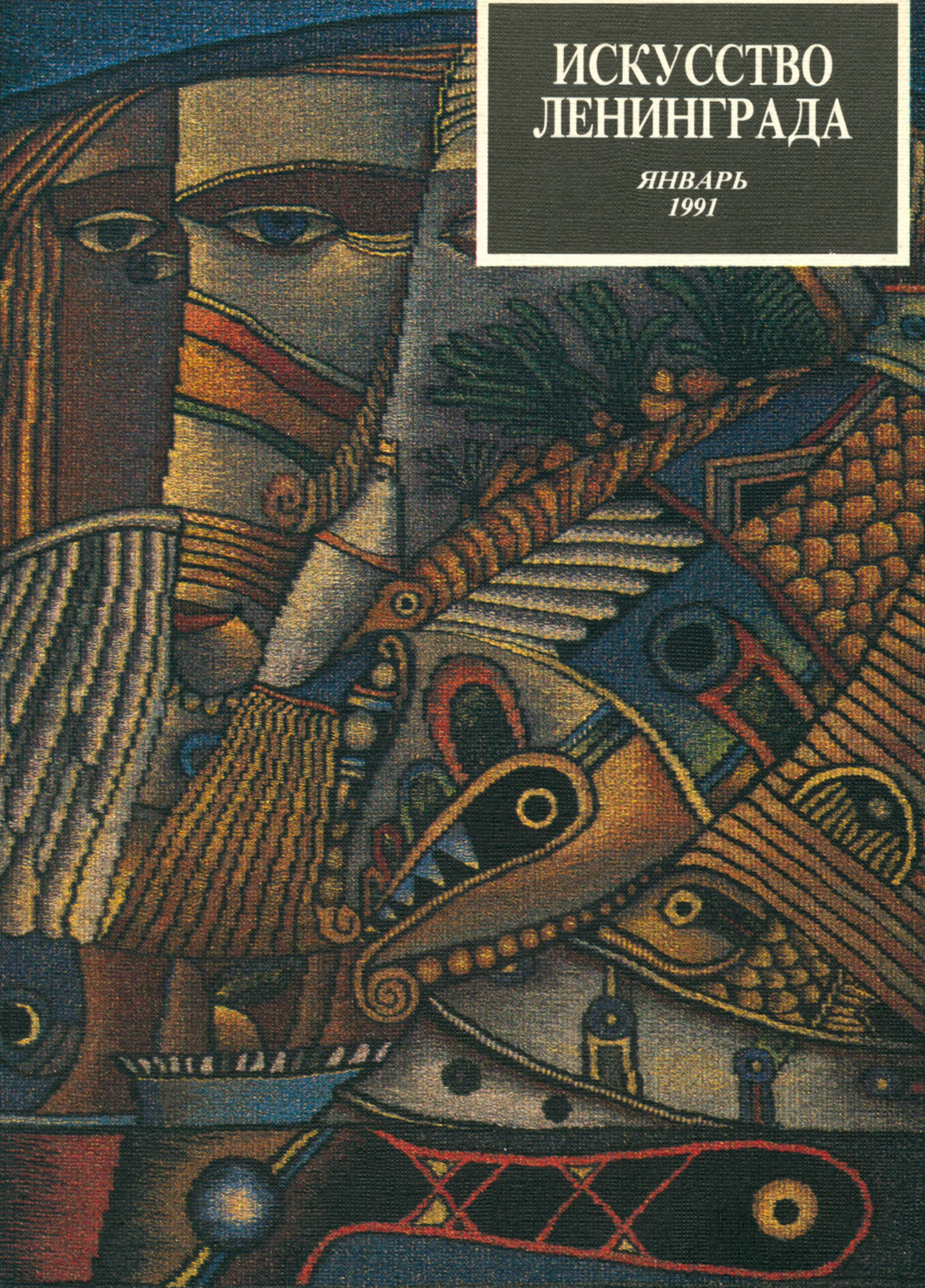


ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ЯНВАРЬ
1991





СОДЕРЖАНИЕ

- 3 *Геннадий Петров*
ВОСЛЕД ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ
- 9 АНКЕТА
РУССКАЯ КУЛЬТУРА
ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
- 10 НОВЫЙ ГОД И РОЖДЕСТВО
Фоторепортаж Ю. Щенникова
- 12 *Юрий Пирютко*
«МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОПАГАНДА» —
ПЛАН И МИФ
- 22 *Елена Левшина*
ЛЕНИНГРАД БЕЗ ТЕАТРОВ?..
Записки экономиста
- 29 ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ
- 31 РЕКВИЕМ
- 32 *Николай Суворов*
ДИФИРАМБ РУКЕ МАСТЕРА
- 35 *Эдуард Шнейдерман*
ГОВОРИЛИ ТОЛЬКО О СТИХАХ
- 42 *Николай Рубцов*
«СЛОВНО ЗВЕРЬ, Я УЙДУ ПО МЕТЕЛИ...»
- 45 *Борис Кац*
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ
В ПАМЯТИ ПОЭТА
- 54 *Осип Мандельштам*
ШУМ ВРЕМЕНИ
Главы из книги
- 57 ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
Галина Скотникова
ХОРОВОЕ ОТКРОВЕНИЕ
Иосиф Райскин
«В ПАЛАТАХ ВЕЛЬМОЖ...»
Виктор Мартыненко
МНОГОЛИКОСТЬ КЕРАМИКИ
Ирина Афанасьева
ИСКРЕННОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО
ВЫРАЖЕНИЯ
- 66 *В. Э. Вацура*
МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ
И ЛИТЕРАТУРОЙ
- 68 *Нестор Кукольник*
АНЕКДОТЫ

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

ЯНВАРЬ
1991

76 НЕВСКИЙ АРХИВ
«МЫ ВАШИ УЧЕНИКИ»
Письма А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева
Д. Н. Кардовскому (1923—1934)

90 ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА
Ирина Богуславская
НАСЛЕДИЕ ИЛИ ШИРПОТРЕБ?

96 МУЗЕИ
Из почты рубрики

98 Валерий Суров
ВИД ИЗ КОЛОДЦА
Рассказ

НА ОБЛОЖКЕ:

Андрей Геннадиев
РЕЛИКТОВЫЕ ЛИЦА. 1989. Гобелен.
На первой странице

Игорь Орлов
СОБОР. 1989. Холст, смешанная техника.
На второй странице

ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА. Конец XIX века.
Вятка, Дымковская слобода (1).
ТУЕС. XIX век.

Пермогория, Вологодская губерния (2).
М. В. Кузнецова.

ЛОСКУТНЫЙ КОВРИК. 1981.

Вожегодский р-н, Вологодская обл. (3).

ЖЕНСКИЙ ГОЛОВНОЙ УБОР. XVIII век.
Галич, Костромской губернии (4).

