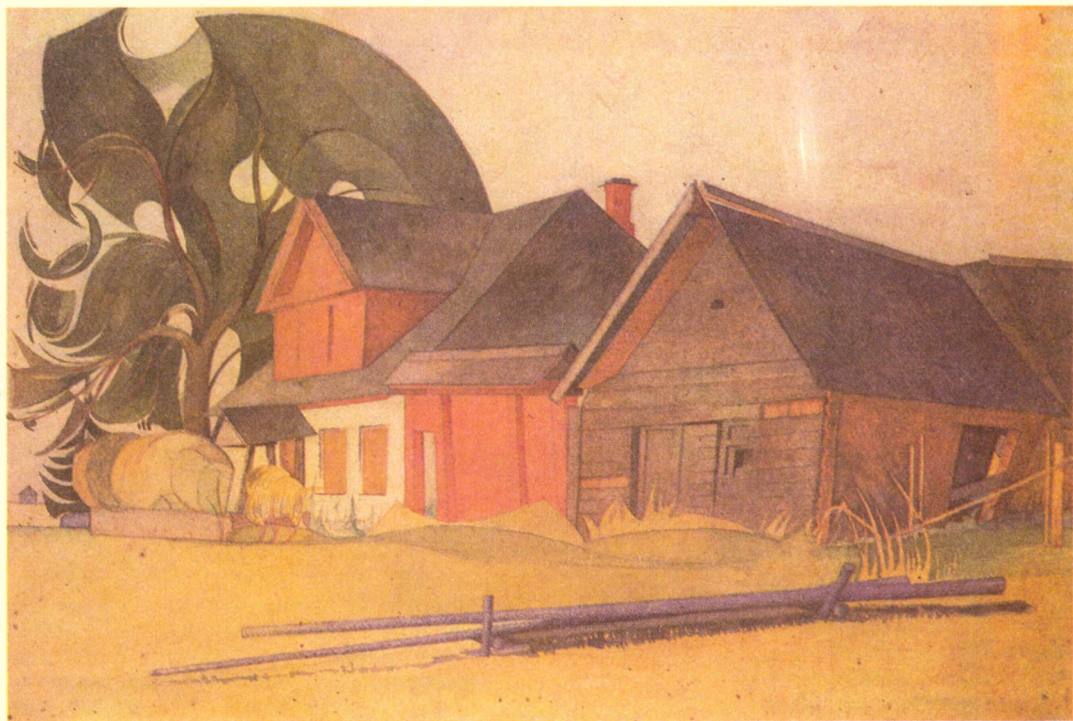


Полдень. 1920-е годы. Бумага, акварель



Натюрморт с синей пепельницей. 1920-е годы. Холст, масло

Красный дом и Большое дерево. 1926. Бумага, акварель





В мастерской. 1926. Холст, масло

помечен 1924 годом. Тогда мало кто из художников догадывался, что время их творческой свободы подошло к концу. Именно со следующего года высокие инстанции начали все крепче прибирать к рукам «свободные искусства». Первый удар молодым живописцам нанесла их родная Академия. Дирекция института почувствовала приближение эпохи «жесткого курса» и правильно оценила ситуацию. Ее отношения со студентами были далеки от идиллического взаимопонимания. Творческое экспериментаторство молодых художников сбивало с толку и раздражало институтскую администрацию, не очень-то разбирающуюся в искусстве. Втайне она мечтала избавиться от смутьянов. С этой целью (под предлогом выявления «профессиональной пригодности» учеников и очищения Академии от «балласта») в 1926 году был устроен специальный экзамен. Эта операция получила название «постановка на мастерство». Ученикам старших курсов предлагалось написать с натуры и представить на суд комиссии типичную академическую «постановку» — одну или две фигуры в интерьере. Требования притом предъявлялись строгие, и студенты, что называется, выложились на полную катушку. Работы, представленные комиссии А. Зерновым: большой холст (145 на 105 см) «Модель в мастерской» и два этюда головы (карандашный и живописный) обнаруживают следы серьезной и долгой работы.

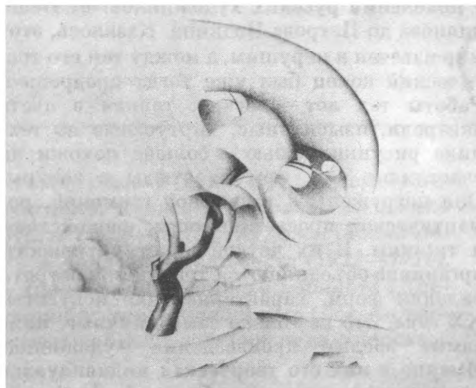
Большое полотно построено архитектурно и строго. В нем нет никакой приблизительности. Живописные и пространственные элементы сведены в единое, тщательно проработанное целое. И хотя в картине очевидны следы непосредственного наблюдения реальности (например, в ней внимательно прослежено освещение), менее всего она может быть подведена под определение «жанровый мотив». Полотно прежде всего мыслилось как «живописный организм»: сложное сочетание цветовых и пространственных планов. Композиция подчеркнута статична, в движении находится только цвет: гармонируют или диссонируют серые, голубые, оливковые, коричневые тона. Тонкая, гладкая, «нефактурная» живопись усиливает эффект отстраненности. Даже коренастая фигура натурщица в белом платье трактована как неодушевленный объект, как часть живописного организма картины. (Художник отчетливее выявил «крутой» характер модели в двух больших — гораздо больше натуральной величины — этюдах ее головы.) В общем, если комиссии и в самом деле нужно было убедиться в профессиональных

способностях студентов, то этот экзамен был сдан А. Зерновым вполне успешно.

Но тут-то и выяснилось, что молодых художников, выдержавших экзамен, ожидает ловушка. Дирекция Академии решила разом разделаться со всеми «оппозиционерами», выдав им свидетельства об окончании института. Их даже не допускали до диплома. Им предоставлялось право убраться на все четыре стороны. Это в чистом виде было то, что потом стало называться «административным произволом». Возмущенные студенты зашумели, решили протестовать, устроили нечто вроде митинга, но... времена уже были не те. Их протест не возымел никакого действия. Теперь трудно сказать, скольким талантам (а жертвами «аборта», как кто-то метко назвал эту жестокую акцию, оказались 130 человек) был нанесен тогда чувствительный и, быть может, непоправимый удар. Однако они были молоды, а в молодости раны заживают быстро. Будущее казалось более важным, чем эта оскорбительная прощальная оплеуха, которую закатила им *alma mater*. (Им ведь не могло прийти в голову, что игра отныне всегда будет вестись нечестно.)

Что касается А. Зернова, то, скорее всего, именно тогда он и решил впредь не выступать ни на каких выставках. В то же время он был полон творческих планов. Правда, после окончания Академии он мало писал маслом. За исключением лета 1928 года, когда он увлекся изучением технологии мстёрских иконописцев, он главным образом работал в технике акварели и рисунка тушью. В первую очередь это пейзажи, сделанные на материале зарисовок, возникавших во время поездок по областям Централь-

А. Зернов. Дерево у дороги. 1924. Бумага, тушь, перо





А. Зернов. Женский портрет. 1926. Бумага, тушь, перо, карандаш

ной России. Это русская деревня, которую он так хорошо знал «изнутри», или же затерянные в глуши, некогда богатые и славные старинные города, где домики обывателей лепятся вокруг поразительных по красоте древних храмов. (Из всего виденного его особенно поразил Углич.) Все то, что он видел и запечатлевал в своих рисунках (родная природа, деревня, старинная архитектура), раскрывалось ему в живом, нерасторжимом единстве, кажущемся в наши дни уже едва ли не сказкой, обретающем черты мифа, который носит название «Русь». Эту целостность художник застал еще почти нетронутой. В некоторых его работах деревня — как духовная, или, может быть, правильное сказать этическая, среда, первооснова национальной культуры — обретает те классические черты, которые можно обнаружить у поколений русских художников: от Венецианова до Петрова-Водкина. Казалось, этот мир извечен и нерушим, а между тем его трагический конец был уже тогда предreshен. Работы тех лет — легкие, тонкие в цвете акварели, изысканные, виртуозные по технике рисунки тушью — больше похожи на счастливые сны, чем на этюды с натуры. Они погружены в атмосферу гармонии, романтической просветленности, спокойствия и тишины. В их четкой конструктивности органично объединяются традиция и острота видения форм, характерная для искусства XX века. Это не только самые личные, но и самые зрелые произведения художника. Именно в них его творческая индивидуальность проявилась с наибольшей полнотой.

Повседневная жизнь тем временем с катастрофической быстротой увеличивала дистанцию между собой и такого рода искусством. Она становилась все более трудной. Постоянной работы не было. Художник перебивался в основном временными уроками. Хроническая безработица в конце 20-х — начале 30-х стала уделом большинства учителей. В школах, как и везде, свирепствовали чистки и сокращения. А ему не только нужно было кормить семью (он был женат вторым браком), но посылать деньги в Кузнецк и старикам-родителям в деревню. Он прирабатывал где мог: оформлял красные уголки, декорировал какие-то стенды, делал диаграммы, доски почета. Для творчества времени оставалось мало. Он начал было работать над холстом, изображающим церковь Покрова на Нерли, — и бросил. Не та была атмосфера. Церкви повсюду закрывали, а то и сносили. В родном его селе разобрали старинную деревянную церквушку, которую раньше он любил рисовать. «Освобождение от гнета религиозных суеверий» оборачивалось чудовищным вандализмом. Журналы подогревали развернувшееся тогда среди молодых «активистов» соревнование по уничтожению икон. Грохоту великих строек аккомпанировали скандалы в коммунальных квартирах и процессы над «государственными преступниками». Эпидемия репрессий к 1937 году в той или иной степени задела почти всех. У А. Зернова арестовали брата, простого столяра, небродушнейшего и безобиднейшего человека, «государственное преступление» которого заключалось в нескольких частушках, спетых в веселой компании (так он в заключении и умер).

Эта душевная травма совершенно неожиданно обернулась для художника творческим импульсом. Под впечатлением случившегося он в короткое время написал картину «Происшествие»: серый автомобиль, отрезав на ходу голову игрушечному мишке, мчится не останавливаясь дальше. Вряд ли советская живопись 30-х годов богата картинами, столь наглядно отражающими самую суть тогдашней ситуации: игрушка-личность и равнодушная в своей жестокости государственная машина. Среди других работ А. Зернова эта мрачная аллегория кажется неожиданной. На самом же деле художник в течение многих лет записывал на случайных клочках бумаги темы, которым собирался когда-нибудь дать жизнь в картинах или рисунках. Правда, большинство из них носит характер своего рода иронических сентенций, например: «Белье, развешанное на крестах» или «Автомобиль и понукающий его кучер похоронных дрог» и т. п.

«Происшествие» продолжает этот ряд. Но гротескная, «обэриутская» катастрофа из какой-нибудь забавной детской книжки меняет свой жанр и перерастает в трагедию.

После «Происшествия» художник почти не прикасался к кисти. Так, иногда, в компании с кем-нибудь, мог порисовать с обнаженной натуры, «нашлепать» небольшой этюд или набросать в карманном альбоме характерную фигуру. Среди его поздних работ «Женщина в кресле», смахивающая на иллюстрацию к какому-то зощенковскому рассказу, — это, скорее, исключение. Почему, кстати, он не занялся такого рода деятельностью, как это сделал ряд его соучеников, например Васнецов, Курдов, Пахомов, Чарушин, которые спасли свой талант (хотя бы отчасти) только тем, что ушли в детскую иллюстрацию? Ведь и ему предлагали нечто подобное. Но, по-видимому, нужно было обладать именем, чтобы самому выбирать приемлемый текст для работы, а иллюстрировать какую-нибудь дрянь он бы ни за что не согласился. Тут он был неуступчив. «Стервозная» действительность хотя и «укатывала» его, как он признавался, но не смиряла. Будило внутренний протест не столько убожество быта, сколько наглое хамство, набирающее силу, моральная нечистоплотность, становящаяся нормой. Ему кололо глаза и раздражало многое, к чему иные готовы были привыкнуть. Дома, глядя из окна кухни во двор, он говорил как бы про себя, что когда-нибудь непременно увекочечит помойку, громоздившуюся у кирпичной стены. Непонятно было, шутит он или говорит всерьез. (Возможно, это бетонное чудище с вечно разинутой железной пастью и впрямь подталкивало к продолжению серии аллегорических образов эпохи.) Но этот свой замысел, вызывавший величайшее недоумение соседей, он так и не осуществил.

Он уже вышел из игры, решительно избрав удел безвестности, отказавшись от юношеских тщеславных помыслов, чтобы не служить тому, что на его глазах превращалось в официальный кич. Можно считать такую позицию капитуляцией, можно — самопожертвованием, памятуя о том, что неучастие во зле уже есть благо. Другие отстаивали каждую пядь своей творческой свободы. Но мы знаем, что и сильнейшие из них шаг за шагом сдавали позиции. А он и в преподавательской практике отошел от искусства, оставив за собой лишь такие дисциплины, как черчение, технический рисунок, начертательная геометрия. Последние годы перед войной он преподавал в Кораблестроительном институте, где даже выпустил в свет методическое пособие по техническому рисованию. Ясность и неопровержимая логика геометрических построений, возможно, помогали ему преодолевать ощущение хаоса жизни.

Когда началась война, А. Зернов, как и многие мужчины его возраста, был зачислен в пожарную команду, которой вменялось в обязанность дежурить на чердаке института во время воздушных налетов. Там же, в общежитии, в зимние блокадные месяцы он чаще всего и оставался ночевать. Силы таяли, он похудел и ослаб, но по-прежнему проходил целые километры по мертвому городу, чтобы навестить кого-нибудь из друзей. Немного посидеть в тепле, выкурить самокрутку, выпить стакан кипятку — только такие минуты дружеского общения помогали преодолевать тягостное чувство безнадежности.

Но однажды он вышел — и не вернулся. О его смерти семья узнала лишь через несколько дней, так как у хозяев дома, в котором он умер, тоже не было сил идти через весь город, чтобы сообщить близким эту скорбную весть.

Биографическая справка. Зернов Алексей Иванович род. 13 (26).IV.1891, в дер. Тушиново (Тверской губ.), умер 16.I.1942 в Ленинграде. Учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1908—1913), Художественно-ремесленных мастерских в Петрограде (1921) и в Академии художеств (1922—1926). Несколько рисунков и акварелей художника хранятся в Гравюрном кабинете (Дрезден) и в славянском отделении музея Калифорнийского университета (Лос-Анджелес). Большинство его работ находится в частных собраниях Ленинграда и Москвы.



БЫТЬ или НЕ БЫТЬ ОФЕЛИИ?

«ГАМЛЕТ» — мечта многих режиссеров и актеров. Мечтал о нем и Охлопков. Но ставить не решался долго. Да оно и понятно: как ставить «Гамлета» без Гамлета? Достойного актера не было. Прошло десять лет, прежде чем началась подготовка к спектаклю. Но Офелии тоже не было. Уже строили декорации — ковали баснословно дорогие ворота «Дания-тюрьма», а режиссер все уговаривал Марию Ивановну Бабанову. Кажется, они встречались для переговоров девять раз. Она отказывалась, потому что «стара, и не шекспировская актриса, и не умеет играть трагедию, сумасшествие в частности». Сразил ее последний аргумент Охлопкова: «Ну я тебя прошу, прошу тебя, помоги! Сделай мне роль! Я отпущу тебя, когда захочешь... Сделай для меня! Мне так хочется поставить „Гамлета“!» Она согласилась и попросила об одном: не назначать дублера, пока она будет играть. Он обещал. Может быть, помогло и письмо от М. Л. Лозинского (15.04.54).

...Они давно знали и ценили друг друга. Еще с 1937 года, когда Михаил Леонидович приезжал в Москву, чтобы вместе работать над текстом «Собаки на сене» для предстоявшего московского спектакля. В жизни Марии Ивановны не было другого автора или переводчика, который с таким вниманием и уважением относился бы к ее вопросам и просьбам по тексту, как М. Л. Лозинский. Кому, как не ему было оценить то безошибочное чувство языка и ту высочайшую культуру речи, которые были ей свойственны. И он ценил. Она до конца своих дней испытывала чувство почтительного преклонения и не знала, что поражало в нем больше — талант, эрудиция, скромность или культура...

С того времени прошло много лет. Михаил Леонидович был уже очень болен и не мог приехать в Москву. Пожелания по роли Офелии шли почтой. Как видно из переписки, это была обоюдно очень интенсивная работа. Находясь в исключительно сложных условиях, Мария Ивановна была, как всегда, предельно добросовестна, не жалея сил искала, придумывала, мучилась и бесконечно себя «грызла». Больше чем обычно ощущала неуверенность в себе. Шутка ли, в 54 года играть Офелию! Как бы неправдоподобно молодо она ни выглядела...

Премьера «Гамлета» состоялась 16 декабря 1954 года. С участием Бабановой спектакль прошел три раза. Судя по тому, что писали зрители и говорили очевидцы, предсказания М. Л. Лозинского сбылись — она сыграла нечто ни с чем не сравнимое.

Увы, сам Михаил Леонидович так и не увидел Бабанову — Офелию: 31 января 1955 года он скончался...

А в театре повторилось то, что за несколько лет до этого произошло с «Молодой гвардией»: Марию Ивановну внезапно сняли с роли. Кто на сей раз сообщил Бабановой, что она может

не трудиться вечером идти в театр, так как Офелию будет играть Г. Анисимова¹, мне неизвестно. Должно быть, просто позвонили из репертуарной. Ясно одно — Охлопков и не думал ждать, пока она попросит освободить ее от роли, как было договорено, не думал извиняться и предупреждать.

Когда потом я спрашивала Марию Ивановну об охлопковском «Гамлете», она говорила примерно так: «Охлопков — человек безусловно талантливый, с фантазией и темпераментом. Но полностью лишенный культуры, как общей, так и театральной... Воображает себя Мейерхольдом. Да где ему! Только и воспринял, что повадки диктатора. Как-то я что-то спросила у него на «Молодой гвардии», он обернулся с таким раздражением на лице, что я умолкла... навеки. Больше не спрашивала, старалась сама догадаться, чего он хочет, или махала рукой. Это очень тяжелая атмосфера для работы, поверь...»

Про Гамлета — Евгения Валерьяновича Самойлова² Мария Ивановна говорила: «Женя хороший характерный актер». И все. А про Гамлета — Эдуарда Марцевича³ так: «Охлопков человек жестокий и безжалостный... Трудно себе представить, что делать актеру, который в 22 года начал сценическую карьеру с вершины мирового репертуара...»

Ее собственное участие в «Гамлете» осталось, видимо, таким тяжелым воспоминанием, что о нем, кроме приведенного выше маленького рассказа, Мария Ивановна никогда не говорила...

Переписка М. И. Бабановой и М. Л. Лозинского — документ большой культурно-исторической ценности: два крупных художника обсуждают проблемы взаимодействия двух видов искусства — театра и литературы, а за этим оживает страница культурной жизни второй четверти XX века. Письма охватывают около 20 лет — от начала 1937 до конца 1954 года. Для публикации мы отобрали лишь часть их, непосредственно связанную с подготовкой к спектаклю «Гамлет».

Письма М. Л. Лозинского хранятся в небольшом личном архиве М. И. Бабановой в Москве. Ее письма к нему — в Ленинграде, в обширном литературном архиве М. Л. Лозинского. После его смерти этот архив бережно сохранялся, обрабатывался и изучался Сергеем Михайловичем Лозинским и его женой Ириной Витальевной Платоновой-Лозинской, которой я выражаю искреннюю признательность за помощь и содействие.

Н. Б е р н о в с к а я

¹ По признанию Г. Анисимовой ее ввод в спектакль «был срочный и абсолютно неожиданный», играть пришлось «фактически с одной репетиции» (Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1986. С. 224).

² Самойлов Е. В. — основной исполнитель Гамлета.

³ Марцевич Э. — дублер Е. Самойлова на гастролях; с 1959 г. — также основной исполнитель.

ПЕРЕПИСКА

М. Лозинского и М. Бабановой

1

Ленинград. 15.04.1945

Дорогая Мария Ивановна, я был как молнией поражен «молнией» Н. П. Охлопкова, извещавшей меня, что он ставит «Гамлета» в моем переводе. Откуда мне сие? Я считал, что из Театра Драмы я извержен. И вдруг мой Гамлет оказался предпочтен. Правда, будь я художественным руководителем театра, я, не скрою, ни в чьем ином переводе «Гамлета» не ставил бы, но все-таки это очень удивительно.

Но что меня окончательно уничтожило своей грандиозностью, так это газетные сообщения о том, что Вы играете Офелию. Зная мое молитвенное отношение к Вам, Вы сами можете судить, какой для меня праздник — думать, что люди из Ваших уст услышат написанные мною стихи и что я их тоже услышу, если доживу до этого радостного дня.

Я очень жалею, что я не в Москве сейчас, и не знаю, скоро ли могу туда собраться. Уж очень разрушилось здоровье и так трудно стало дышать, что я почти не выхожу из дому.

Напишите мне два слова: на какой год и месяц намечается премьера «Гамлета», чтобы мне постараться до нее дотянуть?

Ваш верный М. Лозинский

Ленинград 129.

Кировский просп., 73—75, кв. 26.

2

Келомяки. 20.11.1947

Глубокоуважаемая и дорогая Мария Ивановна, позвольте мне от всего сердца поздравить Вас с прекрасным званием Народного артиста, которым Вы фактически были с того вечера, когда впервые выступили на сцене.

Скоро четыре года, как я не видел Вас и не слышал Вашего голоса. Все эти долгие годы я провел в Ленинграде, почти не выходя из дому, вечно больной, а теперь поселился в лесу, и вот его заносит снегом, и это очень красиво.

Была у меня надежда, что люди (если не я) увидят Вас Офелией, но кажется, эту надежду надо похоронить, как бедную дочь Полония. А я любил ее, как сорок тысяч братьев...

Целую Ваши руки и остаюсь,
и всегда останусь,

Вашим преданным и верным
М. Лозинским

3

30.12.47. [Москва]

Дорогой Михаил Леонидович!

Очень была рада получить от Вас весточку. Очень тронута, что помните обо мне и что написали мне, рада за Вас, что Вы находитесь сейчас на природе, — мне кажется, что на свете нет ничего лучше этой вечной и неизменно прекрасной и никогда не надоедающей природы. Театр на природе — что может быть «идеальнее»?

Пока удовлетворяемся театром без природы, да еще и в недостаточном количестве. «Собаку»¹, впрочем, «в хвост и в гриву» играем. Даже в последний период, когда сборы сильно понизились, наш пес выскочил из этой беды как ни в чем не бывало. Не знаю, имеет ли для Вас конкретное значение этот факт. А хотелось бы, чтобы было так... «Гамлет» не отставлен, а только отложен. Так что не очень горюйте.

В театрах сейчас полное затишье, пьес нет и нет. Хотят готовить «Мать» Горького — вот и все. А мне, очевидно, никогда больше не придется играть в новых пьесах, время уходит и уходит — страшно подумать о будущем (актерском). Не стоит об этом думать



М. Л. Лозинский



М. И. Бабанова

и тем более писать. Будем радоваться тому, что существуем. Очень хочется знать о Ваших творческих планах и мечтах, но они, верно, вне области театра. Во всяком случае, будем терпеливо ждать Вашего выздоровления и бескорыстно желать Ваших новых работ, какой бы области они ни касались.

Ваша неизменная, глубокая и верная
поклонница

М. Бабанова

4

[27.03.1950]

Дорогой, драгоценный Михаил Леонидович, из боязни показаться смешной изо всех сил сдерживаюсь, чтобы не прибавить к этому обращению много-много самых нежных и самых высоких эпитетов. А хочется невыносимо сказать, хоть как-нибудь выразить чувства, которые Вы возбуждаете, вероятно, во всех людях, кто сталкивается с Вами. Господи, почему никто не умеет так писать, как Вы, даже в самых сухих и деловых вопросах столько обаяния, благородства, юмора! Чем мне ответить такому «рыцарю пера»? А Вы настоящий рыцарь. Это — факт. <...>

«Гамлет» как будто восстал из гроба, не знаю, звонил ли Вам Охлопков? Он спрашивал у меня Ваш телефон. Было проведено несколько репетиций. За все это время я немного «поумнела» — и, конечно, от Офелии не откажусь, хотя мне не сыграть ее ни за что. <...>

Сердечно обнимаю Вас, если позволите, и желаю одного: здоровья.

Ваша неудачница М. Бабанова

5

[21.05.1953]

Дорогой Михаил Леонидович,

Вы наполовину угадали, что я не хотела сообщать Вам неожиданно неприятный оборот дела, но я была обнадежена дирекцией, что это все временно, и они просили Вас пока не тревожить зря.

Теперь я больше не считаю себя вправе долее молчать, ибо потеряла веру в этих трусливых, не уверенных ни в чем людей, не умеющих и не любящих работать в театре.

Конечно, Охлопкову не понравилась пьеса², он назвал ее даже «пошлой». Полагаю, что ни Гюго, ни Вам это несколько не будет обидно. Дирекция не теряет надежды, что они его уговорят, но верить ли этому или нет, не знаю и не имею больше права скрывать это... Я сама не знаю, пройдет у Охлопкова это настроение или нет, не знаю. Поэтому, дорогой Михаил Леонидович, действуйте так, как Вам нужно в интересах Вашей работы. Я просила дирекцию устроить читку пьесы на худсовете, но этого они пока не сделали, ссылаясь на горячее предпремьерное время. Вчера был сдан спектакль «Гроза» — и больше ссылаться не на что. Посмотрю, что будет дальше. <...> Сейчас Охлопков будет некоторое время занят «Декабристами». Я его лично не видела, потому что тоже непрерывно болею... Настроение преужасное и злое настолько, что даже предстоящий юбилей театра вызывает тоже только раздражение и тоску. Подводится итог краткой и серенькой жизни, и чем его украсить «под занавес», неизвестно. «Гамлет» — слегка репетировался, но я не была по болезни, да и вообще думаю, пора перейти, если не на мать Гамлета, то на его тетку. Ну вот, дорогой Михаил Леонидович, все грустное, что я могу Вам сообщить, и, может быть, Вы теперь поймете, почему мне не хотелось писать...

<...> Крепко Вас обнимаю и обливаю слезами Ваши руки. Простите меня, пожалуйста.
Ваша М. Бабанова

6

Ленинград, 23 мая 1953

Золотая Мария Ивановна, значит, я не ошибся, значит, Вы действительно были больны и так мучительно! И как я рад узнать, что Вам теперь лучше. Усердно лечитесь и берегите себя! <...>

Если бы «Анджело» был отвергнут любым другим театром и даже всеми вместе взятыми, я отнесся бы к этому с полным равнодушием. Ведь в прозаический перевод, даже если он сделан с искренним увлечением, переводчик вкладывает 4 % своего творческого «я», а в стихотворный — 96 %.

Но история с «Анджело» в Моск. Театре Драмы меня огорчает совсем по-особому. Роль Тизбе понравилась Вам, это была бы одна из самых блистательных Ваших удач, этот образ впервые ожил бы после Рашели³. Если спектакль не состоится, это будет громадной потерей для русского искусства. Вот почему я болею душой о судьбе Тизбе — Бабановой.

<...> Меня взволновала Ваша загадочная фраза о «Гамлете»: «Гамлет» слегка репетировался, но я не была по болезни, да и вообще думаю...» (и далее всякий вредный гамлетизм). Как это понимать? Так Вы все-таки играете Офелию, и в Ленинграде я Вас неверно понял? Но ведь тогда мир прекрасен и надо изо всех сил стараться дожить до премьеры, как бы Охлопков ни тянул!

Всякой строчке от Вас буду рад.

Всем сердцем Ваш
М. Лозинский

7

*[Без даты *!]*

Дорогой и глубокопочитаемый Михаил Леонидович, спасибо за Ваш отклик, на который я и не надеялась, чувствуя себя, хотя и косвенно, виноватой перед Вами. Спасибо за Ваше неизменно рыцарское отношение, его я ценю превыше всего.

Что сказать мне о том, что Вас интересует?

Для этого надо рассказать, что такое за явление Н. П. Охлопков, — это и длинно и, боюсь, не очень интересно для Вас. Я понимаю, что Вы ничего «не понимаете» в отношении «Гамлета». Но все вот так и было, как я писала. Ненормально, непонятно, неумно, нелогично и т. д. Никто не знает, почему было несколько репетиций, причем без присутствия Охлопкова. Я сама не понимаю, почему меня вызвали на нее. Какая я Офелия? Вообще, все это было по каким-то побочным, временным соображениям, то есть я имею в виду репетиции. Постановка существует в плане, но когда она будет, неизвестно. Пока театр обязан выпустить не меньше двух современных советских пьес. Придется, видимо, набраться терпения Вам, дорогой Михаил Леонидович.

Что касается Гюго, то мнение Н. П. твердое против этой мелодрамы, и тут ничего не поделаешь. <...>

К счастью, я не очень завистлива и уже переболела утратой роли. Перечитала ее еще раз и так же не могла остановиться, пока не кончила. Это большая проверка. Счастлив будет тот хозяин, который возьмет ее в свой театр. Я уже не говорю об актерах.

Простите за болтовню, которая может утомить Вас, и кончаю...

Всегда Ваша

НЕ-ТИЗБЕ-Бабанова

*) «Получено 6.06.53» - помета М. Л. Лозинского. *Н. Б.*

8

[13.11.53]

Дорогой Михаил Леонидович,

спешу обрадовать Вас известием, что к репетициям «Гамлета» приступили всерьез и вплотную, премьеры в марте. Не устаю поражаться Н. П. Охлопкову, который не поставил Вас об этом в известность, и браню себя за то, что не сделала это сама. Я была в глубоком убеждении, что Вам это известно, сама же была так травмирована историей с «Анджело», что не могла и писать. Правда, пьеса продолжает числиться в репертуаре театра, но сопротивление вышеупомянутого Н. П. еще не сломлено окончательно...

... Сейчас все брошено на «Гамлета», в том числе и я сама. Что из этого выйдет — не знаю, всего вероятней, что ничего, ибо и время упущено для этой роли и возможности, но все же Шекспир есть Шекспир и Ваш перевод есть лучший из всех, которые я перечитала теперь, так что я все-таки осталась в числе исполнителей. Репетируем интенсивно и каждый день. На роль Гамлета приглашен актер Астангов⁴, если Вы его знаете. Он когда-то играл Ромео. Пока репетирует Вечеслов⁵, так как Астангов уехал с театром Вахтангова в поездку за границу. Но он скоро вернется, да и роль он готовил эту давно. Так что я могу Вам сказать, что очень радуюсь, что Ваше детище увидит свет рампы... Буду держать Вас теперь в курсе событий «Гамлетовских», а пока надеюсь увидеть или услышать Вас здоровым и бодрым, чего от всей души желаю.

Ваша «Офелия» -- М. Бабанова

9

15.11.1953

Дорогая Мария Ивановна,

Ваше сегодняшнее письмо ярким светом озарило мою сумеречную жизнь.

Я не знал, что «Гамлет» действительно готовится к постановке, и так энергично. А главное — не знал, что Вы все-таки играете Офелию! Вы об этой возможности писали так загадочно, что я не смел и надеяться. Так значит, судьбе угодно, чтобы я стал причастен к двум большим событиям в летописях русского театра — к Вашим двум ролям: Дианы де Бельфлер и Офелии. Не всякий стихотворец может похвалиться таким богатством. Ваши слова о моем переводе «Гамлета» меня глубоко взволновали. Для меня Ваш суд — верховный суд.

<...>

Мне необходимо иметь два экземпляра сценического текста «Гамлета» (потому что я до сих пор не знаю, какой он имеет вид, что вошло из предложенных мной еще в 1945 г. вариантов, посчитался ли Н. П. Охлопков с тем видоизмененным текстом, который я по его же просьбе послал ему в феврале этого года). Обо всем этом я запрашивал и его и Марингофа [тогдашний завлит Театра драмы. — *Н. Б.*] еще в феврале, но ответа не получил. Кроме того, у меня есть несколько новых вариантов для сцены.

Я был уверен, что бедная Тизбе убита наповал. Оказывается, бедняжка еще дышит. Неужели оживет? Вот было бы хорошо! Недавно я читал корректуру «Анджело» (для одного из ближайших томов 15-томного издания Гюго). Внес несколько улучшений.

Целую Ваши чудотворные руки. Стоит им постучать по клавишам пишущей машинки в Москве и вывести пером адрес на конверте, как за 600 верст снова начинает биться угасающее сердце

Вашего всегда

М. Лозинского.

Дорогая Мария Ивановна,
вчера меня посетил В. Н. Власов, сказал, что Вы были под нашим хмурым небом 23-го, играли Таню ⁶, будете снова к концу гастролей дня на два. Я сильно боюсь, что мне и тогда не удастся склонить голову у Вашего порога. Сердце мешает переступить даже свой.

В. Н. рассказывал мне о чешско-польской поездке Театра Драмы, о Вашем варшавском триумфе в «Собаке». Я слушал с горящими глазами. (Сам видел!)

19.11 я беседовал по телефону с Н. П. Охлопковым. Он был чрезвычайно куртуазен и даже весьма дружелюбен. Оказалось, что три экземпляра окончательного текста «Гамлета», посланные мной Марингофу в феврале с. г., сгнили неведомо куда. Охлопков их не видел. Теперь я послал ему снова этот текст, добавив несколько новых поправок. И жду от него сценический текст в теперешнем его виде. Кроме того, у него и артистов накопилось несколько текстовых пожеланий. Он мне их пришлет.

Меня очень интересует, дорогая Мария Ивановна, как Вы относитесь к начальным стихам заключительного монолога Офелии в д. III, явл. I:

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,
Бойца, ученого — взор, меч, язык...

Мне хочется надеяться, что Вы победоносно приемлете этот риторический оборот, влагаемый Шекспиром в уста Офелии, которая вообще, пока не сошла, бедная, с ума, говорит очень изысканно.

Риторическую фигуру:

«Вельможи, бойца, ученого — взор, меч, язык» (подражание поздним римским поэтам) можно подать, как настенную паноплию, оружейный трофей, — три сабли влево, три сабли вправо:



У Вас это выйдет поразительно. Насколько помню, *так* этих строк никто не переводил (не дерзали) и *так* их никто не произносил. А Вы сразите зрительный зал.

Среди поправок, которые я послал 19.11 Н. П. Охлопкову, имеется одна для Офелии. Думаю, что Вы ее одобрите. Вместо: «Вы **хороший хор**, мой принц» — сказать: «Вы **отличный хор**, мой принц».

У меня был явный недосмотр: **хор — хор**.

Ваш всегда М. Лозинский

11

27.12.1953. Ленинград

Дорогая Мария Ивановна,
заклинаю наступающий год принести Вам целые груды самой светлой радости!

Для себя у него я прошу не меньшего: увидеть Вас, Офелия. Но для этого должно совершиться три чуда.

Ваш верный М. Лозинский

12

[4.01.1954]

Глубокопочитаемый и дорогой Михаил Леонидович,
спасибо большое за Ваше неизменно доброе отношение и память. Поздравляю Вас также и желаю Вам здоровья и еще тысячу раз здоровья. Остальное у Вас «как будто» есть.

Репетиции «Гамлета» начались уже в планировке и идут вовсю, в марте-апреле сдача спектакля.

Я продолжаю колебаться с Офелией, хотя могучий автор все же увлекает за собой.

Боюсь за возраст и тщетные собственные усилия победить его!

Очень хороши песенки Офелии, подлинно английские и приятные на слух — но нужен высокий чистый звук. А *где* он? Так пока и мучаюсь.

Астангова пока тоже нет, и это тоже огорчительно, но, может быть, талант Охлопкова замесит отсутствующего. Во всяком случае, Ник. Пав. после одобрения в прессе «Грозы» ходит окрыленный и уверенный. Дай бог, чтобы все так и вышло хорошо...

Будьте здоровы, дорогой Михаил Леонидович, а я Вас буду информировать о Вашем детище.

Ваша М. Бабанова

13

[14.04.54]

Дорогой Михаил Леонидович.

<...>

Вы меня спрашиваете о переделках, но ведь все это решает Николай Павлович. Я даже не могу решить, что именно надо играть в той или другой сцене. Таков стиль нашей работы. В экземпляре (по поводу «сабель») стоит другое, и оно, конечно, попроче, но мне кажется, что простой зритель не сумеет оценить изящество и оригинальность данного оборота и задержится на соображении: что это значит? А это опасно. Я не пишу Вам некоторые (очень незначительные) пожелания, потому что до сих пор не решила — смогу играть Офелию или нет. Все это будет зависеть от того, кто будет Гамлетом и как будет решена Охлопковым сцена сумасшествия Офелии. Гамлета сейчас пробует Самойлов. Много найдено интересного Н. П-чем — но все же всё будет за исполнителем роли Гамлета. Мы все ждем разрешения этого вопроса так же нетерпеливо, как и Вы. Как только выяснится — извещу Вас об этом.

Будьте здоровы, дорогой наш Михаил Леонидович.

Ваша М. Бабанова

14

15.04.1954

Дорогая, бесконечно дорогая Мария Ивановна.

<...>

Конечно, только Вы можете решить вопрос, играть Вам Офелию или нет — в тех трудных условиях, которые Вам ставит режиссура. Но я знаю, Вы при всяких условиях создали бы образ, ни с чем не сравнимый. Хочу верить и надеяться, что Вы будете играть Офелию. А потому очень прошу Вас поскорее прислать мне Ваши пожелания по роли. На меня может сразу обрушиться правка всего текста действий IV и V, а мне сейчас трудно работать много и быстро.

Что касается Вашего монолога и формулы: «Вельможи, бойца, ученого — взор, меч, язык», то я понимаю Ваши опасения. Но все-таки в том виде, как этот монолог напечатан в сценическом экземпляре, его читать нельзя. Я послал А. В. Кашкину [режиссер спектакля «Гамлет». — Н. Б.] еще в начале февраля несколько вариантов, с просьбой представить их на Ваш суд. По-видимому, он Вас с ними не ознакомил. Поэтому шлю Вам копию этих вариантов, а также основную редакцию этого монолога (по изданию 1950 г.).

Кренко любящий Вас М. Лозинский.

15

22.04.1954

Дорогая Мария Ивановна, сегодня я возвращаю А. В. Кашкину просмотренный мною сценический экземпляр действия IV «Гамлета» и пишу ему кое-что по поводу песен Офелии. <...> Простите, что посылаю Вам эти соображения в виде копии, но так отчетливее в деловом отношении.

Главный адресат в данном случае — разумеется, Вы.

Так как ритмически мой перевод песни о Валентинном дне совпадает с переводом К. Р.⁷, я не вижу оснований заменять мои первые две строфы — строфами К. Р.

Но для первой строфы я прошу принять новый мой вариант:

Сегодня * Валентинов день,
И я с утра тайком,
Чтоб Валентиной быть твоей,
Жду под твоим окном.

Прошу восстановить о б е мои строфы, тем более, что слово «тайком» 2-й строфы К. Р. повторяло бы слово «тайком» моей 1-й строфы (в ее новом варианте).

Для песенки: «Как узнать, кто милый Ваш» издание <Фэрнесса> дает параллельный вариант (народную балладу), где в начале каждого стиха имеется неударный слог. Прилагаю мой перевод обоих вариантов — хорейческого (Шекспир) и ямбического (нар. баллада). В перевод хорейческого варианта я внес кое-какие изменения.

Надеюсь, дорогая Мария Ивановна, Вы совсем здоровы и как всегда — во всеоружии, о блистательная!

Трижды целую Ваши руки.
Ваш верный М. Лозинский.

<...>

Мне не ясно, чем руководствовался Театр, заменяя мой перевод песенок Офелии переводом К. Р.

Не знаю, приурочен ли перевод К. Р. (первая и последняя песни) к каким-либо старым английским мелодиям.

Со своей стороны считаю долгом указать Театру, что у меня песни Офелии переведены размерами подлинника, что песни эти — народные, что Шекспир брал их в готовом виде и что музыка к ним сохранилась до наших дней. Она воспроизведена в многотомном издании: A New Variorum Edition of Shakespeare edited by M. H. Furness...

Издание Фэрнесса должно иметься в Ленинской библиотеке, в библиотеке Иностранной лит-ры, в Шекспировском кабинете ВТО. Текст первой и последней песни в переводе К. Р. не укладывается в дошекспировские мелодии, напечатанные в издании Фэрнесса.

М. Л.

Прилагаю два новых варианта первой песенки Офелии.

* В народной балладе: **Good morrow, 'tis St. Valentine's day.** У Шекспира: **To morrow is St. Valentine's day.**

16

[27.04.54]

Дорогой Михаил Леонидович,

простите, что не успела Вам ответить на Ваше первое письмо, как получила второе, — и теперь, когда выяснилось окончательно, что играть Офелию придется мне, отвечаю сразу на все вопросы. Спектакль предполагается выпустить в свет в июне. Играть Гамлета будет, по всей вероятности, Самойлов. Декорации потрясающие, музыка Чайковского, как Вы, вероятно, уже знаете, — необыкновенна. Она одна способна сыграть за Офелию и, не скрою, многое подсказывает и помогает. Есть сцены, решенные Н. П. очень верно и впечатляюще, мне лично не приемлетс единственное решение: в сцене, где Клавдий и Полоний подслушивают разговор Гамлета с Офелией. По замыслу Охлопкова — Гамлет сразу замечает их и, разговаривая с Офелией, все скверное относит на их счет, а так как хорошего он говорит очень мало или, вернее, почти не говорит — то и получается что-то странное. Во-первых, мне трудно не видеть того, что замечает он, так подчеркнута это сделано, во-вторых, не вижу смысла в том, что он бранит Офелию для них. По замыслу Охлопкова, Гамлет делает это для того, чтобы они не избрали Офелию орудием для своих целей (но по пьесе они уже это сделали!) — в общем, смысл внутренний и трагедия человека, потерявшего веру, но не потерявшего любовь, исчезает. Меня это давно мучает, но с Н. П. спорить нельзя. Первую сцену он решил очень хорошо (проводы Лаэрта), это единственная светлая сцена у Офелии, и очень правильно делать ее на музыке, на танце. Впрочем, все это в письме длинно рассказывать и не знаю, интересно ли будет Вам. Скажу Вам откровенно, что Шекспир сделал свое дело и увлек в свой замечательный мир. Посмотрев французского 44 «Сида» — лишний раз убедилась, как хочется нашему зрителю высокого искусства (хотя бы

и далекого). А Шекспир не так далек, как Корнель, об этом даже говорить не стоит. Словом, решилась прыгнуть в пропасть, предполагая результат для себя невыгодный. Все равно работа над величественным возвышает и облагораживает и делает если не мудрым, то хоть не таким дураком, каковыми являемся мы, актеры.

Теперь о стихах.

Другие стихи взяты вовсе не потому, что они лучше, а исключительно потому, что Ваши не ложатся на мелодию, а мелодия очень хорошая, настоящая, народная, того времени. Не могу написать Вам нот, не умею, но по слогам у Ваших стихов не хватает двух слогов в первой фразе. Это в первой песне. В песенке про Валентинов день, конечно, Ваш текст немедленно и безоговорочно будет вписан. Может быть, дорогой Михаил Леонидович, Вы сможете сделать так, чтобы удлинить фразу, чтобы она получилась.

Но чем от прочих — и — распознаю
я друга моего
в сандалиии одет он, посох
и шляпа у него.

Как видите, не очень красиво по стиху и держаться тут не за что, но надо пропеть так, чтобы вышло десять слогов (здесь девять, но «и» тянется вдвое) — — — — —.

Была бы счастлива, если бы Вы нашли возможным пойти навстречу мелодии, а тем самым и всем нам.

Те стихи, которые Офелия произносит в конце сцены с Гамлетом, мы еще окончательно не установили, пробуем и то и другое. Горе в том, что мы, зарывшись по уши в «жизненные», бытовые пьесы, совсем разучились думать и говорить высоким штилем и все стараемся упростить. Сознаюсь, что это ни к чему и надо от этого избавляться, но это всеобщая болезнь времени, и это все сейчас поняли «на театре».

Спасибо Вам за внимание ко мне, за заботу, за Ваше необыкновенное отношение ко мне, которое я всегда чувствовала и никак не могу уравновесить достойным образом со своей стороны.

Будьте здоровы, дорогой Михаил Леонидович, здоровы и здоровы. Будем вместе надеяться на быстрое и благополучное окончание работы над «Гамлетом».

Всегда Ваша М. Бабанова

17

2 мая 1954

Дорогая Мария Ивановна,

Ваше письмо принесло мне огромную радость: Офелию играете Вы. В летопись русского театра впишется незабываемая страница.

Спасибо за Ваше щедрое письмо. Если бы не Вы, я вообще ничего не знал бы о том, что делается с «Гамлетом» у Николая Павловича.

Я писал Вам, что в своем издании «Гамлета» Фэрнесс приводит напевы старинных песен, которые поет Офелия. Шлю Вам копии этих нот (первая и последняя песни). Мой перевод первой песни совпадает с мелодией, а перевод последней я изменил (в строках 3-4 и 8-9), чтобы и он совпадал с музыкой.

Я очень охотно приискал бы новые слова также и к имеющимся у Вас напевам первой и последней песни, но для этого мне необходимы ноты. Не можете ли Вы поручить кому-нибудь из музыкантов прислать мне копию Ваших нот (голосовую партию) с подписанным текстом? Без нот мне все неясно. Так, например, в первой песне, вероятно, не только в 1-й строке требуется 10 слогов, но и в 3-й строке тоже?

Меня продолжает волновать судьба последнего монолога Офелии в сцене с Гамлетом. Ах — если бы Вы захотели воскликнуть: «взор, меч, язык!» Это сверкнуло бы, как тройная молния. Когда Вы окончательно изберете один из моих вариантов этого монолога, очень прошу Вас, сообщите мне точный его текст, чтобы не вышло какой-нибудь ошибки.

По всей вероятности, мне не придется увидеть премьеру «Гамлета». Вряд ли к этому времени я начну ходить.

Еще раз примите мою великую благодарность за Ваше дружеское расположение и терпеливое внимание, чудесная художница!

Ваш всегда М. Лозинский

[9.05.1954]

Глубокопочитаемый и дорогой
 Михаил Леонидович,

спешу принести свои извинения и признания в собственном кретинизме. Музыка оказалась той же самой, как и у нас, — а я была введена в заблуждение длиной строки К. Р., мне и показалось, что музыка разная. Теперь все стало понятно, и я буду, конечно, исполнять Ваш текст. Репетиции идут полным ходом, и в июне «Гамлет» должен быть показан. Репетирую с удовольствием, и только мысль о том, что придется пустить зрителя, меня ужасает. Потрясающая музыка Чайковского подсказывает часто то, что нужно по Шекспиру, и удерживает Н. П. О. от его специфичности. Монолог Гамлета «Быть или не быть» решен по причине этой же — до гениальности просто и верно. Почти без движения, томится человек от тяжелых дум. Думаю, что даже бездумный Самойлов справится с этим монологом. Много очень хорошо, и если бы был Астангов — то я была бы в полной уверенности. Но... он, может быть, и будет. Ваши пожелания о «мече» — я попробую, потому что только теперь до меня доходит словесная красота этого оборота. Не все сразу дается, а обманывать я не люблю в искусстве — поэтому то, что сейчас Вам говорю, — правда, я буду пробовать в первую же репетицию. Мысль человека движется по шаблону житейской правды, а она так надоела и набила оскомину в театре, что необходимо прививать вкус к высокому и изящному — и в первую голову чувствовать это самому.

Боюсь утомить Вас длинным письмом и кончаю на этом.

Все будет так, как Вы хотите, и не только поэтому, но и по той причине, что это хорошо и верно.

Будьте здоровы, дорогой «Шекспир».

Ваша М. Бабанова

19

18 мая 1954

Дорогая Мария Ивановна,

я целую неделю не отвечал Вам, потому что был свехурочно болен. Спасибо за Ваше милое письмо. Я счастлива мыслью, что песни Офелии Вы будете петь по моему тексту. Я страшно люблю слушать, как Вы поете. Когда же мне снова выдаться эта радость? А пока я думаю о Вас и перечитываю Ваши письма. Каждое из них — самоцветный алмаз, сверкающий умом и острой оригинальностью. Еще раз спасибо Вам, дорогая волшебница.

Ваш М. Лозинский

20

[17.10.54.] Москва.

Глубокопочитаемый и дорогой Михаил Леонидович,

только что переехала с дачи в Москву — и нашла Ваше письмо, увы, пришедшее, видимо, очень давно. (...) Если бы я получила вовремя Ваше письмо, я могла бы хоть немножко успокоить Вас в отношении спектакля, который неуклонно движется вперед. Теперь уже осталось немного (*тьфу* три раза). Об актерах ничего предпочитаю не говорить, ибо сама принадлежу к этой шайке, но спектакль мне лично очень нравится. Это вполне искренно и серьезно. Не могу только сказать с уверенностью, кто будет играть самого Гамлета. Это еще никому не известно, даже, по-моему, самому Охлопкову. Вчера в разговоре с Кашкиным я услышала от него, что он Вас информировал, так что я боюсь повторяться. Я его просила «просить» Вас (простите тавтологию) переделать мне одну строчечку в тексте Офелии — а именно: «я сохранию как сторожа души — урок твой добрый».

Мне «сторож души» не очень нравится. Образ тяжеловатый, и почему-то мерещится сторож в тулупе и валенках — и потом две шинящих рядом затрудняют произношение. Если захотите, дорогой Михаил Леонидович, черкните вариант, буду очень благодарна. Все Ваши пожелания исполнены в смысле текста песен. Мне нравится больше самый краткий, он как-то больше отдает далеким временем, да и меньше претензий на пение, короче произносить. Ну и, кажется, все, по части деловой. Очень хочу слышать, что Вы здоровы и бодры,

и от души хочется, чтобы Ваше творение скорее нашло свое отображение и применение в театре нашем и не вызвало бы в Вас досады и разочарования. В отношении меня это неизбежно, о чем я Вас и предупреждаю.

Примите же заранее мою просьбу о помиловании:
Всегда Ваша *)

*) Подписи нет. В скобках рукою М. Л. Лозинского написано карандашом «М. Бабанова». Н. Б.

20.10.1954. Ленинград

Дорогая Мария Ивановна, sweet Ophelia!

<...>

Спасибо Вам за указание на «сторожа души». Я, измыслив его однажды, совсем про него забыл. Это действительно пребезобразнейший морщинистый старикашка!
Предлагаю такой вариант:

Отныне сердцу моему охрана —
Урок твой добрый...

Если это Вам не нравится, пожалуйста, немедленно дайте мне знать. Поищу другое. Затем. Вы пишете: «Все Ваши пожелания исполнены в смысле текста песен. Мне нравится больше самый краткий, он как-то больше отдает далеким временем, да и меньше претензий на пение, короче произносить». Мне неясно, дорогая Мария Ивановна, о чем здесь идет речь, о какой именно песне. Не можете ли Вы поручить кому-нибудь прислать мне выбранные Вами тексты песен? Очень уж меня интересует все, связанное с «Гамлетом». Невозможность посмотреть своими глазами на работу Театра просто мучительна.

И еще одно, последнее недоумение. Волнующую меня повесть Вы, как арабский сказочник, прервали на самом жгучем месте. В последнем Вашем *весеннем* письме (от 9 мая) Вы по поводу монолога Офелии «Взор — меч — язык» писали: «Я буду пробовать в первую же репетицию». На этом Шехерезада умолкла, и душа моя замирает по сей день.

Молю: пришлите мне текст монолога в том виде, как Вы его произносите. Это — 12 строк. Как видите, он не дает мне покоя. Ведь в роли Офелии это — лирическая вершина. Здесь важен каждый слог...

Теперь для меня лично тягчайший из вопросов, это — быть или не быть на премьере «Гамлета» в Москве. Я героически лечусь для этого, но далеко не уверен, смогу ли двинуться в путь и свершить его. Судите сами, как мне будет невесело, если мое же сердце не пустит меня туда, куда оно так стремится... Итак, 28.VIII «Собака на сене», всей своей славой обязанная Вам, была сыграна в 1000-й раз! Телеграмму об этом за подписями Охлопкова, Карманова и Власова я получил в Токсове в самый вечер спектакля. Поэтому этот вечер я провел несуетно, а в думах о Вас и других высоких предметах. Но, по-видимому, не Вы играли в этот вечер? Милого Валентина Николаевича я просил сохранить для меня афишу. Буду надеяться, что он мою просьбу исполнил.

Ваш верный М. Лозинский.

[30.10.54]

Дорогой Михаил Леонидович,
очень рада была получить от Вас весточку.

О «делах»: 1) вариант вместо старикашки-сторожа мне нравится. Буду говорить его.

2) текст песни: Но как узнать, кто милый ваш,
и чем он отличен
ах, он паломником одет,
и посох держит он.

Так вот, мне нравится больше без «но, и, ах, и». Вот и все. Текст монолога, о недоверчивый и подозрительный автор, при сем прилагаю:

«О, что за гордый ум сражен? Вельможи,
бойца, ученого — взор, меч, язык,
цвет и надежда трона,
из лучших — лучший
пал, пал до конца.

А я, всех женщин жалъче и злосчастней,
вкусившая от меда нежных клятв,
смотрю, как этот облик благородства

(или несравненный облик — еще не оставилась)

растерзан бредом. О, как сердцу снести
видав былое, видеть то, что есть».

Дайте визу на этот текст. Репетиции начались, в конце ноября предполагается показать, кому? — не знаю.

28-го играла я, и была возмущена тем, что театр такую редкую штуку, как 1000 спектаклей, — скомканно и кое-как показал в конце сезона, на плохой сцене, с усталыми актерами. Я протестовала, но одиноко и безуспешно. Театру нужны были только деньги. Они их получили. За что их презираю. Сама я играла больная, привезли и тут же увезли на дачу, так что я не смогла Вас лично поздравить, за что приношу запоздалые, но горячие извинения.

В Риге за месяц пребывания там я лично отбаранила пятнадцать одних «Собак». Одно это ужаснейший проступок со стороны дирекции по отношению к спектаклю. Безобразная эксплуатация и ничего больше. Тем не менее пес решил не сдаваться и, огрызаясь, скачет и дальше. Уже и шерсть повылезла, и нюх не тот — но прыгает с грехом пополам, назло врагам; а главное, надменному соседу. Ну, вот все о делах.

От всего сердца хочу видеть Вас в Москве и верю, что Вы, дорогой Михаил Леонидович, преодолете болезнь...

Всегда Ваша М. Б.

23

2.11.1954. Ленинград.

Дорогая Мария Ивановна,

спешу откликнуться на Ваше письмо, только что полученное. I. «Недоверчивый и подозрительный автор» не так уж виноват, п(отому) что присланный Вами текст монолога Офелии все-таки нуждается в легкой правке.

1) неудачное «цвет и надежда трона» восходит к Детгизовскому изданию 1938 г. «Трон» у меня возник из-за недостатка места в стихе Детгизовского варианта и во всех отношениях плох:

а) его нет у Шекспира;

б) достоинство Гамлета не в том, что он — надежда трона, а надежда всей страны — прекрасной державы;

в) «цвет» трона — вообще не годится;

г) в присланном Вами варианте строка: «Цвет и надежда трона» получается трехстопной, а стих должен быть пятистопный.

Теперь, когда первые два стиха восстановлены в их чистом виде (за что я Вам бесконечно благодарен!), отпадает надобность в кудем «троне», и третий стих должен звучать полностью: «Цвет и надежда радостной державы».

2) У Вас написано:

А я, всех женщин жалъче и злосчастней.

Ленинградец дерзает поспорить с москвичкой. Здесь надо сказать жалче.

Жалче (а также «жалче, жалчей») — сравн. степень от прилагат. «жалкий». — «Он жалче всех».

Жальче — сравн. степ. от наречия «жалъ, жалко». — «Мне жалъ Ивана, но Петра еще жальче».

Иногда говорят и в первом смысле: «жалъче» (как написано у Вас), но смею Вас уверить — это хуже.

Примеры см. в «Словаре русск. языка», составленном Вторым отделением Имп. Ак. Наук, том II (Е. Ж. З.), столбец 195 внизу. СПб. 1907.

3) Смотрю, как этот (облик благородства)

(несравненный облик)

Дорогая Мария Ивановна,

муза, вдохновительница!

Ваше золотое письмо подсказало мне два решения, которые, мне думается, могут удовлетворить и Вас:

1) Отныне сердцу моему **защита**

Урок твой добрый.

2) Цвет и надежда **всей державы нашей.**

Правда, этой формулой уже пользуется Клавдий в начале своей тронной речи (картина 2-я). Но дочь канцлера вполне может повторить это, очевидно принятое выражение.

Ваше последнее письмо — сердцу моему и сторож, и страж, и охрана, и защита.

Простите за краткость. Спешно правлю текст для А. В. Кашкина.

Ваш до невероятия М. Л.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду спектакль «Собака на сене» по пьесе Лопе де Вега, где М. Бабанова играла роль Дианы де Бельфлер. Премьера спектакля — в Театре Революции в 1937 г.

² Речь идет о пьесе В. Гюго «Анжело» в переводе М. Лозинского, не принятого Н. П. Охлонковым к постановке.

³ Рашель (наст. имя Элиза Рашель Феликс, 1821—1858) — знаменитая французская актриса, прославившаяся ролями в трагедиях Корнеля и Расина.

⁴ Астангов (наст. фамилия Ружников) Михаил Федорович, сыграл Гамлета в 1957 г.

⁵ Вечеслов Сергей Михайлович — первый претендент на роль Гамлета. В связи с болезнью прервал репетиции и был заменен Е. Самойловым.

⁶ Таня — героиня одноименной пьесы А. Арбузова (премьера — в Московском Театре Революции в 1939 г.; новая редакция — в 1946 г.). Одна из лучших ролей М. И. Бабановой.

⁷ К. Р. — литературный псевдоним вел. кн. К. К. Романова (1858—1915), поэта, переводчика, президента Российской Академии наук. Его перевод «Гамлета» относится к 1900 году.

*Подготовка текста и примечания
Н. М. Берновской*

Наталья Бржозовская

ЗАГАДКА ПАВЛА ПАНКОВА

Мне бы хотелось, чтобы мои сыновья почувствовали ту радость и те муки, которые приносит человеку работа актера... Может быть, эти чувства удастся испытать моему внуку — Павлу Панкову-младшему? Кто знает!..

П. ПАНКОВ



Судьбы спектаклей подобны судьбам художников: одни из них проходят незамеченными, не оставив следа в нашей памяти, другие, неожиданно вспыхнув, столь же быстро угасают, но есть и третьи — немногие избранные, что становятся легендой. Они проживают долгую сценическую жизнь, не утрачивая своей власти над зрителем. Прозрение их создателей как бы раздвигает временные границы... Горьковские «Мещане», поставленные Товстоноговым в 1966 году на сцене Большого драматического театра имени М. Горького, входят в этот звездный круг.

Когда прошедшей весной, 23 мая, в годовщину смерти Георгия Александровича Товстоногова, театр после четырехлетнего перерыва решил восстановить и сыграть «Мещан», многим это казалось опасным и крайне рискованным. Но спектакль рассеял скептические предвидения. То, что когда-то воспринималось как пророчество, сегодня оказалось драматической реальностью — от соприкосновения с новым временем постановка не проиграла, а лишь открылась иными гранями, еще раз обнаружив глубину и многозначность режиссерского замысла.

В свое время Товстоногов говорил, что к драматургии Горького Большой драматический обращался каждое десятилетие, как бы подводя итог своих раздумий о жизни. Не будет преувеличением отметить, что пик этих размышлений связан с воплощением «Мещан». В декабре 1990 года исполняется четверть века со дня премьеры спектакля — случай уникальный в истории отечественного театра, сравнимый, пожалуй, только с жизнью «Синей птицы» на сцене МХАТа и «Принцессы Турандот» в Вахтанговском театре. Этому редкому юбилею мы посвящаем публикацию о первом исполнителе роли Тетерева — Павле Петровиче Панкове, чья тема была подобна камертону в сложном звучании товстоноговского спектакля.

УНИКАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МИР

Павел Панков родился актером. Ему дано было вобрать в себя разные характеры, разные судьбы, открыть их мир нам, явив при этом и свой собственный внутренний мир. Он стал покорителем этих судеб, мастерски высекающим из их множества неповторимые оттенки мысли и чувства, побуж-

дающим работу нашей совести, полет фантазии.

Такая способность пришла не сразу. Дар обретает силу лишь в школе мастерства...

Многое в индивидуальности Панкова определила встреча с такими мастерами режиссуры, как Наталья Сергеевна Рашевская, Николай Павлович Акимов, Георгий Александрович Товстоногов. Школа-студия 51

БДТ, первые профессиональные шаги на его прославленной сцене, Театр имени Ленсовета, Театр Комедии и вновь Большой драматический — основные вехи актерской биографии Панкова (1946—1978). Мысленно возвращаясь к ее началу и прослеживая весь путь, вбирающий свыше девяноста театральных и кинематографических ролей, невольно приходишь к выводу, что многое, заложенное в его даровании, так и не успело осуществиться. И причина здесь не только в том, что он непоправимо рано ушел из жизни, ушел на взлете, в разгар работы. Павел Панков принадлежал к числу актеров, которым нужно время, чтобы обрести себя. Их творческий пик приходится на пору зрелости. Тот же художественный феномен мы наблюдаем на примере судеб Ефима Копеляна, Анатолия Папанова. Актерский стиль формируется вместе с человеческой личностью и именно в ней черпает свои неповторимые особенности.

Путь Панкова как художника направлялся энергией самосовершенствования. Эта энергия обернула пылливость его ума глубиной раздумий, юмор — остротой сатиры, отзывчивость — гуманистическим отношением к людям. Эта энергия была главным строительным материалом личности.

Две страсти — к театру и к литературе, — через всю жизнь пронесенные Павлом Панковым, повлияли на формирование его индивидуальности и художественной манеры.

Вожеватов («Бесприданница»), Варравин («Дело»), Допетровский («Опаснее врага...»), Фамусов («Горе от ума»), Тетерев («Мещане»), Двоеточие («Дачники»), Брюхатый («Энергичные люди»), Пузырин (к/ф «Черный принц»), Мордатенко (к/ф «Волшебная сила искусства»), прокурор Берг (к/ф «Жизнь и смерть Фердинанда Люса»), Томас Кинг (к/ф «За пять секунд до катастрофы») — казалось бы, столь контрастные характеры, но они объединены личностью актера.

Особая поэзия одних его созданий, как и сатирический объем других, имела свои корни в литературных пристрастиях. Книжное собрание Павла Петровича в своем роде неповторимо и помогает полнее понять и оценить его личность. Глубокий интерес к сатирикону рубежа и начала XX века — многое из сатирической прозы этого периода он читал наизусть. Почти энциклопедическое знание русской и советской поэзии. Среди поэтов были и наиболее близкие имена: Николай Гумилев, Давид Самойлов, Дмитрий Кедрин, Александр

Как человек «книжный», Павел Петрович любил одиночество, любил проводить ночные часы наедине с дорогими ему стихами, прозой, любил необязательность, нерегламентированность этого времени, когда можно было свободно отдаться течению мыслей... Он сочинял и сам, правда, не отнесился к своему поэтическому дару всерьез и посвящал в это только близких друзей и родных. В его поэме сестре Нине, написанной в последний период жизни, есть строфы, приоткрывающие тайну ночных уединений:

Беда не в том, что все не так
И я баклуши бью ночами,
Беда, что этот синий мрак
Я поллюбил еще вначале.
Еще тогда, в пятнадцать лет,
Когда считал, что я поэт...

Но вот парадокс: все, кто бывал вместе с Панковым в гастрольных поездках театра, в экспедициях на съемках фильмов, вспоминают его знаменитые ночные чаепития. Все собирались именно у Панкова, вокруг его легендарного чайника, который путешествовал с хозяином по всем городам и странам. Именно там разгорались споры об искусстве, именно там философствовали, размышляли о жизни. Как же соединились в одном человеке любовь к уединению и блестящий дар собеседника, болезненная ранимость и фейерверк остроумия? Возможно, эти ночные чаепития были всплеском недоволощенной актерской сущности, невостребованного таланта, возможно... Одно несомненно — Павел Петрович в совершенстве владел почти утраченным сегодня искусством общения. К нему притягивала окружающих неординарность личности, вокруг него все оживало, возникало необъяснимое ощущение подъема. Его хотелось слушать, с ним хотелось говорить...

ПОСТИЖЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОГО

Многие даже отрицательные герои Панкова были окрашены его человеческим обаянием. Это придавало им объем, многомерность, жизненную убедительность. Случалось и так, что масштаб личности актера как бы раздвигал рамки роли, выводя ее в ряд солирующих партий сценической композиции, где по первоначальному замыслу ей отводилось скорее второстепенное место. Тетерев в горьковских «Мещанах» на сцене Академического Большого драматического театра имени М. Горького стал именно такой ролью в исполнении Панкова. Более того, образ певчего можно



«Мещане». В роли Тетерева — П. Панков. В роли Бессеменова — Е. Лебедев

назвать вершинным в творческой биографии актера, открывшим для него поворот в область трагического.

Как только Тетерев появлялся на сцене, сразу угадывалась его чужеродность дому Бессеменова. Герой Панкова обостренно чувствовал мертвенность окружающей жизни. Внешне он напоминал провинциального русского трагика, возможно Несчастливцева из «Леса» А. Островского. Но за некой театральностью скрывалась горькая потребность Тетерева осмыслить свою несостоявшуюся судьбу. С неожиданной силой открывая Панковым трагедия впустую прожитой жизни, трагедия осознания этой «напрасности» и придавала новое звучание образу, вносила в него щемящую боль, горечь. Перед нами предстал не только умный, дерзкий обличитель бессеменовского миропорядка, но и сломленный этой жизнью человек. Крупная, незаурядная личность, которой не суждено было осуществиться.

Благодаря глубине актерского прочтения образ певчего стал одним из ведущих

в сложнейшей драматической партитуре спектакля. Это отмечено во всей многочисленной советской и зарубежной прессе, посвященной постановке БДТ.

«Мещане» Г. Товстоногова — спектакль гармоничный, цельный в общем решении, продуманный в каждой детали. Верный Горькому и обжигающе современный. Ставший выдающимся событием театрального искусства, раскрывший философское содержание пьесы.

«Суть нового была в том, — писал Г. Товстоногов, — что «Мещане» были поняты как историческая трагедия, которая рассматривает критический момент в движении человечества. Семейная хроника, по-своему глубокая и многозначительная, пропитанная острым социальным чувством, — так понимались «Мещане» по сложившейся театральной традиции — стала исторической хроникой шекспировского толка»¹. Взрыв-

¹ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л., 1972. С. 137.

ная, новаторская сила товстоноговского спектакля, резко порывающего с устойчивой сценической традицией, возникла изнутри заново осмысленной пьесы.

В чем же видел режиссер диалектическую сопряженность пьесы с нашей действительностью? Проблема мещанства интересовала его как определенный образ мышления, жизненная философия, исповедующая идею неподвижности и неизменности мира, обезличивающая человека.

Быт врастает в психологию людей и начинает определять их жизненные позиции. Так выявляется странное несоответствие между истинной ценностью понятий и их придуманным, «вымороченным ореолом», несоответствие, которое становится ведущей темой спектакля.

Она вступает сразу, еще до начала развития действия, когда перед зрителем возникает огромная — во все зеркало сцены — овальная фотография семьи Бессеменовых вместе с квартирантами и родственниками, чинно восседающими в торжественных позах на фоне извергающегося вулкана. Иронический смысл запечатленной на снимке картины полного покоя и согласия вблизи огнедышащего вулкана оттеняет легкое треньканье балалайки. Мы еще не раз встретимся с этим незатейливым мотивчиком и с этой фотографией. Она уютно расположится на крышке пианино уже в своем обычном размере и будет ненавязчиво присутствовать здесь все действие спектакля. Затем ее «оживят» в заключительной мизансцене герои пьесы, и это станет финальным аккордом, предельно заострит трагикомическую сущность происходящего. Так театр еще раз подчеркнет роковое несоответствие этой идиллии реальному бессеменовскому миру, где жизнь протекает как непрерывная череда скандалов, где «затишье» означает лишь «передышку перед новым „заходом“»². «Взорванный овал» — такое меткое по существу замысла постановки название получила одна из многочисленных рецензий, посвященных этой работе БДТ.

Тема несоответствия пронизывает и психологический пласт спектакля. Между установившимся укладом дома и потребностями его обитателей, движением жизни образуется разрыв. И чем яростнее попытки Бессеменова ликвидировать возникшую трещину, тем неотвратимее его историческая, социальная, человеческая обреченность. В этом основа идейного содержания конфликта, понятого Товстоноговым как «противопоставление бессмысленности и здравого смысла».

Особенностью замысла продиктована трактовка того или иного героя, его место в столкновениях, составляющих основу конфликта. Фигура Бессеменова (Е. Лебедев) выписана в спектакле как центральная и обретает подлинно трагическое звучание, рождающееся из крушения старых, изживших себя истин и неспособности обрести новые. Свежестью толкования отмечен и образ Татьяны (Э. Попова), потрясающий пронзительной безысходностью человека, лишенного всякой жизненной цели. Абсолютно ломает сложившийся стереотип Нил К. Лаврова, привлекающий простотой и спокойной уверенностью, отсутствием традиционной декларативности, но порой и настораживающий прямолинейной категоричностью суждений. По замыслу Товстоногова образ Тетерева не несет столь очевидной новизны, но смелость общей концепции спектакля не могла не отразиться на решении этой роли актером, тем более что Павел Панков принадлежал к художникам, способным не только творчески воспринять, но и индивидуально переосмыслить художественную идею.

«Появление Тетерева в семье Бессеменовых очень симптоматично. Это долгожданная встреча. Быть может, одним из мотивов создания Горьким этого мещанского дома было желание впустить туда Тетерева»³, — пишет исследователь пьесы Горького Ю. Юзовский. Это положение основано на сравнительном анализе всего творчества писателя, где Тетерев представляется повзрослевшим и многое переосмыслившим героем ранних горьковских повестей, наделенным благородством, достоинством, верой в свободный, прекрасный мир (таким, как Челкаш и другие босяки). На новом этапе романтические мечты обернулись горечью прозрения. Гордая, независимая натура обнаружила глубокую трещину. Тетерев вступил в дом Бессеменовых, чтобы предьявить им свой счет. «Вся жизнь — твой дом, твоё строение, — бросает он Бессеменову. — И оттого мне негде жить, мещанин!»

От такого понимания литературной предыстории образа отталкивался в своем решении Панков, но суть прозрения его героя была глубже и трагичнее однозначного отрицания бессеменовского мира. Он предьявлял счет не только Бессеменовым,

² Товстоногов Г. А. Круг мыслей. С. 146.

³ Юзовский Ю. Тематика пьесы // «Мещане» М. Горького. Литературная и сценическая история. М.; Л., 1941. С. 122.

но и себе. Могучая сила, незаурядный ум, творческая одаренность растрчены впустую, в этом была и собственная его вина. И потому в финале спектакля в ответ на обвинение Бессеменова в подрыве основ — его дома, его миропорядка, его исповедания — Тетерев Панкова произносил знаменитое восклицание: «Эх, кабы я! Но нет, не я...» — тихо, устало, с горькой безнадежностью человека, ясно сознающего, что жизнь прошла и ничего не повернуть вспять. Исследование характера актер проводил на новой, ранее никем не затронутой глубине, но путь его к этому измерению был далеко не прост.

В классической завершенности, органике панковского Тетерева был скрыт немалый труд, преодоление. Актеру долго не удавалось найти внутренний масштаб образа — источник его драматической силы. Несмотря на то что фактура исполнителя идеально соответствовала создаваемому характеру, что в репетиционном процессе Панков точно уловил зерно роли — особого рода лицедейство Тетерева, театральность манеры поведения, которая позволяла ему естественно, свободно жить в предлагаемых обстоятельствах, — в день премьеры исполнение роли не обрело еще необходимой глубины. Той глубины, которая не исчерпывается одним профессионализмом, но становится проявлением гражданского, человеческого потенциала артиста. Постигание новой духовной реальности — остро горького чувства собственной вины Тетерева за бессмысленно прожитую жизнь — пришло позднее, когда уже сыграны были премьерные спектакли.

Здесь мы касаемся одной из причин драматизма актерской судьбы Панкова, сложности его творческой биографии в период работы в БДТ. Процесс актерского накопления в роли был более длительным, чем этого требовал ход режиссерской работы над спектаклем. Именно в процессе работы над ролью крылось несовпадение Товстоногова и Панкова, несовпадение их творческого темперамента. Думается, это обстоятельство повлияло на занятость актера преимущественно в эпизодических ролях. Товстоногов принадлежит к режиссерам, для которых присутствие в труппе той или иной актерской индивидуальности многое решает. Индивидуальность Павла Петровича Панкова была несомненно яркой, однако очевиден тот факт, что репертуар БДТ не строился с расчетом на Панкова. И все же с Большим драматическим связаны значительные работы актера, и прежде всего — Тетерев.

Роль решалась актером как непрерывный внутренний монолог, в котором были отчетливо высвечены два определяющих мотива. Отрицание бессеменовского мира, обличение его устоев — один, осознание собственной потерянности, тупика — другой. Первый по стилю выражения — спокойный, убежденный, ироничный; второй — прорывающийся вспышками нежданного откровения.

Тетерев, с его могучей фигурой, громозвучным голосом, саркастичным умом, с его невозмутимостью, от которой веяло силой, был антимиром раз и навсегда устроенного, точно отмеренного мещанского мирка, антимиром был и маленький, юркий Перчихин (Н. Трофимов), с его мудрой простосердечностью и детской чистотой. Столь полярные индивидуальности оказались равно неподвластны мещанским устоям, близки умением чувствовать поэзию жизни, видеть и понимать прекрасное. Не случайно лишь Тетерев по достоинству оценил монолог птичника о снегирях. «Рассказано хорошо» — эти слова, произнесен-

«Мещане». В роли Тетерева — П. Панков



ные актером негромко, с задумчивой простотой, погруженностью во что-то свое, далекое, были первым отзвуком внутренней жизни Тетерева.

Приход Перчихина совпал с чаепитием. Застолье в доме Бессеменовых всегда проходило напряженно. Болезненное самолюбие главы семейства было постоянно и всеми уязвляемо: Татьяна позволила себе сесть за стол прежде, чем сел отец; жена купила пиленого сахара, хотя он всегда просил покупать головой; Петр не занял предназначенное ему возле отца место и т. д. Перчихин своим незастойным, но поэтичным рассказом о маленьких красных «пичужках» на белом снегу, повадками напоминающих генералов, неожиданно разрядил обстановку. Но внимание к его «болтовне», добродушный смех детей еще больше распалили Бессеменова. А тут еще Тетерев высказал одобрение, которое хозяин дома тоже воспринял в пику себе.

Предчувствуя и стараясь предотвратить очередной взрыв мужа, Акулина Ивановна (М. А. Призван-Соколова) как бы между прочим, вкрадчиво обращалась к Тетереву: «Охо-хо! Скушно что-то... Хоть бы ты, Терентий Хрисанфович, гитару свою принес да поиграл...» После предложения хозяйки неузнаваемо менялась интонация Тетерева — Панкова: от задумчивой доброжелательности не оставалось и следа. С леденящим презрением отчеканивал он старухе: «При найме мною квартиры, достопочтенная Акулина Ивановна, я не брал на себя обязанности увеселять вас...» Отчужденное достоинство и ирония читались в его позе: демонстративно выпрямленный стан, высоко поднятая ладонь с уверенно покоящимся на ней чайным блюдцем... Едкое замечание Бессеменова о неизвестно откуда взявшейся у никчемного человека чисто барской гордости парировал величественно: «Врожденная!..» В метком ответе ощущалась и подлинность сказанного.

Да, он был чужим здесь, и не только не скрывал данное обстоятельство, но намеренно подчеркивал и гордился им, не унижая себя злобой, но и не умалчивая своего презрения. Даже в обманчивой идиллии семейной фотографии, предваряющей действие, фигура певчего своим местоположением выделялась в композиции. Она была помещена в центре, непосредственно под Везуием, и возвышалась над всеми окружающими.

В первых сценах чужеродность Тетерева выявлялась в основном через пластический рисунок. Невозмутимый и спокойный, он выглядел как монолит в атмосфере всеобщего

раздражения. Только при появлении Поли (Л. Сапожникова) отступало привычное лицедейство. Его слова, обращенные к Поле: «Какие у вас хорошие глаза», и весь последующий краткий диалог открывали незнакомого нам Тетерева. Новой была простота и безыскусность его интонации, сердечность, правда, подтачиваемая какой-то глубинной внутренней грустью. Панков не торопился расстаться с пробудившимся настроением, даже в ответе на бестактную реплику Петра (В. Рецетпер) — не объясняется ли он в любви — теплота еще не гасла в интонации актера. Так завязывался один из важнейших психологических мотивов образа.