На третьей странице

Арон Зинштейн
ГОРОДОК. 1987. Холст, масло.
На четвертой странице

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия
В. К. АРРО
М. Ю. ГЕРМАН
В. С. ЛОГУТЕНКО
В. Н. ПОЛУШКО (зам. главного редактора)
С. М. СЛОНИМСКИЙ
Ю. А. СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
А. Ю. ТОЛУБЕЕВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Ф. ШУБИН (ответственный секретарь)
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция

А. Г. МАШЕВСКИЙ (публицистика)
В. Г. ПЕРЦ (изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)

И. Г. РАЙСКИЙ (музыка,
музыкальный театр)

Т. Ф. СЕЛЕЗНЕВА (история
и теория искусства)

В. И. ЯКОВЛЕВА (памятники
архитектуры)

Макет и оформление
И. М. ОТРОЩЕНКО

Технический редактор

Т. Д. РАТКЕВИЧ

Корректор

И. П. СОЛОГУБ

Фотокорреспонденты:

Л. А. КУДИНОВА, А. М. ХАН,

Ю. Н. ЩЕННИКОВ

А. В. БЫСТРОВА (отдел писем)

Т. Ю. ОКУНЕВА (зав. редакцией)

Издается с июля 1989 года

Сдано в набор 10.10.90. Подписано в печать 26.12.90.
Формат издания 70×100/16. Бумага писчая № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75.

Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,75.

Тираж 20 000 экз. Заказ № 837. Цена 2 р. 40 к.

Ордена Октябрьской Революции,
ордена Трудового Красного Знамени

Ленинградское производственно-техническое
объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград,
П-136. Чкаловский пр., 15.

Диалозитивы обложки и вклеек изготовлены
на Ленинградской ордена Трудового Красного
Знамени фабрике офсетной печати № 1.

В О С Л Е Д ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ

ГЕННАДИЙ ПЕТРОВ

Живем и почему-то не чувствуем, что уже давно находимся под благотворным воздействием Всемирного десятилетия развития культуры. Уверен: многие о нем даже не слышали. Между тем Генеральная Ассамблея Организации Объединенных Наций по предложению ЮНЕСКО еще 8 декабря 1986 года одобрила эту идею и провозгласила период 1988—1997 годов Десятилетием, которое может стать «коренным историческим поворотом»¹ в жизни человечества.

Дело в том, что надежды геополитиков мирового сообщества обеспечить всеобщий прогресс исключительно за счет роста материального благополучия и улучшения условий существования людей не оправдались. Реализация концепций такого рода привела к противоречивым результатам. В том числе к таким негативным, как опасность уничтожения окружающей среды, стандартизация образа жизни, ослабление и даже исчезновение культурной самобытности народов.

В итоге специалистам ООН стало очевидно: «...всякий проект социально-экономического развития, который не учитывает одновременно естественную и культурную среду того или иного народа... обречен на провал»². Постепенно в результате анализа процессов, протекающих в региональном и глобальном масштабе, консультаций, дискуссий, межправительственных встреч вызревала радикальная идея, окончательно сформулированная на конференции ЮНЕСКО в Мехико в 1982 году: «**Культура является основополагающим элементом жизни каждого человека и каждого общества**»³.

Как сопоставить этот принцип, основанный на мировом опыте, с советским, остаточным? Пока они оба действуют, отставание первой — теперь уже почти единственной — страны победившего нас социализма увеличивается с каждым днем. Вступив во Всемирное десятилетие развития культуры, цивилизованные страны под эгидой ООН и ЮНЕСКО разрабатывают и осуществляют «комплекс согласованных мер с целью вернуть культурным и человеческим ценностям их **центральное место** в экономическом и техническом развитии»⁴. Тем временем советские министры, парламентарии, столоничальники и сбитые с толку идеологией диктатуры пролетариата рядовые граждане все еще полагают, что культура — это роскошь, позволительная лишь по горло сытому обществу, которому больше некуда девать деньги.

Даже лучшие умы способны ошибаться. Даже коллективный разум не застрахован от неверных выводов и решений. Как видно из приведенных цитат, эксперты ООН вначале тоже недооценивали культуру. Но они давно осознали ее роль и значение, обосновали иную стратегию прогресса, предложили ее мировому сообществу и правительствам, организаторам и исполнителям культурной политики государств. Обратите внимание: книга, на которую я ссылаюсь, называется **практическим руководством** и на ста с лишним страницах содержит множество рекомендаций, весьма полезных тем, кто способен их понять и использовать. А у нас она известна лишь горстке людей.

Гораздо опаснее ошибки инерция заблуждения. Высокомерие ограниченности. Защоренность догматизма. Мол, «у советских собственная гордость: на буржуев смотрим свысока»... Семь десятилетий мы, гордые своим новаторством, прорубали путь к сияющим

¹ Практическое руководство по Всемирному десятилетию развития культуры. ЮНЕСКО, 1988. С. 13.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 14. Здесь и далее выделено автором.— Ред.

⁴ Там же. С. 17.

вершинам, а пришли к зияющим провалам, растеряв по дороге почти все, что унаследовали от предков. Однако, несмотря на очевидную гибельность исторического похода под знаменем «великого учения», сознанием многих политиков до сих пор владеют прежние представления. Никак не отрешиться им от нищеты философии, которая породила нищету духа, а затем и всеобщую нищету народа.

Таким живучим и до сей поры массовым заблуждением является отношение к культуре как нахлебнице трудящихся, в лучшем случае — служанке, которой довольно и объедков с хозяйского стола.

Впрочем, XXVIII съезд КПСС пообещал, что эта славная партия когда-нибудь ошастливит общество концепцией политики, основанной на признании приоритета общечеловеческих ценностей, и тут же посетовал: «Не преодолен остаточный принцип в подходах государства и КПСС к духовной сфере»⁵. Интересный пассаж, не правда ли? Словно не эта партия, единовластно распоряжаясь судьбами страны и каждого ее гражданина, посадила культуру на голодный паек. Словно не по ее воле художественную интеллигенцию лишили жизни, Родины, свободы. Словно не она притесняла творчество и калечила таланты насильственными прививками соцреализма...

Теперь нас уверяют, что социализм в новой реальности будет иным, гораздо лучше прежнего. Но принципы, особенно если ими не желают поступаться, куда долговечнее конъюнктурных лозунгов. Остаточный принцип накрепко засел в головах управляющих страной и ее культурой. Это засвидетельствовали в своих обращениях руководители творческих Союзов и учреждений: «Даже в высших органах государственной власти не проявляется достаточно понимания проблем культуры...»⁶ И в другом документе, адресованном Президенту страны, Верховным Советам СССР, союзных и автономных республик: «Остаточный принцип политического и социального недомыслия по-прежнему душит культуру...»⁷

К чему привела политика удушения духовного потенциала страны и его материального фундамента, видит каждый. Но некоторые цифры уместно напомнить. Около 60 городов страны с населением свыше 100 тысяч жителей лишены театров. Каждый пятый театр не имеет постоянного помещения. Каждое третье театральное здание не пригодно к использованию. За послереволюционные годы в Москве и Ленинграде — крупнейших музыкальных центрах страны — не построено ни одного концертного зала с естественной акустикой. Ни один зал, возведенный за тот же период в других городах России, не соответствует мировым стандартам. Почти в 90 крупных городах (более 250000 человек) нет художественных музеев. По числу музеев на 1 миллион человек СССР занимает 29-е место в мире. В специально построенных зданиях находится менее десятой части музеев. Экспозиционные площади позволяют демонстрировать лишь 6,4 % музейных фондов. Около 2400 библиотек находятся в аварийных зданиях. Каждая четвертая библиотека ютится в помещении площадью менее 50 квадратных метров. 17 тысяч сел с населением свыше 300 человек не имеют стационарных клубов. 30 миллионов советских людей еще не получили возможности смотреть телевизионные передачи...⁸

Мне возразят: нарисованная статистикой удручающая картина иллюстрирует вчерашний день культурной политики, характеризует бездуховность, антигуманность административно-командной системы, отвергнутой обществом, правящей партией, новым руководством страны. Я был бы счастлив принять эту поправку. Однако факты говорят иное: в ходе перестройки, под флагом «преодоления идеологических догм, административного произвола, обращения к духовному наследию, реального взаимодействия с мировым сообществом, обновления социализма» положение культуры, искусства, художественной интеллигенции не только не облегчилось, но во многом ухудшилось.