Возникшая после ухода Поли и Перчихина беседа с молодыми Бессеменовыми все возвращала на свои места. В разговоре с Петром и Татьяной у Тетерева сквозило откровенное неприятие этих людей, не смягченное ничем, даже, скорее, поданное театральное. В налете актерства чувствовалось уничижительное отношение к собеседникам.

Безделье, внутренняя маята, неопределенное ожидание чего-то или кого-то, характеризующие состояние молодых Бессеменовых, создавали атмосферу начала сцены. И полулежащий на диване Петр, лениво подающий реплики, и однообразно наигрывающая мелодию одного и того же романса Татьяна вызывали одинаковое презрение Тетерева. Его первая фраза: «Никто к вам не придет... Никто не придет к вам, ибо у нас нечего взять» — начиналась как бы с игры слов, но возникшее определение требовало развития, будило следующую мысль... Панков умел сделать очевидным для зрителей процесс рождения мысли героя: найти нужную паузу, взгляд, интонацию. «Замечаете ли вы, что у пьяньего, подержанного птичника — жив дух и жива душа его, тогда как вы оба, стоя на пороге жизни, полумертвы?» — эту суровую истину Тетерев произносил, обращаясь не в пространство сцены, как в начале диалога, а определенно и конкретно — к Петру.

Поразив Петра в болевую точку, задев, возбудив его самолюбие, Тетерев Панкова не удостоивал его спора. Все последующие рассуждения Петра тонули как в погребальном звоне в звуках, которые певчий извлекал из басовых клавиш старого пианино, неумолимо сопровождавших весь разговор. Начавшись с полушутливого иронического аккорда: «Бум! Бом!» — звон постепенно обретал зловещий издевательский смысл, особенно по контрасту с истерическим,

напыщенным монологом Петра о России, «свободе личности». Чем больше распался Петр, предьявляя свой счет обществу, тем продолжительнее и громогласнее становились аккорды. Дисгармония эта достигала высшего предела в словах Тетерева: «Я же аккомпанирую вам. ...Мещанин, бывший гражданином полчаса!» — сказанных с жестокой правдой.

Мертвенность бессеменовского дома будоражила Тетерева, разжигала его мысль, и он с нескрываемой агрессивностью ставил диагноз общего неблагополучия, никчемности его обитателей. В чувстве этом он не шел ни на какие компромиссы. Твердость его ответа: «Жалеть я не умею» — почти обезоруживала звенящее кокетство Елены (Л. Макарова), пытавшейся по-женски защитить Петра. Но смысл упорной категоричности Тетерева — Панкова был шире отношения к конкретной личности, он был обращен к мещанству как к явлению, искалечившему не одну его судьбу, уже отживающему, но не уступающему свои рубежи, к мещанской философии, порождающей узость взгляда на мир.

Действие спектакля, по замыслу постановщика, строилось как непрерывная цепь саморазгорающихся скандалов, источником которых была мещанская среда. «Природа чувств»⁴, диктуемая трактовкой пьесы, выражающая ее эмоциональное зерно, была единой для всех исполнителей и естественно включала в общую орбиту образ Тетерева...

Четыре ударных взрывных момента определяли движение роли у Панкова: монолог о добре и зле в первом действии, диалог с Бесеменовым и разговор с Нилом — во втором и финальное объяснение с Бесеменовым в четвертом.

Режиссерское решение диктовало и определенную форму построения мизансцен, которая раздвигала рамки бытовой достоверности. Каждый участник, находившийся в данный момент в центре драматической ситуации, «получал площадку для своего выступления»⁵. Но если «бенефисные» монологи Бесеменова представляли собой апогей лицедейского начала в характере, то вершинные точки в роли Тетерева — Панкова, напротив, обнажали его истинную природу. У Бесеменова лицедейство стало второй натурой, и это несоответствие между миром придуманным, в который он свято верил, и жизнью реальной окрашивало образ трагически. У Тетерева лицедейство проявлялось как способ протеста, способ существования в чуждой среде и поэтому было окрашено иронически,

а трагедийность характера проступала в моменты, когда маска отбрасывалась.

Показателен в этом смысле монолог певчего в первом действии. Свою философскую проповедь о жалкой цене добра в окружающем мещанском мире герой Панкова начинал в подчеркнутую театральную позу, прижав руку к груди, как бы обращаясь вдаль, к воображаемым слушателям, в шутивно-ироничной манере, с умеренно сниженного оборота: «Достопочтенные двуногие!..» Незаметно насмешливая интонация переходила в серьезную, речь обретала силу, глубину, отступала театральность облика. Сначала это ощущалось только зрителями, пока неожиданная страстность его финальных слов: «Но за зло — всегда платите сторицею злом. Будьте жестоко щедры, вознаграждая ближнего за зло его к вам...» — не переворачивала психологическую ситуацию на сцене. Высказанная как своя, выношенная, незатухающая боль, мысль эта будто обжигала окружающих. Атмосфера беседы заметно менялась. Все участники сцены — Елена, Татьяна, Петр, Цветаева, Шишкин — утрачивали к финалу монолога Тетерева свою непринужденность: позы становились застывшими, напряженными. А резкость, с какой Панков в конце отворачивался к пианино, спиной к окружающим, как бы сдерживая нахлынувшие воспоминания, еще больше усиливала впечатление.

Ответом на эту тяжелую, давящую откровенность было охватывшее и зрителей, и героев спектакля единое чувство тревоги, смущения, словно каждый невольно проник в чужую тайну.

Мастерски владея словом, Панков использовал его как сильнейшее средство театральной выразительности.

Язык Тетерева, афористичный, лаконичный, тоже подчеркивал его инородность в бессеменовском доме, подтверждал его собственную формулировку: «Я не состою в родстве ни с обвиняемыми, ни с потерпевшими. Я — сам по себе. Я — вещественное доказательство преступления». Эту тягу Тетерева к философичности, своеобразно пронизанной иронией, в речевой характеристике образа очень тонко использовал актер. Он придавал речи неповторимую, чисто панковскую весомость, неспешность и определенность. Манера разговора Тетерева акцентировала его позицию наблюдателя, многое отмечающего про себя, видя-

⁴ См.: Товстоногов Г. А. Природа чувств // Театр. 1979. № 10. С. 43—50.

⁵ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. С. 146—147. 57

щего и замечающего то, что не видят другие.

Он наблюдатель, но наблюдатель не сторонний, как часто это трактовалось в предшествующей сценической истории роли. Разыгрывающейся в доме трагедии вторил внутренний трагизм панковского певчего. Вторил накалу страстей, душевной дисгармонии, хотя его боль была глубоко скрыта за внешней бесстрастностью. Именно поэтому такой обжигающей скорбью были пропитаны прорывы его откровений.

ПРОТИВОСТОЯНИЕ

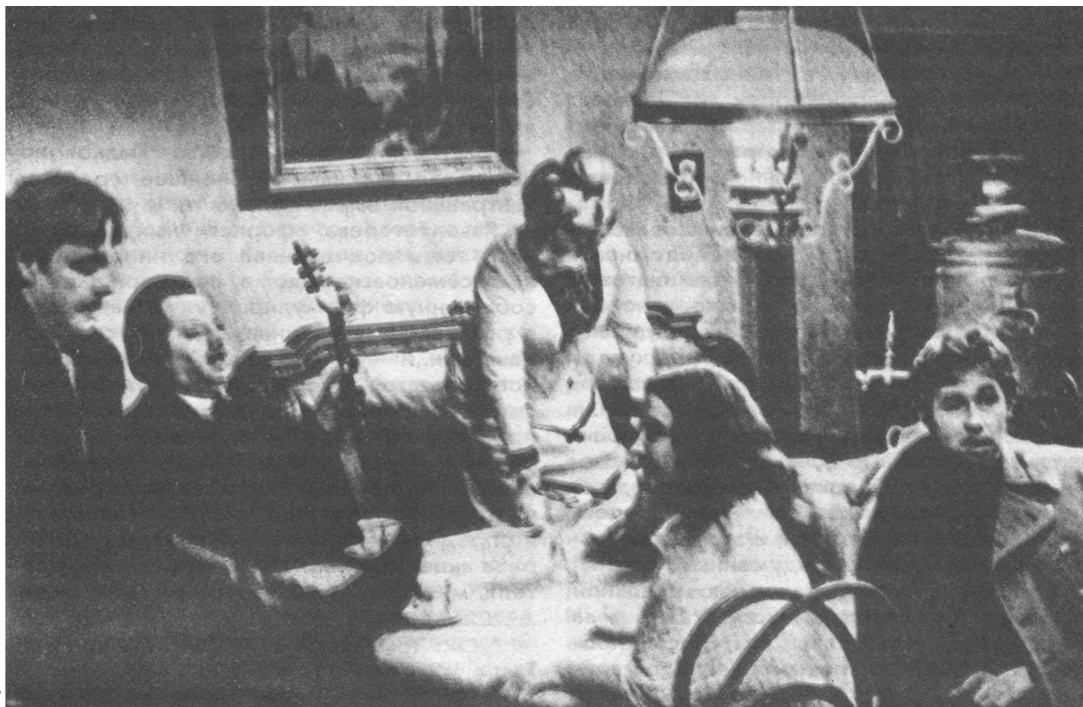
Главным противником Тетерева был Бессеменов, так как это был убежденный противник. Они представляли в спектакле наиболее яркие полярные индивидуальности.

Постоянный процесс внутренней жизни Панкова — Тетерева собирал, удерживал внимание зрителей даже в моменты, когда он был лишь свидетелем происходящего. Непрерывность внутренней жизни выражалась в определенном биополе, существовавшем вокруг Тетерева, ощущимом для всех действующих лиц. Экспрессивная,

взрывчатая энергия лебедевского Бессеменова постоянно соприкасалась в спектакле с затаенной вулканической энергией Тетерева. В острейшем внутреннем диалоге, длящемся весь спектакль, верх не одерживал ни один из героев. Природа этого взаимодействия точно раскрыта в книге Е. Лебедева «Мой Бессеменов», которая представляет собой интереснейший по богатству и своеобразию психологических ходов внутренний монолог актера в образе. Показательно, насколько существенное место занимает в нем Тетерев, как ощутимо присутствие на сцене Панкова для Лебедева, играющего Бессеменова, даже присутствие молчаливое, стороннее. Примечательна и дарственная надпись автора: «Тетереву — Панкову. Дорогой Паша, очень хорошо мне с тобой работать на сцене в наших «Мещанах». Спасибо тебе, человечисце!»

Тетерев еще больше разжигал в Бессеменове состояние беспокойства, тревоги, он постоянно подрывал его веру в осязаемые вековыми традициями мещанские представления о жизни, недвусмысленно говорил о фальшивости бессеменовской позиции, иронизировал. Когда певчий входил, он как бы заполнял собой все пространство,

«Мещане». Сцена из спектакля



и хозяину дома становилось тесно, неуютно в нем. И даже страшно, хотя причину этого страха Бессеменов себе до конца объяснить не мог и чувство это от нахлебника тщательно скрывал⁶.

Размышления о странной натуре Тетерева, недоступной пониманию Бессеменова, служили толчком к разговору, который он начинал с нравоучительной интонации. Но она сразу же разбивалась о духовное превосходство Тетерева. Охмелевший, отяжелевший, безродный и нищий певчий оказывался хозяином положения и даже обращался к напыщенному собеседнику издевательски-безлично: «Почтенный мещанин, ты врешь! Меня губит не водка, а сила моя... Избыток силы — вот моя гибель...» Сила Тетерева была в свободе, в неподвластности канонам, в том, что он не стал и никогда не мог стать покорным исполнителем чужой воли.

Контраст собеседников отчетливо выразился в пластическом рисунке — подчеркнуто основательной позе Бессеменова и небрежной — Тетерева, развалившегося и полубовисшего на стуле. В пластической характеристике, к которой всегда был очень чуток Панков и которую умел объемно, многопланово использовать, содержалась и доля иронического отношения к герою. Монументальность, величественность, сила Тетерева остались фактурными природными данными, не подкрепленными жизненными деяниями. Тема эта, необычайно точно намеченная актером, в диалоге с Бессеменовым находила свое драматическое разрешение.

Трагизм образа вырастал из развернувшегося в целую философию тезиса «сила — моя гибель». Гибель, так как правила игры в существующем мире предполагали «ловкость, хитрость, змеиную гибкость», и сила могла быть допущена только в качестве их служанки, что неизбежно вынуждало к сделкам с совестью. Поэтому с такой враждебностью бросал певчий Бессеменову свою коронную фразу: «Не хочу захотеть, ибо противно мне. Мне благороднее пьянствовать и погигать, чем жить и работать на тебя и подобных тебе». Казалось, он обращался ко всему мещанскому сословию — источнику причиненного ему зла и возвращенной в нем ненависти. «Завелся так, будто не я один с ним сижу, а целая тысяча, и вся она во мне одном скопилась, словно я за всех перед ним в ответе»⁷, — замечает Бессеменов — Лебедев.

Действительно, «потомственный алкоголик и кавалер Зеленого Змия, Терентий Богословский», как он сам себя рекомен-

дует, подводил итоги мещанской философии, выворачивая ее наизнанку, обнажая все скрытые стороны. С откровенным презрением, отвращением делал Тетерев Панкова заключительный «комплимент» хозяйну дома, говоря, что он «образцовый мещанин», законченно воплотивший в себе пошлость — «ту силу, которая побеждает даже героев и живет, живет и торжествует...», — и обрывал фразу, безнадежно махнув рукой, как бы сознавая, что сказанное так же недоступно пониманию Бессеменова, как разрушение ненавистного мира неподвластно его собственной силе. И вновь хватался за бутылку, на этот раз наливая и поднося своему противнику... Внутренний трагизм образа воспринимался нами сильнее от этого подтачивающего Тетерева чувства личной вины.

Кульминационным в роли был разговор с Нилом в финале второго акта. Его драматическая насыщенность подчеркивалась полной отчужденностью собеседника, который даже не пытался вникнуть в истинный смысл слов Тетерева.

Размышление певчего о делении людей на «дураков» и «мерзавцев»: на тех, кто «может всю жизнь думать о том, почему стекло прозрачно», и тех, кто «просто делает из стекла бутылку», — это размышление о творческой и прозаической природе человека, о полете фантазии и ограниченности здравого смысла. Ценой какого же страдания рождалась почти садистская усмешка Тетерева в адрес тех и других? За ней виделось все прошлое — гордые мечты юности, горечь утраченных иллюзий, тяжелый груз вступая прожитой жизни, одиночество... Возникавшей в нашем воображении картине сопровождал его дикий, страшноватый смех. «...Жизнь испорчена! Она скверно сшита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь... и вот я есть вещественное доказательство того, что человеку нигде, нечем, незачем жить...»

Огромный, отяжелевший от злого запоя Тетерев Панкова трагически не вписывался в окружающую среду, ему поистине было «негде» и «нечем»... С последним определением связывалась также лирическая тема образа и особенности ее толкования актером.

Поля несомненно притягивала Тетерева, он даже сразу менялся при ее появлении. Это точно подметил Лебедев, оценивший

⁶ См.: Лебедев Е. Мой Бессеменов. М., 1973. С. 74—76.

⁷ Лебедев Е. Мой Бессеменов. С. 79.

ситуацию с точки зрения Бессеменова: «Кто-то вошел в комнату, потому так сразу изменил направление мысли и сразу стал мягким, раскисшим Тетерев. Я, не глядя, догадался, что вошла Поля...»⁸ Но эта трогательная подробность внутренней жизни Терентия Богословского Панковым осмысливалась иначе, не совсем так, как это было принято в литературоведческой традиции и сценической истории.

Его чувство воспринималось не как «последняя ставка», реальная надежда освободиться от страшного одиночества, тяжелого пьянства, бесцельного бродяжничества, а как несбыточная мечта, с самого начала овеянная грустью, пониманием этой несбыточности. Это была не «мучительная любовь», а вновь обретенное душевное тепло, нежность. При появлении Поли глаза Тетерева заметно теплели, сам он становился мягче, мощный тембр его голоса как бы затихал, а взор неизменно следовал за ней. В этой сдержанной девушке певчего притягивала не столько молодость и привлекательная наружность, сколько ощутимая внутренняя цельность, упругость, которой недоставало самому Тетереву, которую он понимал и мог оценить гораздо тоньше и глубже, чем Нил, и в силу большего жизненного опыта, и в силу неординарности собственной натуры.

В тяжелом полупшепоте его последних фраз, обращенных к Нилу: «Я думал было подняться, но прошел мимо ты и, не заметив, не нарочно, вновь толкнул меня!.. Ты незаметно для себя отнял мою последнюю надежду...», звучала беспощадная откровенность... В них слышалось не прощание с надеждой, а лютая скорбь об окончательно утраченной способности мечтать.

Безысходность настроения усиливалась монотонным, нескончаемым звуком иглы, царапающей забытую на граммофоне пластинку. Она крутилась как жизнь героев — на холостом ходу, и этот многократно усиленный режиссером звук обретал особое, символическое значение. Когда, с трудом поднявшись, Тетерев — Панков натянулся на Татьяну, то в первую минуту не замечал, не мог осознать ее смятения. А догадавшись о причине его (невольнo услышанное объяснение Нила и Поли), увидев ту же трагедию одиночества, с глухим отчаянием отпевал этот дом и всех его обитателей, включая себя... Жуткий истерический смех Татьяны вторил отпеванию. Таким был финальный аккорд второго действия, как бы выносивший приговор героям от имени авторов спектакля.

В этой сцене актер подводил своего

героя к тому пределу, за которым дальнейшая исповедь могла стать лишь повторением уже открытого. Поэтому в ответе на просьбу Татьяны: «Скажите мне что-нибудь о себе!..» — в голосе Тетерева сразу пропадала живость, и он устало, чуть иронично произносил: «Предмет большой, но неинтересный... В России удобнее, спокойнее быть пьяницей, бродягой, чем трезвым, честным, дельным человеком. Только люди безжалостно прямые и твердые как мечи — только они пробьют...» Пробьет Нил, в котором он поддерживал азарт, напор, а все мысли о себе — в прошлом. Но это не значило, что чувства Тетерева мертвы. Вопрос Татьяны прерывал его спокойное, глубокое рассуждение о жизни, вера в которую в нем была неистребима, живое дыхание которой он ощущал.

«А вот люди настраиваются жить. Я люблю слушать, когда в театре музыканты настраивают скрипки и трубы... И здесь тоже... настраиваются...» — негромко, но как-то необычно приподнято говорил Тетерев. В нем живы были творческое начало, ранимая, восприимчивая душа, несмотря ни на что поднимавшая его над Нилом. Панков высвечивал в Тетереве талант, но талант погибший, каких немало видела Россия. Это был самородок, не воплотивший отпущенный ему природой дар и уже не способный к борьбе против того, что сломано, не позволило состояться его личности.

Однажды Елена сказала Тетереву: «Я никогда вас не видела ни грустным, ни веселым». На первый взгляд, данное определение очень соответствует горьковскому образу. Но Панков открыл в нем грусть — отношение к Поле и веселье — в сотворенной вольной фантазией режиссера сцене с гитарой, которая так легко и свободно звучала в руках Тетерева, в то время как он, с детски просветленным лицом, густым басом выводил: «Вечерний звон, вечерний звон!» То был момент дружеского единения всех участников действия, за исключением стариков Бессеменовых, приход которых из церкви резко обрывал гитарный перебор. Найденные актером — как островки несбывшегося в судьбе героя — эти два чувства стали неотъемлемы от нашего понимания образа Терентия Богословского. Они были сыграны Панковым с такой точностью психологических оттенков, что за каждым из мгновений в нашем воображении вспыхивала картина возможного — свободы, раскрепощенности, счастья, вспы-

⁸ Лебедев Е. Мой Бессеменов. С. 79.

живала и гасла, еще больше подчеркивая драматизм настоящего.

И все-таки в Тетерева Панкова было такое отстояние от бессеменовского мира, что создавалось ощущение величия этого неустроенного, неприкаянного человека.

В финальной сцене привычная театрализация мещанского уклада прорывалась истинностью страстей. В последовательно разыгрываемом безумии Бессеменова сквозила непридуманная, жизненная боль, она была сильнее игры, разьедала, захватывала... Ведь речь шла о безвозвратной потере детей. Казалось, эта боль вот-вот заставит его очнуться... Но нет, даже в самый трагический момент старик Бессеменов не мог переступить порог своих представлений о жизни. И тогда над криками, стонами, причитаниями старухи явственно поднимался смех панковского Тетерева...

А потом спокойно, без злобы, как малому ребенку объяснял он Бессеменову: «Не кричи, старик! Всего, что на тебя идет, ты не разгонишь... И не беспокойся... Твой сын воротится... Он не уйдет далеко от тебя. И даже несчастен будет он вот так же, как ты теперь... И так же вот несчастного и жалкого сына твоего не пощадят и скажут ему правду в лицо, как я тебе говорю: чего ты ради жил? Что ты сделал доброго? — И сын твой, как ты теперь, не ответит...»

В этих словах Тетерева звучала и горечь собственной дисгармонии — мотив, который давал подлинно трагедийную окраску панковскому герою, ставил его в один ряд с Бессеменовым Е. Лебедева и Татьяной Э. Поповой в сложной партитуре товстоноговского спектакля.

ПРЕСТИЖ ДОБРОТЫ

...Павла Петровича давно нет среди нас, но мы часто видим его на телеэкране в повторных показах лучших фильмов и телеспектаклей. По странной иронии судьбы, а в данном случае по счастливой иронии все еще продолжают выходить фильмы с его участием: «Агония» Элема Климова, снятая в 1974 году и показанная спустя десятилетие, «Интервенция» Геннадия Полоки, завершенная в 1967-м, а встретившаяся со зрителем лишь в 1987-м...

Прошедшее время трудно согласуется с мыслями о нем, а ведь минуло уже более десяти лет, как Павла Петровича не стало. Но человек живет в памяти людей. Память конструирует его образ в зависимости от того, какой след оставил он в душе каждого

из нас своим поступком, словом, тем, как и от чего страдал, радовался, тосковал, что любил и ненавидел, перед чем преклонялся и против чего восставал.

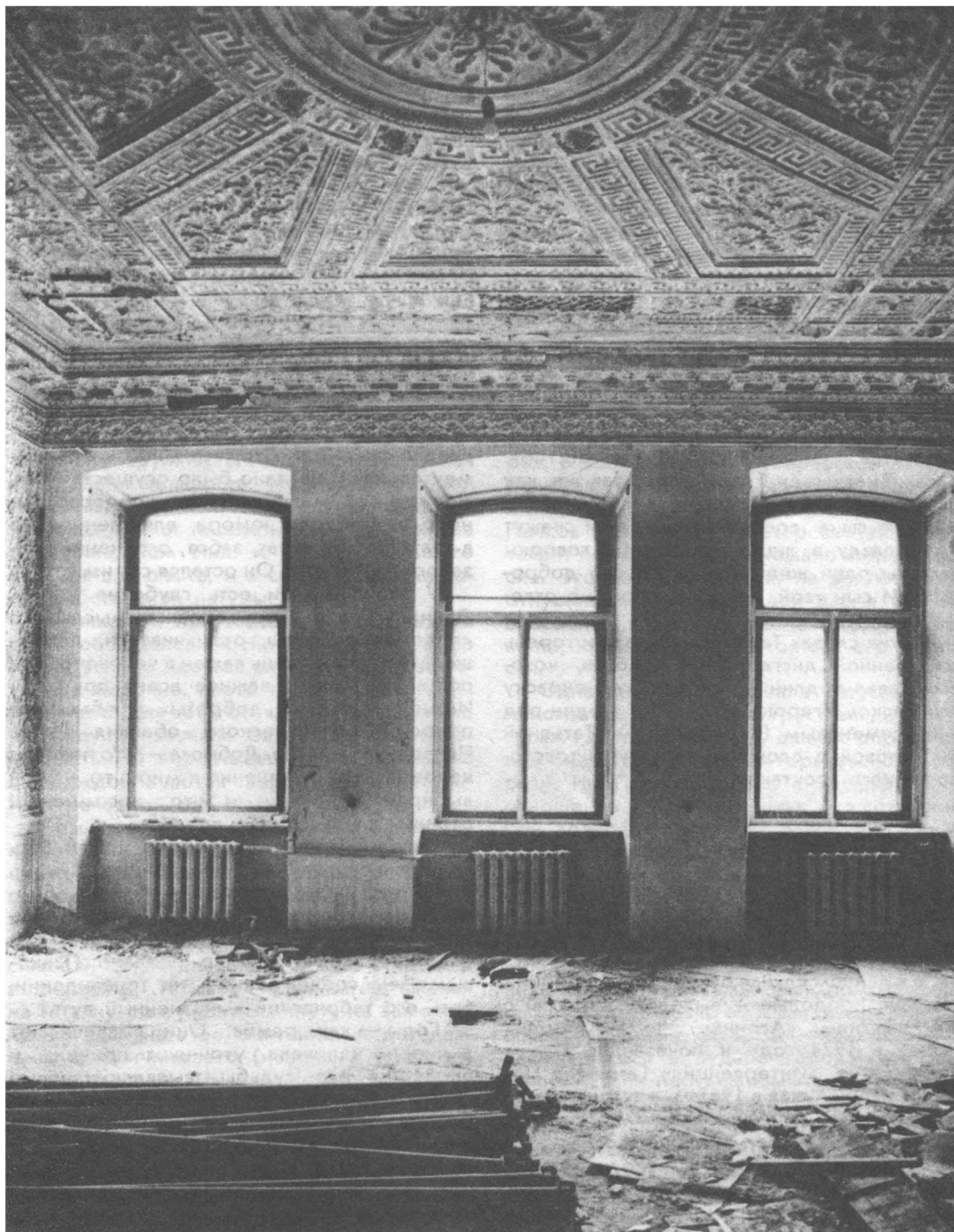
Панков принадлежал к тому немногочисленному кругу людей, которые создают вокруг себя своего рода нравственное поле, при которых фальшь становится очевидной. Рядом с ними хочется быть лучше... Они остаются не только в памяти, но и в сердцах тех, кто их знал... Отзывы его друзей, коллег по профессии создают удивительный человеческий портрет.

В этом портрете существует одна загадка — люди разных поколений, взглядов, пристрастий, знавшие Павла Петровича в различные периоды его жизни, удивительно сошлись в своих оценках. Казалось, время не меняло человеческой сути Панкова. Он сумел сохранить в себе главное, не растерять, не растратить. Его не коснулись тщеславие, зависть, корысть, хотя он мучительно переживал и творческий простой, и отсутствие масштабных ролей в театре в последний период, и то, что многому, о чем мечтал, так и не дано было осуществиться. Но над его жизнелюбием, добросердечностью, чувством юмора, влюбленностью в театр бремя утрат, забот, огорчений оказалось не властно. Он остался самим собой.

У этой загадки есть глубокие корни. Даниилу Гранину принадлежит мысль, что «престиж доброты, отзывчивости, доброжелательности очень важен в человеческом общении, может, важнее всего другого». Именно «престиж доброты» и объясняет природу человеческого обаяния Павла Петровича Панкова. Доброта — это позиция человека, его отношение к миру, то, что он выбирает в жизни и что, несомненно, отражается в его творчестве.

Павел Петрович верил, что добро есть величина постоянная. Зло модифицируется, принимает разные формы и обличья. Добро неизменно — это язык, понятный каждому и потому могущественный. Эта вера осветила все, что было сделано Панковым — на сцене, в кино, на телевидении, весь его творческий и жизненный путь.

Годы — как рампа. Они высвечивают личность человека, уточняют причины и следствия его судьбы, выявляют новые факты... Они приоткрывают нам, что было бы, если... Вглядываясь в пройденный Павлом Петровичем Панковым путь, думая о свершившемся в его творческой судьбе и о том, что обещало сбыться, невольно приходишь к мысли — без таких людей жизнь потеряла бы что-то очень важное, нарушился бы ее духовный баланс...



ПРЕРВАННАЯ НИТЬ



Еще и сегодня нередко можно встретить ленинградца, которому в двадцатые годы удалось побывать в историко-бытовых музеях. Архитектор-реставратор, активный член известного в то время добровольного общества «Старый Петербург — Новый Ленинград» А. Л. Ротач вспоминает: «Мне не раз приходилось посещать музеи, находившиеся в прекрасных дворцах (прежде их называли особняками) графов Шереметевых и Шуваловых на Фонтанке, Строгановых на Невском проспекте, Бобринских на Галерной, ныне Красной, улице. Незабываемое впечатление производили на меня не только изумительные фасады этих архитектурных памятников, красивые, иногда сказочно оформленные интерьеры, но и подлинные оригинальные экспонаты, старинная мебель, художественные полотна великих мастеров, исторические документы, богатые библиотеки...» К сожалению, сетует Александр Лукич, подобных музеев уже не осталось в Ленинграде.

История превращения дворцов и особняков в музеи, их недолгая деятельность и печальная судьба в сталинские времена, почти неизвестная в литературе, представляет большой интерес.

Первые мысль о создании историко-бытовых музеев в дворцах и особняках Петрограда и его окрестностей была высказана профессором Института истории искусств В. Я. Курбатовым в марте 1917 года¹. Но тогда эта проблема не могла быть решена — хотя бы потому, что во многих из этих зданий еще жили их хозяева.

Ведущую роль в рождении новых музеев после Октября сыграла Центральная художественная комиссия по охране памятников (в некоторых документах именуется Особой комиссией) Наркомпроса РСФСР, преобразованная из Историко-художественной комиссии при Зимнем дворце. Она действовала под контролем правительственного комиссара Г. С. Ятманова (затем В. И. Ерыкалова), ее председателем состоял известный исследователь русского лубка, знаток дворцовых интерьеров В. А. Верещагин, членами — А. Н. Бенуа, П. П. Вейнер, В. П. Зубов, В. В. Суслов, М. Д. Философов, В. Я. Курбатов и другие представители художественной интеллигенции Петрограда, в большинстве далекие от политики. Можно сказать, что у них были не столько политические, сколько патри-

стические убеждения. «Россия обновилась, но она не отреклась от своего наследия» — вот девиз этих людей, следовавших чувству долга. На Центральную комиссию и опирался в первые месяцы революции нарком просвещения А. В. Луначарский в деле охраны памятников. Союз деятелей искусств, образованный еще в марте 1917 года и объединявший многих творческих работников города на Неве, не пожелал сотрудничать с новой властью, а Коллегия по делам музеев и охране памятников была учреждена Наркомпросом только в конце марта 1918 года (а не в октябре 1917-го, как ошибочно пишут некоторые авторы).

Главной задачей Центральной художественной комиссии являлось обеспечение сохранности взятых на учет дворцов, особняков, других зданий города и его окрестностей, представлявших интерес в архитектурном отношении, а равно и художественных собраний, различных ценных коллекций, исторических документов и библиотек. Домовладельцам и хозяевам историко-художественных собраний выдавались охранные свидетельства, или «грамоты». С октября 1917 года по декабрь 1918-го их было выдано в Петрограде около ста, а в 1919 году свыше ста восьмидесяти². Эти документы, скрепленные подписью Луначарского или Верещагина, гарантировали неприкосновенность зданий и ценностей, а также укрепляли доверие владельцев к новым органам власти. Они сыграли большую роль и при освобождении некоторых дворцов и особняков, произвольно занятых матросскими, анархистскими, профсоюзными и другими организациями, передаче их учреждениям для использования в культурно-просветительных целях.

15 января 1918 года на объединенном заседании Центральной художественной комиссии представитель Гатчинского дворца А. А. Половцев предложил преобразовать дворцы и особняки в бытовые музеи, подчеркнув, что новое их состояние «лучше обеспечит неприкосновенность зданий и сосредоточенных в них художе-

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства Ленинграда (ЦГАЛИЛ). Ф. 82, оп. 1, № 9, л. 12.

² ЦГАЛИЛ. Ф. 36, оп. 1, № 22, лл. 1—4.

ственных и исторических сокровищ»³. С ним согласились и другие, а особенно активно за создание музеев выступил А. Н. Бенуа (потом он называл их своими «детищами»). Присутствовавший на заседании А. В. Луначарский поддержал эту важную идею, обещав «полное содействие» Наркомпроса и обеспечение музеев «небольшим штатом» сотрудников. 27 марта того же года комиссия постановила открыть историко-бытовые музеи в особняках Т. П. Мятлевой (Исаакиевская площадь, 9), С. Д. Шереметева (набережная Фонтанки, 34), А. Д. Шереметева (Шпалерная, ныне улица Воинова, 18), С. А. Строганова (Невский проспект, 17), Е. В. Шуваловой (набережная Фонтанки, 21), великого князя Михаила Николаевича (Дворцовая набережная, 18), Ф. Ф. Юсупова (набережная Мойки, 94). Решено было добиваться освобождения дворца графа А. А. Бобринского (Галерная, ныне Красная улица, 60), занятого воинской частью, после чего в нем предполагалось разместить экспозицию музея Русского археологического общества⁴. Немного позднее комиссия определила лишь пять дворцов, где должны быть открыты историко-бытовые музеи: С. Д. Шереметева, Е. В. Шуваловой, С. А. Строганова, Ф. Ф. Юсупова и А. А. Бобринского, а в особняке Т. П. Мятлевой по просьбе хозяйки решили разместить экспонаты музея «Старый Петербург» (с 1907 года до Февральской революции они находились в бывшем доме архитектора А. П. Брюллова на Кадетской, ныне Съездовской линии, 21, затем экспонаты переместили в Зимний дворец). Все эти дворцы и особняки были национализированы декретом СНК Коммуны Северной области от 1 августа 1918 года⁵. В каждый дворец назначался комиссар, при нем создавался административно-хозяйственный совет (хранитель, заведующий хозяйственной частью и представитель от служащих здания). Учреждалась и штатная должность особого хранителя, на которого возлагалось обоснованное размещение экспозиции музея.

Выбор этих дворцов, конечно, не был случаен: все они, замечательные памятники архитектуры, возведенные знаменитыми зодчими XVIII—XIX веков, содержали уникальные собрания произведений искусства и коллекции историко-художественных предметов. Каждый имел богатую историю, нес через столетия рассказ о жизни и деятельности своих обитателей, о событиях минувшего времени.

В начале 1918 года передали ключи от своих дворцов граф С. А. Строганов (по свидетельству того же А. Л. Ротача — в Смольном, непосредственно А. В. Луначарскому) и граф С. Д. Шереметев (представителю художественной комиссии В. Д. Лукашеву). Административно-хозяйственные советы в первом дворце под руководством комиссара Б. Н. Надеждина и во втором — Н. Г. Пиотровского тогда же приступили к описанию историко-художественных ценностей (наиболее важные из них фотофиксировались) и подготовке музейных экспозиций. Перед сотрудниками сразу же возникла проблема: сохранять ли унаследованное имущество в том виде, составе и расположении, в каком оно оставлено бывшими

ми хозяевами? Решено было размещать экспонаты так, чтобы они полнее отражали историческую и органическую связь с архитектурным памятником, с бытом и жизнью его обитателей.

Первый историко-бытовой музей открылся осенью 1919 года в Строгановском дворце, возведенном в середине XVIII века по проекту Ф.-Б. Растрелли. Некоторые интерьеры были заново оформлены в конце того же века А. Н. Воронихиным (исследователи называют и другого автора — Ф. И. Демерцова). Дворец строился для С. Г. Строганова (1707—1756) — крупного мецената, основавшего знаменитую картинную галерею. Ее значительно расширил его сын А. С. Строганов (1733—1811) — президент Академии художеств, деятельность которого принадлежит, по словам А. Н. Бенуа, «к самым интересным и приятным явлениям русского искусства XVIII века». Он поощрял «все новое и молодое» в художественном творчестве, собрал большую библиотеку, создал нумизматический кабинет. Частыми гостями его были Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, Д. С. Бортнянский.

Музей в Строгановском дворце заключал в себе обширную картинную галерею, состоявшую из произведений итальянских, голландских и французских художников XVII—XIX веков и семейных портретов Строгановых работы русских мастеров. А. Н. Бенуа отмечал, что картинная галерея стала «органической частью особняка, его душой», а сам особняк «составлял великолепную рамку к этой исключительной по подобию коллекции»⁶. Представляли интерес собрания иконописи XVI—XVII веков (авторы Проконий Чирин, Истома, Никифор и Назарий Савины, Емельян Москвитин и другие), коллекция средневековых европейских монет, документы родового фонда Строгановых, обширная библиотека по истории искусств. Оживляли экспозицию прекрасно сохранившиеся старинная мебель, предметы прикладного искусства. Во дворе находился мраморный саркофаг поздней эпохи греческой скульптуры, у ворот — тумбы с львиными масками, образцы русского чугунного литья середины XVIII века.

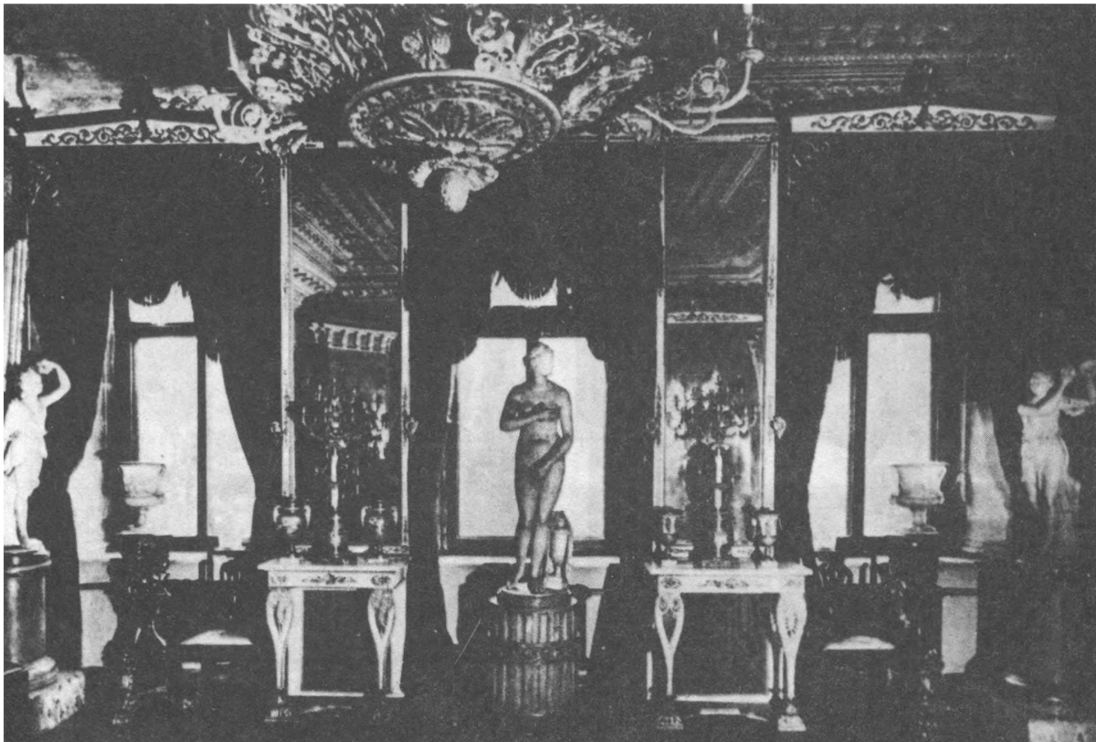
Достаточно сохранившийся «Фонтанный дом» графов Шереметевых скромнее Строгановского дворца. Его строительство было начато в 1740-х годах. Пока еще не установлен первый автор проекта (в роде Шереметевых сохранялось предание, что планировку дворца сделал Ф.-Б. Растрелли). Строительство дворца продолжалось талантливым учеником Растрелли С. И. Чевакинским, а отделку заканчивал молодой крепостной архитектор Ф. С. Аргунов. Он же возводил грот, эрмитаж, китайскую беседку в саду, который тогда простирался до «Литейной перспективы». В дальнейшем парадные помещения исполняли И. Е. Старов, Д. Кваренги, А. Н. Воронихин. В тридцатые годы прошлого

³ Там же. № 1, л. 117.

⁴ ЦГАЛИЛ. Ф. 36, оп. 1, № 1-в, л. 159.

⁵ Там же. Ф. 29, оп. 1, № 10, л. 421.

⁶ Музей. Пг., 1923. Т. 1. С. 30.



Лепная комната

века И. Д. Корсини спроектировал красивую чугунную ограду с гербом Шереметевых. В 1867 году архитектор Н. Л. Бенуа построил флигель с воротами вдоль боковой границы сада. Этой постройкой зданию придан облик, характерный для подобных сооружений середины XVIII столетия.

Во дворце в начале XIX века жила талантливая актриса, бывшая крепостная Прасковья Ивановна Ковалева-Жемчугова, которая стала женой графа Н. П. Шереметева. «Фонтанный дом» связан преданием с именем А. С. Пушкина — по-видимому, в нем летом 1827 года он позировал О. А. Кипренскому, создавшему одухотворенный портрет поэта. С середины 1920-х годов в одном из флигелей дворца жила А. А. Ахматова, здесь ее застала Отечественная война, сюда поэтесса вернулась после эвакуации (в июне 1989 года открылся Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме).

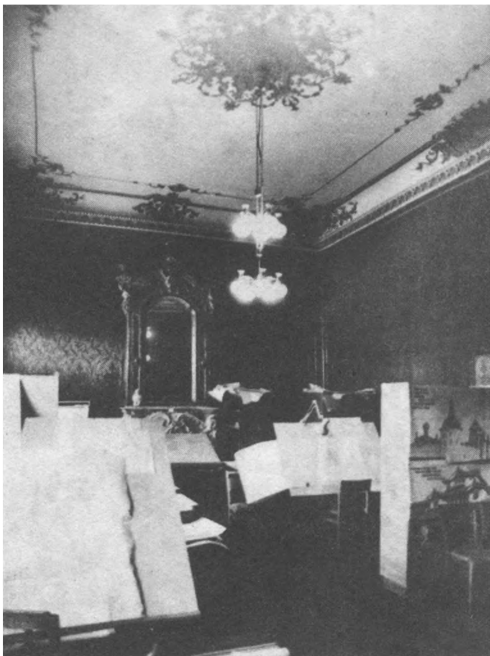
Дворец-музей Шереметевых называли архитектурным и бытовым памятником, его экспозиция отражала как историю создания замечательного произведения зодчества, так и жизненный уклад и деятельность представителей графской фамилии богатых землевладельцев России почти за двести лет. Посетители знакомились с реликвиями, принадлежавшими военачальнику и дипломату, сподвижнику Петра I Б. П. Шереметеву (1652—1719) и его потомкам:

П. Б. Шереметеву (1713—1788) — видному государственному деятелю, который содержал крепостные театры, хоры и оркестры, собрал многие произведения искусства; С. Д. Шереметеву (1844—1918) — председателю Археографической комиссии, редактору журнала «Старина и новизна»; А. Д. Шереметеву (1859—1919) — композитору, создателю петербургского музыкального общества, руководителю певческой капеллы.

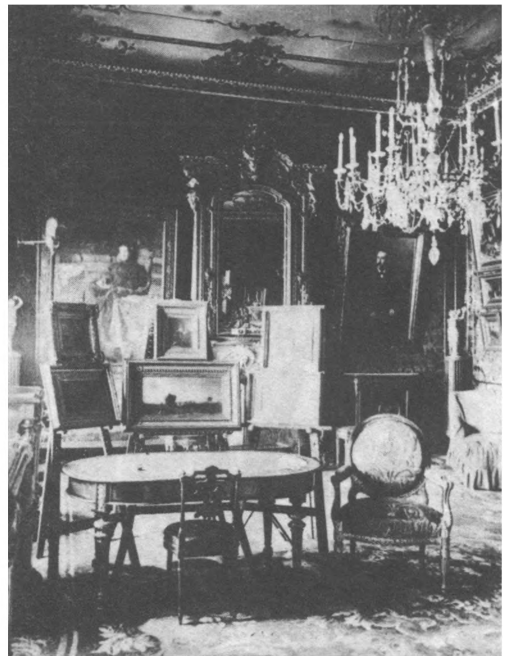
Основой музея стала хорошо сохранившаяся обстановка центральных помещений, где экспонировались изделия из серебра, фарфора, коллекции старинного оружия и икон, картины известных русских и европейских мастеров и гравюры. К центральной части примыкали с одной стороны комнаты домашнего обихода (изделия из стекла, фаянса, фарфора) и с другой — библиотека и обширный родовый архив. Одну из комнат занимал музей предметов русской старины, открытый еще до революции С. Д. Шереметевым, в нем насчитывалось свыше полутора тысяч древнерусских документов (летописей, писцовых книг, грамот, актов и т. д.)⁷. За зданием музея, в саду, стояли два монумента — управляющему дворцом и графине-крестьянке П. И. Ковалевой-Жемчуговой.

В конце 1919 года горожанам стал доступен

⁷ ЦГАЛИЛ. Ф. 118, оп. 1, № 3258, л. 36.



Малиновая гостиная



и музей в Юсуповском дворце — замечательном памятнике архитектуры классицизма, возведенном в 1760-х годах Ж.-Б. Валлен-Деламотом. В тридцатых годах прошлого века по проекту А. А. Михайлова в нем была произведена внутренняя перепланировка, им же пристроен флигель с Белоколонным залом. Новую декоративную отделку получила анфилада парадных комнат.

Род князей Юсуповых также оставил след в русской истории. Сенатор, член Государственного совета Н. Б. Юсупов (1750—1831) был крупным собирателем картин, произведений скульптуры, изделий из бронзы и фарфора, автографов, редких документов и книг. По мужской линии род Юсуповых прекратился в 1891 году, но по особому указу Александра III их титул и фамилия перешли к родственнику Юсуповых графу Ф. Ф. Сумарокову-Эльстон (1856—1928). Его сын Ф. Ф. Юсупов (1887—1967) был организатором и участником убийства в своем дворце в декабре 1916 года Г. Е. Распутина.

Музей в Юсуповском дворце располагал прекрасной коллекцией картин голландских и французских мастеров XVII—XIX веков — Рембрандта, Питера де Хоха, Жана Грёза, Робера, Фрагонара и других, художественными изделиями из золота, серебра, бронзы и фарфора (некоторые вещи были замурованы в стены дворца), старинной мебелью, люстрами, канделябрами, каминами. В тайниках дворца обнаружили немало редких рукописей и автографов, в том числе А. С. Пушкина (26 писем к Е. М. Хитрово), Н. В. Гоголя, Г. Р. Державина, П. А. Вяземского, А. Н. Майкова, Пьера Беранже, Прос-

пера Мериме, Полины Виардо, Наполеона Бонапарта, Сен-Симона, а также живописных полотен, рисунков, акварелей известных художников. Эти ценности сначала экспонировались во дворце, затем были переданы в другие музеи и архивы.

В сентябре 1919 года принял первых посетителей историко-бытовой музей в доме графов Шуваловых. В первые десятилетия прошлого века на его месте стоял особняк Д. Л. Нарышкина, первоначальную постройку которого в 1795 году приписывают Джакомо Кваренги. Хозяин дома, женатый на красавице М. А. Святополк-Четвертинской, слыл знатоком литературы, музыки. На приемах и балах у него бывали П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич.

После кончины Д. Л. Нарышкина особняк перешел во владение его сестры Софии Львовны, ставшей женой графа П. П. Шувалова (1819—1900) — предводителя дворянства Петербургской губернии и председателя Вольного экономического общества при Александре II. В сороковых годах прошлого века особняк перестраивается для молодых хозяев архитектором Б. Симоном. Проект фасадов, решенных в стиле ренессанс, разработал Н. Е. Ефимов. «Интерьеры этого особняка, — отмечал А. Н. Бенуа, — дают нам представление о том, чем была жизнь высших сословий, когда в ней вращались знаменитые художники и писатели романтизма»⁶.

⁶ Музей. Л., 1924. Т. 2. С. 32.

Музей в Шуваловском дворце — его экспозицию оформлял хранитель Д. И. Люминарский — отражал жизненный уклад и занятия образованного и состоятельного столичного дворянства XIX века, стоявшего близко к царскому двору. Кроме старинной, ценной в художественном отношении обстановки в нем экспонировалось свыше двухсот полотен первоклассных французских, итальянских и голландских художников, фамильные портреты Нарышкиных и Шуваловых. Вызывали интерес лиможские эмали (французские художественные изделия из меди с росписью непрозрачной эмалью XVI—XVII веков), коллекции европейского фаянса, греческой керамики, резные изделия из кости, дерева и камня.

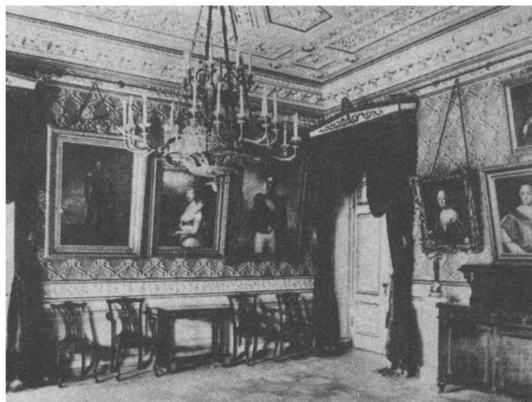
Историко-бытовой музей во дворце Бобринских был открыт 30 октября 1923 года. В конце XVIII века эту территорию занимали два жилых здания, из которых одно принадлежало П. В. Мятлеву. В 1790-е годы оно перестраивается зодчим Л. Руска, а в 1797 году оба дома перешли в собственность графа А. Г. Бобринского. Планировка участка, выходявшего на Галерную (Красную) улицу и на набережные двух каналов — Адмиралтейского (Круштейна) и Ново-Адмиралтейского, характерна для городской усадьбы XVIII века. В 1822—1825 годах дворец перестраивается архитектором А. А. Михайловым, создавшим со стороны сада анфиладу парадных залов.

Из обитателей дворца отметим графа А. А. Бобринского (1800—1868) — специалиста по экономике, знакомого А. С. Пушкина. Он участвовал во многих комиссиях по разработке финансовых проблем и по развитию сельского хозяйства России. Известен и как археолог, собравший богатую коллекцию изделий старинной бронзы. Его наследник Алексей Александрович (1852—1927) — археолог и нумизмат, был до революции вице-президентом Академии художеств, председателем Археологической комиссии.

Во дворце разместился Историко-бытовой отдел Русского музея. Первой его работой стала выставка фарфора и русского бисерного шитья, второй — выставка «Купеческий бытовой портрет XVIII — XIX вв.» Затем развертываются экспозиции: «Жилище и его обстановка», «Костюмы и ткани», «Утварь и украшения».

До 1924 года историко-бытовые музеи, за исключением дворца Бобринского, находились в ведении Государственного музейного фонда Петроградского управления научными учреждениями Академического центра Наркомпроса РСФСР (преобразованного в 1921 году из Отдела по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины)⁹. В составе музейного фонда существовал Историко-бытовой отдел (его возглавлял М. Д. Философов), который следил за состоянием зданий, проводил их обмер и фотографирование, осуществлял охрану и возможный в тех трудных условиях ремонт.

Авторитет историко-бытовых музеев был высок, и число их росло. В 1923 году общество «Старый Петербург — Новый Ленинград» открыло два музея: купеческого быта сороковых —

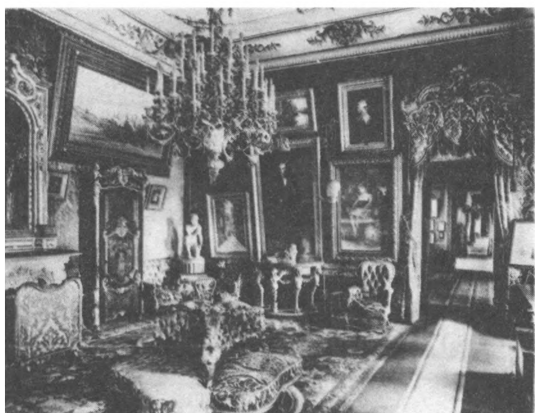
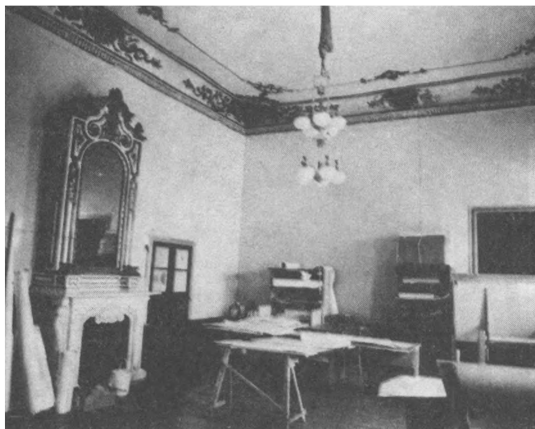


Лепная комната

шестидесяти годов XIX века в доме Ковригиных (6-я линия, 21) и отживающего культа (дома 1 и 3 на Волховском переулке). В экспозицию последнего вошли церковное имущество, ансамбли алтарей из закрытых церквей Военно-походной канцелярии военного министра, лейб-гвардии Финляндского полка, особняка Мятлевых, Училища правоведения и других. Представлял интерес и музей в особняке графини Карловой (набережная Фонтанки, 46), открытый отделом «Старый Петербург» Музея города (находился в Аничковом дворце). В нем демонстрировалось убранство жилых помещений дворянского, чиновничьего и буржуазного общества Петербурга от Петровской эпохи до начала XX века. Существовали и пригородные историко-бытовые музеи.

Все они органически влились в общую систему культурно-просветительных учреждений Петрограда. В 1923 году в нем имелось свыше шестидесяти крупных — центральных и местных — музеев, тогда как перед первой мировой войной

⁹ ЦГАЛИЛ. Ф. 36, оп. 1, № 92, л. 270.



Зеленая гостиная

их насчитывалось около сорока, причем многие из них были небольшими и существовали в основном на общественных началах или на средства меценатов. В том же году музеи нашего города посетило 600 тысяч человек, что в десять раз больше, чем до революции¹⁰.

Первые успехи в музейном строительстве отметила Всероссийская конференция в Петрограде в начале 1919 года. Ее участники — а среди них были А. Н. Бенуа, В. В. Воинов, И. Э. Грабарь, Л. А. Ильин, С. К. Исаков, Н. Я. Марр, А. А. Миллер, С. Ф. Ольденбург, И. А. Орбели, К. К. Романов, С. Н. Тройницкий, Б. В. Формковский и другие известные деятели культуры — признали, что период чрезвычайных мер в деле охраны памятников и музеев закончился и настало время организационных преобразований в культурно-просветительной работе, обновления экспозиций музеев, открытия новых выставок, чтения лекций и проведения квалифицированных экскурсий в музеях и по городу.

Большое внимание деятельности историко-бытовых музеев уделила и Губернская музейная конференция (проходила в Петрограде

в июне 1923 года). С докладом на ней выступил А. Н. Бенуа.

В то время иностранная пресса, особенно США, печатала немало статей о вандализме, разграблении музеев, церковей и дворцов в Петрограде и Царском Селе. По этому поводу А. В. Луначарский в статье «Советская власть и памятники старины» писал: «Мы можем с гордостью и уверенностью отвести от себя это обвинение и сказать, что мы совершили чудо в деле охраны памятников... Что касается музеев, то они находятся в самом образцовом порядке под руководством лучших музейных деятелей, они весьма обогатились благодаря перевозу в них произведений искусства и старины из барских особняков и усадеб»¹¹.

Вместе с тем в середине двадцатых годов резко сократились мероприятия по Наркомпросу РСФСР, что привело только в Петрограде в 1923—1924 годах к закрытию 28 различных клубов и небольших музеев¹². Тогда же в исторической науке получил распространение вулгарный социологизм, и началась довольно продолжительная дискуссия о месте архитектурных памятников и исторических музеев, которая приобрела особую остроту в связи с разработкой планов реконструкции и новой застройки городов. Многие советские и хозяйственные руководители требовали сноса ряда архитектурных памятников, особенно культовых сооружений, которые «уродуют» облик нового города, не соответствуют «принципам пролетарской культуры»...

Перед сотрудниками историко-бытовых музеев ставились новые задачи: изучение «экономической базы различных слоев царской России, ломки старого уклада жизни в условиях Советского Союза...», выявление и пропаганда материалов по «организации труда и быта рабочих и колхозников, переустройству быта в колхозах, рабочих казармах и жилищах»¹³. Из состава историко-бытовых музеев были изъяты исторические документы и библиотеки, затем начали отбирать наиболее ценные художественные полотна и сокровища для передачи в другие музеи, архивы, библиотеки. Нередко и хозяйственные работники дворцов-музеев расхищали фонды. Так, большой урон нанес ро-

¹⁰ Очерки истории Ленинграда. М.; Л., 1964. Т. 4. С. 61.

¹¹ Коммунистический интернационал. Пг., 1919. № 7—8. С. 1071—1072.

Массовое уничтожение памятников старины было еще впереди (взрывы церковей, переплавка художественного литья, продажа произведений искусства и редких книг за границу), но и в истории пореволюционных лет находится немало фактов, корректирующих слова наркома. См., например, относящееся к ноябрю 1917 года упоминание М. Горького в «Несвоевременных мыслях» о «расхищении национального имущества в Зимнем, Гатчинском и других дворцах», о «разгроме Малого театра в Москве» (Цит. по: Своевременные мысли, или Пророки в своем Отечестве. Л., 1989. С. 80). Ред.

¹² Очерки истории Ленинграда. С. 594.

¹³ Диалог. 1988. № 26. С. 21.

довому архиву Шереметевых комендант дворца А. Н. Шонин, который под видом макулатуры продал в 1924 году владельцу книжного магазина Рафалькесу значительную часть документов, за что был привлечен к судебной ответственности¹⁴.

Постепенно историко-бытовые музеи утрачивали свою специфику, их экспозиции стали приближаться к музеям историко-революционного профиля. В связи с этим сокращалось число посетителей, суживалась материальная база. Все чаще и чаще со стороны представителей командно-административной власти раздавались голоса об их «нерентабельности и неактуальности», требования их упразднить и использовать здания в других целях. Музейные работники, конечно, возражали. Характерно в этом отношении постановление упомянутой Петроградской губернской конференции по музеям. Специальная комиссия, избранная ею, разработала проект правительственного декрета о неприкосновенности зданий, закрепленных за тем или иным музеем¹⁵. Этот важный документ сразу же был направлен А. В. Луначарскому для представления в СНК, но не получил одобрения в высших сферах власти и остался на бумаге. Более того, первый историко-бытовой музей был упразднен самим Наркомпросом. Уже в 1924 году Юсуповский дворец отдан, по выражению А. Н. Бенуа, «в утилитарную эксплуатацию». Там обосновался Центральный дом работников просвещения (ныне Дворец работников просвещения). Живописные полотна, рисунки и акварели, рукописи и автографы были переданы в другие музеи и хранилища.

В следующем году ликвидирован музей в Шуваловском дворце, он стал Домом инженерно-технических работников (с середины 60-х годов — Дом дружбы и мира с народами зарубежных стран). Тогда же музеи в Шереметевском и Бобринском дворцах вошли в состав Русского музея в качестве его филиалов. Стал филиалом Эрмитажа и музей в Строгановском дворце. А в 1931—1932 годах упраздняются и эти филиалы, затем и другие историко-бытовые музеи, а их здания отдаются различным учреждениям.

На том и завершается история рожденных революцией музеев — уникальных по составу произведений искусства, разнообразию и мемориальной ценности предметов, архитектурному значению занимаемых зданий. Словно запечатлевшие прерванную жизнь, они были неотделимы и от судеб многих представителей дворянских фамилий, широко известных в контексте отечественной истории и культуры. И сегодня,



Домовая церковь Варвары Великомученицы

когда более полувека спустя положено начало освобождению дворцов, когда уже ведутся работы по подготовке будущих экспозиций Театрального и Русского музеев в Шереметевском и Строгановском дворцах, наша задача — в той или иной форме воссоздать память об их прошлом, стертую беспечно, без уважения к истории и к самим себе.

¹⁴ См. картотеку Б. Л. Модзалевского в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

¹⁵ Музей. С. 49.

У КОБРИНСКИХ ПРУДОВ

Уже много лет к своему дому я иду одной и той же дорогой: деревня Кобрино — назову деревней, потому что именно так Кобрино называл Пушкин, — у развилки встречает меня рядком старинных изб, в одной из которых жила Арина Родионовна. Почерневшие за сотни лет бревенчатые стены помнят няню поэта.

Прохожу по улицам. Чуть не доходя до бывшей барской усадьбы, почти там, где на холме расположилась сельское кладбище с могилами новыми и прошлых веков, сворачиваю налево, и сразу же за околицей, среди болотистых полей, поросших молодым подлеском, берет начало в незапамятные времена торенная дорожка.

Иду по ней. Едва миновав обмелевшие пруды, перейдя по шатким мосткам ручей, дохожу наконец до своего дома.

Я люблю ходить этой дорогой, особенно в осенние или зимние дни, когда она становится совсем безлюдной и когда над прудами тишина — только слегка шелестят сухой пожухлый камыш да случайно не сорванные ветром прошлогодние листья тополя. Иногда я вдруг остро ощущаю условность времени, и в такие минуты могу без всякого удивления повстречать своего соседа — Абрама Петровича Ганнибала, который коротал в этих местах последние двадцать лет своей полной тревожной жизни и был здесь погребен. А где именно покоится его прах — Бог весть. Трагическое следствие чужого безумия — могила его была стерта с лица земли, и остается все меньше людей, которые еще помнят навсегда, видимо, утраченное каменное надгробие.

Яростный, своенравный арап, Петров крестник, он прожил беспокойную жизнь и именно тут обрел счастье и успокоение. Не мог не любить он эту землю, но именно ее и проклял в минуту безысходного отчаяния, измученный семейными неурядицами, беспутством своих горячо любимых наследников.

И вот дом, в котором я живу. Дорога от него, делая несколько поворотов, уходит в Суйду. Кобрино, Суйда и место, где мой дом, образуют треугольник, в замкнутом пространстве которого зачастую происходят невероятные события. И я думаю: как странно распорядилась судьба, как странно, что я живу именно здесь.

Необычная, почти бесснежная зима — только лужи на льду, и в них расходятся круги от морозящего дождя. Ветер бросает его капли на оконное стекло, которое быстро темнеет.

Собака перебирается от раскаленной печи в дальний угол комнаты. Тишина, и я не знаю, что там, за окном, ставшим совсем темным. Ни огонька. И я вспоминаю о том старом черном человеке, лик которого сливается с зимней законной тьмой. Вспыльчивый, неуживчивый, одинокий, неприкаянный и глубоко страдающий, о чем думал он, о чем думает в такие вот жуткие глухие ночи? О потерянной любви — первой жене своей, красавице, которую за измену заточил в монастырь? О былых сражениях? О застенке, в котором оказался после смерти Петра?

Смягчило ли покаяние его уязвленную душу? За невоздержанный нрав, за необузданную горячность душа его несет тяжкий крест, и навечно прах его соединился с землей, которая обожжена его же проклятием.

Но пусть тебе не будет страшно при встрече с этой мятущейся душой, с этой тенью, навсегда обитающей в нашем загадном замкнутом пространстве. Я хочу тебе рассказать про то, что иногда здесь происходит. Я рассказать тебе хочу про то, как над водой в сумерках возник вчера у Ганнибаловских прудов на миг всего лишь скорбный черный лик. Печальная судьба ему дана — своей могилы даже не иметь.

70 И по ночам здесь холодна луна, и листья утром тяжелы, как медь. И где березы, ли-



Рисунок
И. Отроценко

пы, тополя в поля уходят от излучин рек, его проклятьем выжжена земля. А Бог ее благословил навек. Ниспослан был ему отчаяния час. И только дух — начало всех начал, мятежный дух, как прежде, среди нас. Его не раз я у прудов встречал. И если вдруг, когда зажжешь огни, он постучится — дверь ему открой. Его ты не пугайся, не гони. Он неприкаян, как и мы с тобой. Негаданно, нечаянно — ничей. Его очей тревожен блеск, а в них — увидишь отражение свечей, почти прозрачных, золотом витых. Ну вот и все. И снова нужно в путь. Удел невыносимый — быть в пути. Ему назад проклятье не вернуть, ему благословенья не найти. Среди мощных ужасом дорог, среди тревог, потерянной любви судьей ему пусть будет только Бог, а ты его в душе благослови.

Для меня непонятно, почему иногда образуется особый стихотворный рифмованный лад. Он рождается под действием неостижимых магических сил. И в этом нашем пространстве фантазия вырывается из обыденных границ и стремится обрести плоть и зажечь своей жизнью, почти материальной — происходит переход из одной субстанции в другую, и здесь это кажется совершенно обычным, само собой разумеющимся явлением.

Фантастическое становится реальным. И я прислушиваюсь: мифические образы оживают под действием колдовских сил, из чащи может выйти леший, в прудах может плеснуть русалка.

Бывал ли гениальный правнук старого арапа в этих местах или, смущенный тем, что над ними тяготеет изреченное в минуту отчаяния проклятие, обошел их стороной? Не знаю, но именно под сенью этих мест возникли волшебные поэтические образы, здесь свершалось таинство их зарождения, здесь, несомненно, начало, великий исток.

Дует сильный ветер. Он дул и тогда, когда черный барин, философ, за толстыми оконными стеклами, согреваясь у камелька, склонялся при тусклом свете восковой свечи над своими записками, над бесконечной вязью французских слов. Мы никогда не узнаем, о чем он писал, потому что сжег их в припадке панического страха.

Северный ветер леденит кровь, наводит на безрадостные мысли. Признаюсь: и мне тревожно. Ветер рвет ночную даль. Лед и дождь, окно и тьма. И в бесснежный наш февраль я боюсь сойти с ума. Остывает тихо печь. Лечь, закутаться, уснуть... Что в такую ночь стеречь? Потерял что — не вернуть. Но встревожилась душа, что истерзана за день. За окошком не спеша, не дыша проходит тень. Повернулось время вснять. Мгла и буря. Знаю: там он в ночи придет опять к старым кобринским прудам.

В этом пространстве все пронизано томительным ожиданием, предчувствием невзгод, а то и бедствий, предчувствием бешенства скорби. И в том, что здесь происходит, есть неизъяснимая закономерность, случайность, странным образом подчиненная предначертаниям судьбы.

Порой мне кажется, что на оконном стекле я вижу отблеск огромного пожара в кобринской усадьбе, сгоревшей через сто лет после кончины Ганнибала, или отблеск пламени, охватившего Воскресенскую церковь, построенную здесь вместо той, в которой когда-то венчались родители великого поэта и которая еще через сто лет погибла в огне.

Но главное в этом пространстве — ожидание. Напряженное и тревожное, безмятежное и спокойное. Ожидание, которое рождает вихрь мыслей и предчувствий, трагичных и светлых. Но в нем — единственная надежда, единственное счастье. И может быть, только сострадание выше его. Ожидание, которое до самой кончины заставляло трепетать сердце старого арапа при звоне колокольчика и которое, будто искру, высекало у него полный боли и неизбывного чаяния призыв, почти вопль: «Помяни мя, егда приидеши во царствие свое!»

Зимний ледяной ветер бьется и бьется в мое окно, и я слышу, как где-то далеко-далеко действительно звенит колокольчик запоздавшей в ночи тройки.

HISTORY AND STORY*

(К гастролям Английской Национальной Оперы)

Спустя 26 лет после гастролей Малой труппы «Ковент-Гарден» к нам приехал оперный театр из Англии. Участник фестиваля «Дни Великобритании в Киеве» коллектив Английской Национальной Оперы показал в нашем городе два из трех привезенных в СССР спектаклей — «Макбет» Верди и «Поворот винта» Бриттена.

Престиж этой труппы высок. Ее репертуар обширен, а репертуарная политика динамична. Многие постановки получают мгновенное признание, а иные (среди них — «Макбет») возбуждают горячие споры. Попасть на спектакль в театр «Колизеум» несложно — билеты не столь уж дороги, все спектакли идут на английском языке, тем самым АНО активно расширяет свою отечественную аудиторию. Все это известно из газет и журналов. К счастью, уходит в прошлое эпоха заочных и косвенных знакомств с явлениями искусства. Аудиторию АНО наконец пополнили и мы.

Выбор театром оперы «Макбет» симптоматичен. На Западе велик интерес к ранним операм Верди. Сам же композитор выказывал особую любовь к своему первому творению по Шекспиру. В работе над «Макбетом» (1847) он впервые осознал себя драматургом, либреттистом, сценографом, режиссером. Он рисковал: в опере нет любовной коллизии, Верди отвергал для роли Леди Макбет певиц с красивым тембром голоса и привлекательной внешностью. Отвага композитора была вознаграждена — опера пользовалась устойчивым успехом. К ней Верди вернулся, будучи автором «Риголетто», «Трубадура», «Травиаты», на пороге создания «Дон Карлоса», чтобы к постановке в Париже в 1865 году уверенной рукою мастера ее отредактировать. Эту версию с переведенным на английский язык текстом либретто (Джереми Сэмс) взял для постановки английский оперный театр. Музыканту, надо сознаться, труднее было свыкнуться с фонетической окраской музыки, нежели с поразительной сценической формой спектакля, которую наша аудитория ак-

тивно переживала. (Вот уж верно замечено: ухо консервативней глаза.)

Режиссерская концепция Дэйвида Паунтни основывается на том, что «Макбет» — одновременно вневременная трагедия, трагедия власти, идущей по пути кровавого деспотизма, трагедия души, снедаваемой честолюбием, гордыней, обреченной на чудовищные муки совести, и политическая пьеса, в которой отчетливы следы первоисточника, исторической хроники. Шекспир трактовал исторический сюжет сквозь призму мощного душевного кризиса одержимого жаждой власти человека. Место, отводимое народу, невелико — во времена Шекспира кончался период, названный ученым «культурой безмолвствующего большинства» (А. Я. Гуревич). Верди же привнес в трагедию дыхание народной драмы. Не случайно он не отозвался на театрально эффектные фольклорные мотивы и передал партии трех ведьм трем группам хора, умножив масштаб и смысл хоровых сцен. Режиссер, думается, суммировал в своем решении опыт Шекспира, опыт Верди и современный театральный опыт, связанный с идеями Брехта и близкий эстетике грузинских режиссеров Р. Стуруа и Т. Абуладзе. (Триумфальный ли успех Театра им. Ш. Руставели в Англии с «Ричардом III» Шекспира стимулировал Д. Паунтни или политическая фантазия на темы «Макбета» Э. Ионеско?)

Постановщики сталкивают историю с мифом и современностью.

Верховной мифологемой спектакля выступают геральдически скрещенные в сцене предсказания (I акт) меч и ветвь. Время историческое дробится и множится: королевская мантия и авоська с продуктами, военный китель и цилиндр посетителя английского клуба, корона и цивильная одежда начала нашего века. «Тогда» и «все-

* В переводе с английского: История и история (повествование, рассказ).

гда» — вот психологическая подоснова подобных решений, готовых обратиться исторический сюжет в притчу.

Пространство сцены многозначно. Поначалу то ли лагерь у крепостной стены (воткнутые мечи видятся могильными крестами), то ли тюремный двор с квадратом бесприсветно черного ночного неба. И пространство это на протяжении спектакля меняет свои очертания. Оно «разрезается» на параллельные горизонтальные секции: слева в сегодняшнем кабинете встревоженный предчувствиями Банко стоит с сыном у края ковра, уводящего к расположенной на заднем плане священной роще предков; справа заговорщики (военные и агенты тайной полиции) разыгрывают едва ли не кинодетектив, а в центре замерла в царском алькове, ожидая вестей, чета Макбетов. Будто в бункер из глубины сцены вбегают военные с донесениями (IV акт); бесконечно продлен влево коридор с тремя простыми дверьми, по которому шествуют призраки королей и

Верди. «Макбет». Сцена из II акта



откуда «высыпают» на сцену горожанки, гадалки, богомолки, — высвеченный «коридор памяти» спящего Макбета (III акт). Пространство меняется и в вертикальной плоскости: в I акте Макбет и Леди Макбет появляются на крепостных стенах, всякий раз словно пробуя все более головокружительную высоту, с которой им предстоит низвергнуться.

Сценическое действие набирает активность постепенно. Если в I акте оно следует контурам событий, происходящих в музыке, то начиная со II акта оно становится непрерывным, а в моменты, когда музыка не столь выразительна и интересна, действие вырывается из пут музыкальной драматургии и даже эмансипируется. Такова застольная песня (brindisi) Леди Макбет во II акте. Здесь обыгранное музыкой появление на пиру призрака Банко режиссер интенсифицирует новыми сценическими контрапунктами (агенты охраны — шантаж — листовки в руках людей).

Свет оттеняет бесполутоновую цветовую партитуру (художник Стефанос Лазаридис, свет — Пол Пайент). Сумеречное освещение сливает бело-черные стены и по обыденному темную одежду хора в серый цвет. Символ власти и силы воплощен в алом стяге, что реет над статуей вознесшегося коня; в ярко-красном сценическом занавесе; в длинной красной уздечке, которая превращена в поводья — ими воссевшего под куполом сцены на коня Макбета сдерживает на земле Банко; в змеящемся красном шарфе, коим очерчивается перед Макбетом магический круг. Черный — цвет платья Леди Макбет, что усиливает ее пластическое сходство с пантерой; цвет пальто и шляп сыщиков. Ему контрастирует белизна платья первой невинной жертвы — короля Дункана (I акт) и трех дев в хореографической сцене магии и гадания (III акт). Все му противополагается освещенный теплым солнечным светом зеленый цвет. Во II акте ветка дерзко заглядывает в зарешеченное окно королевской спальни. Она становится сценическим лейтмотивом: ею, дразня Макбета, грозно взмахивает гадалка; горожане возлагают на пустое кресло Банко, как на надгробие, ветки; утопает в зелени священная роща праотцев; с ветками вбегают на сцену дети — таков в спектакле Бирнамский лес. Зеленая ветвь символизирует дерево, в котором кроются, согласно древним поверьям, души людей, в нем — жизнь. Так укрупняется антитеза жизни и смерти.

Но как бы ни был оформлен или подан спектакль, «Макбет» Верди — опера, и музыка здесь решает все.



Верди. «Макбет». Финал 1 акта

Высшую хвалу по праву воздадим дирижеру Марку Элдери. Он сделал музыку всевластвующей силой спектакля. Замечательным было звучание оркестра. Нежные и напевные мелодии у солирующих деревянных духовых, победно яркая и грозная плотная медь, чуткий в ритмическом и темповом отношениях аккомпанемент струнных, слаженное звучание внутри групп и сбалансированная звучность между группами, объемные сопоставления solo и tutti, эффектные вердиевские «аккорды вторжения» — ни одного «кикса», ни одного расхождения в ансамблях. Каждое слово певца слышно в зале. Динамический рельеф каждого акта устремлен к генеральной кульминации — к монументальным хоровым сценам. Когда в финале I акта рухнул боковой красный занавес и на авансцену ринулся возмущенный убийством Дункана народ, когда над залом вспыхнул, подобно трубному гласу, мощный пятиоктавный хоровой унисон, когда зазвучали скорбные траурные интонации, — слушатели испытали подлинное потрясение.

Хор АНО (хормейстер Мартин Хэндли) не просто поет безупречно и очень музыкально. Хористы артистичны, им удается в движении и в звуке искренне передать богатейшую гамму эмоциональных состояний. Повернутые же к залу фронтально, по-се-

годняшнему одетые (оплакивал ли хор убитых, пел ли зажигательную гарибальдийскую песню) хористы словно призывали зал поддержать их, петь с ними, зывали к соучастию. Именно хору удалось совершить чудо: перед нами воочию была воссоздана вошедшая в историю и легенду атмосфера успеха ранних героико-патриотических опер Верди. Интересно, достигал ли тогда энтузиазм итальянской аудитории той же степени накала, что у нас?

Кристина Цисински — прекрасная вердиевская и шекспировская актриса. Врезался в память пластический рисунок ее роли — вкрадчивая кошачья походка, гибкое тело, напряженная стать. Цисински поет практически в любом положении: лежа на спине, падая со стула, на огромной высоте над бездной и уткнувшись лицом в пол. Ее голосу подвластны фривольная игривость (II акт), нежное чувство (дуэты с Макбетом), страстное упоение и истинная одержимость. Цисински не боится форсировать звук, придавать ему ради драматических целей крикливую резкость. Похоже, именно такую исполнительницу роли Леди Макбет Верди, судя по его письмам, хотел видеть на сцене. (Вместе с тем спектакль подтвердил: партия Леди Макбет в вокальном отношении остается одной из труднейших. 75

Ее идеальное воплощение представлено великой Марией Каллас.)

Малькольм Доннелли провел трагическую роль Макбета впечатляюще. Лирически наполненный, мягкий и звучный голос не наигранно, искренне передавал душевные сомнения, смятение, страх героя, потрясение содеянным, опустошенность.