«Как и десять лет назад, — сказано в упомянутом открытом письме видных деятелей культуры Президенту СССР и парламентариям разных уровней, — на культуру расходуется лишь 1,2 проц. государственного бюджета. Сюда, заметим, включены расходы на телевидение, радиовещание, кино, печать. Задумайтесь: это значит, что в день на культурные

⁵ Резолюция XXVIII съезда КПСС «О политике КПСС в области образования, науки и культуры» // Правда. 1990. 14 июля.

⁶ Бурлацкий Ф. М. и др. За возрождение культуры // Лит. газ. 1990. 7 июля.

⁷ Архипова И. и др. Предотвратит катастрофу культура // Сов. культура. 1990. 16 июня.

⁸ Кризис культуры — где же выход? // Сов. культура. 1989. 16 дек; Культурная политика: пути обновления // Сов. культура. 1990. 2 июня.

нужды одного жителя государства тратится меньше трех копеек! Может ли позволить это себе цивилизованное общество?!»⁹

Цивилизованное, конечно, нет. А наше может и кое-что похуже. Именно в годы перестройки советскому государству надоело содержать искусство даже в бедности. Оно отправило музы на заработки. Иначе говоря, обрекло их на хозрасчет. До такой губительной идеи не додумался ни один титан обскурантизма.

К тому же наши новаторы не позволили промышленности заменить власть на поприще меценатства. «Во всех цивилизованных государствах благотворительные пожертвования не облагаются налогом и оказываются выгодным всем — и тем, кто их делает, и кто получает, и в конечном счете — всем. К. Лавров и М. Ульянов добились в правительстве разрешения крупным предприятиям помогать учреждениям искусства. Но сделать это выгодным не удалось: от налога освободили только один процент прибыли, получаемой предприятиями», — рассказывал корреспонденту газеты известный актер депутат Верховного Совета РСФСР Олег Басилашвили¹⁰.

Видно, уж очень по душе рыцарям остаточного принципа эта мизерная величина — один процент на культуру. И не от бедности, а по убеждению, что большего эта дармоедка не стоит. Ведь на военно-промышленный комплекс щедрой рукой расходуется 40 % годового бюджета страны — 200 миллиардов рублей. Разве нормален такой уровень милитаризации в мирное время, в условиях небывалого потепления международного климата? У правительства достаточно средств, чтобы строить вредные всему живому циклопические дамбы и каналы, списать 80-миллиардный долг убыточных колхозов и совхозов, тем самым поощряя их к дальнейшему иждивенчеству. А коллективное помешательство партийно-государственной верхушки, решившей лихим наскоком, по-лигачевски, покончить с алкоголизмом? Только на уничтожение виноградников и винодельческих заводов выброшено 21 миллиард рублей¹¹. Да мало ли еще «черных дыр», куда без всякой пользы проваливаются народные деньги! А ведь все пустые траты — следствие дремучего бескультурья начальства и нашей с вами безработности.

Теми же причинами вызваны налоговые притеснения творческого труда. Они превышают всякие разумные пределы и по сути убивают искусство. Хозрасчет заставляет театр жить по законам коммерции: давать по два спектакля в день, заведомо снижая художественный уровень представлений, заискивать перед зрителем, подлаживаться под примитивные вкусы обывателя, который падок на «клубничку», — лишь бы заполнить зал. В то же время закон о налогах лишает смысла творческую активность, ибо чем больше трудятся автор и исполнитель, тем выше процент отчислений от гонорара или кассовых сборов в пользу государства.

Впрочем, находить пользу в такой политике способен лишь канцелярский ум, рассчитанный на простейшие арифметические операции. Ему, видимо, мнится, что жесткие условия рынка вынудят мастеров искусства вырабатывать эстетические ценности непрерывно, и выгода польется в казну двумя бурными потоками — от производителей и от потребителей этих ценностей. На самом же деле непомерные поборы, эксплуатация талантов расплодят халтуру или вовсе отобьют охоту творить. Значит, потеряют все — артисты, музыканты, художники, писатели, кинематографисты, зрители, слушатели, читатели... Потеряет общество. Так неужели выиграет государство? Чьи интересы в таком случае оно защищает?

Подобные вопросы возникают и по поводу критического положения, в котором оказалась периодическая печать страны. Прогрессивные перемены, активизация общественной жизни породили огромный интерес к средствам массовой информации. Тиражи журналов и газет резко возросли. Это вызвало трудности с обеспечением их бумагой, печатанием и доставкой подписчикам. Казалось бы, прямой долг государственных служащих — решить эти проблемы в интересах миллионов читателей. Вместо этого Совет Министров СССР заявил: пусть редакции выкручиваются сами. А как это сделать, если бумажники, полиграфисты и почтовики, почувствовав себя хозяевами положения, потребовали отдать им почти всю выручку от реализации журналов и газет? «Не подозрительно ли... что три разных ведомства встrepенулись одновременно? — размышляет публицист Анатолий Рубинов. — Не странно ли, что три пожара занялись в один и без

⁹ См. примеч. 7.

¹⁰ Ключевская К. Рассчитываете напугать? — Нет. Мы надеемся... // Ленингр. правда. 1990. 28 июня.

¹¹ Баймухаметов С. Черная дыра // Лит. газ. 1990. 27 июня; Алешин Е. и др. Как уничтожали национальное достояние // Аргументы и факты. 1990. № 27.

того тревожный момент? **Может быть, полыханием кто-то руководит!**»¹² Для такой постановки вопроса есть все основания.

Беспощадный экономический нажим оставляет редакциям два выхода: обанкротиться или повысить цены на издания в полтора, два, а то и в три раза. Столь дорогая плата не каждому подписчику по карману. Отсюда — заметное снижение тиражей.

Вот к каким плачевным последствиям привел «загадочный демарш»¹³ Совета Министров СССР. Вольно или невольно он жестоко ударил по нарождающейся свободе слова, по демократическому Закону о печати. И разумеется, по всегдашнему мальчику для биты — по культуре. В стране станет меньше постоянных читателей периодики, публикуемых в ней произведений и материалов художественного, эстетического характера. Кто от этого выиграет, не могу предположить. Во всяком случае, не народ — его духовная нищета еще больше усугубится.

Как тут не вспомнить еще раз то же пособие по проведению Всемирного десятилетия развития культуры. В нем дипломатично, но точно говорится о подходах к решению насущных проблем нашего правительства (думаю, что именно его имели в виду авторы книги): «Весьма часто экономическую, социальную или научную политику продолжают проводить без учета политики культурной, и вопрос об их взаимодействии и взаимодополняемости никогда не ставится»¹⁴. Чтобы убедиться в справедливости этого наблюдения, достаточно обратиться к официальной концепции перехода к рыночной экономике. Как видно, ее разработчиков просто не интересует, как отразится рынок на культуре и что нужно сделать, чтобы она, культура, выжила.

Правительственных чиновников, которым кажется выгодным зарезать курицу, несущую золотые яйца, могли бы поправить законодатели — свежие силы, демократическим путем избранные вершить судьбы страны. Но вспомним горькое замечание академика Д. С. Лихачева: его поразило, что делегаты I Съезда народных депутатов СССР в горячих речах даже не употребляли, за редким исключением, слова «культура». Вспомним и реплику из зала во время выступления Альберта Лиханова, когда он доказывал, что проект налогообложения неправомерно лишит писателей большей доли литературного заработка. Тут и выкрикнул какой-то избраннык народа: «Пусть идут к станку!»

Увы, ввести президентским указом интеллигентность в норму поведения, запретить эстетическое и нравственное убожество невозможно. Не добиться решительных перемен и с помощью такой чрезвычайной меры, как предупредительная забастовка деятелей культуры. Эта акция, проведенная в различных городах 28 июня 1990 года, по мнению ее участников, сыграла свою роль: побудила многих задуматься о значении искусства, об униженном его положении в обществе. Однако актеры не шахтеры, они не могут диктовать условия...

Возникает извечный вопрос российского интеллигента: так что же делать?

Мне кажется, успеха можно добиться только одним способом: убеждать, доказывать, влиять на каждого, кому дано право принимать решения. И на тех, от кого, казалось бы, ничего не зависит. На само-то деле еще как зависит! «Идеи становятся силой, когда они овладевают массами» — в этом В. И. Ленин безусловно прав, и правота его подтверждена чудовищными результатами деятельности миллионов под властью разрушительных идей. Теперь заразить бы те же и новые миллионы идеями созидательными. Да не какими-то экспериментальными, надуманными, а самыми жизненными, проверенными практикой соседей по планете. Довольно нам чудачествовать, ставить на себе столь опасные опыты. Хватит изобретать особую породу людей, небывалые формы их отношений, искать неведомые пути к счастью. Пора согласиться, что мы — тоже земляне, и вернуться к своим собратям. Принять человеческие правила существования.

Пока я писал эти строки, пришел «Огонек» с прекрасной статьей Виталия Коротича. Он размышляет о том же: «Мы возвращаемся в человечество. Мы начинаем признавать, что человеческие законы и для нас писаны... Равновесия очень шатки, но История принимает нас к себе, мы опять причастны к ее полету и логике»¹⁵.

Один из таких законов логики гуманизма, уже приведенный здесь, с удовольствием повторю: «Культура является основополагающим элементом жизни каждого человека

¹² Рубинов А. Гласности приходит конец? //Лит. газ. 1990. 25 июля.

¹³ Потапов В. Согласиться? //Сов. культура. 1990. 21 июля.

¹⁴ Практическое руководство... С. 19.

¹⁵ Коротич В. Возвращаемся в человечество // Огонек. 1990. № 30. С. 3.

и каждого общества». Редакционная коллегия и редакция журнала «Искусство Ленинграда» решили в меру сил содействовать тому, чтобы именно эта идея овладела массами. Чтобы ею прониклось как можно больше людей. Чтобы она не только декларировалась в программных документах и торжественных речах, а определяла поведение наших земляков и сограждан, осуществлялась в повседневной практике.

С этими целями мы открываем рубрику «Русская культура во все времена» и намерены вести ее постоянно, из номера в номер. Публиковать статьи, беседы, интервью, письма в редакцию, документы, очерки, корреспонденции, репортажи, материалы социологических исследований, статистические данные.

Нужно ли объяснять, почему журнал, выходящий в России, печатающийся на русском языке, созданный ленинградской интеллигенцией, сосредоточил основное внимание именно на русской национальной культуре? Зачем понадобился специальный раздел в искусствоведческом издании? Ответ одновременно прост и сложен.

На исходе XX века многие страны и народы планеты, Советского Союза с небывалой силой охвачены процессами восстановления и роста национального самосознания. Развиваются они и на русской почве. Этому можно было бы только радоваться — ведь чувства родства к своему кровному, любви, преданности, ответственности за него несомненно плодотворны. Однако эти процессы приобрели опасно взрывной характер. На то есть разные причины. Главная, наверное, в особо многочисленных и тяжелых потерях России, русской культуры в результате экстремизма фанатиков «гениальной теории», преступлений разжиревшей на людских страданиях античеловеческой системы, тупости самодовольных чинуш.

Накопившаяся боль вызвала в народе, в отечественной интеллигенции горячее стремление к защите национального достоинства, к утверждению собственного достоинства, к решительному и бесповоротному устранению всех причин глубокого кризиса. Однако резкие различия в понимании этих причин и путей к новой жизни препятствуют широкому движению стать единым и мощным. Консолидировать его могли бы деятели культуры — хранители и творцы духовных ценностей. Однако именно в их среде царит идейный разброд, доходящий до взаимной вражды. Границы размежевания простираются от оголтелого экстремизма до гражданской апатии, от черносотенного шовинизма и национал-патриотизма до глубокого неверия в возможности России к возрождению, даже до презрения ко всему русскому. А есть немало думающих и честных людей, которые избегают рассуждать о проблемах своей нации, опасаясь злобных нападок инакомыслящих.

Ни одна из перечисленных позиций нам, работающим в журнале «Искусство Ленинграда», не свойственна. Мы считаем необходимым спокойно и вдумчиво обсуждать все наболевшие и спорные проблемы русской культуры, накопившиеся на ее историческом пути. Таких проблем немало. Их перечень, конечно, не ограничивается краткой анкетой, публикуемой вслед за этой статьей. Но важно начать, а дальше разговор сам подскажет содержание дискуссии.

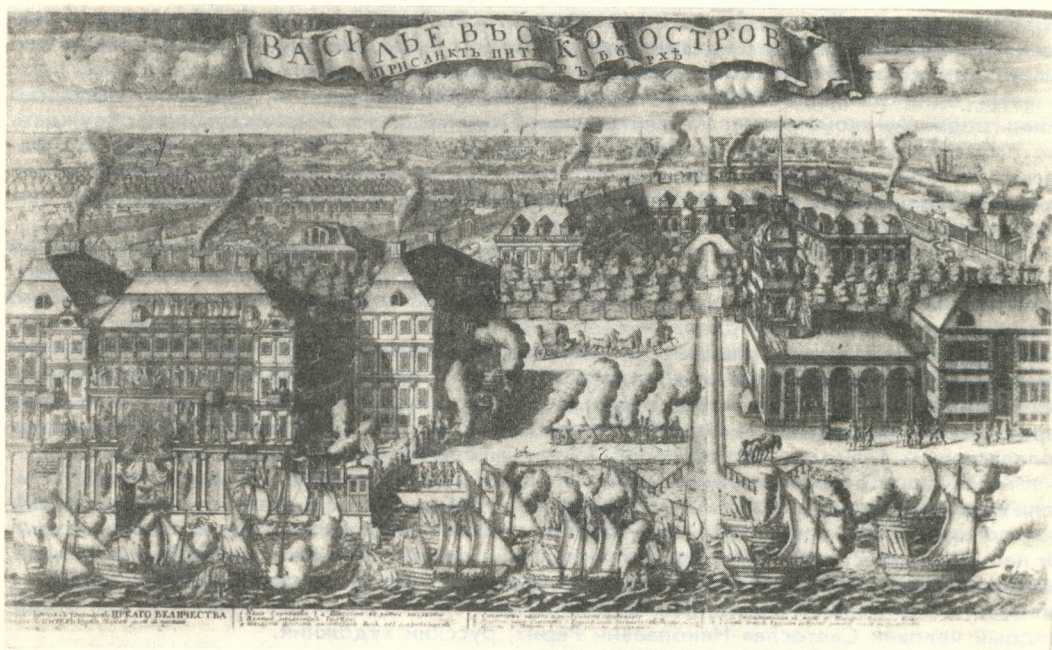
Приглашаем участвовать в ней всех, кому интересны и дороги судьбы русской культуры, — жителей России и других республик Союза, наших зарубежных соотечественников и иностранцев. Взгляд изнутри и мнение со стороны могут оказаться равно полезными.