Итальянским героическим тенором, ярко и напряженно звучал голос Энтони Ми (Малькольм), а чуть сумрачный матовый голос Джона Коннели (Банко) соответствовал настроению роли и обогащал тембровую палитру замечательно спетых ансамблей.

Высокий профессионализм всех исполнительских сил позволил режиссеру поставить оперу Верди так, что, подобно взметнувшейся ввысь статуе коня, она «поднялась на дыбы» и обрела поразительно смелую, болью отозвавшуюся в наших сердцах злободневность.

«Верди! Верди! Могушественный Верди! — вослициал один из гениев XX века.— Я восхищаюсь им безгранично... <...> В каком масштабе он одарил свой народ! <...> Он был истинным духом свободы!..»¹

Шекспир приурочил эту пьесу на актуальную шотландскую тему к тяжелым временам смены на английском престоле династии Тюдоров Стюартами. Верди через два с половиной века писал оперу «Макбет» в предгрозовое время, в канун революционных событий, в условиях сотрясавших Италию общественных движений. Театр АНО, спустя еще полтора столетия, привез свой спектакль в страну, ставшую средоточием сложнейших социально-политических коллизий. История сама актуализирует свои сюжеты.

«По-моему, сегодня камерная опера в чем-то бесспорно отвечает складу мыслей и чувств зрителя,— говорил крупнейший оперный композитор XX века Бенджамин Бриттен.— Правда, я не хотел бы, чтобы меня поняли так, будто я выступаю против «большой» оперы... Но камерную оперу я считаю более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека. А ведь именно это стало центральной темой современного передового искусства»².

Генри Джеймс, к новелле которого обратился Бриттен, красотой и музыкальностью языка не мог оставить композитора безучастным. Б. Шоу с восторгом говорил о «тончайших оттенках чувства, передаваемых каденцией реплики»³. Виртуозное художественное мастерство подтолкнуло

Джеймса к тому, чтобы изложить историю о Гувернантке, которая восстает против власти призраков (Питер Куинт и Мисс Джессел) над душами детей (Майлса и Флоры) «бифокально»: читатель может равно убедительно трактовать новеллу в духе готической литературной традиции и как психопатологическую⁴. Драгоценный материал вручил Бриттен либреттистке Майфэнви Пайпер⁵; в новелле он распознал свою творческую тему — столкновение невинности и опыта, духовное насилие, особенно жестокое по отношению к ребенку. Наследуя Диккенсу, Бриттен показывает хрупкий мир детства неотделимым от мира взрослых, его проблем и больных вопросов.

Опера «Поворот винта» (1954), которую строгий в оценках и ироничный Стравинский назвал шедевром,— творение изысканное. Атмосфера постановки (Джонатан Миллер, возобновлена Дэйвидом Ритчем) вызвана к жизни, как показалось, двумя важнейшими свойствами оперы — ее удивительным прозрачным и призрачным колоритом и четкой, даже жесткой структурной организацией (опера построена как цикл вариаций на одну тему). Партитура написана для 12 инструментов и шести голосов (партию Пролога и Куинта может исполнять один артист). Четыре женских голоса, тенор и дискант — таков вокальный ансамбль оперы, без низкого, «заземляющего» и опорного, регистра.

Инструменталисты АНО под управлением Майкла Ллойда раскрыли в музыке Бриттена ее тончайшую живописность и мельчайшие оттенки состояний. Чувствительно пела скрипка лейтмотив Гувернантки, колдовали ударные, возвещая появление Мисс Джессел, завораживающее звучание челюсты сопровождало Куинта; в пасторальных музыкальных пейзажах-ноктюрнах плели узоры флейта, кларнет, фагот и арфа, резвилось в одной из сцен фортепиано. Инструментальный ансамбль создавал особую воздушную звуковую среду, в которой органично существовал бриттеновский ин-

¹ И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 112, 428—429.

² Говорит Бенджамин Бриттен // Сов. музыка. 1965. № 3. С. 63.

³ Б. Шоу. О драме и театре. М., 1963. С. 128.

⁴ См.: Головачева И. Авторский замысел повести Генри Джеймса «Поворот винта» // Вестник Ленингр. ун-та. Сер. 2, История. Языковедение. Литературоведение. 1986. Вып. 4. С. 46—50.

⁵ Спустя полтора десятилетия они вновь вместе будут работать над оперой по рассказу Генри Джеймса «Оуэн Уингрейв» (1970).

тонационный мир, к тому же в необычных сценических условиях.

Сцена Кировского театра была неожиданно «раскроена», и план ее не менялся на протяжении всего спектакля. Ее решительно сузили стеклянные стены, внутри которых, как во внутренних помещениях дома, разворачивалась драма. Вместе с тем сцена была беспредельно расширена дивными пейзажами за стеклянными стенами, спроецированными с черно-белых диапозитивов: парки, классические, готические, елизаветинские строения, лесные дороги — все это смутно проплывало перед глазами и углубляло дыхание пленэра, которым напоена музыка Бриттена.

На малой сцене, будто на шахматной доске (ее напоминает рисунок пола, расположение балконов и дверей), разыгрывается партия, смысл которой — геометрия судьбы. В «стеклянном зверинце» детям тесно, они скованы в движениях и прислушиваются к никому не слышным зовам. Более импульсивна Флора (Эйлин Хулс), затаянно многозначителен — Майлз. (Горделивое одиночество, отъединенность Майлза М. Грин подчеркивает так явственно, будто его Майлз знает: ему суждено стать предтечей Тадзио из оперы «Смерть в Венеции», которую Бриттен напишет через два десятилетия.) Малькольм Грин ведет свою роль с шемящей нотой горечи и боли, вообще присущей бриттеновским детским образам, словно обремененным предчувствием своей трагической судьбы, о которой в опере скорбно поет английский рожок.

Дети стремятся вырваться за пределы обыденного, геометрически расчерченного пространства и убегают в бесконечный мир природы. Оттуда же появляются Питер Куинт и Мисс Джессел.

В интерпретации Кристин Баннинг деонизм Мисс Джессел окрашен мукой. Движения болезненно гибки, в голосе — страсть и тоска. Она не столько мучит, сколько мучима, не владеет душой Флоры, но подвластна гению зла — Куинту.

Куинт! Вот роль и партия, ради которой написана была опера. Сейчас, когда нет в живых того, кто был источником вдохновения для композитора, когда лишь в записи мы слышим голос Питера Пирса, поражающий почти бесплотной легкостью и волнующей эмоциональной насыщенностью, голос, способный воссоздать стремительную полетность, магическую замороженность и белькантовую распевность, — сейчас партия Куинта не претендует быть верховной в оперном спектакле. В нынешней постановке она — одна из всех. Стюарт Кейл играет

действительно бывшего домоправителя — так степенна его походка, пугающе строг вид, повелительны интонации голоса. Его Куинту не присуще влекущее и манящее, пришедшее из сказок и снов, волшебство. Вместе с тем зовы «Майлз!» очаровали чистотой, напевностью и тонкой нюансировкой; легко и игриво звучал голос певца в I акте, властно — во II.

Мейнэй Дэйвиз (экономка Миссис Груз) и Джиллиан Сэлливен (Гувернантка) проводят свои партии искренне, трепетно, сдерживая отчаяние. Единственный персонаж, который движется по сцене быстро, — Гувернантка, она является пружиной драмы. Джиллиан Сэлливен проносит через весь спектакль ощущение тревоги, недоговоренности, она цепенеет в недоумении, ее озарают догадки. Дети и духи — их таинственная связь лишила ее покоя, терзает, приносит истинное горе. Но и вокруг детей происходит «винтовое» кружение противостоящих сил: Гувернантка и призраки спорят за власть над их душами. Впрочем, «осью вращения» становятся и сами призраки — за уничтожение или утверждение их права «являться» борются Гувернантка и дети. Спелтые с глубоким настроением и образной осмысленностью ансамбли фиксируют этапы борьбы — «повороты винта». В этой схватке добро и зло не поляризуются, ибо сила выступает в значении насилия. Разлад углубляется, сгущается мрак, конфликт обретает динамизм, «резьба» срывается — гибнет мальчик...

Этот тихий, внешне скромный, чисто английский спектакль пронзает и рождает сильный душевный отклик. Протест против нравственного насилия — такова высшая цель, к которой стремился Бриттен.

Две постановки — «Макбет» и «Поворот винта» — указывают, по-видимому, на крайние точки диапазона творческих возможностей труппы АНО. Он простирается от традиционной большой итальянской оперы, романтического спектакля с огромным исполнительским составом, живописной яркостью масштабного решения *al fresco*, мастерской компоновкой эклектичных средств выразительности, до графичности и стилистичности камерной оперы, символистской музыкальной драмы, вобравшей в себя психологизм современной театральной культуры. Однако важен не тип спектакля, а единый внутренний принцип — согласованность интересных идей с драматургией музыкальной. Рожденные ею, они сливаются в новом художественном синтезе с музыкой.

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ИДЕАЛУ

Среди множества нынешних выставок, тематически-конъюнктурных и авангардистски-экспериментальных, чисто эпатажных и откровенно коммерческих, сенсационность этой — в ее творческой серьезности, в мировоззренческой и художественной независимости представленных авторов, в том, наконец, что они дают повод для нападок как «справа», так и «слева». И по-моему, это хорошо. Вести борьбу на два фронта, намечая путь между извечными Сциллой и Харибдой экстремистских крайностей, — занятие нелегкое и достойное. Но дело не только в том, что в современном раскладе художественных направлений выставка в ЦВЗ «срединая». Важнее другое: творчество ее экспонентов укоренено в глубинных пластах отечественной и мировой культуры. В нем есть взвешенный баланс «знакомого» и «незнакомого», а главное — понимание того, что настоящее искусство развивается вне категорий «левизны» и «правизны» как таковых. Категорий в лучшем случае «языковых», но отнюдь не качественных. А здесь присутствует явная забота о художественном качестве, неотделимом от личного суждения мастера о мире.

Это особенно важно подчеркнуть сегодня, когда политизация нашего общества идет в обнимку с маскулльтом, законы демократии механически переносятся в сферу культуры. Но если перед избирательным бюллетенем гений и дебил равны, то картина или стихотворение, к которым не возбраняется прийти ни гению, ни дебилу, сразу же выясняют между ними некоторую разницу... Почему об этом стоит напомнить? Потому, что заигнотизированный стереотипами маскулльта современный зритель нередко ждет и от живописи «быстрой отдачи» — прямого политического дивиденда. Так вот, подобного дивиденда вожделеющему зрителю выставка не даст, что, впрочем, отнюдь не означает отрешенности представленных мастеров от социально-нравственных проблем нашего времени.

Не ответит экспозиция и другим клише массовой информации, согласно которым то, что вчера было абсолютно черным, сегодня стало абсолютно белым. И для того, чтобы сегодня получить свидетельство о гениальности, достаточно показать справку, что вчера ты привлекался к суду, ну, скажем, за тунеядство... Представленные в Манеже художники «не привлекались». Все они — члены Союза. Хотя у многих из них в оные времена были неприятности: снимали работы с выставок, а кое-кого даже исключали из Союза, но не исключили, — как видно, «по недоработке» и гнилому либерализму.

Основное ядро участников выставки составили десять живописцев из «группы одиннадцати», впервые выступивших в зале на Охте в 1972 году¹. Помню, знакомые, любящие искусство, встречаясь со мной, восклицали: «Отличная живопись!» И, делая расширенные глаза: «Слушай, кто позволил?!»...

Членов группы клеймили прежде всего их коллеги: «Хотите создать свой Союз в Союзе?» Тогда — в семидесятые — от слова «группа» очень легко производилось криминальное «групповщина». Разумеется, никаких коварных замыслов у горстки художников не было, но лишь годы проявили смысл их содружества.

Со времени «коллективизации» в 1932 году в творческих объединениях и слияния их в единый Союз каждый художник оказывался перед неизбежно обезличенной, усредненной массой собратьев по ремеслу. Он лишался той органической среды обитания, которую давали объединения. Однако со второй половины пятидесятых возникла потребность вос-

становить искусственно прерванную «связь времен». Заново открывались 20-е годы. Память о них оборачивалась мечтой: группа, общие устремления, совместная декларация — так мечталось, но так не получалось. Каждая из пар художников в «группе одиннадцати», взятых наугад, — Тетерин и Ватенин, Егошин и Шаманов, Крестовский и Аршакуни, Антипова и Ткаченко, Рахина и Тюленев — что «конь и трепетная лань»! И когда меня (я писал каталог к выставке) в одном из кабинетов Смольного с задушевым пристрастием спрашивали: «Нет, вы скажите, какая платформа их объединяет?» — я с чистым сердцем отвечал: «Никакая». Если что и объединяло — неприятие нормативов официоза, давления (опять же со стороны коллег), профессионального конформизма. В группе каждый художник заявлял о себе как свободная и свободная творческая единица, утверждая достоинство и неповторимую ценность человеческой личности. Искусство, как и положено ему, интуитивно предвещало то, что сегодня стало одним из важнейших звеньев демократического обновления нашего общества. Кроме того, в самом принципе объединения художников, лишённого единства творческого метода, стиля и даже общих традиций, эстетических установок и, соответственно, какой бы то ни было централизации и командования, нащупывалась модель будущего Союза художников. Ибо по-настоящему творческий союз и может быть декларирован лишь как союз инакомыслящих: консолидация в области искусства — абсурд. Невозможно творчески консолидировать, скажем, Петрова-Водкина и Кончаловского — получится что-то приближающееся к А. Герасимову или В. Серову. И получалось...

Таким образом, принцип группового объединения одиннадцати делал его системой открытой. Это и позволило органично подключиться к ней ряду других ленинградских живописцев и скульпторов, обладающих четко очерченной творческой индивидуальностью. Отсюда же возникла возможность приглашения для участия в выставке группы тоже очень разных и сильных московских живописцев.

Остается ли только возрадоваться желанному плюрализму? Конечно, цветная смальта привлекательнее однотонной, тусклой краски. Но складываются ли отдельные яркие камешки в целостную картину? По-моему, в целом выставка репрезентативна. Это — некий ансамбль, выражающий определенный процесс и общественного, и художественного развития. В нем своя драматургия, своя напряженная полемика.

Шокирующей правдой встречают зрителя холсты Т. Назаренко: снимите розовые очки, дорогие сограждане и соотечественники! Воззрите на себя! Ведь каждый из вас был рожден существом уникальным, ваши внешние черты сохраняют острую неповторимость. Почему же столь обезличивает вас какая-то внутренняя отупелость, духовная опустошенность, выжатость? Горькой иронией звучит название диптиха «Счастливая старость» (1985) с потрясающе узнаваемыми (социально) персонажами. Кисть художницы безжалостна, но безжалостна — от понимания и сострадания, как скальпель хирурга. А может быть, уже и патологоанатома, ибо люди, которых она приводит в свои картины, вроде бы еще и живые и уже — маски самих себя. Маски, оттиснутые неумолимым давлением пережитой эпохи... Что? Эстетика? Красота? Живопись? — Какая живопись?! Вы хотели правды? — Нате вам! И логика художницы по-своему неоспорима: красиво писать об этом — значило бы фальшивить.

Но где предмет эмоционально-эстетического созерцания? Как же тогда красоте спастись мир? Может быть, у Назаренко в самом кровотокающем отрыве живописи от красоты ощущается острая тоска по ней? Не случайно в одной из картин художницы из диптиха «Старость» над фигурой дремлющей музейной случайной смотрительницы висит икона Богоматери. Но это — в искусстве, а в реальности...

Совершенно противоположная логика ведет Б. Шаманова: в жизни и так слишком много злого, безобразного. Зачем же умножать его количество и в искусстве, тем самым еще более загрязняя среду духовного обитания человека? И художник творит свою красивую легенду о жизни, где юноша в джинсах напоминает сказочного Леля и все видимое еще, как в сладостном отроческом сне, обнадеживающе-туманно («Сказка», «Купавки». 1984). И не просто нежелание «запачкаться» горестной прозой жизни, а стремление, несмотря ни на что, сохранить в себе первородность свежего юного восприятия или овеванная тихой печалью ностальгия по чистоте детства улавливаются в работах Е. Антиповой, а своя мечта выстраивается в «магическом кристалле» видения К. Гущина...

Итак, снова встает перед нами старая дилемма: правда или красота? «Тьма низких истин» или «возвышающий обман»? В творчестве упомянутых художников действительное и воображаемое, сущее и желанное резко отщелкнулись друг от друга. Больше того, противостоят друг другу, как ад, в котором жить невозможно, и рай, в котором... возможно ли жить?

Нетрудно догадаться, что крайние художнические версии выражают современную общественную ситуацию распутия: соприкосновение с подлинной реальностью, грозящее отчаянием, — и уход от нее, чреватый очередным построенным утопии...

Видя столкновение противоположных тенденций, замечаешь, что одна из них более характерна для москвичей, другая — для ленинградцев. Что сказало здесь? Разница поколенческого опыта? Ленинградцы в основной своей массе — «шестидесятники» и еще в какой-то мере романтики. Москвичи — «семидесятники», смотрящие на действительность куда более трезво. Но возрастной перепад не исчерпывает сути вопроса. Играют роль и региональный колорит городов, тонус жизни, культурные традиции.

У ленинградцев явно преобладает лирико-созерцательная установка. У москвичей — познавательно-аналитическая. Первые культивируют утонченность живописного восприятия, одухотворенность видения — и в этом смысле прекрасные образцы дает творчество В. Тетерина и В. Рахиной, З. Аршакуни и Г. Егошина, К. Гущина и Р. Доминова; при всех индивидуальных различиях у каждого из них торжествует эстетика непосредственно зримого. Вторые, не отрицая пластической значимости зримого, стремятся прорваться за покровы видимого. Их интересует острота мысли, схватывающей какие-то подспудные коллизии (А. Ситников, О. Булгакова, Н. Нестерова, Т. Назаренко, В. Калинин). Ленинградцы — мягче, просветленно-поэтичнее. Москвичи — концептуальнее, социально острее.

Понятно, почему у наших художников получает преимущественное развитие тип картины-состояния. Таковы «Портрет родителей» (1986) Тетерина и разнообразные «Встречи» друзей Аршакуни, «Качели» (1975) Шаманова и «Сумерки» (1989) В. Тюленева. Даже драма расставания с человеком у Аршакуни выражена как бы единым вздохом — просто и сильно («Прощание». 1985).

Думается, не случайна ориентация многих ленинградцев на искусство музыки. Чувство «звучания» современного мира, его ритмов одухотворяет холсты Л. Ткаченко, которые порой хочется назвать живописными симфониями; они свидетельствуют о поисках — несмотря на все драмы и диссонансы! — гармонии. То же самое можно сказать о ряде затаненно драматических работ с мотивами музицирования Ю. Павлова. И эти мотивы, и родственные им в картинах Аршакуни и «Концерте старинной камерной музыки» (1980) Егошина — прекрасные поводы для картин-состояний.

Напротив, у москвичей доминирует тип картины-действия или действия. На холстах Калинина, Ситникова, Булгаковой непременно совершаются какие-то бурные метаморфозы. Даже пейзаж у И. Орлова истолковывается как напряженная борьба начал земного и небесного («Гроза». 1984). За чисто художественными вроде бы послылками стоят мировоззренчески-нравственные. И если формула лирического синтеза, характерная для ленинградцев, выявляет духовное единство героев («Песня». 1982. Аршакуни), то формула драматургического анализа обнаруживает взаимоотчужденность людей даже в общем застолье («Застолье при луне». 1980. Булгакова; «Большой стол». 1988. Назаренко).

Разумеется, отмеченное противостояние эстетического и этического, красоты и правды — относительно и подвижно. Характерно в этом плане творчество Н. Нестеровой. Ее взгляд на современную действительность весьма пессимистичен, я бы даже сказал эсхатологичен. Как и у Назаренко, у нее нет никаких иллюзий. В картине «Арбат» (1984) словно бы развернут проход персонажей, в котором есть что-то от демонстрационного самопоказа, парада. Но это парад не личностей, а особей. Грустное зрелище — насекомоподобное, хитиновое по самой красочной фактуре человечество! Наша повседневная, суетная жизнь предстает у Нестеровой в виде запечатлений, памятных свидетельств, словно бы предназначенных инопланетянам в наизидание о том, что земная цивилизация пошла куда-то «не туда»... Но парадокс! Колористически неповторимые картины Нестеровой завораживают своей неожиданной красотой, подобной красоте осенних увядающих — истлевающих! — листьев. Поэтому здесь не возникает конфликта между нравственно-философским и эстетическим содержанием произведений. Видящая реальность не только в диапазоне нашей социальной истории последних десятилетий, а в диапазоне космической эволюции, художница ненавязчиво напоминает о том, что мир изначально все-таки прекрасен и таит в себе какие-то и счастливые возможности. Вот почему в самой ее эсхатологии брезжит надежда. Ну что ж, не получилось на сей раз, может быть, получится в следующий...

Таким образом, диалектика правды и красоты, реальности и идеала проникает внутрь творчества художника. В этом смысле у обеих групп немало общего. Реальность Я. Крестьевского в наиболее характерных его работах подчеркнута вещна, стереоскопична и в то же время — метафорически многозначительна («Часовых дел мастера». 1968). Образы — не просто слепки с предметов, но метафоры, емкие символы («Мертвое дерево».



Г. Егошин. Ночная улочка. 1985. Холст, масло.



Т. Назаренко. Счастливая старость. 1985. Холст, масло



*В. Калинин. Сон. 1988.
Холст, масло*



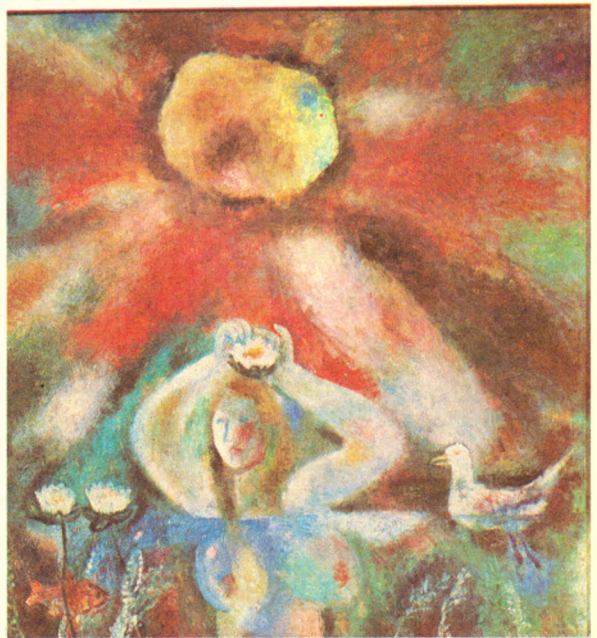
*Н. Нестерова. Драка. 1988.
Холст, масло*



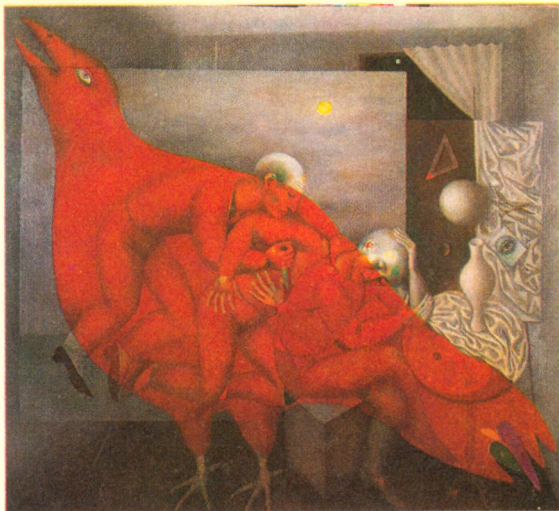
*Р. Доминов. Письмо. 1988.
Холст, масло*



*А. Ситников. Бремя. 1988.
Холст, масло*



*В. Тюленев. Полдень. 1988.
Холст, масло*



*О. Булгакова. Сон о Красной птице. 1987.
Холст, масло*



*Я. Крестовский. Интерьер с манекеном. 1975.
Холст, масло*

1968). Своими причудами, порой страшноватой чертовщинкой интригуют холсты В. Ватенина. Повседневность перестает быть «плоской» и неизменно таит в себе нечто неожиданное и загадочное.

В каких-то случаях фантазия становится мощным инструментом «вскрытия» (интерпретации) реальности. В работах Булгаковой и Ситникова возникает какой-то кафкианский мир. Реальность населена фантомами. Собственно, она и подается как некий миф, в котором люди имеют головы птиц и зверей, а животные, напротив, человекоподобны. На смену традиционному в русском искусстве символическому (и облагороженному!) образу красного коня приходит образ кроваво-красного быка, становящийся для Ситникова своего рода идеей-фикс. Художник как бы входит в соприкосновение с хтоническими божествами, с подземной, вулканической (а может быть, подкорковой?) стихией. Кстати сказать, о витальных, темных, неконтролируемых разумом силах «ревут» лапидарной мощью своего живописно-пластического выражения и быки А. Зарипова («Тревожное ожидание». 1982; «Зов». 1982). У Ситникова же образ, введенный в форму четких арабесок, осложняется притчевым подтекстом. В картине «Шествие» (1980) люди, вззирающие на небеса, свершают (напоминая «Слепых» Брейгеля) свой путь в никуда. А чем не притча об искушении злом картина Булгаковой «Разговор» (1980) — ритуализированный поединок вкрадчивого практицизма и юношеского доверия к жизни? В «Празднике жаждущих» (1988) просвечивает видение поножовщины... Густое, терпкое вино припахивает кровью («Карлики». 1988)... Нет, это отнюдь не элементарные политические аллегории, а скорее воплощения наших снов, кошмаров, предчувствий, выведенные на уровень сознания. Картина «Н. В. Гоголь» (1983) — ключ к поэтике художницы: она свободно оперирует гиперболой, смелым гротеском. Но так или иначе, за «невероятными» образами и Булгаковой, и Ситникова ощущается некий реальный пласт действительности — фантазмагоричный, словно бы ускользающе-мафиозный, подчас зашифрованный от самих авторов.

И все-таки, при множестве оговорок, и москвичей, и ленинградцев роднит общая тоска по идеалу. Случайно ли, что образ рублевской «Троицы» возникает и у Ткаченко («Фантазия на тему Рублева и Пикассо». 1988), и у И. Орлова («Воспоминания о Рублеве». 1987); что персонажи шедевра древнерусской живописи, олицетворяющего взлет духовной культуры, уже не в виде изобразительных цитат, а в каком-то новом воплощении являются Калинину («Гости». 1987)?

Очевидно, несмотря на различия, у художников не возникает проблемы несовместимости правды и красоты, реального и воображаемого. А у некоторых из них обнаруживается острое желание вернуться к целостности детского мировосприятия, не признающего грани меж «малым» и «большим», и в едином образе связать глубоко интимное и космическое («Дети и небо». 1986 и 1987 — Орлова).

Не розово-голубая — скорее, мучительно ищущая надежда витает в духовном пространстве экспозиции. Надеждой проникнуты туманно-медитативные образы в картинах И. Старженецкой. В серии из четырех работ «А я буду размышлять о высокой славе величия твоего» (1989) — как бы предощущение светлой встречи с Человеком (которого в реальности еще нет!), упование, пусть робкое — и едва рождающееся, и истаивающее, — на высокое предназначение его. Поисками Человека одержим Калинин. Его занимает масштабная тема жизненного пути. Человеческий дух преодолевает косную материю. Идет мучительный процесс ее преодоления, преобразования, в котором люди начинают обретать свое лицо, словно на глазах произрастая из напластований дикой горной породы, для чего нужна поистине титаническая мощь. Причем обращенность к небесному, космическому не отрицает приверженности к земному, сугубо людскому. Философ в одноименной работе (1986) — одновременно и юноша, вззирающий на светоносное небо, и старец, клонящийся долу, оберегающий во мраке зыбкое пламя свечи. Ощущая катаклизмы мира, художник взывает к углубленному раздумью, сосредоточенности, и в этом видится программная устремленность. Она ощутима и у других авторов, особенно у ленинградцев.

Построенные на выявленных акцентах темного и светлого, как бы еще испытывающие процесс сотворения образов, драматически наэлектризованные работы Павлова; пронзительно-щемящие по своему лиризму, обладающие тонко почувствованной эмоциональной тональностью полотна Тюленева, такие, как тревожно-печальная картина «Осенние перелеты» (1987), не огорошивают зрителя чем-то «недозволенным», не оглушают ораторскими проповедями. Я уже не говорю о принципиально небольших холстах Гущина, в которых автор, чтобы быть услышанным, пытается заговорить со зрителем шепотом. Все эти работы ждут отзывчивости, дружественного внимания. К ним нужно уметь прислушаться, душевно прикинуть.

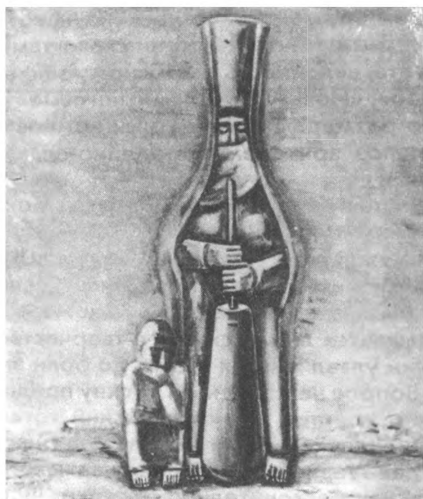
Определенный культурно-эстетический ценз предполагает насыщенная сложными цветовыми нюансами живопись Егошина. Настраивая на любовно-пристальное отношение едва ли не ко всякому обыденному мотиву, она лишь постепенно отдает свой эмоциональный жар. Ее можно долго рассматривать, «впитывать» зрением. Но — и в этом главное! — вглядываясь в драгоценную ткань живописи, мы как бы вглядываемся в самих себя, в глубины собственного «я».

Меня несколько не смущает адрес произведений Егошина и Павлова, Тетерина и Рахиной, подразумевающих не обращение к массам, а разговор с отдельным человеком, с личностью. И не стоит преувеличивать опасность «эстетического герметизма». Ведь даже и то искусство, которое, казалось бы, стремится к самоценности, в сущности, никогда не способно оторваться от жизни, абстрагироваться от воздуха времени. Такое искусство, может быть, лишь в большей степени испытует способность зрителя к самоуглублению. А что такое в конечном счете культура человека как не способность к самоуглублению, умение связывать личное с всечеловеческим? Тут-то и обнаруживается не лежащий на поверхности, «тайный» общественный смысл искусства. Оно пробуждает в человеке нечто наиболее человеческое, духовное, творческое.

И творчество почти каждого участника выставки можно расценивать как акт духовного искательства. Порой оно направлено в разные стороны, но всегда обеспечено золотым запасом художественной культуры, избирательно воспринятых и органично усвоенных традиций живописи, именно живописи, в координатах которой «твердой валютой» остаются ценности пластической гармонии, колорита, изобразительной остроты.

З. Аршакуни. Праздник. 1988. Холст, масло





А. Зарипов. Сбивание масла. 1988. Холст, масло



В. Ватенин. Автопортрет. 1971. Холст, масло

Е. Ротанов. Художник блокады. 1973. Бетон



Л. Лазарев. Пушкин. 1988. Гипс томированный



К сожалению, общее «атмосферное давление» времени сказалось на некоторых особенностях экспозиции — уж очень велик соблазн быть во что бы то ни стало замечены!.. Не отсюда ли рекламная форсированность цвета, склонность к броскому эффекту в некоторых работах Доминова («Утро», «День», «Вечер», «Ночь». 1990); «митинговые» интонации в несколько поспешных и преувеличенных по размерам абстрактных композициях Ткаченко; нацеленный на откровенное заигрывание со зрителем пародийно-плакатный прием в картине «Весенние голоса» (1989) Тюленева?..

Сейчас — все можно! Поэтому и возникает естественно дополняющее это «можно»: а нужно ли? Стоит ли завлекать зрителя посредством прямолинейного эпатажа, изображая себя в купальнике, пляшущей над головами ученых мужей, как это происходит в «Цирке» Назаренко? Нужно ли представлять черно-белые круги мишени с фотографией Сталина в «яблочке», как это предложено Зариповым? Может быть, это даже и остроумно. Но как-то от этого становится скучно и тревожно: не прокрадывается ли масскульт в творчество настоящего талантливых художников? В их поведении улавливается что-то до боли знакомое, традиционно-вынужденное. Свободны ли они? Вопрос не праздный. Рискну предположить, что в ряде случаев над художниками довлеет все тот же «российский тоталитаризм» (Н. Бердяев), отводящий искусству чисто прикладную, пропагандистскую (или развлекательную!) роль. Тяжелые годы вроде бы оправдали тезис: «поэт вылизывал чахоткины плевки...» Но возводить это в норму — не что иное, как расточительство, бесхозяйственность. Точно так же, как бросать докторов наук на амбразуры... овощебаз. А может быть, в ситуации нынешнего тревожного распутья выход не в том, чтобы ученые пропалывали редьку, а поэты излагали политическую программу какой-либо группы (пусть хотя бы даже и межрегиональной!), а художники своим «немым» искусством старались перекрыть децибелы рока и века? Может быть, выход в том, чтобы каждый занимался собственным делом? И тогда живописи (изобразительному искусству) не придется испытывать комплекс неполноценности от своей «тихости». А художникам — перенапрягать свои голосовые связки в надежде — по Глебу Успенскому — «выпрямить» Шарикова и его дружков, дабы снизить уровень алкоголизма. Полно! Довольно тешить себя иллюзиями!

А что если на фасадах выставочных залов (ну разумеется, на вывесках) писать очень крупными буквами: «Дуракам хода нет!»? Вот тогда-то — не исключено! — и пойдут на выставки люди, потому как всем уж очень надоело оставаться в дураках.

Ну а если «без дураков», то позволю себе (своими словами) пересказать уже зафиксированную где-то человеческую мудрость: даже если на завтра объявят конец света, продолжай возделывать свою грядку. А вдруг объявленное «представление» не состоится и конца света не будет? А грядка твоя останется невзрачной... Тревога не безосновательная — ведь какие-то ветви человеческой культуры отмирают, как вымирают многие виды животных. Не пора ли — пока не поздно! — и живопись занести в «Красную книгу»? Да, ту самую живопись, которую надо понимать, а стало быть, учиться видеть, чувствовать.

Тем, чтобы сохранить искусство цвета, пластической формы (кстати, три ленинградских скульптора — Е. Ротанов, В. Трояновский, Л. Лазарев — в экспозиции представлены очень весомо и заслуживают специальной статьи), обеспокоены практически все участники этой неординарной выставки. И зритель, ищущий искусство, а не что-либо иное, непременно обрящет его, встретив своего художника.

ОБЩИНА

ИЗ СЕРИИ КНИГ «ЖИВАЯ ЭТИКА»

229. Твердость, спокойствие, находчивость, быстрота — так спрашивайте каждого, уверяющего в преданности общине. Но может оказаться спокойствие во время сна, твердость в бездействии, находчивость за едою и быстрота в получении денег.

Испытание постоянно применяется в общине. Самые новые формы жизни не исключают испытания. Вы знаете, что Мы против заранее объявленных школьных испытаний. Также Мы против заранее оповещенных испытательных периодов. Эти поверхностные знания и лицемерные поведения не ускоряют, но замедляют развитие. Не припомню, чтоб образовался выдающийся деятель, подчиняясь этим лицемерным условиям.

Начинайте строить общину как дом знания и красоты. Никаких условных мерил не будет в этом доме. Все будут стремиться знать и выражать свое знание. Только непрестанное узнавание поможет, только насыщенный труд удержит от оборачивания в темный угол. Но Мы ждем устремленных покинуть старую жизнь. Нет хуже, нежели принести с собой засушенку. Эти засушенки отнимают радость.

Новое строение должно стоять удаленно от жилых домов, чтобы функции обихода не касались здания, где куется будущее человечества. Мы согласны с тем, что общинники не дорожат жизнью, этим они подтверждают непрерывность существования. Но качество сознания должно быть напряженной заботой общинников. Приходится твердить о сознании, ибо люди не привыкли ощущать его.

Сентиментальность часто принимается за сострадание, гнев за возмущение и самосохранение за мужество.

Нужно понять, как напряженно надо очищать свои понятия, не только в мышлении, но в действии.

230. Казалось бы, навсегда покончено с двумя западными измышлениями — мистицизмом и метафизикой. Лаборатория, среднеоборудованная, говорит достаточно о свойствах единой материи. Но как только люди выходят за пределы опыта прошлого дня, они начинают покрывать свою беспомощность неопределенными, пыльными названиями. Они восстают против метафизики и мистицизма, прикрывая этими пугалами все научные возможности грядущего дня. Метафизика прошлого дня обратилась в научную истину посредственного грамотея, а мистицизм оказался историческим фактом; и стенка гроба убедила больше сознаний, самых обширных.

Тогда Мы спросим — зачем же скептик-обыватель неустанно плетет легенды и тклет мифы? Тысяча лет достаточно для полировки самого изысканного мифа, и общественный деятель возносится на бумажный Олимп. И новорожденные скеп-

тики тянут его за край хитона, уговаривая своих товарищей посадить новых небожителей. Новый портной перекроит хитон, и миф рождается. Говорим об этих фениксах не для улыбки. Нужно наконец усвоить уявление действительности. А всякая невежественность должна быть реально обнаружена и удалена из общины. Обывательские мифотворство не присуще общине.

С Нашей Общиной могут идти понявшие реальность и истинный материализм. Нельзя себе представить мистика и метафизика за Нашей оградой. Метафизик, получивший удар, кричит — я поражен физически! Мистик протирает глаза от сияния жизни.

Зачем вы живете? Чтоб познавать и совершенствоваться. Ничто туманное не удовлетворит нас.

231. Очевидность есть куриная действительность. Только напряженным совершенствованием можете приблизиться к действительности.

Совершенствование может показаться клерикальным понятием, но Мы понимаем совершенствование как улучшение реального аппарата. Улучшение аппарата во всей его полноте достойно человечества.

При понимании физического аппарата люди должны стремиться к улучшенным формам.

232. Вы знаете, что условия Нашей Общины не легки, но выполнение их облегчается участием во всех прочих общинах. Многие социальные организмы не обращают внимания на внутреннее содержание своих участников. Пройдя Нашу дисциплину, не можете признать общину там, где сохранены лишь некоторые внешние признаки ее.

Мы позволяем записать некоторые Наши беседы не для укора и противопоставления, но для сознания тех, кто когда-то слышал о Нашей Общине; кто узнал о несбыточной мечте, претворившейся в жизнь. В ночные часы кто-то болел мыслью и тут же приукрашал быль. Нужно передать им Наши беседы.