Одно из главных направлений предстоящего разговора — культурное возрождение Ленинграда. Вопрос далеко не местного значения и забота не только жителей города на Неве. То, что с ним стало за последние десятилетия, — трагедия всей России, всей страны, всего человечества. Оставим ли решать его судьбу Ленсовету и министрам или коллективным разумом, общей волей поможем благородному делу?

А самое дорогое — если слово журнала побудит читателей к реальным поступкам. Если оно заставит хоть кого-то отнестись к себе требовательнее, стремиться к духовному самосовершенствованию. «Главное — понять, что мы сами держим в руках ключ ко всему. От нас самих зависит, по какой дороге мы пойдем: по той, где можно потерять, или по той, где можно найти... Всегда стремитесь к прекрасному, ищите это прекрасное и старайтесь следовать ему в вашей жизни. Все остальное приложится. Поверьте мне»¹⁶ — так сказал мудрый человек Святослав Николаевич Рерих, русский художник.

В заключение напомним: идет Всемирное десятилетие развития культуры. Мы сильно отстали от собратьев по мировому сообществу. Поспешим же вослед ушедшим вперед!

¹⁶ Рерих С. Мы ответственны в своих мыслях...//Лит. газ. 1987. 3 июня.



А. Ф. Зубов. Вид Санкт-Петербурга с фигурой летящего Меркурия. 1711. Заставка к газете «Санкт-Петербургские ведомости» от 28 июня 1711 г.

А. Ф. Зубов. Вид Васильевского острова и триумфального ввода шведских судов в Неву 9 сентября 1714 г. после победы при Гангуте. 1714. Офорт, резец

РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА

1

В чем, на ваш взгляд, состоит национальная самобытность русской культуры? Как ее сохранить в современных условиях глобальной стандартизации образа жизни?

2

Каково значение русской культуры для человечества? Как вы определяете ее роль и место в мировой культуре? Как относитесь к взаимовлияниям различных культур в прошлом и особенно — в настоящем?

3

Что приобрела и что потеряла русская культура за годы Советской власти? Как они отразились на духовной жизни, искусстве и литературе Ленинграда?

4

В чем вы видите своеобразие культурных традиций Петербурга? Существуют ли они в наше время?

5

Какими, по вашему мнению, должны быть пути и способы культурного возрождения города на Неве?

НОВЫЙ ГОД И РОЖДЕСТВО

Традиционная новогодняя елка учащихся изостудии школьного центра при Эрмитаже (в помещении Меншиковского дворца). Январь 1990 года





Впервые — после долгих лет господства в СССР «воинствующего атеизма» — проводился прихожанами Князь-Владимирского собора в помещении Ленинградской Духовной Академии праздник Рождества Христова для детей. При храме была организован детский хор, подготовивший большую рождественскую программу. Также впервые хор детей прихожан участвовал в воскресной литургии. Январь 1990 года.
Фоторепортаж Ю. Щенникова

«МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОПАГАНДА» — ПЛАН И МИФ

ЮРИЙ ПИРЮТКО

В будущем году мы отметим скромный, но поучительный юбилей. Уверен, что виновник торжества неколебимо дожидется этого часа. Исполнится 40 лет потемневшему от времени камню в сквере на Манежной площади, надпись на котором обещает сооружение здесь памятника Николаю Васильевичу Гоголю.

Все-таки есть в этом, черт его знает, как так получается, но есть что-то от врага рода человеческого. Именно, заколдованное какое-то место. И, в сущности, страшная месть. Не писателю, очевидно: что ему в наших камнях. Нет, здесь то самое зеркало — и «неча пенять, коли рожа крива».

Стоило бы, пожалуй, взглянуть на дело вот с какой стороны. Нет у нас памятника Гоголю (если не считать довольно массивного бронзового бюста (ск. В. П. Крейтан, 1892 г.) в саду у Адмиралтейства) — ну и как у нас, именно в нашем городе, с изучением классика отечественной литературы? Сильно отстаем, например, от Полтавы или Миргорода (где есть, есть непременно!) или, уж разумеется, от Москвы, где даже два Гоголя — один сидит, другой стоит — в 100 метрах друг от друга (что само по себе готовый гоголевский сюжет).

Мы не то чтобы много сейчас сооружаем монументов (да и странно было бы, учитывая скудость средств) — но вот поначалиться, что кому-то еще не соорудили, — это да, очень распространенное явление.

Поразительно в нашем общественном сознании смешиваются задачи сиюминутного, текущего порядка с обращением к вечности. Разницы, кажется, нет никакой, и на крышах домов призыв хранить деньги в сберегательной кассе (тема, пожалуй что, и вечная) выражался теми же средствами газосветной рекламы, что и уверенность в неизбежном выполнении решений очередного съезда.



Привыкнув к превратившемуся в идиому словосочетанию «монументальная пропаганда», мы, похоже, не задумываемся, что понятия эти — пропаганда и монументальность — противоположны, несовместимы по своей сути. Их объединение в афористичной форме целиком принадлежит своему времени, и нужно было, очевидно, для заострения мысли, призыва задуматься над новыми формами массового идейного воспитания. Задолбив формулу, мы утратили ощущение ее взрывчатой, революционной энергии.

Вчитаемся еще раз в высказывания Ленина на этот счет, известные нам в передаче Луначарского. «В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию. Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы». «Надо составить список тех предшественников социализма и его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые, хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры. По этому списку закажите скульптору также временные хотя бы из гипса или бетона произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза... Конечно, на пьедесталах можно делать вразумительные краткие надписи о том, кто это был»¹.

¹ Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 90.

По-видимому, речь шла о вполне конкретных обстоятельствах более чем семидесятилетней давности. Подавляющее большинство людей тогда понятия не имело о марксистской теории и борцах и предшественниках научного социализма.

Хотя, признаться... Положа руку на сердце, читатель, скажешь ли теперь, не заглядывая в энциклопедию, чем знаменит Вальян (Большая Советская энциклопедия не дает ответа. Уточню на всякий случай, что Мари-Эдуард Вальян (1840—1915) — французский социалист, был активистом Парижской Коммуны. С 1893 г. — член палаты депутатов Французской Республики. Дерзну предположить здесь какую-то неувязку. Уж конечно, среди коммунаров следовало бы выбрать Луи Варлена (1839—1874), соратника Маркса по Интернационалу, погибшего на баррикадах в кровавые майские дни. Он, однако, в список не вошел), что написал Лассаль, почему Тиберий Гракх, а не брат его Гай попал в утверченный 30 июля 1918 года «список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР»?