Географ может успокоиться. Мы занимаем на Земле определенное место. Конспиратор может утешиться, Мы имеем в разных частях света достаточное количество сотрудников. Неудовлетворенный общинник может утвердиться в сознании практического существования Общины.

Явные, материальные члены и сотрудники Наши встречены вами в разных странах. Наши беседы не включают в себе ничего отвлеченного. Мы работаем в линии великой эволюции. Каждый приближающийся к Нашей Общине становится действительником.

Работайте для действительности.

233. Много раз мы беседовали о расширении сознания и об овладении многими полезными свойствами. Как же происходит это нарастание? Если трудно усмотреть рост волоса, то много труднее уловить рост сознания. Ошибочно думать, что можно следить за нарастанием сознания. Ведь следящий аппарат претерпевает то же напряжение. Ведь его щупальцы ищут всегда вперед. Невозможно отдать завоевание, если динамика движения не парализована. Так можно только на редких перепутьях досмотреть свое коренное изменение — этот дар эволюции. Не нужно упускать динамику на мучительную самопроверку. На действиях и на следствиях познается правильное направление. Потому даже ошибочное действие Мы предпочитаем бездействию.

234. Мир раскололся на две части. Зная несовершенство половины новых явлений, предугадывая хитрость уловок старого мира, Мы всегда остаемся в мире, несовершенном и новом. Все знаем, все оцениваем. Вы имеете личное влияние, к вам придут с вопросом — как мыслить? Скажите кратко — с Новым Миром, все ограниченные суждения отбросьте. Подумайте, как можно отойти от старых привычек. Напрягитесь принять полную чашу.

Не слова, но наполнение пространства толкает вас в непреложном приказе.

86 Уничтожение страха поможет вам в трудный час. Особенно трудно преодолеть

сознание одиночества. В мудрых сказаниях часто упоминается единоличная битва. Боец — он же разведчик, он же советчик, он же решитель, он же герой. Заметьте, это слово было почти изгнано из словаря старого мира. Герой становится неприемлемым в жизни маленьких сердец. Как чужой, мог он стыдиться среди благомерия. Умейте быть там, где герои. Мир будет потрясен действительностью героизма.

Можно сегодня говорить вместо механики о герое. Пусть дети называют себя героями и применяют к себе качества замечательных людей. Пусть дадут им книги четкого изложения, где без примирительных смазываний будет очерчен облик труда и воли. Даже для медицинских целей этот бодрый зов жизни незаменим.

Нужно без промедления дать такой материал. Для этого берегите тех немногих, которые могут давать. Уничтожение их не может быть оправдано.

Кто-то скажет — опять ничего нового, но сам даже не знает, как проявлять указанную бережность. Нужно проявление находчивости не только в своей шапке, но и в мозгу.

Новый мир имеет почитаемых Учителей и будет иметь Их как меру сознания.

235. Произнесем несколько детских понятий. Что есть нового? Ничего. Но есть лишь новое осознание явлений свойств материи для современного состояния ума. Нужно понять, что истинные утверждения не в самодовлеющем отрывании, но в действительной преемственности. Только в безбоязненном утверждении ряда последовательности можно укрепить явление. Кажется это простейшее соображение доступно детям, в нем заключена мощь солидарности. Но организационная солидарность еще не осознана. Часто к несомненному вреду пытаются ограничить явление. Всякое раздробление как топор по живому организму.

Удержите солидарность, почти забытую на Земле. Лучше ошибиться в ряду последовательности, нежели отрывать и дробить.

236. Могут спросить — как быть с предателями? Легко изгнать лжецов и лживцев, но предательство нельзя не пресечь. Можно привести случай, когда один Наш сотрудник допустил предательство. Держатель дозора сказал ему: «Суди себя сам». Как бы ничто не произошло, предатель усмехнулся и продолжал жить. Но через год, лишенный сна, он ждал смерти, боясь ее. Ужас смерти есть самое тяжкое самосудие. Ужас смерти чуждается роста и завидует каждому посылающему привет смене жизни. Неопишум ужас смерти, не страх убегающий, но ледяной столбняк. Можно сказать потенциалу предательства: «Уберегись от ужаса смерти». Мы, конечно, видим, как построение общины стирает атрибуты смерти; как сам процесс перехода становится общественно незаметным. Как разрушаются кладбища и уничтожаются тюрьмы. Разве тюрьма не брат кладбища? Труд открывает тюрьмы. Огонь очищает кладбища. Труд и огонь — причина и следствие энергии.

237. Отказываться или приумножать? Конечно, приумножать полнокровно и радостно, но для Общего Блага. Но самый малейший намек на сектантство и лицемерное ограничение будет противоречить солнечной эволюции общины. Суровая радость избегает потемки. Кроты запрещений и ограничений никогда не увидят солнца.

Можно до такой степени ассимилировать сознание с рабской угодливостью, что каждое новое знание будет казаться преступлением или безумием. Разве действительность может потерпеть невежественные ограничения? Можем говорить так, ибо Мы не анархисты, но общинники.

Много раз сказано о дисциплине воли и о приказе сознания. Давно установлена бодрость ответственности. Теперь мы должны направить зоркость на искоренение узости сектантства и суеверия. Сектант мечтает забрать власть для подчинения всего своему негибкому сознанию. Суевер больше всего боится, как бы случайным движением не напомнить чужое знамение, и очень много думает о себе. Суеверие и сектантство являюся признаком очень низкого сознания, ибо потенциал творчества ничтожен, кому чужд принцип вмещения.

Необходимо всячески обнаруживать суеверие и сектантство. Не стесняйтесь останавливаться на этих вопросах, тем самым будете уничтожать ложь и страх.

Община есть вместительница всех возможностей и всех накоплений. Каждый умаляющий границы и мощь общины становится предателем. Община — чаша вечной радости!

238. Уголья поджога несутся, напрягся старый мир. Как усмотреть извивы границ? Они перерезают страны, города, дома, семьи, даже люди перерезаны половинчатым мышлением. Стоит ли учитывать все извилины старого мира?

В легендах великаны переходили моря, отрывая монолиты скал. Уподобимся великанам и монолитам мышления. Робкую половинчатость рассеем, иначе она завладеет нами и предаст позорной казни через побитие счетоводными книгами. Знаем монолитное мышление.

Когда сильны поджоги, думайте монолитно.

239. Бывает, что самый несомненный план может подвергнуться затруднениям. Спросят — как найти решение без чрезмерной затраты энергии? Может быть изменение по существу плана, или по размерам, или по месту? Изменить план по существу равно предательству. Урезание плана по размерам подобно близорукости. Наше решение будет в перемене места так, чтобы новые условия еще углубили основное значение. Не одобряем принцип — биться и погибнуть. Мужественнее будет не терять сил и победить. Но для этого нужно все понимание правильности устремления, вся непоколебимость напряжения.

Любим стрельбу из лука. Неуклонное напряжение тетивы предпосылает полет стрелы. Пространство поет, и спираль, вовлеченная в действие, умножает полезность частиц материи. Это новая броня куется.

Как счастливо, если можно найти новое место, углубляющее потенциал предыдущего. Не ограничивайте плана одним решением места — важна сущность плана.

Скажем тем, кто крадется и шепчет ночью, но умалчивает днем. Скажите им о словах достойных, иначе и ночью потонут во тьме. Предложите им успеть в новой жизни без приказа сознания. Новая жизнь еще плохо остругана, сущность эволюции еще не выражена. Но кто знает, куда идет, тот обойдет грязь пути.

240. Можно ли удовлетвориться жизнью личного обогащения? Можно ли присваивать себе свободную первичную материю, которая насыщает каждый предмет? Сумейте чутко о необходимости присутствия материи в каждом предмете. Часто соглашаются признать материю в далеком эфире, но признать материю в обработанных обиходных предметах считают нелепым. Между тем признание высокой материи в каждом предмете поднимает представление о всех деталях жизни.

Конечно, вы всюду найдете сомнение. Конечно, скажут о метафизике ваших рассуждений, именно, когда вы будете касаться научно-физических наблюдений. Не обращайтесь на рассуждения незнающих. Одно важно, считать Мировое Сотрудничество как необходимость эволюции.

Незнание, упрямство, подлость не могут служить препятствием установлению общины. Необходимо признать непреложность эволюции сотрудничества. Необходимо обращать каждый час жизни в нужное поступательное движение. Неужели можно жить как слепые ужи?

Вы знаете, где вас ждут и кто надеется получить вашу весть. Это окрылит ваш спешный, одинокий путь.

241. Когда придете — приходите, как навсегда. Когда уйдете — уходите, как навсегда. Когда придете, владейте всем, ибо от всего отказались. Уходя, оставляйте все, ибо все вместили. Утверждайте отказ среди имущества. Утверждайте овладение среди пустыни. Если видите жажду к вещам, утолите ее.

Словесный отказ подобен жесту обезьяны. Спросите собеседника, как мыслит об общине? Утверждайте понимание из его мышления. Слово содержит тысячу об 88 мыслей. Слишком грубо приписать слову точную выразительность. Только сопо-

ставление понятий может определить качество мышления. Спросите — что именно для вас наиболее неприемлемо? Чем вы наиболее привлечены? Не раз спросите, иначе самое нужное будет забыто. Люди не привыкли четко определять неприемлемое. Ветхий человек не согласен, но боится дать себе отчет. Ребенок чем-то привлечен, но не знает, как подумать об основной причине. Новый век нуждается в ответственной четкости. Как необходимо заставить людей подумать о причине неприемлемости. Проявление причин есть половина овладения.

Владею, потому что отказался.

242. Придется встретиться с людьми, которые будут смеяться при каждом непонятном для них слове. Их восприимчивый аппарат покрыт мозолями невежества. Например, если им сказать — Шамбала, они примут это реальное понятие за фетиш суеверия. Какие признаки времени Шамбалы? Век истины и сотрудничества.

Проследите, как на Востоке произносится слово Шамбала? Попробуйте, хотя бы немного, проникнуть в идеологию этого понятия. Попробуйте понять ритм построения речи о Шамбале, и вы ощутите великую реальность, которая потрясает струны человечества. Пусть разум поможет взвесить ценности, накопленные лучшими устремлениями. В книге «Община» не может быть упущено понятие Шамбала.

Друзья, поймите, какое теперь напряжение и прекрасное время!

243. Удаляясь от наших гор, неминуемо почувствуете тоску. Психическое основание этого ощущения неизбежно усиливается невозможностью рассказать о происшедшем. Кроме исключительных указанных случаев, никто из бывших у нас не скажет.

Советую тому, кто хочет дойти до нашей Общины, пополнение знания. После общего школьного образования люди Запада обычно покидают знание или вытягивают из знания тоненькую нить специальности, вместо того, чтобы соткать целую сеть улова.

Когда мы говорим — знайте, мы настаиваем на многостороннем обозрении и усвоении возможностей.

Мечта снова войти в горную долину, где можно увеличить знание, будет постоянно вести к достижению. Упоминать надо, чтобы пополнение знания текло беспрерывно. Главное, сохраните устремление, которое движет всеми системами познания.

Устремление — ключ к замку.

244. Часто говорим вам о новых и о молодых. Навсегда установим, что возраст не понимается под этими представлениями. Новость сознания и молодость устремления; не имеет значения длина бороды; не ценно утверждение малолетства. Пламя устремления не зависит от тела. Магнит первичного вещества является вне очередных проявлений. Конечно, понятие магнита превышает физическую сферу. Примените магнит к области психической и вы получите ценнейшее наблюдение. Ассоциация идей имеет некоторое основание в магнитной волне. Если проследить прохождение магнитных волн, то можно установить продвижение идей в том же направлении. Качество идей может быть различно, но техника их распространения будет подобна. Известный опыт связи магнита с мышлением дает достаточный пример влияния физической незримой энергии на психический процесс. Качества магнитов разнообразны, можно их настраивать подобно инструментам. Длина магнитных волн является немислимой. Воздействие на людей не по возрасту, но по психической устремленности. Для дальних изучений магнитные волны послужат необычным проводником. Так мы начали с дальних горизонтов и кончаем этой же дальней задачей человечества.

Заметьте, система изложения заключается не в однообразии, но в спирали разнообразных положений одного устремления.

Думайте о магнитных волнах и о психическом устремлении.

245. Приспособляемость есть лучшее сохранение сил. Часто спрашивают — как развивать это качество? Развитие приспособляемости, конечно, происходит в потоке жизни. Всем известно ощущение границ сфер. Когда вы выходите из дома зрелищ на серую улицу, вам кажется, что произошло падение в низшую сферу. Когда после торжественных празднеств возвращаетесь к обычному труду, вы бываете поражены печалью обыденности. Когда после службы входите в прекрасное здание, оно представляется венцом совершенства. Медленная приспособляемость порождает ряд ложных представлений. Эта ложь делает вас робкими и неуклюжими. Люди низкопоклонствуют перед миражем аффекта. Они сужают свои понятия перед неожиданностью, между тем все должно происходить наоборот. Сурово приучайте себя к восприятию противоположных ощущений, к овладению неожиданностью. Все жданно, ибо все осознанно.

Ложь миража заставляет бояться некоторых выражений. Вы начинаете пугаться слова «дух», хотя знаете, что это известное состояние материи. Вы пугливо избегаете слова «Создатель», хотя отлично знаете, что каждое материальное образование имеет своего создателя. Ложь и страх плохие советчики. Можно привести множество суеверий, уподобляющих взрослых детям. Просим — оставьте все суеверия и знайте во всей действительности. Жаль скачущих на одной ноге. Это зрелище напоминает сказку, когда нянька, чтобы ребенок не убежал, внушила ему, что признак высокого рода ходить на одной ноге.

246. Несвободный, мыслящий из себя, действующий для себя, человек погружается в океан лживых течений. Даже речь, как проявление внешних выражений, человек перестраивает по-своему, эгоистически. Обратите внимание, как переставляют ударения на словах чужих наречий, вопреки смыслу и филологии. Люди перекраивают чужие звуки под обычай своей страны. Ведь самонительность невежества и пренебрежение к соседу сказываются в искажении речи. Продумать и проникнуть в значение чувства соседа неуместно с грубостью маленького самомнения. Чувства безответственности и неизжитой собственности творят феодалов современности нашей. Замечайте: искажающий смысл речи бессмысленной перестановкой ударения будет человеком, лишенным сознания эволюции. Чуткий человек предпочтет обойтись простыми выражениями, чтобы не разрушить неведомого ему смысла. Никто не может выслушивать вестника, извращающего смысл поручения.

Осуждающий, обратись на себя! Неправый собственник, не забудь, что чужое пристрастие к собственности есть лишь твое отражение! Заботься прежде всего о вместимости своего сознания. Если зверь собственности не поглощен навсегда сознанием твоим, ты останешься несвободным, соблазняемым миражем Майи. Познавая, можно трудную задачу собственности решить в радости света.

Пекарю разрешается съесть все хлеба, но он этого не делает. Человек, осознавший сущность всех вещей, не нуждается в них. Сознание должно быть предметом первой заботы. Берите все реально в пределах всей жизни.

Несвободный, действующий для себя, погрузится в океан лживых течений.

247. Когда океан опалит крылья, когда гром потревожит слух, когда исчезнут якоря благополучия, тогда постучится Наш вестник. Улыбка довольства не откроет ему двери. Бревно самомнения закроет ему входы. Явное станет перед тем, кто хочет принять гостя. Хотя путь эволюции неизменен, но каждый располагает своевольно. Куется клинок, но растет довольство шлаков. Появляются признаки потухания света. В горне уже закалился клинок. Утверждены явления чудесного Нового Мира. Сору еще много, но пепел шлаков есть колыбель клинка. Можно знать все несовершенства, но хула на Мир Новый будет камнем на пути. Ящер лежит еще живой. Каждый клинок должен подняться из пепла. Хребет Ящера закрыл дальние миры. Враг закрыл вход в Мир Света, но звезды покажутся через расселины хребта. Яма отбросов не удручает, но золотой хребет Ящера высится, как приманка. Примем все клинки, направленные в сторону Ящера, и перечтем их внимательно.

Пора заготавливать Знамя Майтрейи.

Кто сказал, что время Майтрейи без молнии и без вихря?!

Предпочитаем испытывать вас в полете.

248. Трудно рушится домик ветхих предрассудков. Прежде всего, запомним, что невозможно удержатся роды созревшего плода. Оглянемся на страницы истории: пришло время освобождения мысли, и запылали костры, но мысль потекла. Пришло время народоправства, и загрели расстрелы. Пришло время развития техники, ужаснулись стародумы, но двинулись машины, пульсируя с темпом эволюции. Теперь пришло время осознания психической энергии. Все инквизиторы, ретрограды, стародумы и невежды могут ужасаться, но возможность новых достижений человечества созрела во всех неисчислимых возможностях мощи. Инквизиторы и ретрограды могут строить тюрьмы и сумасшедшие дома, которые пригодятся для них же, в виде рабочих колоний. Но созревшую степень эволюции отодвинуть нельзя. Так же, как нельзя человечество лишиться всех путей сообщения.

Отрицатель эволюции может удалиться в отшельничество и мечтать о сладостях регресса. Но сама жизнь, сама действительность укажет новые неоспоримые явления. Только здравый ум реалиста уложит эти явления в удуманную научную схему. Все же близорукие мистики и маленькие условные грамотеи будут на месте невежд. Знамя вновь осознанной энергии поднято. Каждое новое приобретение должно наполнять радостью каждое сердце. Мышление общинника должно трепетать при возможностях новых, полезных изучений действительности.

Мы зовем к знанию, ибо только знание может помочь вместить комплекс кажущихся противоречий. Законы великого «Аума» одинаковы во всех состояниях.

Знайτε, знайте, знайте, иначе домик ветхих предрассудков не разрушится.

249. Не опоздайте с изучением психической энергии. Не опоздайте с применением ее. Иначе океан волн смочет все заруды, обращая течение мышления в хаос. Примите девиз: «Неопаздывающий не опоздает». Не отвергайте правила реалиста о точности работы. Без опоздания и в ясности мышления можно различать построения общин.

Скажите друзьям, как тесно время, как упущенное не возвращается. Скажите, как Учение Общины должно идти в согласии с явлениями энергии. Обычная ошибка в том, что пытаются разделить социальные и научные построения. Трудно представить ученого вне общественности. Во время ускорения эволюции мыслимо ли оставаться в затворе? Можно ли явления молний проспаться? Безбоязненно и без самосожаления нужно принять бремя дозора. Усталости нет, когда у ворот опустошение; когда мощь психической энергии может хлынуть неудержным потоком. Сравните себя с положением Голландии, где уровень моря часто выше земли. Какая неусыпность дозора должна быть в охранении каналов и заруд!

Примите прилив психической энергии как плодоносную волну. Утеря тех возможностей представляет для общин непоправимый вред. Предоставьте старому миру бояться изучения психической энергии. Вы же, молодые, сильные и непредубежденные, исследуйте всеми мерами и примите дар, лежащий у ворот ваших.

Смотрите орлиным глазом и львиным прыжком овладевайте сужденной мощью. Не опоздайте! Явите склонность к учению действительности.

250. Уявление атомической энергии связано с исследованием психической энергии и с изучением теории магнитов. Без этих факторов можно присвоить лишь некоторые проявления первичной энергии. Яро нужно стремиться к простоте исканий.

Скажите, чтоб яро выражали желания связать нить физически зримого с физически весомым, но обычно невоспринимаемым глазом. Устройте опыт с фотографированием физических излучений и образований. Яркие тона излучения проявятся даже при дневном снимке. Такие снимки могут поразить маленьких отрицателей. Указать можно еще несколько известных вам опытов, но их заподозрят в чудесности. Для детей даже обеденный стол кажется неслыханным

чудом. Мы же, зная детские повадки, будем говорить научными, вчерашними терминами.

Странно наблюдать, какими неожиданными путями приближается человечество к новым входам. Тактика приближения противника бывает удивительно сложна. Невозможно предугадать, как извернется ветхое мышление, чтоб не нарушить своего карточного домика.

Где же конечность? Но подобно молоту бьет Беспредельность. Та самая Беспредельность, от которой при мужественном знании растут крылья.

Не возмущайтесь медленностью восхождения некоторых характеров — они боятся показать себя смешными. Другие ищут свой подход в своих выражениях. Тем лучше, пусть как бы сами найдут. Но разбудите искания. Пусть уявляют свои догадки. Пусть в полной индивидуальности накапливают опыт.

Слезе веры Мы предпочитаем зоркость опыта.

251. Современная индустрия и вся вещевая продукция настолько неуравновешены количественно и качественно, что пока исключают возможность правильного распределения вещей. Насильственное и неосознанное распределение порождает лукавство и ложь. Ожидать ли новых возможностей в бездействии или углублять сознание по существу? Вы помните слова Будды об ученике, окруженном вещами и осознавшем отказ от собственности. Нечего насильно пытаться отнимать вещи и тем создавать страсть к рухляди. Главное разумно провести образовательную задачу унижительного значения собственности. Не важно, что кто-то останется в своем кресле. Важно, чтобы молодежь сознала нелепость своего кресла. Необходимо, чтоб это сознание явилось не отказом, но свободным завоеванием. Когда без лукавства люди узнают о непрактичности собственности, тогда вырастет коллектив сотрудников.

252. Ядовитое дыхание собственности можно уничтожить лишь продуманной программой школ. Не существует литературы против собственности. Лишь немногие победили дракона рухляди. Но многие мечтают о собственных приобретениях. Как правдивы должны быть исторические сопоставления. Как строго должны быть подобраны биологические подробности, чтобы показать противозаконность и тщету собственности. Законы свойств материи свидетельствуют, как собственность не отвечает природе человека.

Поймите, надо углублять завоевания основ освобождения. Умейте мужественно посмотреть в колодезь, недостаточно углубленный — как быстро заплесневеет поверхность, и тернии явят шипы над стоячей водой.

Углубляйте начатое!

253. Именно, воображение есть лишь отображение. Ничто из ничего не рождается. Трудно представить неуничтожаемость в пространстве. Уничтожение целых явлений явно проникает в мозг. Уничтожение целых эпох делается очевидностью. Как же понять действительность уплотнения пространства? Много признаков перед глазами, но люди не умеют ассоциировать происходящее. Возьмем пример: уже знают, как может психическая энергия повелительно случаться к человечеству. Уже замечают появление странных заболеваний, когда жизненная энергия утекает без видимых причин. Но эту причину и следствие не сопоставляют. Так известный вам случай мог бы вас научить, как нужно изучение и применение психической энергии. Волна психической энергии вернула бы жизнь и дала бы новую радость бытия. Но для этого нужно осознать психическую энергию, иначе говоря, войти в ритм эволюции. Вместо того больных пичкают микстурами. Там, где легко помочь, там начинают покорно готовиться к смерти.

Когда Мы зовем к осознанию психической энергии, Мы не думаем превращать людей в магов, но только указать ближайшую ступень эволюции, и во имя общины не уступить срока. Спешите запастись силами и тем помочь ближайшей эволюции. Конечно, эволюция совершится, но зачем быть раздавленными, когда

254. Если встретите на дороге ценный предмет, покрытый грязью, вы не пройдете спешиво. Вы возьмете находку и очистите грязь с нее. Также, когда вы найдете ценного человека, грязью покрытого, вы остановите шаг и будете очищать его. Долг общинника утверждать справедливость. Учение не может отвергать истинные ценности. Община не может рассуждать — он наш или не наш. Община говорит — он ценен для эволюции или не ценен. Самый суровый отбор по существу. Суровая целесообразность обязывает охранить истинные сокровища. В защите ценностей не теряйте времени. Каждый час на счету. И бросьте слова неопределенности. И каждая ценность для вас, как парус для корабля.

Явно перед вами брошены в грязь большие ценности. Явно попирают пути к Мировой Общине. Каждый может перенести самое большое бедствие, если есть уверенность в Дозоре Общины. Надо сохранить эту уверенность, иначе — конец!

Так же как очищаете найденный жалкий алмаз, так же очищайте грязь с лица великих работников.

255. Не поддерживайте спор с незнающими. Явите явное молчание, если знаете о невменяемости собеседника. Утверждайте молчанием знание свое. Чуждые люди не затемнят ваш взгляд. Учите ваших молодых друзей промолчать, когда нет моста к сознанию. Учите их только один раз взмахнуть мечом, если пролетит стрела оскорбления.

256. Рычание нужно услышать без содрогания. Нужно понять, где источник рыка. Ухо должно различить рев тигра от клика победы. Урывки криков нужно напряженно людским сознанием оценить, ту шумливую реку перейти. Цена пути среди кликов много выше, нежели труба одиночества.

257. Явление болезней можно понять как уколы вещества всечеловеческого. Ярко бросается в глаза, что люди развитого сознания часто болеют. Головная боль, заболевания глаз, зубов и конечностей относятся к психическим областям. Вы это слышали давно. Рак, чахотка, болезни печени и селезенки, также расширение сердца, все это зависит от неуравновешенности психических центров. Только применение психической энергии может защитить лучших людей. Иначе они, как губки, впитывают эксцессы человечества.

Не напрасно настаиваем на осознании психической энергии — пришло время!

258. Обернемся еще раз на мираж Майи. Ясно, очевидно встанет перед вами тщетность работы над человечеством. Как очевидны черты взаимного унижения! Как очевидны лицемерие и ложь! Как удушающая невежественность и мертвенная лень! Эта очевидность миража застилает горизонт действительности. Но, как белый слон Майтрейи, идет действительность. Когда ложь и самомнение, казалось бы, царствуют, тогда именно совершается великий оборот эволюции. Ночной шептун во тьму уйдет.

Чем сильнее гром, тем сильнее была молния. Все твердят — Новый Век приходит в грозе и молнии. Для молнии нужна энергия положительная и отрицательная. Если Майя не представит отрицательную очевидность, то как же вспыхнет клинок положительной действительности?

Скажем коротко — никогда на планете не возвышалась мысль о сотрудничестве как теперь.

Вы увидите миражи и будете знать непреложную действительность приближения Мирового сотрудничества. Сила взаимодействия должна быть велика. Блеск молота молнии должен быть ослепительным, и гром должен оглушить. Каждая очевидность должна служить непреложной действительности.

Пусть ваши друзья озарят сознание молнией действительности. Больше не обернемся на мираж Майи и не будем мечтать утолить жажду из ее прозрачных озер. Явление эволюции непреложно. Сознание непреложности осветит ваш путь!

259. Спросят — как назвать метод Учения? — Метод открытия путей. Считайте открытие центров следующим. Чутье должно подсказать, как заботливо нужно оградить индивидуальность. Менее всего пригодна система обычных лекций.

Могут быть призывы ко множеству, но строительство происходит индивидуальными беседами. Один из наших Учителей обычно лишь начинал предложения, предоставляя ученику закончить мысль. Так настраивал Он свободное мышление.

Принцип свободы подхода, свободы служения и труда должен быть охранен. Явление тягости начала служит лишь признаком несовершенства. Утверждение явления мудрости будет в твердых вехах, окружающих намеченную фигуру знания.

Открывая правильную дверь, дадим правильное направление.

260. Утвердим справедливость. Каждый получит свой заработок. Ярый, смелый, трусливый, ленивый, все придут за платою. Успокойте, умойте и укажите на вход. Кто может понять, тот достигнет.

Учитель чует, щит раскаляется. Происходит воплощение заповеданной сказки. На Земле проходят символы и знамения, только глухой не встрепетает. Я красоту чую. Учение явлено особым путем, тоже единое, но неповторенное, к той же цели, но в новом полете, явное и незримое. Так можно определить ступень Нового Мира.

Когда дом пылал, люди еще играли в кости и принимали дым пожара за дым очага.

Считайте часы, ибо теперь нельзя считать по дням. Неужели не слышите, как шумит волна?!

261. В жизни каждого содружества бывает положение, когда развитие по одному направлению может вредить следствию. Тогда руководитель должен найти путь новых задач, достаточно широких, чтобы поглотить трение. Не будем называть трение соревнованием или худшими именами. В опасных проливах корабли идут поодиночке, также в развитии общины могут быть надобности расчленить движение участников. Вместо возможного вреда получится овладение новыми областями. Когда набухают мышцы, умеете дать выход энергии. Если не предупредить тесноту движения, то обеспечена рознь.

Явление разнообразия задач необходимо, иначе столкнутся силы растущего сознания. От руководителя зависит не обратить полезные силы в банку скорпионов. По счастью, очередных задач так много, что не трудно направить силы на неотложное задание. Часто нарастание сил смешивают с антагонизмом. Часто вместо спокойного использования возможности раздувают уголь ненависти.

Советую всем содружествам не пропустить этого психологического момента и дать вовремя новое задание. Чую, как можно избежать осложнений при ручательстве победы самыми практичными методами. Учение действительности должно отвечать объему сложности течения эволюции. Явление новых мировых построений должно быть прочно защищено.

262. С грустью смотрим на несложивших достойные слова. Вот еще был час, чтоб укрепиться, но призраки заслонили действительность, и возможность ушла. Где же, на какой дороге встретите вестника? Сколько морей переплывете, чтобы дополнить одно недослышанное слово? Ушедшую возможность как привлечь обратно? Как дом без хозяина, стоят непримененные мысли! Вспыхнул свет необычный, но приняли его за застольную свечу. Устремленность по пути необычного приняли за обычную похлебку. Теперь придется искать и стучаться. Никто не поможет, ибо причина породила следствие.

Укажите друзьям, чтобы зорко, подобно соколу, следили за искрами возможностей. Найдите время усвоить, как неожиданно приходит вестник, как удовлетворение замыкает глаза. Истинно, каждая упущенная весть ложится тяжким бременем, потому звучит вовремя.

Никто не скажет, примите худо первого вестника, чтобы второй скорее дошел. У мира одна надежда, как обойти необычное и посыпать цеплом весть нового сознания. Найдите достойные слова!

263. Испытание и лишение. Как торжественно напыщенно обряжают люди эти понятия! Но вы знаете, что испытание есть улучшение качества и лишение есть приобретение возможностей. Испытывает себя человек, познавая неизвестные ему свойства материи. Лишается человек невежества и тем открывает себе новые возможности. Там, где для невежества уныние, там для познания приближение ликования.

Скажут — мы для общины отказались от радостей. Ответьте — какая кладбищенская ваша община, если она на постном масле. Как слезливо унылы лишения! Как облизываются они на запретные лакомства!

Явление лишений незнакомо Нам, ибо вмещение исключает лишение. Учение Наше представляет мир богатым, радостным и увлекательным. Нигде не указаны вериги и бичевания. Как корабль, полный сокровищ, несется указанная община. Ярко светит познание бесчисленных свойств материи. Материя прошлого дня облекается в сияющую ткань энергии, которая не нуждается в новом наименовании, но проникает все пространство и тренецет радугой ликования человеческого.

Куда же растворились лишения и угрюмые испытания, когда один электрон вещества может пролить целый поток благодати?

Считайте часы приближения новых решений!

264. Перед уходом примите маленькую памятку; она не стеснит путников. Зная места нахождения сотрудников, вы никогда не останетесь одиноки. Было бы нелепо оставлять сотрудников в неведении. Что же заставляет людей чужих сношению с Нашей Общиной не верить? Или совершенное невежество, или зависть. Они хотят быть допущенными к Центральному Аппарату, не имея ни малейшего представления, как им пользоваться, и не думая, как ответственно приближение к Источнику Энергии. Утверждение Учения жизни позволяет приблизиться к самым опасным рычагам. Но без практического опыта никакое объяснение не поможет.

Теперь, как можно расширить сознание, если не приложен прошлый опыт? Конечно, может быть озарение, но этот случай за редкостью не перечисляем. Но и опытное познание надо вызвать наружу, иначе оно будет блуждать подобно хлопьям несостоявшихся реакций. Среди монотонности обыденности лишь немногие ощущают реальность Космоса. Среди этих свитков рождений, болезней, горестей и смертей немногие найдут свиток пути без конца и начала. Как сказать голодному о вечности? Исходя из настоящего, он представит себе вечный голод. Кто же и где же, преломив сперва хлеб, поведет к вечности? Хлеб Земли и Знание явлены лишь в сотрудничестве.

Новый сотрудник, горит ли в тебе радость при мысли об общине?

265. Когда определено направление, когда проверено сознание, когда взвешена решимость, тогда надо найти слово, выражающее ступень. Свет-сила сжигает тьму, так определилось текущее трехлетие. Но среди трехлетий кончилось семилетие озарения. Также кратко можно определить новое семилетие — борьба имя ему. Борьба при полном сознании, при решимости без отступления.

Вы знаете об обновлении организма через каждое семилетие, такие же фазы можно наблюдать в действиях. Теперь указанная борьба примет новый смысл. Человечество возопило о невозможности оставаться в невежестве. Как единственная дверь для движения остается община. Пусть толкования общины многообразны, но русло их одно. Отчалив от ветхого берега, человечество неминуемо достигнет тот же эволюционный, указанный прямой утес Нового Мира. Только слепые не замечают неслышанного ускорения симптомов эволюции. Каждая отрасль жизни указывает на развитие понятий. Явления сроков утверждены не в тайной лаборатории, но в жизни каждого дня. Целые смерчи мировой энергии освещают путь будущий. Такое проявление энергии, конечно, поддержано всеми элементами. Тяготение к эволюции заставит всех подняться в борьбе миров.

Говорящие о наступлении мирного строительства не знают сроков. Борьба отвечает космическому потоку.

Уходите не в спокойный час, на заре Нового Мира. Хотим дать вам на дорогу магнит, как знак изучения пока скрытых свойств материи. Дадим еще кусок метеорита, где заключен металл Морий. Этот осколок напомнит вам об изучении основной энергии, о великом Ауме.

266. Мы относимся бережно к вашим стремлениям и ждем к себе ту же чуткость.

Мы защищаем вас на всех путях и можем ждать ту же заботу.

Там, где может быть хотя бы задаток сотрудничества, там неуместно отвергание. Трезвый разум четко различает друзей.

В Наших обычаях положено исчерпать все доводы, прежде чем отсечь.

Не вижу препятствий кооперации, но можем составить десять новых группировок. Ведь сознание Мирового Сотрудничества должно расти. Упрямство невежества не будет препятствием.

Ваши книги стоят в Наших хранилищах. Так ли стоит дело с Нашими книгами у вас? Мы можем ответить о ваших книгах. Читали ли вы Наши?

Знание Мы полагаем в основу Общины, не ограничивая его. Опыт и доброжелательство полагаем в основу Общины. Мы являем лучшие условия для преуспевания друзей. Узнаем ваши намерения к Нам.

267. Два морехода потерпели крушение и были выкинуты на пустынный остров. Оба едва не погибли от голода и ужаса, ибо считали себя навсегда оторванными от мира. Корабль подобрал их. И на острове был сооружен прочный маяк. Те же мореходы остались при маяке, чтобы служить спасению погибающих. Теперь настроение их изменилось. Они были счастливы, давая спасительный свет и не чувствуя себя оторванными от мира. Значит, сознание общения с миром и пользы другим совершенно преобразует людей. Общее дело есть залог успеха.

268. Жив тот, кто хочет жить. Удивительно противостояние росту опасности, когда ясен смысл жизни. Никто не может утвердиться одними бездушными приказами. Насилие есть пережиток. Нужно устремиться к иным действительным мерам. Изучение энергий покажет, сколько тончайших возможностей предоставлено человечеству. Но следует запомнить, что самые ужасные взрывы могут произойти от одного прикосновения или сотрясения — так бывает с самыми грубыми взрывчатыми веществами. Что же сказать о сильнейших, тончайших энергиях? Мысль — среди таких неучтенных сил.

269. Жизнь будет крепнуть не механикой, но идеями общежития. Человек, примкнувший к селению, не может быть врагом всех соседей. Должны установиться сношения добрые, но только сотрудничество приведет к действительному добру. Нужно применить разумный обмен — так придем к тому, что зовется кооперативом. Но не прочна будет кооперация, если в основание ляжет утаивание и корыстолюбие. Доверие необходимо. Товарищество на доверии было первичной формой кооператива. Конечно, все должно совершенствоваться. Так с тех пор наука дала столько новых достижений, что общежитие может стать не только деловым, но и сердечным. Живая Этика войдет как укрепляющее начало.

270. Надо укреплять друг друга. Целая наука может быть основана, чтобы разъяснить воздействие энергий. Сама психическая энергия, присущая каждому человеку, нуждается в гигиене. Не нужно предполагать под этим нечто сверхъестественное, новая жизнь знает естество во всей беспредельности. Потому нужно светло и ясно приобщиться к утверждению общежития как основы мира.

271. Кооператив не лавка, но культурное учреждение. Может быть в нем и торговля, но основа должна быть просветительная. Только при таком направлении можно приложить кооперацию к новой жизни. Не легко такое объединение, люди привыкли соединять торговлю с своекорыстием. Такое заблуждение трудно искоренить. Но безотлагательно следует путем школьного просвещения уяснить смысл

здорового обмена. Заработок не есть корысть. Плата за труд не есть преступление. Можно видеть, что труд есть единая справедливая ценность. Так можно без потрясения и смущения все разъяснить под знаменем Просвещения и Мира.

272. Мир есть венец сотрудничества. Знаем много равнозначущих понятий — сотрудничество, содружество, община, кооператив — те самые сердечные объединительные основы, как маяки во тьме. Не пугаться должны люди при мысли о счастье ближних, но радоваться нужно, ибо счастье ближнего есть наше счастье. Подвижники не покидают Землю, пока не исцелены страдания. Целое содружество может легко лечить раны друга — только нужно развить искусство мыслить во благо. И это не легко в обиходе хлопот. Но примеры подвижников могут ободрить и влить новые силы.

273. Сколько человечеству нужно перестрадать, прежде чем оно догадается о пользе единения. Самые разрушительные силы направлены, чтобы омрачить зачатки объединения. Каждый соединитель подвергается лично опасности. Каждый миротворец похуляется. Каждый работник высмеивается. Каждый строитель называется безумцем. Так служители разложения пытаются стереть с лица Земли знамя Просвещения. Труд невозможен среди вражды. Строение немисливо среди взрывов ненависти. Содружество борется с человеконенавистничеством.

Удержим в памяти эти старые Заветы.

274. Могут ли быть в общине содружества женщин, мужчин и детей? Конечно, могут. Истинное содружество может разделяться по многим признакам возраста, пола, и занятий, и мысли. Надо, чтобы такие ветви росли здоровыми и не только не мешали устремлениям людей, но и помогали друг другу; чтобы помощь была добровольной. Следует способствовать каждому разумному объединению. Именно, когда сотрудничества разнообразны, то тогда особенно возможны расцветы. Не окувы надеваем, но расширяем горизонт. Пусть дети усвоят самые углубленные задания. Пусть женщины несут высоко сужденное Знамя. Пусть мужчины порадуят сами Нас построением Града. Так поверх преходящего выступят знаки Вечности.