Список этот родился в недрах «отдела ИЗО Наркомата по просвещению». Известно, что в составлении его принимали участие историки В. М. Фриче и М. Н. Покровский, а также нарком связи В. Н. Подбельский. Для нас, привыкших, что отклонение от алфавитного порядка в перечне номенклатурных лиц означает их ранжирование по значимости, любопытно видеть, что в этом историческом списке, начинавшемся Спартакосом, Бабеем, вслед за Брутом, непосредственно предшествует Марксу и Энгельсу, за которыми помещены Бебель, Лассаль и Жорес. Деятели Великой Французской революции опережают Степана Разина, но декабристы и Герцен идут за ним, тогда как Володарский помещен впереди социалистов-утопистов Фурье, Сен-Симона и Оуэна. Революционеры и общественных деятелей всех времен и народов внесено было в список 31. Композиторов — 3, а именно: Мусоргский, Скрябин, Шопен. Артистов всего — Комиссаржевская и Мочалов... Воспринимать в настоящее время этот список из 66 имен как руководство к действию довольно смешно.

Другое дело — поправки к предложениям отдела ИЗО, показывающие направление мысли автора идеи «монументальной пропаганды». Разумеется, в роковом июле 1918 года вождь революции не имел возможности вникнуть во все тонкости замыслов наробраза. Приходилось во многом полагаться на исполнительность и здравый смысл самих функционеров и работать с те-

ми людьми, которые были в наличии. Почему, рекомендовав начать список Марксом и Энгельсом, Ленин счел важным внести в него Н. Э. Баумана и А. В. Ухтомского, московских большевиков, жизнь которых оборвалась в самом начале первой русской революции? Да потому, что рабочая Москва хорошо их знала, еще помнила о грандиозных похоронах Баумана, боевике 1905 года Ухтомском. То, что именно этим людям новая власть ставит памятники, имело огромное нравственное значение, наглядно убеж-



*Памятник Петру I («Царь-плотник») на Адмиралтейской набережной. Скульптор Л. Бернштам.
1910*

дало в победе того дела, за которое боролись большевики. Надо было воспитывать именно сегодня, выполнять задачи текущего момента. Не столь существенным казалось, что из всего богатства мировой философии и науки «коллекцией ИЗО» были названы лишь Скворода, Ломоносов и Менделеев, — но исключение из этого списка великого Владимира Соловьева представлялось необходимым. Иначе рушилась сама идея революционного преобразования общественного устройства.

«Монументальная пропаганда» 1918—1919 годов сыграла свою историческую роль и осталась ярким, но вполне локальным эпизодом становления советской культуры. 13



Памятник принцу П. Г. Ольденбургскому на Литейном проспекте перед зданием Маршинской больницы (ныне — имени В. В. Куйбышева). Скульптор И. Шредер. 1889

К сожалению, догматизация исходных предпосылок этой просветительской кампании, близкой по задачам к борьбе за массовую ликвидацию безграмотности, привела к достаточно грустным последствиям.

Своего рода символом сложившейся ситуации стала известная всей стране история с Памятником Победы в Москве. У нас в Ленинграде отголоском этого сокрушительного провала стала отмена проекта монумента в западной части Васильевского острова.

Кстати, проект этот (арх. Г. Н. Булдаков, Л. Б. Дмитриев, ск. В. Э. Горевой, С. А. Кубасов) никем всерьез не обсуждался, не было и достойных альтернатив, так что почему его отменили, трудно сказать. Главной причиной, вероятно, явилось отсутствие необходимых средств, а не художественные качества проекта, но об этом и надо было бы откровенно проинформировать. Что же до обсуждения и самой правомерности подобной формы оценки художественного творчества, это разговор особый.

Хрестоматийным примером такого обсуждения является судьба «Медного всадника». Как известно, пока Фальконе работал, его мастерскую посещали многие любители, и высказанные ими суждения дошли до нашего времени. Бецкой считал, что памятник Петру I должен быть выполнен непременно по образцу античного изваяния Марка Аврелия. Билиштейн отстаивал идею размещения монумента на набережной Васильевского острова, чтобы император смотрел левым глазом на «старую Россию», то есть на Восток, а правым — на Запад. Некий Яковлев, приведший Фальконе в бешенство, возражал не только против лаврового венка

на голове и самого одеяния Петра, которое считал похожим на ненавистный царю русский национальный костюм, но почему-то и против изображения усов самодержца. Каждая мысль, может, и была по-своему логична: и Марк Аврелий — недурной образец, и топорщащиеся усы не отвечают представлению об императорском величии. Ясно, однако, что Фальконе совсем не о том думал, каким глазом всадник будет смотреть на Восток, и подсказать ему что-либо существенное для его замысла мог бы лишь человек, ему конгениальный².

Предъявлялись, как видим, те же, по существу, требования, какие и в дальнейшем выдвигались на различного рода общественных обсуждениях: не то место, не та форма, недостаточная правдивость изображения, нет должного почтения к предмету, ну и вообще — «я не понимаю, что хотел сказать художник».

Не это ли, между прочим, было причиной потери многих интересных произведений периода «монументальной пропаганды»: их-то подвергали «всенародному обсуждению» прямо в директивном порядке. «Всего несколько дней простояли на постаментах после открытия, — констатирует историк, — памятники Софье Перовской в Петрограде и Степану Разину в Москве. Их сняли по требованию рабочих»³. Первый из этих памятников, кстати, делал итальянский скульптор Орlando Грizzелли, хорошо известный на родине как один из авторов знаменитого памятника Виктору Эммануилу в Риме; а второй — наш Сергей Тимофеевич Коненков.

Упаси боже сравнивать их друг с другом, а тем более — с Э.-М. Фальконе, но для того чтобы «потомство рассудило», надо же дать потомству возможность для сравнения и сопоставления.

Размышляя над судьбой монументального искусства в нашей стране, не худо было бы вернуться к истокам, чтобы пропагандистская акция первых послереволюционных лет заняла свое естественное место в общем течении истории.

Мы знаем, что памятник на Сенатской площади, открытый 7 августа 1782 года, — первый скульптурный монумент России. Однако что же: в течение многих веков своего существования Россия не знала обычая ставить памятники? Конечно знала.

² Каганович А. «Медный всадник»: История создания монумента. Л., 1975. С. 92—95.

³ Памятники революционной России. М., 1986. С. 78.

Благодарная память о славных событиях и деяниях передавалась потомству не только в летописях и сказаниях. Вспомним, что «Троица» Рублева писалась «в похвалу» преподобному Сергию Радонежскому. В память о сыне своем Изяславе воздвиг святой князь Андрей Боголюбский церковь Покрова на Нерли. Да и наш сравнительно молодой город хранит древнюю традицию строительства храмов в ознаменование того или иного события, день которого совпадает с празднованием памяти какого-либо святого православной церкви. Сампсониевский собор — память Полтавской победы, Пантелеймоновская церковь — Гангутского сражения. Первый храм Петербурга не случайно был посвящен Святой Троице, в празднование которой был основан город. Если бы в Ленинграде воздвигали новые храмы, справедливо было бы освятить один из них в память святой Нины (день победы под Ленинградом — 27 января).

Разумеется, строительство и освящение новых храмов сугубо внутреннее дело православной церкви. Но где же новые инвалидные дома, училища, медицинские заведения, благотворительные учреждения в память каких-либо исторических событий? А ведь эта благородная традиция также существовала в нашей стране. И то сказать, мы давно уже не строим больниц и школ по уникальным проектам, так что памятниками их назвать никак нельзя. Но что мешает построить подобное здание-памятник? А сколько их можно было бы соорудить ко всеобщей пользе, на те же деньги, что пошли, например, на один только киевский монумент застойного заката...

Правда, многие школы в блочных корпусах с наполнением классов в 40 и более человек носят у нас громкие имена героев. Клубы, фабрики и колхозы называли в свое время в память годовщины революции или очередных съездов. Но этот вид «монументальной пропаганды» связан, скорее, с традицией различных на- и переименований — одного из феноменов советской культуры, о котором в двух словах не скажешь.

Монумент как некий знак, функция которого — служить написанием о человеке или событии, бесспорно признанном великими в данном обществе и в данную эпоху. Мы не ставим, например, монументов героям Олимпиад, что было свойственно древним грекам. В каждом крохотном немецком княжестве эпохи барокко ставились памятники своим курфюрстам и герцогам. При всем нашем уважении к «вечной памяти двенадцатого года», мы, наверное, не можем не созна-

вать, что для советских русских людей конца XX столетия борьба с наполеоновской Францией далеко не самое значимое историческое событие. Есть, конечно, вечные ценности для народа и страны на протяжении всего их исторического существования. Но реализуются эти ценности — потому, собственно, они и вечные — в разных обстоятельствах, определяемых временем. И существует ли раз и навсегда неизменная иерархия? Что важнее для нас сейчас в нашем национальном характере: стремление к расширению и упрочению своей державности — или милосердие, братство, внутренняя потребность в раскаянии и молитве?

Военная слава России отчеканилась в звонком металле петербургских монументов первой половины XIX века. Империя, казалось, не признавала иных ценностей, достойных увековечения: Александровская колонна, триумфальные арки, бронзовые императоры и полководцы... И все же: 1832 год — памятник Ломоносову в Архангельске, 1845-й — Карамзину в Симбирске, 1847-й — Державину в Казани, 1855-й — Крылову в

Памятник императору Александру III на Знаменской площади (ныне — площадь Восстания). Скульптор П. Трубецкой. 1909



Петербурге, в Летнем саду⁴. Примечательно, что памятники писателям ставились не в столице — по принципу близости, так сказать, к руководству,— но связаны были с местом рождения или же тем, где проходила наиболее значительная часть творческой жизни. Ведь и первый памятник Пушкину появился у нас в Москве — на родине поэта, так же как и Воронеж еще в прошлом веке был украшен изваяниями своих уроженцев — Кольцова и Никитина. Где же, как не там, на берегах Воронежа, должны когда-нибудь встать памятники Платонову и Мандельштаму, связанным (один — рождением, другой — горькой славой) с этим городом во глубине России...

Но что же делать нам, жителям невесткой столицы, города, вошедшего в биографии всех выдающихся лиц нашей истории на протяжении без малого трех столетий? Никого вроде бы не хочется обидеть — но, в сущности, в том ли бессмертие, чтобы выслось бронзовое изваяние, да еще, как большинство заказных работ, плохо сделанное? Не то чтобы совсем уж из рук вон (все-таки в Ленинграде нет таких откровенно бездарных монументов, как в Москве: Энгельсу, например, или Свердлову) — но «казенное», сделанное не по воле художника, а согласно букве предписания свыше.

Есть у нас в Ленинграде три памятника, композиционным строем и пластической разработкой вполне принадлежащие своему времени — 1950-м годам, не лишком благоприятным для творческих новаций. В общем грамотно сделанные опытными скульпторами с хорошей академической выучкой, занимающими определенное место в истории советского искусства: В. Я. Боголюбовым, В. В. Лишевым и В. А. Синайским. Но попробуйте представить, что в садике на Кировском проспекте вместо А. С. Попова стоит К. Д. Ушинский, а на его месте перед Педагогическим институтом — Н. А. Добролюбов с угла Большого проспекта и Рыбацкой улицы, — что было бы? Да ничего. Никто, уверяю вас, не заметил бы подмены. Одинаково стоящие фигуры в сюртуках, на одинаковых постаментах; разве что у одного в руках прибор, а другого книжка.

Почему бы не начать с того, что монумент должен быть произведением искусства и судить его надо не по тем критериям, какие мы применяем к историческому исследованию или публицистической статье? А отсюда, наверное, следует, что, как бы мы ни стремились «отразить» или «увековечить» (и желательно к очередной юбилейной дате), памятник что-то скажет нам и пробудит какие-то чувства лишь в том слу-



Памятник Н. А. Римскому-Корсакову. Скульпторы В. Боголюбов и В. Ингал, архитектор М. Шепиловский. 1952

чае, если его коснется вдохновение творца. А это предмет не заказной. Вот Виктор Синайский — три его произведения можно увидеть под ленинградским небом: уже упомянутого Добролюбова, а также бюсты Шубина в саду за Русским музеем и Рентгена на улице его имени. И что же, какая лучшая работа Синайского? Конечно, «Лассаль» — энергичный, смелый контур, уверенная лепка, мощный масштаб головы трибуна и борца. Памятник, рожденный вдохновением 25-летнего скульптора в 1918 году, когда заказ плана «монументальной пропаганды» счастливо совпал с творческой юностью художника.

Но кто такой Лассаль? Почему он должен находиться на крыльце здания бывшей Городской думы на Невском (простите, проспекте 25 Октября, как он именовался в те времена, когда — до 1937 года — стоял памятник Фердинанду Лассалю).

Парадоксальным образом это детище «монументальной пропаганды» постигла та же судьба, что и ряд монументов бывшей столицы, снесенных в соответствии с декретом «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг».

Известно, что Совнарком, принявший этот декрет 15 апреля 1918 года, выражал желание, чтобы «в день 1-го мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и постановлены первые модели новых памятников на суд масс» — памятников,

⁴ Долгов А. Памятники и монументы, сооруженные в ознаменование достопамятнейших русских событий и в честь замечательных лиц. СПб., 1860.



Памятник М. И. Глинке. Скульптор Р. Бах, архитектор А. Бах. 1906

«долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции»⁵.

Какие же «уродливые истуканы» стали у нас в Петрограде первыми жертвами? На Манежной площади (то самое, роковое место!) убрали памятник Великому князю Николаю Николаевичу-старшему: от него и по сей день остались гранитные тумбы, ограждающие злополучный закладной камень Гоголю. Монумент этот был посвящен одному из замечательных событий нашей истории прошлого века: русско-турецкой войне 1877—1878 годов, в которой Россия, не получив для себя никаких выгод, обеспечила независимость братского болгарского народа. Николай Николаевич был главнокомандующим русской армии, и благодарный народ Болгарии сохраняет память о нем, как и о других героях освободительной войны, оборонявших Шипку, штурмовавших Плевну, сражавшихся при Горном Дубняке. Эпизоды боев с турками были изображены на постаменте, который венчала эффектно вылепленная конная скульптура. Автор памятника — туринский мастер Пьетро Каноника, пользовавшийся колоссальной популярностью в Европе и приглашенный к петербургскому двору для создания портретов императорской фамилии. Монумент был открыт в январе 1914 года и простоял всего четыре года.

Почему-то памяти о войне за освобождение Болгарии в нашем городе особенно не повезло. Даже Забалканский проспект поспешно переименовали в Международный. В 1930 году снесли и Колонну Славы у Троицкого собора на Измайловском проспекте (именовавшись тогда проспектом Красных

командиров). В «антихудожественности» этот монумент никак нельзя упрекнуть: он был сооружен по проекту опытного архитектора, академика Д. И. Гримма. Однако стране был нужен металл, и 140 бронзовых стволов трофейных турецких пушек, из которых была сооружена Колонна, пошли в переплавку.