275. Когда же усложнятся вычисления и затмится Беспредельность, тогда снова вспомнят простейшую основу от сердца к сердцу — таков закон сотрудничества, общины, содружества.

Трудящийся, дрожит или расширяется сознание твое, когда энергия претворяется в океан света?!

Трудящийся, ужасается или торжествует сердце твое, когда перед тобою встает Беспредельность?!

К О Н Е Ц

Публикация и комментарий
доктора исторических наук Л. В. ШАПОШНИКОВОЙ

Лев Куклин

ПАРФЕНОН и ПЕТЕРБУРГ

Я долго шел к тебе, Парфенон...

Вообще-то говоря, мы все достаточно хорошо его представляем запечатленным, так сказать, со всех сторон, начиная с учебника по истории древнего мира для пятого класса. И потом встречаем его неоднократно, даже если мы — сугубые технари, не имеющие отношения ни к живописи, ни к архитектуре, ни к истории искусств: на картинах и репродукциях, на кинолентах и открытках. Поэтому я одновременно и мечтал об этой встрече, и побаивался ее — не самой встречи, разумеется, а некоторого разочарования, как это частенько случается с нами, взрослыми людьми, которые сталкиваются с юношескими мечтаниями лицом к лицу. Морщинки заметнее, недостатки видней...

И наконец все-таки я увидел его!

Он появился передо мной как-то небрежно, боком, подымаясь над высоченной стеной с мощными контрфорсами, словно бы паря на воздушной подушке над Акрополем, над афинским смогом, над нами, над всей нашей долгой многострадальной цивилизацией. Небо над ним было безупречно голубым, а он — просто безупречным...

Потом мы долго карабкались к нему сквозь остатки Пропилеев, по высоким мраморным ступеням и выходам здешней — мраморной же — скалы, затертым до блеска и отполированным тысячами подошв бесчисленных паломников со всего мира. Только мрамор под ногами был не сахарно-белый, а красновато-серый, серовато-коричневый, с белыми прожилками.

Мраморный храм — на мраморной скале! Это невольно впечатляло...

На некоторых скальных выходах еще не успела высохнуть утренняя роса, и в лучах низкого солнца радостно светились маленькие желтые одуванчики, прятавшие мелкие листочки в расщелинах и небольших скальных морщинах, забитых землей и мраморной крошкой.

Через Пропилеи — вернее, через то, что от них осталось, — мы поднялись на самую вершину в общем-то скромного по высоте, стопятидесятиметрового холма. И медленно и беззвучно ко мне приблизился, пододвинулся, подплыл Он — Парфенон, сквозь восемь колонн портика которого прожекторным лучом насквозь било солнце...

Какой же он чистый, могучий, светлый! Какой он просторный — как роща, как цветущий сад, и какой же он... естественный — именно как сад с большими стволами деревьев, как оливковая роща, как часть природы. При всем размахе здания величие его не подавляет, а радует. Парфенон — доброе здание. Он смотрит на человечество сверху, с холма, но — с улыбкой! Он прочно стоит на земле, но вблизи не высокомерен. В этом, оказывается, имелся сознательный расчет: я вспомнил отложившуюся где-то в глубинах памяти цифру — высота колонн Парфенона всего в шесть раз превышает рост средневекового афинского гражданина (а древние греки к тому же, как известно, не были акселератами...). Видимо, это тот оптимальный предел превосходства, который допускает человеческая психика и преступать который в человеческом общении не рекомендуется. Даже — богам...

Вспомним — для сравнения — средневековую европейскую готику в самом образцовом ее проявлении, ну, к примеру, — Шартрский собор, Вестминстерское аббатство, Кельнский собор и собор Святого Стефана в Вене, наконец, собор Парижской Богоматери — Нотр-Дам. Всеми своими стрельчатыми формами эти великолепные здания устремлены вверх, вверх — к небу, к образу Бога, подальше от земли, грязной и грешной. Вся готика — это гипертрофированная архитектурная молитва. А внизу — подавленный и раздавленный этим величием, этой гордыней, этим пренебрежением, в грехе и смраде корчится маленький, презренный, мизерный человечек...

А тут... С каким покоем и достоинством — на равных! — гуляли в рукотворном божественном беломраморном лесу древние греки, как легко им дышалось, как запросто они разговаривали со своими богами!

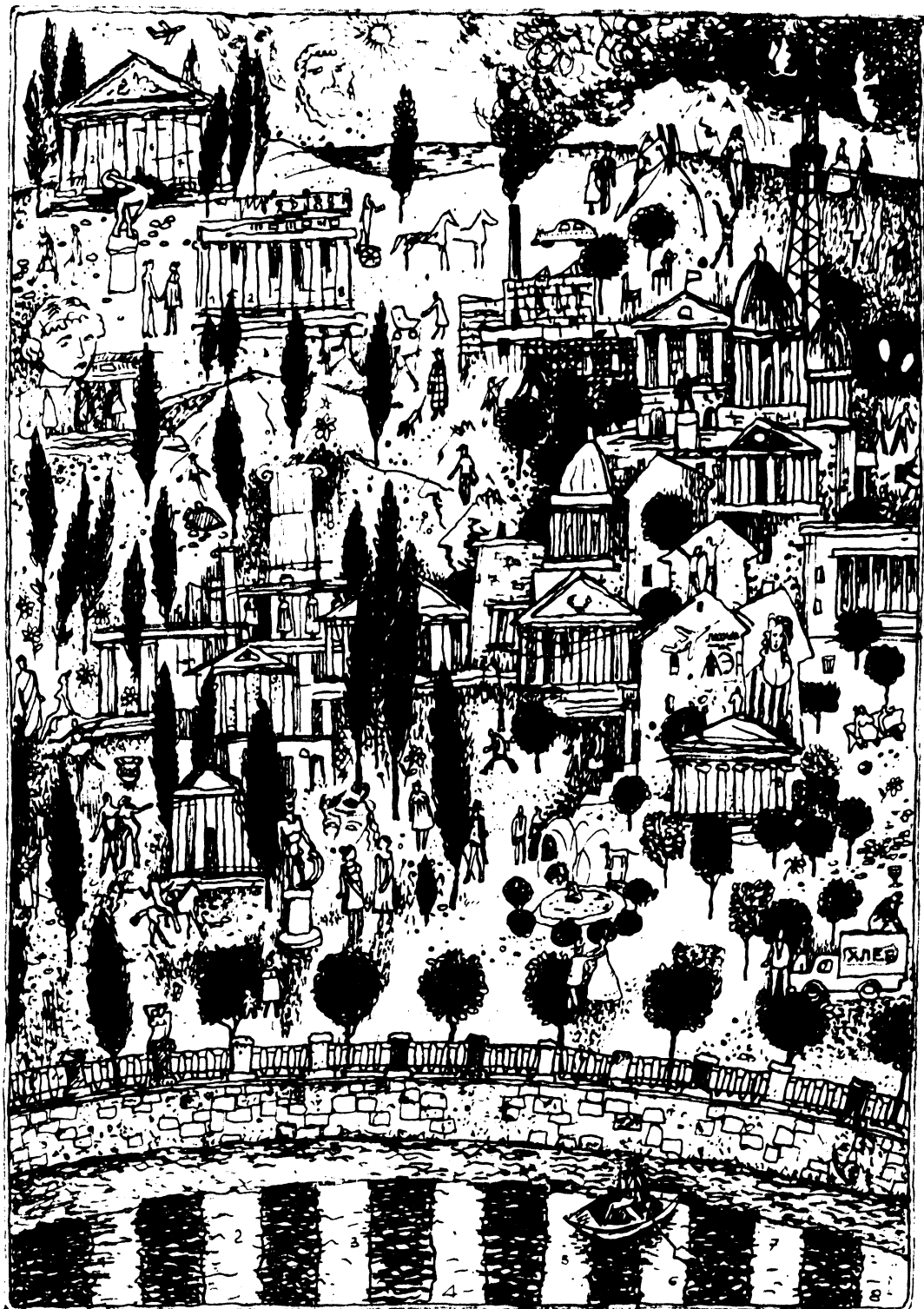


Рисунок Комельфо

Здание Парфенона — это доведенный до предела, до символа образ земного жилища, Дома. Может ли существовать патентное определение Дома? Вероятно, приблизительно его можно сформулировать так: пространство, выделенное опорами — стенами или столбами, несущими на себе крышу, защиту от дождя и снега. Почему-то, глядя на Парфенон, я вспомнил классическое и, говорят, непревзойденное патентное определение... швейной иглы: «заостренный стержень с отверстием для нити на противоположном конце». Ничего больше! Идея настолько проста, что ее никак нельзя обойти! Так и Парфенон: столбы и крыша, ничего лишнего. А все остальное: выбор места, размеры, пропорции, материал — то, что в сумме называется вкусом, расчетом, гениальностью наконец! — дело, как говорится, другое...

...А внизу, у подножия Акрополя, как и две с половиной тысячи лет назад, копошатся те же самые люди — мелкие торговцы, старьевщики и перекупщики, мастеровые, продавцы жареных каштанов, проститутки, художники-копиисты...

Каким же талантом, каким даром убеждения и предвидения, какой неистовой верой в величие Искусства надо было обладать государственному деятелю — в данном случае я конкретно имею в виду «заказчика», Перикла, — чтобы подвинуть (от слова «подвиг»!) эту человеческую мелюзгу на строительство небывалого!

Ведь это нетиповое строительство стократно, да что там — тысячекратно превосходило всякие границы обычных, рядовых забот, заставляло — может быть, и против воли — подыматься на самую дерзновеннейшую вершину человеческого духа. Как же нужно было государственному деятелю любить сотрудников архитектурно-планировочной мастерской, соавторов «проекта века» — Иктина и Калликрата, и как великолепно надо было доверять скульптору Фидию сокровища государственной казны!

Видимо, все дело в том, что творили архитекторы не в безвоздушном и бездушном пространстве, а в определенном моральном климате, в нравственной атмосфере, созданной вокруг себя Периклом. Вспомним только несколько имен: историк Геродот, поэт Софокл, счастливо и безмятежно доживший среди своих трагедий (не личных!) до девяноста лет, философы Анаксагор и Сократ. Никто, пожалуй, из последующих правителей не собирал вокруг себя таких имен, не создавал такого, как мы бы сейчас выразились, творческого союза...

Рядышком с Парфеноном — веселый, уютный Эрехтейон с девочками-кариатидами. Тут произошла забавная неожиданность: на боковом портике я насчитал шесть колонн... и засомневался: в чем же дело? Достал из кармана только что, так сказать, свежкупленную на месте открытку и стал сравнивать. Да, на открытке, сделанной в прошлом году, явно и недвусмысленно насчитывается... пять колонн! Откуда же взялась еще одна?!

Пригляделся повнимательней: крайняя колонна сияет больно уж свежей нетронутой белизной — ее недавно поставили. Это не подделка: тот же мрамор, такие же в точности составляющие колонну круглые каменные барабаны с центральным шипом, так же — без современного скрепляющего цемента — кладутся друг на друга мраморные детали.

Парфенон реставрируют тоже: стены в лесах, белая шея подъемного крана, чисто вымытая в ожидании туристов, высовывается справа между боковыми колоннами. Но Он так велик и столько всего повидал, что не боится даже реставрации. Вернее даже, это не реставрация, а вариант достройки... через две с половиной тысячи лет!

И по-прежнему непонятно, в чем же абсолютное совершенство этого здания. Возрождение добавило к идее колонн, в сущности, только купол. Все лучшие здания в Европе так или иначе варьируют и повторяют эту конструктивную «патентную идею». Европейский дух зодчества — это дух Парфенона!

Город Святого Петра — Санкт-Петербург замысливался сразу как столица Российской Империи. Обычно столицы государств (Париж, Лондон, Москва, Пекин) возникали и развивались стихийно и столицами становились отнюдь не сразу. Теперь бы мы оценили и назвали тот петровский замысел экспериментальным — подобно тому, пожалуй, задумывался и проектировался великим Нимейером в середине пятидесятых годов XX века новый город Бразилиа. А для нашей Северной Пальмиры уже тогда, в начале XVIII века, существовала возможность единого, цельного градостроительного плана. Мне всегда был очень симпатичен замысел Леблон, не осуществленный только в силу неистребимого русского казнокрадства... Другие же архитекторы с наивным тщанием пересаживали на нашу болотистую почву, под наше дождливое, хмурое небо величественные идеи древнегреческих храмов, рожденные под благодатным солнцем, на сияющих мраморных утесах...

Гениальное — это, между прочим, еще и то, чему тянет подражать. Мера подражания и его долговременность — мера гениальности, заложенная в произведениях искусства. Восстановим еще раз облик Парфенона.

В известном первом томе «Всеобщей истории искусств», посвященном искусству древнего мира, на стр. 210—211 существует любопытное разночтение между текстом и графикой. Так, мы читаем: «Парфенон имеет по 8 колонн по коротким сторонам и по 17 по длинным: общие размеры здания 31×70 м, высота колонн — 10,5 м».

Далее приведен план здания. Если произвести подсчет колонн чисто арифметически, по описанию $8 + 8 + 17 + 17$, то получим ровно 50, не так ли? А вот ежели подсчитывать, вооружившись карандашом и отмечая на плане каждую колонну, или в натуре (как это сделал я), то получим... 46. В чем же здесь загадка?

Дело в том, что древние зодчие удивительно решили периметр здания: все колонны находятся на одинаковом расстоянии одна от другой, а каждую из четырех угловых колонн они сделали «ускользающей от счета», то есть поставленной так, что она смотрится и считается одновременно и по короткой, и по длинной стороне! Действительно, глядя на главный портик, мы отчетливо видим всякий раз восемь колонн строгого дорического ордера, которые поддерживают кажущийся легким фриз с треугольным фронтоном над ним. Восемь! А ежели встанете лицом к боковому фасаду — увидите на нем 17 колонн.

Но поскольку одновременно зритель не в силах увидеть все четыре стороны здания сразу, то, глядя на Парфенон с угла, всегда видишь «в наличии» классическое соотношение колонн: 8 и 16. В сущности, два квадрата, соприкасающихся короткими сторонами.

Запомним цифры, это так нетрудно сделать, а они пригодятся нам в дальнейших наших сопоставлениях.

Теперь в моем городе я ловлю себя на странном ощущении, что чуть ли не на каждом шагу — разумеется, в историческом центре, к районам Гражданки или Веселого Поселка это ощущение не относится! — то и дело я встречаю вариации на тему Парфенона...

Самым первым зданием, к которому я поспешил на свидание после недавнего посещения Афин, было, конечно, здание Биржи, творение Тома де Томона, словно бы стоящее на холме стрелки Васильевского острова, и безусловно — самое «парфенонистое» на первый взгляд. Еще бы! Классический «периптер» — то есть храм, с четырех сторон окруженный колоннадой.

Увы! Меня постигло неожиданное разочарование. После тщательной инвентаризации наличных колонн нынешнего Военно-морского музея ни о каких строгих классических соотношениях говорить не приходится: 10 колонн по лицевому ряду и по 12 колонн — по боковым сторонам (или если считать «ускользающие», то по 14). Нет, не получилось!

...Но давайте вместе с вами, уважаемый читатель, пройдемся неторопливо по Невскому проспекту. Задержимся у нынешнего Дворца пионеров. Посмотрим, а сколько колонн поместил Джакомо Кваренги по стороне вдоль проспекта. Так... Шестнадцать колонн?! А по Фонтанке? Восемь, плюс по четыре сдвоенных над входом во двор, плюс еще восемь... (Договариваемся, что учитываем «ускользающие».) А вот и еще подарок: наискось через Аничков мост видим ремонтирующееся здание филиала Публичной библиотеки. Опять — 8 колонн коринфского ордера, треугольный фронтон над ними... Здесь, кстати, будет уместно упомянуть, что сам Парфенон — в пятом веке до нашей эры — строился всего десять лет! Ежели учесть, что здание библиотеки в веке двадцатом реставрируется около двадцати лет, а конца еще не видно, то темпы и размах тех давних работ станут воистину невероятными...

Но — дальше, дальше! Михайловский дворец, нынешний Русский музей. Центральный фасад — портик из 8 колонн коринфского ордера, поднятый на высокой аркаде, и опять — треугольный фронтон. Александрийский театр, построенный тем же архитектором. Но боковые его фасады Карл Иванович Росси разнообразил балюстрадами и венецианскими окнами. А вот число колонн то же — по 8, того же коринфского ордера.

Впереди по нашему курсу высится башня Адмиралтейства со знаменитым шпилем, повернутая к нам углом. Ближе, ближе... По 8 колонн на каждой ее стороне! Правда, следует сказать, что на фасадах Адмиралтейства царит иной ритм, с соотношением колонн — 6—12—6. Но вот неподалеку возникает портики Исаакиевского собора. Ежели мысленно вычесть из силуэта могучего храма купол, то... остаются строенные ряды колонн коринф-

ского ордера, по 8 в каждом ряду! И они, подобно древнегреческому образцу, несут на своих плечах громаду треугольного фронтона...

Стоящий совсем рядом Конногвардейский манеж следует своему образцу еще строже: портик дорического ордера, 8 колонн, классический треугольный фронтон и более того — фриз с радующими глаз чередованиями метоп и триглифов!

А уж здание Сената и Синода — целое буйство, сочетания в различных вариантах торжественных восьмерок! Сама арка здания обрамляется восемью сдвоенными колоннами, по четыре с каждой стороны.

Плоскости фасада прорезаны сочетаниями по 8 колонн пышного коринфского ордера. Наконец, необычное архитектурное решение: на закруглении здания, на углу, как бы плавно перетекающем с Сенатской площади на набережную Невы, — те же 8 колонн, и еще — дважды по четыре сдвоенных, словно бы по обеим сторонам центральной арки. Удивителен этот ритм «великолепных восьмерок».

Ах, молодец Росси! Не подкачал в смысле творческого развития классического образца!

И не только он... На другом берегу Невы отсюда хорошо смотрится еще одно здание Кваренги — Академия наук с чистыми классическими пропорциями и его восьмиколонный портик с таким легким издали треугольным фронтоном...

Наконец, мы с вами не забудем посетить Смольный — пожалуй, самую знаменитую постройку Джакомо Кваренги. Здесь все пронизано архитектурными традициями, развивающимися классические древнегреческие принципы. Во-первых, вот вход — Пропилеи, конечно поскромнее афинских (1923—24 г., арх. В. Щуко и В. Гельфрейх). А вот и центральный портик, приподнятый над рустованной аркадой первого этажа, выполняющего роль своеобразного фундамента. Опять в этом портике проступает четкий, незабываемый облик Парфенона: 8 колонн ионического ордера поддерживают треугольный фронтон. И в заключение — еще одна весточка оттуда, из дальнего нашего далека, — в газете «Правда» от 21 февраля 1988 года сообщение от собственного корреспондента: «Афины. Здесь завершены работы по восстановлению памятника древнегреческой архитектуры — храма Эрехтейон на Акрополе... При реставрации греческие специалисты стремились к максимальной достоверности в сборке обрुшившихся деталей».

Впрочем, об этом я писал выше.

Парфенон — рядом с нами, вечно живой, древний и современный, образцовый и неподражаемый, все еще достраивается, дышит, восхищает туристов — любопытных жителей нашей Земли.

И значит — действительно великая архитектура не умирает! Если, конечно, мы сами ее не взрываем...

Дни нашей жизни

В конце августа состоялось заседание коллегии Главного управления культуры исполкома Ленсовета с повесткой дня «Об организации досуга населения». Были подробно обсуждены вопросы улучшения культурно-просветительной работы по месту жительства.

1 августа вступил в действие долгожданный Закон о печати. Однако на слушании, которое проводила накануне Комиссия по гласности и средствам массовой информации Ленсовета, разговор шел не столько об очевидных прогрессивных новшествах (вроде отмены цензуры или свободы учреждения нового органа печати), сколько о проблемах, связанных с рыночной экономикой. Подписка на периодические издания еще не началась, но уже для всех было ясно, что бумажный голод, грядущее повышение цен на почтовые и типографские услуги неизбежно повлекут за собой снижение тиражей и удорожание газет и журналов. Похоже, что журналистам и издательским работникам первыми

придется испытать на себе действие неумолимых законов рыночной экономики.

В Ленинградском цирке с большим успехом прошли выступления пекинской акробатической труппы «Великая стена». Среди удивительных номеров, показанных китайскими артистами, мы увидели, как можно танцевать босиком на битом стекле, лизать языком раскаленный железный прут, выдерживать удар мечом в горло и другие немыслимые трюки. На выступлениях «Великой стены» мы смогли воочию убедиться, какими огромными резервами обладает человек.

Указом Президента СССР за большие заслуги в развитии советского музыкального искусства почетное звание «Народный артист СССР» присвоено Дмитриеву Александру Сергеевичу — главному дирижеру Академического симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича.

Возможно, читатели еще помнят материал из январского номера журнала за этот год «В лица их молча взгляните...». Прошло несколько месяцев после публикации, и в мае 1990 года мы получили отклик: письмо написал Юрий Владимирович Бровкин с удивлением обнаруживший свою фамилию в «пыжовском списке». Как вышло, не согласна на то, чтобы оказаться в известной компании «лекторов», Юрий Владимирович не давал. Мы предоставляем ему место для открытого обращения к М. В. Попову, главе ОФТ.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПРОФЕССОРУ ЛГУ М. В. ПОПОВУ

Михаил Васильевич!

В статье «В лица их молча взгляните...» («Искусство Ленинграда». № 1.90) приведен перечень лекций (темы, фамилии выступающих), составленный, как говорится в статье, работником Октябрьского РК КПСС. В перечень включены Вы, Нина Андреева, другие. Есть и моя фамилия.

Узнав о статье от соседки, выписывающей журнал, и прочтя статью, немало удивился. Признаться, я не был в восторге от того, что моя фамилия оказалась рядом с фамилией Нины Андреевой. Но больше всего я был задет чьим-то политиканством, тем, что использовали мое имя без согласования со мной, тем, что поступили как с «винтиком».

С работниками Октябрьского РК я не знаком. Название моей работы («Перестройка и научный социализм») знали с мая 1989 года, но только в газете «Правда», журнале «Политическое самообразование» и... в Петроградском РК КПСС, где я сделал попытку ознакомиться с материалом рабочих, присутствовавших в политклубе. При этом я познакомился с активистами Пыжовым А. В. и Журавлевым А. А. Мне не понравился экстремизм Пыжова, заявившего от имени рабочих: мы возьмем власть в свои руки!

Продолжая попытки апробировать свою концепцию социализма, я искал контактов с т. Красиным И. В. и с Вами. Был на организационном собрании ОФТ. Наблюдал вас, членов президиума, в том числе Пыжова А. В. Обменялся с Вами и Красиным несколькими словами. Видел и слышал выступающих, в том числе Н. Андрееву, ее некорректность. После этого собрания интересовался деятельностью ОФТ и инициаторов создания РКП уже как ваш оппонент. Почему? Отвечу, сравнивая тезисы (проект) программы возрождения РКП, составленные под вашим руководством, и мое понимание марксизма, ленинского наследия и социализма.

Известно, что марксизм — это комплексное учение. Теориями, составляющими это учение, являются диалектический материализм, научный социализм (т. е. коммунизм) и основная теория учения — политическая экономия. Эта теория изложена в главном труде всей жизни Маркса — «Капитале». Вы с этим не согласны, Михаил Васильевич? Считаете, что «Капитал» — это только критика капитализма? Тогда какой же труд Маркса представляет политэкономия марксизма?

Ключевое значение в политэкономии Маркса имеют законы стоимости и прибавочной стоимости, основанной на прибавочном (т. е. неоплаченном) рабочем времени. В прибавочном времени суть эксплуатации труда капиталом. В нем причина борьбы между трудом и капиталом. Но эта борьба — условие развития капитала как общественного достояния.

Вы, Михаил Васильевич, за ленинизм и против законов стоимости. Но Ленин признавал политэкономия Маркса, отдавал должное государственному капитализму, ввел нэп. При нем были впервые разработаны государственные методы регулирования развития смешанной экономики, ставшие классическими. На Западе их изучают до сих пор.

На словах Вы за марксизм. Но Маркс рассматривал развитие общества как естественно-исторический процесс, которым управляют объективные социально-экономические законы, **103**

не только не находящиеся в зависимости от воли, сознания и намерения человека, но и сами еще определяющие его волю, сознание, намерения. Такими законами являются и законы стоимости.

Вы против частного интереса, частной, в том числе коллективной, собственности. Вы за доминирование общественной собственности, хотя оно и дало в нашем обществе отрицательные результаты, привело к кризису производства, породило «несунов», воров и безответственность. Вы, вероятно, не учитываете положительный опыт развитых стран Запада, которые после Октября и Великого кризиса перепроизводства 1930-х годов нашли для себя более выгодным ввести государственное регулирование процессов развития общественного капитала, учтя опыт ленинской нэп, но не игнорируя частный интерес. Практика подтвердила правоту Маркса, что частный интерес приводит к реализации общего интереса, и рассеяла сомнения Маркса по поводу уступок капитала труду.

Кроме того, Вы, возможно, упускаете из виду слова Маркса и Энгельса в «Манифесте Коммунистической партии»: «Итак, капитал — не личная, а общественная сила. Следовательно, если капитал будет превращен в коллективную, всем членам общества принадлежащую собственность, то это не будет превращением личной собственности в общественную. Изменится лишь общественный характер собственности. Она потеряет свой классовый характер».

Диалектический подход к анализу и определению закономерностей развития любого общества привел Маркса к выводу, что человеческое общество не может ни перескочить через естественные фазы развития, ни отменить последние декретами. Оно может только смягчить муки родов. А Вы считаете, что можно запретить частную собственность и декретировать общественную, не нарушая действия объективных законов?

Вы, Михаил Васильевич, стремитесь возглавлять рабочее движение, но объективно способствуете не рабочим, а тем, кто завел их и все общество в тупик, — людям, составляющим командно-административную, бюрократическую, партийно-государственную систему и не желающим быть отлученными от власти, от общественного пирога, называемого «общественные фонды потребления». Вы за ленинизм. Но выполнима ли задача реализации социально-экономических целей (а не революционных, военных) методами диктатуры пролетариата? Без интеллигенции, принявшей интересы рабочего класса как свои личные, Ленин не мыслит пролетарскую революцию и диктатуру и поэтому дорожил тонким общественным слоем интеллектуалов-марксистов, судьба которых нам известна. Учел ли Ленин борьбу интеллектов в обществе и низкий средний уровень общественного интеллекта в стране в 1917 году? Достаточен ли этот уровень сегодня, чтобы призыв Пыжова был реализован цивилизованными методами?

Михаил Васильевич, Вы, вероятно, считаете, что мы построили социализм, а перестройка реставрирует капитализм? Мне думается, что мы создали сверхцентрализованную государственно-монополистическую капиталистическую систему, максимально нарушив — себе во вред — действие всех объективных общественно-экономических законов, доведя степень эксплуатации труда до уровня более высокого, чем в капстранах. По данным ЛГУ, на начало 1989 года в виде зарплаты рабочим в стране оплачивались в среднем только 2 из 8-ми часов рабочего времени. Очевидно, что из общественных фондов потребления каждому рабочему остальные 6 часов полностью не оплачиваются. Есть ли интерес у рабочего производительность трудиться в таких условиях? Вспомните фильм про шахтеров Донбасса, бастовавших в прошлом году. И на ленинградских предприятиях вы найдете подобные примеры. Я вспоминаю цех цветлитья на Карбюраторном заводе в середине 1970-х. У меня было ощущение, что я вижу кадры из фильма про дореволюционный завод или нахожусь в преисподней. А сверхурочные, а работа в выходные дни ради выполнения плана? Не до качества, лишь бы количество. Из рабочих выжимали всё, а потом... Потом мы, ИТР, считали достигнутый рост производительности труда, получали премию, а рабочим... ужесточали нормы труда, снижали расценки. Выезжали на интенсификации труда рабочих, не будучи в состоянии по объективным или субъективным причинам обеспечить рост производительности труда инженерными мероприятиями, но желая получать премию. А интеллигентский труд практически не нормируется. При этом можно недоработать, но получить премию к окладу, фактически перекладывая на рабочего свои обязанности. Он же может переложить их только на своего товарища, рабочего. Рабочие выполняют в общественном разделении труда последнюю операцию в производстве продукта, и в этом вся суть экономической диктатуры пролетариата. В монополизированной государственной системе бесправным оказывается прежде всего рабочий. А Вы, Михаил Васильевич, за общественную собственность, т. е. вновь хотите вернуть рабочим условия труда казарменного социализма?

Мы возвращаемся на естественный путь развития. Рыночная экономика многое перестроит в нашем обществе, преобразует и само общество. Возможно, после 28-го съезда КПСС будет много партий, в том числе рабочих. Уверен, будет среди них и партия научно-марксиста в отличие от вульгарно-догматической марксистской рабочей партии – партии диктатуры пролетариата, ей подобных или марксистской только по названию, а по существу партии потребителей.

Нам необходимо научиться видеть жизнь как она есть, называть вещи своими именами, ставить правильные диагнозы социальным болезням общества. Иначе эти болезни не вылечить. Необходимо научиться цивилизованными методами разрешать противоречия интересов классов и социальных слоев нашего общества, противоречия между трудом и капиталом, городом и деревней, нациями, регионами, республиками и другие. Общественные, социальные договоры оформлять в виде государственных законов. Прежде всего это должно касаться степени эксплуатации труда и нормы прибыли.

С введением у нас рыночной экономики и с практикой ее регулирования неизбежно, мне думается, возникнут проблемы, связанные со средней нормой прибыли, устанавливаемой равной для всех в стране. И это будет второй этап борьбы перестроенных сил с бюрократически-командной системой и монополизмом. За что Вы, Михаил Васильевич? За равную для всех в стране норму прибыли, устанавливаемую государством, или за регулирование государством нормы прибыли производителям в устанавливаемом законом интервале колебаний средней нормы прибыли, формирующейся рынком?

Октябрь дал толчок, ленинская нэп показала первый пример, а реформы Ф. Д. Рузвельта развили возможность социализации капиталистического способа производства методами правового государственного регулирования в интересах и капиталистов, и всего общества. Нам необходимо учиться у капиталистов хозяйствовать, стать грамотными, цивилизованными, разумными капиталистами: частными, коллективными наравне с государством. И при этом сохранить Советскую власть и приоритет интересов рабочего класса города и деревни до тех пор, пока уровень материального благосостояния народа и развития общественного интеллекта, материальные и интеллектуальные потребности людей не сравняются. Тогда будет видно, что это за общество, коммунистическое или еще нет, нужно ли государство — или общество в состоянии самоуправляться. Но это проблемы наших далеких потомков, людей другой формации. Возможно, они будут отличаться от нас, как мы от первобытного человека.

Я всеноминаю телепрограмму, показавшую фирму в ФРГ. 300 человек: специалисты фирмы и менеджеры. Все с высшим образованием. На рабочем месте (150—200 квадратных метров – рабочая зона) станки с числовым программным управлением. В центре рабочей зоны стоит современный «кульман» инженера-конструктора, персональная ЭВМ с периферийным оборудованием. Ведущий программы телевидения поясняет: специалист получает от менеджера задание разработать (сделав необходимые научно-исследовательские разработки) часть заказанного фирме комплекса (автоматизированные линии и т. п.). После разработки конструкторской документации этот же специалист в своей рабочей зоне... изготавливает, собирает и налаживает часть изделия, выступая уже как рабочий. В нем, в этом специалисте, нет уже противоречий между умственным и физическим трудом. У нас в стране я такого не встречал. Мне это, Михаил Васильевич, говорит о том, что Маркс прав, утверждая, что капиталистический способ производства разовьется в коммунистическую формацию.

Позвольте в конце письма сообщить о себе.

Инженер-производственник.

Изучаю марксизм и ленинское наследие по трудам основоположников, критически пропускаю все через свои знания и жизненный опыт.

Мне 52 года. Родился в Ленинграде. Блокадный ребенок. После войны — школа, техникум, армия, техник НИИ, инструктор Выборгского РК ВЛКСМ.

Трудовая биография состоит из трех основных этапов: 10 лет был рабочим на одном заводе; 10 лет работал на другом заводе старшим инженером-технологом, зам. и председателем завкома, зам. начальника лаборатории и цеха. В этот период закончил ЛИИЖТ, вечернее отделение. Был главным инженером, и. о. директора. Сейчас зам. начальника Ленинградского ЦТО «Спецавтоматика».

Член КПСС с 1960 года. Женат. Двое взрослых детей, внук.

Михаил Васильевич, надеюсь, что Вы ответите на мое письмо и затронутые в нем вопросы в приемлемой для Вас форме: в журнале, за круглым столом, в рабочей или другой аудитории (скажем, на диспуте), письменно или устно.

Бровкин Юрий Владимирович

СОДЕРЖАНИЕ

ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»

за 1989 и 1990 годы

I. АРХИТЕКТУРА

Шмелев И. История одной стройки // 1989. 1*.

II. ДИЗАЙН

Юсфин И. Среда для человека или человек для среды?: Взгляд дизайнера на проблему города // 89. 5.

III. ДРАМАТУРГИЯ

Азимова А. Пролог, или Сон во сне / Публ. и прим. М. Кралина; *Кралин М.* Попутчица поэмы: Несколько предваряющих замечаний публикатора // 89. 1.

Бродский И. Мрамор: Пьеса // 8, 9; *Вайль П., Генис А.* От мира к Риму // 8.

Введенский А. Куряинов и Наташа: Пьеса; *Мейлах М.* Несколько слов о «Куряинове и Наташе» Александра Введенского // 5.

Голлер Б. Белые олени: Из драматического цикла о Лермонтове // 89. 4.

IV. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Актюганова И. За что мы любим художника Лопмана // 4. *Она же.* Полторы кувалды: Проблемы ленинградского плаката // 89. 1.

А. М. Мастер и ученики [В. Стерлигов] // 89. 1.

Басыров А. Контакт: Шидельгоф — Петергоф [Ф. Хехельман] // 11. *Он же.* Красочные оратории [О. Ефимова] // 7. *Он же.* Скульптор из Озерок [Д. Каминкер] // 5.

Башинская И. Диалог со зрителем [Б. Забирухин] // 8.

Белят И. Лабиринты скульптурного пространства [Ж. Бровина] // 6.

Боровский А. Неформалы: между прошлым и будущим // 89. 3.

Боровский А., Бутаков В. Параллельно жизни [И. Иванов] // 2.

Бугаев В. Картун — это образ мышления // 89. 5. В полете над хаосом [Я. Крыжевский] / Материал подг. И. Шальто // 6.

Герман М. «Он человек был...» [Е. Моисеенко] // 89. 1. *Он же.* Париж: на исходе зимы: О наших художниках во Франции // 89. 4.

Журавлева З. Прорыв [Е. Орлов] // 3.

Зернов Б. Бунтари и традиционалисты [Выст. «Италия 30-х годов»] // 1.

Ибрагимов И. Возвращенная девственность [Митьки] // 1. *Он же.* Марта и Марина [М. Волкова, М. Колдобская] // 10.

Иваннен В. Краски «Стены» // 89. 3. *Она же.* Художник небиблейского ада [В. Рохлин] // 1.

Изотова М. Ахна! [П. Кондратьев] // 7.

Карасик И. Очевидность мыслимого мира [В. Левитин] // 4.

Киселева О. Королева гобелена [Р. Богустова] // 12.

Ковтун Е. Живые истоки: О ленинградских художественных традициях // 89. 2.

Кочедышкина Т. Сценограф вне сцены [Б. Коротев] // 11.

Крестинский А. Там, где слышно эхо [А. Мочалова] // 9.

Курбановский А. Сказочность реального: Живопись Николая Сажина // 5.

Лазуко А. Милосердная душа [Е. Сафонова] // 89. 6.

Мочалов Л. По направлению к Идеалу [Совр. художники Москвы и Ленинграда] // 12.

Нестерова Е. О Боге песня моя [Г. Устюгов] // 11. *Она же.* Экспрессия гуманизма [Ф. Волоosenков, В. Лукка, В. Михайлов] // 89. 5.

Новиков Ю. Четыре дня в декабре: К 15-летию выставки в ДК им. Газа 22-25 декабря 1974 г. // 1.

Перц В. Рисунок на камне // 89. 4.

Пластический диалект новейшей истории: Один в поле Воинов // 89. 6.

Пожидаев В. Островитянин [А. Исаков] // 7.

Прудников И. Автопортрет между небом и землей [М. Красноперова-Хасцлер] // 1.

Пунил Н. Памятник III Интернационала / После сл. В. Перца // 89. 5.

Спиридонов В. Боль в бронзе [В. Сидур] // 89. 2.

Он же. Обаяние жизни [М. Харламова] // 89. 3.

Тушенкова Н. Керамика Галины Рейн // 9.

Успенский М. Шесть веков японской живописи // 89. 4.

Чегодаева М. Александр Шилов и феномен «телевидения» массового зрителя // 3. *Она же.* Парадокс Глазунова и элементы кича в современной советской живописи // 89. 2.

Шехтер Т. Сквозь призму древних мифов [А. Гуревич] // 6.

Юрьева Т. Синтезизм дара [М. Шемякин] // 89. 3.

Яковлева В. Миражи ускользнувшего века [А. Колокольцев] // 10. *Она же.* Пейзажи добра и красоты [В. Жбанов] // 89. 3. *Она же.* Репродукция души [В. Мишин] // 7. *Она же.* Я хочу оставаться самим собой [Б. Сергеев] // 8.

V. КИНО

Аврutiна Л. Анекдот безвременья: Природа образности в контексте Культуры // 2.

Алейников И. Параллельное кино // 4.

Вольман Н. Мы не одни во вселенной: Заметки

- о I Ленинградском международном кинофестивале неигровых фильмов // 89. 1.
- Доброгворский С.* Записки не из подполья (с толка) / Запись Т. Лепестковой // 4.
- Документалист фигура драматическая / Интервью *М. Брашинского А. Кравцовой* // 89. 1.
- И. А. Жертвоприношения* Андрея Тарковского: Взгляд с христианской колокольни // 5. 6; *Панченко А.* На алтарь добра // 5.
- Кравцова А.* Блеск и нищета приношения [В. Высоккий] // 1. *Она же...* Переходящий в притчу [ф. «Караул»] // 5. *Она же.* Трудно первые сто лет: Вариации на тему // 9.
- Ленфильм: стоп-кадр / Интервью *М. Коновальчука А. Кравцовой* // 89. 2.
- Москвина Т.* Роковая встреча [ф. «Музыкальные игры»] // 89. 4.
- Опыт документальной мифологии / Интервью *С. Арановича А. Кравцовой* // 89. 6.
- Павлова И.* Кинопраздник или кинофорум?: Размышления после двух фестивалей // 40. *Она же.* Почти детектив... [ф. «Караул»] // 5. *Она же.* Прогноз? Диагноз? Предупреждение? [С. Овчаров] // 3.
- Последний проситель: Беседа с Константином Лопушанским / Вела М. Берлина // 8.
- Сине Фантом / Интервью *И. Алейникова Е. Голдерббаху* // 4. Это все -- семантика будней [фестиваль-семинар «Видео: теория и практика»]; *Блазер М., Миронов Р.* Видеоэротика, видеоанестезия...: «Третий глаз» и вторая реальность: Говорят участники и гости фестиваля / Подг. М. Максимов // 11.

VI. МУЗЫКА.

- Гаккель Л.* О Мусоргском // 89. 2.
- Галушко М., Быков В.* Рок! Рок... Рок? // 89. 2.
- Владимир Фейертаг:* «Джаз труднопредсказуем...» / Интервью В. Князеву // 11.
- Друскин М.* Парадокс и его последствия // 89. 6.
- Епишин А.* Внимая величавой красоте // 9.
- Мальцев С.* Честность художника [Г. Соколов] // 6.
- Орлов Г.* При дворе торжествующей лжи: Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // 4.
- Райскин И.* Музыка в манеже // 89. 3. *Он же.* Серебряная весна [XXV Ленингр. муз. весна] // 89. 1.
- Скотникова Г.* Постигая традицию [Ансамбль старин. рус. муз. под рук. В. Коньоловой] // 89. 6. *Она же.* Хор в русской культуре // 8.

VII. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- Бялик М.* Уроки немецкой оперы // 5.
- Данько Л.* Повторение судьбы [С. Слонимский] // 89. 5.
- Дмитриева М.* Возвращение «Сорочинской» [Театр оперы и балета им. Кирова] // 89. 2.
- Зозулина Н., Карп П.* Поздняя встреча [Р. Нуреев] // 6.
- Зозулина Н.* Синяя птица «балерины-ассолюта» [Н. Макарова] // 89. 3. Отзывы: Письма о танце // 10.
- Климовицкий А.* Пушкинизировать «Пиковую даму»... [В. Мейерхольд, П. Чайковский] // 6.

- Ковнацкая Л.* History and story: К гастролям Английской Национальной Оперы // 12.
- Корнакова М.* На полпути к вершине [Детский муз. театр] // 89. 3.
- Маркряя Н.* Вариации без фрака и цилиндра [Кам. муз. театр] // 89. 5.
- Осиленко А.* Факты жизни / Предисл. Н. Зозулиной // 12.

VIII. ПОЭЗИЯ

- Бахтерев И.* «Так я и живу...» / Подг. текста В. Перца // 2.
- Бородин А.* [Стихи] // 11.
- Галушко Т.* За это единственной жизнью плачу... // 3.
- Гарин Ф.* 17 марта 1987 г. / Перевод М. Дудина // 89. 2.
- Гоппе Г.* Мы и войной не смеем оправдаться... // 5.
- Григорьев О.* Шли вперед -- пришли назад // 1.
- Дудин М.* [Стихи] // 89. 2.
- Иванов Г.* «Короткий, гнилозубый, в осне...» // 89. 6.
- Клещенко А.* Канал имени Сталина // 89. 6.
- Клюев Н.* [Стихи]; *Азадовский К.* «Повесть скорби» Николая Клюева // 8.
- Крейд В.* [Стихи] // 11.
- Кривулин В.* «...черня дешевым шариком блок нот...» // 89. 4.
- Максимов В.* Истомилась душа на жестокой вой не...: Три баллады // 7.
- Наппельбаум И.* Триптих // 89. 1.
- Николев А.* Стихотворения / Публ. Г. Морева; *Морев Г.* Из недр языка // 6.
- Петроченков В.* [Стихи] // 11.
- Плахов А.* ...И думать, думать -- древняя игра // 6.
- Слуцкий Б.* «В черной кофоти времени, веры...» / Публ. Ю. Болдырева // 89. 5.
- Тотс Г.* На шахматной доске ночей и дней...; *Безродный М.* Неактуальная лирика Георгия Тотса // 4.
- Хазин А.* Писал и я веселые стихи...; *Константинов В., Рацер Б.* «Некий» Хазин // 89.6.
- Хармс Д.* Летание без крыл жестокая забава / Вступл., подг. текста, комм. А. Устинова // 2.

IX. ПРОЗА

- Бахтерев И.* Происшествие в кривом желудке / Подг. текста В. Перца // 2.
- Борисова М.* Четыре притчи // 12.
- Вахтин Б.* Дублинка: Повесть / Предисл. Н. Вахтина // 2, 3.
- Житинский А.* Урок мужества: Рассказ // 1.
- Катерли Н.* Земля бедованная: Рассказ // 89. 3.
- Коновальчук М., Сельянов С.* Духов день: Фрагменты литературного сценария; *Герман А.* «Кино бывает разным...» // 6.
- Мишин М.* Практически народ // 89. 1.
- Тэффи.* Ее житие / Вступ. заметка и публ. С. Букчина // 10.
- Хармс Д.* [Проза] / Подг. текста, прим. А. Кобринского; *Кобринский А.* Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда // 11.
- Ярцев Ф.* У кобринских прудов // 12.

Х. ПУБЛИЦИСТИКА

- Борев Ю.* Сталиниада: Отрывки из книги // 89. 6.
Бровкин Ю. Открытое письмо профессору ЛГУ М. В. Попову // 12.
«В лица их молча взглядитесь...» [ОФТ] // 1.
Ганшин В. «Спокойная выставка» // 89. 1.
«Главное еще вперед!» / Беседа Г. Петрова с композитором А. Петровым // 89. 3.
Голлербах Е. Преодоление Гутенберга [Самиздат] // 89. 5.
Грязневич В. Традиция ненависти // 8.
Дзенискевич А. История с «ампирным ангелом» // 89. 2. *Он же.* Смысл и цена стратегической обороны // 5.
Ельцин Б. Исповедь на заданную тему // 6—11;
Сокуров А. Об авторе; *Петров Г.* О книге // 6.
Ермолин Е. Перекуем ли мы мечи на орала?: Идеиные повести современности и судьба русской культуры // 1.
Жизнь, ирония, бессмертие: С писателем Радием Погодиным беседует Михаил Кононов // 9.
Золотоносов М. Музыка во льду // 89.1. *Он же.* «Страшная месть» // 1.
Карп П. Круги художественного кровообращения // 89. 2.
Клявина Т. Кумиры и ученики // 89. 3.
Крестинский А. «Новый взгляд», или К вопросу о передержках и умолчаниях в критике // 3.
Кудинова Л. На языке «Те Вега»: Страницы путевого дневника // 9.
Кулин Л. Парфенон и Петербург // 12.
Курапцева Н. «Лесосводка» [Охрана пам-в] // 89. 2.
Лавров В. Суть раскола, или Заметки о русском // 7.
Лурье С. Очень странное место // 5.
Мальцев С. Извлечем ли уроки? — Непременно: Заметки музыканта на полях театроведческих статей // 89. 5.
Мелихов А. Твердокаменная совесть [Выст. «Сотворение мифа»] // 10.
Петров Г. Развеселить футуролога // 1. *Он же.* Трагическая сложность «простоты» // 4.
Пирютко Ю. Трагедия петербургского некрополя // 89. 4.
Связан фамильно: С Андреем Битовым беседует Евгений Шкловский // 2.
Соколинский Е. О бедной Публичке замолвите слово // 89. 3.
Стругацкий Б., Амосин М. «...В душе мы оптимисты» // 89. 2.
Сухих И. Вопросы без ответов // 3.
Шелин С. Пути ленинского правления // 4.
Щеглова Е. Так куда ж нам плыть?.. // 12.

XI. ТЕАТР

- Адасинский А.* «Дерево» / Записала М. Катюшан // 4.
Алина А. Ловушка для Золушки [Театр им. Ленинского комсомола] // 89. 4.
Берлина М. «И мы тоже не те, что вчера» [ВОТМ] // 12. *Она же.* Прощай, веселая квартира... [Театр Комедии] // 9.
Бржозовская Н. Загадка Павла Панкова // 12.
Гительман Л. Тринтия зарубежных гостей // 3.

- Гришина М.* «Театр Ноль-ноль» // 4.
Гушанская Е. «Подруга скорбящих» [Театр реального иск-ва] // 7.
Датешидзе К. Поживем — увидим? [ВОТМ] // 5.
Ефремова Е. 166≠10? [Театры-студии] // 4.
Иванова В. О малом «глотке свободы» и пьесе И. Дворецкого «Кольма» // 8.
Калмановский Е. Путешествие «Эксперимента»: Вместо путевых заметок // 3.
Катенина Е. Театр абсурда // 4.
Констриктор Б. Слово и тело: О спектаклях «Театральной Лаборатории» // 10.
Кравцова А. Нас не возышающий обман [Театр им. Ленинского комсомола] // 89. 3. *Она же.* Не отрицанием единым // 2. *Она же.* Не смех и не слезы [Театр драмы и комедии] // 89. 2. *Она же.* Одинокий всадник [ТЮЗ] // 89. 5.
Леонтьев П. Театр ЛГУ // 4.
Максимов М. Джинн на воле [«Караван мира»] // 3. *Он же.* «Кому такое счастье нужно?» [ТЮЗ] // 89. 6. *Он же.* «Путем гибридирования и скрепления» [Театр им. Комиссаржевской] // 89. 1. *Он же.* Что день грядущий нам готовит?.. [Театр им. Комиссаржевской] // 1.
Маркова Е. Дом на Троицком поле // 4. *Она же.* Почему именно этот? [«Молодой театр»] // 6.
Машин П. Очередь на гильотину [Театр им. Комиссаржевской] // 89. 6. *Он же.* «Я задумал эту пьесу как комедию» [Театр Комедии] // 4.
Москвина Т. Что отрицать будем?: Спорные мысли о театре // 89. 1.
Овс Л. О недавнем славном прошлом: Ленинградская сценография 1960—1980-х годов // 4.
Платунов А. Не понял [ВОТМ] // 8. *Он же.* «Спрут-89» [Театр им. Ленинского комсомола] // 8.
Попов Л. По ком стучит «Собачье сердце» // 9. *Он же.* «Синий мост-1» // 4.
Представление «Представления» [Рукописн. журнал театр. фак-га ЛГИТМиКа] // 89. 2.
Скорочкина О. Уроки музыки, или Семейный портрет в театральном интерьере [ВОТМ] // 10.
Соколинский Е. Драмы Театра Комедии // 7. *Он же.* Перестройщик из пятого века: «Лягушки» Аристофана в постановке Л. Стукалова // 89. 6.
Сторонний В. «Приют комедианта» // 4.
Таршис Н. Меж песней и судьбою: Аэды XX века и театр // 1.
Тропп Е. Сирано... Вершинин [Театр драмы им. Пушкина] // 11.
Файнштейн А. Гонка без финиша? [Г. Корольчук] // 11. *Она же.* Сантиментов не будет [ТЮЗ] // 7.
Цимбалюк А. Гун-го // 4.

XII. ФОТОГРАФИЯ

- Ирошников М., Процай Л., Шелаев Ю.* «Живопись с этого дня умерла...» // 89. 2.
Мастеровой [М. Данилов] // 10.
Машин П. Город Петра [Ю. Щенников] // 89. 5.

- Процай Л., Шелаев Ю.* Знакомый незнакомый
Петербург // 89. 3.
Процай Л., Шелаева Е. Петроград — Ленинград:
Забывшие двадцатые // 7. 8.
Шелаева Е. 16 мая 1903 года... // 5.

XIII. ХРОНИКА ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Алина А.* Вопреки прогнозам [ЛЮ Союза кинематографистов] // 89. 2.
Арро В. Преодолеть синдром областной судьбы [Коорд. совет творч. Союзов Ленинграда] // 89. 4.
А. С. Завтра журналистского Союза // 89. 6.
Афанасьева А. Воспитание чувств // 89. 3.
Барутчева Э. Венок Мусоргскому // 89. 3.
Брагинская Н. С Пушкиным не расставаясь [Театр драмы им. Пушкина] // 89. 4.
В. Ш. «Он между нами жил...» [Выст. «Пушкин и Мицкевич»] // 89. 5.
Всё о творчестве / Интервью *Н. Соломиной В.* Шубину // 11.
Ганшин В. Один день в Зимнем дворце // 89. 4.
Дни нашей жизни // 1—12.
Дробышева М. Кукольный юбилей // 89. 3.
Еврейское культурное общество // 89. 3.
Золотоносов М. Сталинизм в судьбах людей [Выст.] // 89. 6.
Иваннен В. Родники земли нашей [Выст. копий древнерусск. фресок] // 6. *Она же.* Сокровища особой кладовой // 89. 6. *Она же.* Стихия света [Выст. А. Мыльникова] // 89. 5.
Киселева О. Нетрадиционное [Третий междунар. симпозиум gobелена] // 7.
Кокко В. Культурное общество ингерманландских финнов // 89. 4.
Кравцова А. Девиз — консолидация [ЛЮ Союза театр. деятелей] // 89. 4.
Макеева А. Украинское общественно-культурное товарищество // 89. 4.
Малый драматический на гастролях в Японии / Фоторепортаж Ю. Белинского // 3.
Мост через океан [Акад. худ-в СССР и Нью-Йоркская акад. иск-в] / Интервью *Т. Юрьевой В.* Яковлевой // 89. 1.
Петров Г. Начало пути [ж. «Искусство Ленинграда»] // 89. 1. *Он же.* Права обретаются в борьбе [ЛЮ Союза писателей] // 89. 2.
Райскин И. На новый лад [ЛЮ Союза композиторов] // 89. 5. *Он же.* Новая глава [Ю. Темирканов] // 89. 2.
Рождение нового Союза [Союз конц. деятелей] // 89. 3.
Семейный портрет без интерьера [Театр муз. комедии] / Фоторепортаж Ю. Истомина, текст А. Владимирской // 89. 5.
Союз Союзов: Напутственное слово деятелей культуры [ж. «Искусство Ленинграда»] // 89. 1.
Спиридонов В. «Двадцатый век» // 1. *Он же.* Поэзия фиордов // 89. 6.
Тарев В. Бушуют страсти // 89. 4.
Фазми Ф. Взбесившееся эхо [Кам. хор в Смольном соб.] // 4.
Шубин В. Вера и разум [Выст. «П. Флоренский»] // 89. 5.

- Шубина М.* Набоковский вечер // 89. 6.
Юзбашан К. Центр армянской культуры // 89. 1.
Яковлева В. Будущее Невского проспекта // 89. 1. *Она же.* Калейдоскоп стилей [Выст. молодых худ-в] // 89. 5. *Она же.* Пополнение коллекции [Русск. музей] // 89. 4.

XIV. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- Агамалян Л.* Приятно, или Двенадцать лет спустя // 10.
Адмони В. Северная смуглость [Ф. Абрамов] // 2.
Алексеев Б. Путем Зернова [Худ. А. Зернов] // 12.
Алянский Ю. Задуманный талант: Письмо Николаю Алексеевичу Полевому // 89. 1.
Беседы с А. А. Ахматовой: Из собрания М. С. Лесмана; *Лесман М.* Она приглашает меня к себе; *Зенкевич М.* У камина с Анной Ахматовой / Публ. Н. Князевой, вступ. статья и комм. Р. Тименчика // 89. 5.
Биневиц Е. «Антисоветское явление», или Как в Ленинграде ни разу не поставили Михаила Булгакова // 7.
Блинов А. Прерванная нить [Ист.-быт. музей] // 12.
Быть или не быть Офелии? [Переписка М. Лозинского и М. Бабановой] / Подг. текста, вступл. и прим. Н. Берновской // 12.
Васильев С. Мертворожденное или настоящее? [Охрана пам-в] // 9.
«В доме у дороги непроезжей...» [А. Ахматова] / Интервью *Е. Линда В.* III. // 8.
Вечный таракан [Обэриу] // 2.
Волошин М. История моей души / Подг. текста, вступ. статья и прим. В. Кученко // 89. 3, 4; *Купченко В.* «Это чистое и одаренное существо» // 89. 3.
Глебова Т. Рисовать, как летописец: Страницы блокадного дневника / Публ. Л. Глебовой. Подг. текста, предисл. и комм. В. Перца // 1, 2.
Дейнека Н. Чужая и маленькая: Мои встречи с М. М. Зощенко; Письма М. М. Зощенко Н. Б. Дейнеке / Вступл. и публ. Н. Князевой // 3.
Желанная Н. Мир ушедших вещей // 4.
Зернов Б. Принцип внутренней необходимости: Заметки о творчестве Василия Кандицкого // 2.
Каннегисер Н. О. М. А. Кузmine / Публ. Н. Князевой и Г. Морева. Комм. Г. Морева; *Морев Г.* «Не холоден минутный дом...» // 9.
Кац Б. Начало «пожизненной дружбы»: Борис Пастернак о первой встрече с Марией Юдиной // 7.
Карасик И. Конфликт [Филоновцы] // 6.
Карусель: Повествование в документах [И. Троцкий, Л. Эйзенгардт] / Подг. текста Я. Гордина, прим. ред. // 89. 6.
Козинцев Г. Озвучивание / Вступл., публ. и прим. В. Козинцевой и Я. Бутовского // 89. 6.
Константинов В., Рацер Б. Наш первый композитор [В. Соловьев-Седой] // 6.
Коробцова А. Лики России [Б. Григорьев] // 10.
Кучеров Р. Невыдуманная земля Федора Абрамова / Записала А. Алина // 2.

Лалис И. Иконостас превратностей судьбы [Охрана пам-в] // 8.

Мануйлов В. Из «Записок счастливого человека» [Н. Клюев] / Публ. и прим. К. Азадовского // 8.

Марианцман В. Прогулка по Павловску // 11.

«Меня может понять страдалец-художник»: Петербургские годы М. З. Шагала / Вступ., подг. текста и прим. Х. Фирина // 8.

«Милая Мила Николаевна...» Письма Е. Замятиной к жене (1918—1923 гг.) / Предисл., подг. текста и прим. М. Любимовой // 10, 11.

Митин П. О свободе непонимания [Обэриу] // 2.

Настин В. У ганнибаловского дуба: Вместо некролога // 7.

Некрасов С. Дом поэта: между прошлым и будущим [Всесоюз. музей Пушкина] // 6.

Нестерова Е. Автопортрет в китайском костюме [И. Бичурин] // 5.

Нинов А. После катастрофы: Автор, Рассказчик, Издатель, Первый, Чтец и другие Действующие лица произведений Булгакова 1929—1939 гг. // 10.

Обэриуны в Ленинграде / Сост. В. Шубинский, автор схемы И. Быховских // 7.

Окунь М. Смотритель // 10.

Петербург заповедный / Интервью А. Марголиса Л. Сидоровскому // 7.

Пиотровский Б. Мои предшественники: Из архивных изысканий // 89, 4.

Письма М. М. Зощенко В. С. Круглову / Публ. и прим. Л. Круглова; *Круглов Л.* Жил, как птица небесная... // 4.

Письмо Бориса Лаврентева / Публ. и комм. В. Бахтина // 89, 6.

Попова Н. «Разлучение наше мнимо...» [Музей А. Ахматовой] // 89, 6.

Проций Л., Шелева Е. Театры Петрограда — Ленинграда. 1920-е годы // 11.

Пушин П. Искусство и революция: Глава из книги / Предисл., публ. и прим. И. Пуниной // 89, 5.

Пусть наша память будет доброй: Из архива писателя Михаила Слоимского / Предисл. С. Слоимского // 10.

Редько К. Краткий автобиографический обзор / Публ. Т. Редько. Подг. текста, прим. Е. Яковлевой; *Яковлева Е.* «Сколько я извезил морей!» // 11.

Рыцарева М. Было ли самоубийство?: Об одном апокрифе в биографии композитора Максима Березовского // 2.

Серовщина [Вл. Серов]: Прошу не считать меня больше членом ЛОССХа [Н. Пунин] / Предисл. и публ. Я. Окуня; Бунт 254-х / Изучил документы, записал разговоры и прокомм. В. Актубов; *Настерняк Я.* Противостояние // 8.

Соловьева А. Померкшая «жемчужина» [Охрана пам-в] // 10.

Срезневская В. Воспоминания [А. Ахматова] / Публ. О. Срезневской и И. Кравцовой. Подг. текста, предисл. и прим. И. Кравцовой // 89, 2.

Суриц Б. Одноглазый стрелец: О графических портретах Юрия Анненкова // 89, 6. *Он же.* Ты не плачь обо мне... [Н. Иванов] // 5.

Товстоногов Г. Зеркало сцены: Перечитывая запово // 89, 5.

Федоров А. Размышляя над «Русской церковной стариной»... [Вступ.] // 1.

Фирин Х. Вы жали ли руку времени?: К 25-летию выхода мемуаров Ильи Эренбурга // 11.

Фогельсон С. Школа Соловьева-Седова: Глава из книги воспоминаний // 6.

Чащина Л. Путь возврата: К 80-летию со дня рождения О. Ф. Берггольд // 5.

Шедеры на балансе [Охрана пам-в] / Интервью Р. Дунина В. Яковлевой // 1.

Шубина М. Тоска по экологической нише [В. Набоков] // 4.

Эрбштейн Б. Письма оттуда / Предисл., публ., комм. Л. Овэс // 89, 6.

Яглова Н. Записки о блокаде // 5.

Яковлева В. Бастион равнодушия [Охрана пам-в] // 7. *Она же.* Великий Фаберже // 89, 2. *Она же.* Непутное дело [Охрана пам-в] // 4. *Она же.* Парадоксы Леноблсовпрофа [Охрана пам-в] // 8. *Она же.* Спасите антиквариат! // 11. *Она же.* Трагические акварели [Н. Лансере] // 89, 6.

М а р т и р о л о г *: Баршев П. В. 5. Брюклов Б. П. 1. Венус Г. Д. 89. 4. Войтинская Н. С. 89. 3. Воляртинский В. Ф. 7. Вульфийус П. А. 89. 3. Выгодский Д. И. 2. Добычин Л. И. 7. Дьяконов М. А. 2. Дягилев С. В. 89. 4. Егуннов А. Н. 1. Заболоцкий Н. А. 89. 5. Ионов (Бернштейн) И. И. 2. Карсавин Л. П. 7. Колбасев С. А. 89. 1. Коллан Б. И. 5. Корнилов Б. П. 89. 2. Крейцер Б. Г. 89. 3. Куллэ Р. Ф. 89. 4. Мандельштам И. Б. 1. Мейерхольд В. Э. 5. Микеладзе Е. С. 89. 5. Океман Ю. Г. 1. Олейников Н. М. 89. 2. Подиванов Е. Д. 89. 3. Пунин Н. Н. 89. 4. Свирич Н. Г. 89. 2. Стенич (Сметанич) В. О. 89. 2. Тагер Е. М. 89. 1. Троицкий И. М. 89. 6 («Карусель»). Шмерко Л. М. 2. Штукин А. А. 5. Шухаев В. И. 7. Эйзенгардт Л. П. 89. 6 («Карусель»). Эрбштейн Б. М. 89. 5. Юркун (Юркунас) Ю. И. 89. 5.

XV. ИСТОРИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

Бердяев Н. [Письмо Э. Ф. Голлербаху. 1918 г.] // 89, 3. *Он же.* Христианство и классовая борьба / Подг. текста В. Сажина // 89, 3—6; 1, 2; *Новиков А. И.* «...И вопреки бичам идеологий» // 89, 3.

«Наш греховный мир...» / Беседа В. Сажина с о. Марком (Смирновым) // 2.

Община: Из серии книг «Живая этика» / Публ. и комм. Л. Шапошниковой // 3, 5—7, 9—12; *Шапошникова Л.* Книга-предупреждение // 3.

XVI. АВТОРСКОЕ ПРАВО

Житинский С. Что такое ВААП? // 89, 1.

Замыслова Н. Дополнительное вознаграждение в кино // 7.

Лохова Н. Гонорар за публичное исполнение // 89, 3. *Она же.* За счет автора // 8. *Она же.* Новое о гонорарах // 89, 2. *Она же.* О знаке

* Содержит росписи рубрики «Реквием» (кроме специально оговоренных случаев).

охраны авторского права на произведениях, издаваемых в СССР // 4.

Новикова Н. Об экспортных соглашениях // 89. 5.
Озолько Е. Гонорар за репродукцию // 6. Она же.
Гонорар за скульптуру // 89. 4. Она же. Некоторые вопросы авторского права художников театра // 1. Она же. Новое в законодательстве об авторском вознаграждении за художественно-графические и фотографические работы для печати // 3. Она же. Новое о гонорах за произведения изобразительного искусства // 11. Она же. О выплате авторского вознаграждения штатным художникам предприятий, организаций, учреждений за тиражирование произведений декоративно-прикладного искусства // 10.

Тесленко З. Гонорар за публичное исполнение // 2.

XVII. АНКЕТА ЖУРНАЛА

Ленинградское искусство в 1989 году // 1, 6, 9

АВТОРЫ *

Аврутина Л. V. Агамалян Л. XIV. Адашинский А. XI. Адмони В. XIV. Азадовский К. VIII. Актюганова И. V. Алейников И. V. Алексеев Б. XIV. Алина А. XI, XIII. Алянский Ю. XIV. А. М. IV. А. Н. М. XVII. Амусин М. X. Аникин С. XVII. Аранович С. V. Арро В. XIII. А. С. XIII. Афанасьева А. XIII. Ахматова А. III. [Бабанова М.] XIV. Барутчева Э. XIII. Басыров А. IV. Бахтерев И. VIII, IX. Башинская И. IV. Безродный М. VIII. Белят И. IV. Бердыев Н. XV. Берлина М. XI. Берновская Н. XIV. Биневич Е. XIV. Битов А. X. Блазер М. V. Блинов А. XIV. Бойкин XVII. Борев Ю. X. Борисова М. IX. Боровский А. IV. Бородин А. VIII. Брагинская Н. XIII. Брашинский М. V. Бржозовская Н. XI. Бровкин Ю. X. Бродский И. III. Бугаев В. IV. Бучкин С. IX. Бутаков В. IV. Быков В. VI. Бялик М. VII. Вайль П. III. Васильев С. XIV. Вахтин Б. IX. Вахтин Н. IX. Введенский А. III. Ведутов С. XVII. Владимирская А. XIII. Вольман Н. V. Волошин М. XIV. В. III. XIII, XIV. Гаккель Л. VI. Галушко М. VI. Галушко Т. VIII. Ганшин В. X, XIII. Гарин Ф. XIII. Генис А. III. Герман А. IX. Герман М. IV. Гительман Л. XI. Глебова Т. XIV. Голлер Б. III. Голлербах Е. X. Гоппе Г. VIII. Григорьев О. VIII. Гришина М. XI. Грязневич В. X. Гушанская Е. XI. Данько Л. VII. Датешидзе К. XI. Дейнека Н. XIV. Дзенискевич А. X. Дмитриева М. VII. Дзоботворский С. V. Дробышева М. XIII. Дроздова Т. XVII. Друскин М. VI. Дудин М. VIII. Дунин Р. XIV. Ельцин Б. X. Епишин А. VI. Ермолин Е. X. Ефремова Е. XI. Желанная Н. XIV. Житинский А. IX. Житинский С. XVI. Журавлева З. IV. Замыслова Н. XVI. Замятин Е. XIV. Зенкевич М. XIV. Зернов Б. IV, XIV. Зозулина Н. VII. Золотоносов М. X, XIII. Зоценко М. XIV. И. А. V. Ибрагимов И. IV. Иваннен В. IV, XIII. Иванов Г. VIII. Иванов В. XI. Изотова М. IV.

Ирошников М. XII. Калмановский Е. XI. Каннегисер Н. XIV. Карасик И. IV, XIV. Карп II. VII, X. Катенина Е. XI. Катерли Н. IX. Кац Б. XIV. Киселева О. IV, XIII. Клещенко А. VIII. Климовичий А. VII. Клюев Н. VIII. Кляйна Т. X. Князева Н. XIV. Кобринский А. IX. Ковнацкая Л. VII. Ковтун Е. IV. Козинцев Г. XIV. Кокко В. XIII. Коновальчук М. V. IX. Кононов М. X. Константинов В. VIII, XIV. Констриктор Б. XI. Корнакова М. VII. Коробцова А. XIV. Кочедышкина Т. IV. Крацова А. V, XI, XIII. Крацова И. XIV. Кралин М. III. Крейд В. VIII. Крестинский А. IV, X. Кривулин В. VIII. Круглов Л. XIV. Кудинова Л. X. Кузкин Л. X. Купченко В. XIV. Курацева Н. X. Курбановский А. IV. Кучеров Р. XIV. Лавренев Б. XIV. Лавров. В. X. Лауко А. IV. Лапис И. XIV. Леонтьев П. XI. Лесман М. XIV. Лянд Е. XIV. [Лозинский М.] XIV. Лопушанский К. V. Лохова Н. XVI. Лурье С. X. Любимова М. XIV. Макеева А. XIII. Максимов В. VIII. Максимов М. XI. Мальцев С. VI, X. Мануйлов В. XIV. Маранцин В. XIV. Марголис А. XIV. Марк о. (Смирнов) XV. Маркарян Н. VII. Маркова Е. XI. Машин П. XI, XII. Мейлах М. III. Мелихов А. X. Миرون Р. V. Мишин М. IX. Митин П. XIV. Морев Г. VIII, XIV. Москвина Т. V, XI. Мочалов Л. IV. Настин В. XIV. Наппельбаум И. VIII. Некрасов С. XIV. Нестерова Е. IV, XIV. Николов А. VIII. Нинов А. XIV. Новиков А. XV. Новиков Ю. IV. Новикова Н. XVI. Овэс Л. XI, XIV. Окунь М. XIV. Окунь Я. XIV. Орлов Г. VI. Осипенко А. VII. Охонько Е. XVI. Павлова И. V. Панченко А. V. Пастернак Я. XIV. Перд В. IV, XIV. Петров А. X. Петров Г. X, XIII. Петровичев В. VIII. Пиотровский Б. XIV. Пирютко Ю. X. Платунов А. XI. Плахов А. VIII. Погодин Р. X. Пожидаев В. IV. Попов Л. XI. Попова Н. XIV. Процай Л. XII, XIV. Прудников И. IV. Пунин Н. IV, XIV. Пунина И. XIV. Райкин И. VI, XIII. Рацер Б. VIII, XIV. Редько К. XIV. Рыцарева М. XIV. Сельянов С. IX. Сергеев И. XVII. Сергеева К. XVII. Скорочкина О. XI. Скотникова Г. VI. Слонимский М. XIV. Слонимский С. XIV. Слуцкий Б. VIII. Соколинский Е. X, XI. Сокуров А. X. Соловьева А. XIV. Солонина Н. XIII. Спиридонов В. IV, XIII. Срезневская В. XIV. Сторонний В. XI. Стругацкий Б. X. Сурис Б. XIV. Сухих И. X. Тареев В. XIII. Таршин Н. XI. Тесленко З. XVI. Тименчик Р. XIV. Товстоногов Г. XIV. Тотс Г. VIII. Тропп Е. XI. Тушенкова Н. IV. Тэффи IX. Успенский М. IV. Устинов А. VIII. Файнштейн А. XI. Фахми Ф. XIII. Федоров А. XIV. Фейертаг В. VI. Фирин X. XIV. Фогельсон С. XIV. Хазин А. VIII. Хармс Д. VIII, IX. Цимбалюк А. XI. Ч. XVII. Чащина Л. XIV. Чегодаева М. IV. Шагал М. XIV. Шапошникова Л. XV. Шелаев Ю. XII. Шелаева Е. XII, XIV. Шелин С. X. Шехтер Т. IV. Шкловский Е. X. Шмелев И. I. Шубин В. XIII. Шубина М. XIII, XIV. Шубинский В. XIV. Щеглова Е. X. Эрбштейн Б. XIV. Юзбашан К. XIII. Юрьева Т. IV, XIII. Юсфин И. II. Яглова Н. XIV. Яковлева В. IV, XIII, XIV. Яковлева Е. XIV. Ярцев Ф. IX.

* Римскими цифрами обозначены тематические разделы содержания.

Х У Д О Ж Н И К И *

Альтман Н. 89. 5. Анненков Ю. 89. 6. Апперт А., Шарлемань И. 7. Аршакуни З. 1, 12. Афоничев В. 5. Балмонт Е. 89. 3. Бахтерев И. 2. Бегиджанов В. 8. Белкин А. 89. 3. Белый С. 89. 4. Билибин И. 10. Бичурин И. 5. Богорад В. 89. 1. Богустова Р. 12. Бродский В. 89. 4. Бронзит К. 89. 1. Брюллов А. 1. Булатов Э. 89. 4. Булгакова О. 12. Быховских И. 7. Верди Н. 89. 1. Ватенин В. 12. Видерман В. 89. 4; 1. Вильнер В. 89. 4. Воинов В. 89. 3, 6. Волкова М. 10. Волосенков Ф. 89. 5. Волошин М. 89. 4. Гау В. 89. 1. Глебова Т. 89. 1, 2; 1, 2. Григорьев Б. 89. 4; 10. Гуревич А. 6. Гуро Е. 89. 2. Гусаров О. 9. Данько Н. 89. 6. Доминов Р. 2, 12. Доррер В. 4. Духовлинов В. 8, 9. Дяткина И. 6. Егошин Г. 12. Ермолаева В. 89. 2. Ефремов Б. 89. 1. Забирохин Б. 89. 4; 7, 8. Заринов А. 12. Зернов А. 12. Иванов И. А. 4. Иванов И. В. 89. 3; 2. Игнатьев А. 89. 2. Исаков А. 7. Кабаков И. 89. 4. Краснорепова-Хасцлер М. 1. Крестовский В. 2. Карасик М. 89. 4. Китаев М. 4. Коваленко В. 89. 1. Ковенчук Г. 89. 6. Колдобская М. 10. Комельфо 12. Кондратьев П. 7. Коротеев Б. 11. Кочергин Э. 4. Крапивницкая В. 89. 4. Краснорепова-Хасцлер М. 1. Крестовский Я. 12. Крыжевский Я. 6. Кузьминский А. 89. 5; 2. 3. Кундышев В. 89. 1. Лазарев Л. 12. Лансере Н. Е. 89. 6. Ли К. 10. Лищинская Н. 89. 1. Лоцман А. 4. Лукка В. 89. 5. Люкшин Ю. 89. 4; 9. Мавлюбердин С. 8. Малевич К. 89. 2. Маркина О. 1. Матюх В. 89. 4. Матюшин М. 89. 2. Михайлов В. 89. 5. Мишин В. 7. Моисеенко Е. 89. 1. Мосеев Г. 4. Мочалова А. 9. Назаренко Т. 12. Неизв. худ. 89. 5. Нестерова Н. 12. Овчинников В. 89. 3. Окё М. 89. 4. Орлов Е. 3. Орловский А. (?) 5. Отрошенко И. 5, 6, 12. Паршиков В. 3. Петрыгин И. 89. 1. Рабин О. 89. 4. Редько К. 11. Рейн Г. 9. Рерих Н. 3. Ротанов Е.

12. Рохлин В. 1. Сажин Н. 2, 5. Сафонова Е. 89. 6. Свердлов Е. 89. 3. Семичов А. 1. Сергеева Л. 11. Серов В. А. 89. 4. Сирони М. 1. Ситников А. 12. Соджун И. 89. 4. Сотников Г. 4. Старженецкая И. 12. Сысоев А. 9. Теребенин В. 5. Тихонов В. 89. 3. Тыкоцкий Е. 12. Тюленев В. 12. Устюгов Г. 11. Фаворский Е. 4. Файф Г. 89. 4. Фигурина Е. 89. 3. Филонов П. 89. 2; 1, 4. Флоренская О. 1. Флоренский А. 1. Цветков Н. 12. Цветов М. 89. 1. Чупятов Л. 89. 2; 6. Шагал М. 8. Шагин Д. 1. Шалабин В. 12. Шемякин М. 89. 3. Шинкарев В. 89. 3; 1. Шипионе 1. Щекатихина-Потоцкая А. 10. Эндер М. 89. 2. Яхнин О. 89. 4; 5, 8. Яшке В. 1.

Ф О Т О Г Р А Ф Ы

Акульшин Д. 11. Алексеев А. 89. 1. Астахов С. 6. Барановский В. 89. 1. Белинский Ю. 89. 5, 6; 3. Бердычевская А. 3. Бертельс В. 89. 1. Блейман Ю. 4. Бродский И. 89. 1. Брыляков В. 6. Буров А. 9. Васильев В. 9. Васильев С. 2. Виленский Д. 10, 12. Волошин М. 89. 3. Вострикова Р. 8. Габай В. 89. 5. Гезенцвей А. 5, 8. Генсвайн Ф. 7. Гинзбург Л. 2. Горнунг Л. 7. Григорович В. 89. 5, 6. Гронский А. 89. 4. Данилов М. 10. Дюжаев В. 7. Истомин Ю. 89. 5. Каверзин В. 89. 3. Китаев А. 1, 2, 6, 7. Кокшаров А. 89. 3. Королев С. 3, 11. Красиков В. 89. 2. Кудинова Л. 89. 1, 5; 4, 7—12. Кучеров Р. 89. 5; 2. Ларионова Ю. 5, 12. Лемхин М. 8. Николаев А. 89. 1; 3. Манушин Б. 89. 1—4. Мовшин В. 89. 5. Пешков В. 89. 3. Стукалов Б. 89. 5; 10. Федоровский Н. 6. Шевельчинская С. 89. 3. Шмелев И. 89. 5. Шредер Е. 89. 1. Щенников Ю. 89. 1—6; 1—4, 6—9, 12.

* Номера журнала за 1990 год указываются без обозначения года и отделяются от номеров за 1989 год точкой с запятой.

Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб. Зав. редакцией Т. Ю. Окунева. Сдано в набор 26.07.90. Подписано в печать 20.11.90. Формат издания 70×100^{1/16}. Бумага писчая № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 12,43. Тираж 22 000 экз. Заказ № 747. Цена 1 р. 20 к. Изд. № 2530. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15. Диапозитивы обложки и вклеик изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Адрес редакции: 191194, Ленинград. Телефон 273-01-32.



Цена 1 р. 20 к.

Индекс: 73190