В 1919 году были убраны два памятника Петру I на Адмиралтейской набережной. Выполненные маститым ваятелем с европейской известностью Леопольдом Бернштамом, они, разумеется, целиком принадлежали своему времени, вкусы которого были отличны от нашего. Да и тогда они не вызвали однозначной оценки. Александр Бенуа, например, настойчиво добивался снятия этих «Петров для начального образования», никак не гармонизировавших со стройными формами захаровского Адмиралтейства⁶. Хотя, конечно, эти скульптуры Петра, «спасающего рыбаков» и «строящего ботик», не были хуже бюстов в соседнем Александровском саду, также коровивших эстетический вкус Бенуа, но вовсе не убранных при этом. Дело не в художественности. В основе политики сноса памятников лежали не эстетические, а сугубо идеологические соображения.

Закономерно, что черед в конце концов дошел и до шедевра русской монументальной пластики XX века — памятника Александру III работы Паоло Трубецкого. Только самоотверженности и героическому подвижничеству тогдашнего хранителя скульптуры Русского музея Г. М. Преснова обязаны мы тем, что скульптура была спасена от переплавки. Постамент разобранного в 1937 году (к октябрьским дням!) памятника долгое время находился без употребления. В начале 1950-х годов его распилили и использовали для памятника Н. А. Римскому-Корсакову и бюстов дважды героям в Московском парке Победы.

В кампании «монументальной пропаганды», диалектически включавшей как снос старых, так и возведение новых (вскоре большей частью уничтоженных) памятников, отразилось одно из печальных свойств нашего идеологического сознания. Можно было бы назвать его своего рода фетишизмом: наделением предмета не свойственными ему, в общем-то, функциями. Это видно и по столь характерным для послереволюционных лет переименованиям (Кон-

⁵ Борьба за реализм... С. 55.

⁶ Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 65.



Памятник М. В. Ломоносову. Скульпторы В. Свешников и Б. Петров. 1986

систерская — Исполкомовская, Архирейская — Льва Толстого), когда механическая замена на противоположный знак предполагала иное бытие не изменившегося по существу объекта. Любопытна судьба мест, освободившихся в результате борьбы с памятниками «царям и их слугам». У Александровского Лицея на Каменноостровском (Кировском) проспекте на постаменте бюста Александра I (ск. П. П. Забелло, 1889 г.) установили бюст Ленина; у Мариинской больницы (ныне — им. Куйбышева) вместо памятника известному благотворителю принцу П. Г. Ольденбургскому (ск. И. Н. Шредер, 1889 г.) поставили символ медицины: чашу со змеей. Эта тенденция 30-х годов продолжена и нашими современниками, водрузившими в 1985 году обелиск «городу-герою» на месте памятника «царю-мировладельцу».

Еще в 1980 году возникла идея украсить недавно устроенный Александровский сад у Адмиралтейства «бюстами знаменитейших деятелей в области науки и словесности»⁷. Это была отнюдь не правительственная инициатива, решение приняла Городская дума, она же изыскивала средства на проектирование и сооружение памятников. В 1987 году

установили первый бюст — В. А. Жуковского (первоначально место для него было определено на знакомой нам Манежной площади)⁸. Жуковский стоит ближе к Зимнему, а у фонтана собирались поставить шесть бюстов. К концу столетия соорудили лишь три — Лермонтову, Гоголю и Глинке, — поскольку у думы не хватало средств. Это не помешало в 1906 году поставить памятник Глинке у Консерватории и в 1916 году — Лермонтову у здания училища, ведущего историю от школы гвардейских подпрапорщиков, в которой учился поэт. Такое дублирование не казалось удивительным: бюсты сооружала Городская дума, а памятники: Глинке — Русское музыкальное общество, Лермонтову — Николаевское кавалерийское училище. Оно почтило, кстати, еще двух своих знаменитых воспитанников, бюсты которых, в силу своеобразной фантазии, были установлены по сторонам от лермонтовского памятника. Бюсты — М. П. Мусоргского и П. П. Семенова-Тян-Шанского — были утрачены в послереволюционные годы. В 1988—1989 годах их восстановили по новым моделям (ск. А. П. Тимченко). Определенная логика в этом есть, хотя первоначальный замысел этого ансамбля на Лермонтовском проспекте довольно странен: отчего, в самом деле, великий Мусоргский заслужил лишь бронзовый бюстик, а автор «Демона» — полнофигурную статую на массивном постаменте? Но прецедент дает возможность поставить вопрос и о завершении ансамбля площадки у фонтана в Александровском саду.

К недавнему юбилею Чайковского Б. А. Пленкин подарил городу бюст композитора, чтобы установили его в Александровском саду. Куда там! Исторически сложившийся, видите ли, ансамбль. Пристроили бюст в Таврическом саду, на сто лет старше Александровского.

Вместе с тем объявленный Фондом культуры конкурс на «большой» памятник кончился, в сущности, ничем. История с памятником Чайковскому приобретает несколько фантазмагорический характер: никак не найти места монументу. Названа уже и Манежная площадь — для чего злосчастный наш гоголевский камень следует перетащить в какое-нибудь другое место — хоть бы и к Гостиному двору, у которого соорудить наконец бронзового Гоголя по проекту московского скульптора В. П. Бублева, выполненному в 1957 (!) году.

⁷ ЛГИА, ф. 792, оп. 1, д. 3017.

⁸ Там же, ф. 513, оп. 120, д. 287.

Оно конечно, статуя Петра I, изваянная Карло Растрелли, 45 лет дожидалась своего часа, прежде чем встать на постамент у Михайловского замка. Но все же, думается, вопрос с Гоголем несколько подзатянулся, и поезд, как говорится, ушел.

Сильное недоумение вызывает основной тезис, нашедший чеканную формулировку в надписи на одном из московских памятников: «Николаю Васильевичу Гоголю от Правительства СССР». То есть монумент, выходит, уже как бы правительственная награда; как если бы мы тому же Гоголю Ленинскую премию посмертно (а отчего бы и нет: хотели же недавно Ахматовой, на полном серьезе)...

Наше государство, переобремененное обязанностями, которые само на себя возложило, взяло с самого начала и возведение монументов в свои руки. Но зачем это ему теперь, непонятно. Если мемориальные доски (еще одна богатейшая тема для размышлений!) устанавливаются по распоряжению горисполкома, то для памятников необходимо выбивать постановление Совета Министров. Возникает неизбежная бюрократическая цепочка ходатайств, утверждений, согласований, в которой творческое вдохновение как-то само собой тает. А выдвижение на конкурс? А работа жюри? О! эта хитроумная система вырабатывалась не одно десятилетие, и робкие дилетантские попытки изменить ее путем открытых конкурсов привели лишь к удручающему параду бездарностей в манежных выставках проектов Памятника Победы. Система эта, ведущая историю от заказных «генеральских» конкурсов еще прошлого века, поколебалась было в эпоху «монументальной пропаганды», когда памятники из бетона и гипса непосредственно на улице выносились на суд общественности. Но, как и «матушка-академия», пережила все «левацкие» выверты и укрепилась в нашем веке едва ли не прочнее, чем раньше. Заказчиком ведь неизменно выступает теперь государство, то есть министерство, в котором — по крайней мере, до недавнего времени — все было известно и предусмотрено на многие годы вперед.

Одной из самых неразрешимых загадок нашей планомерно развиваемой культуры является осязаемый контраст между общепризнанной нищетой хранилищ культурного наследия, живущих по «остаточному принципу» (библиотек, начиная от Публичной и БАНа; архивов, включая Пушкинский Дом; музеев, вплоть до Эрмитажа), — и процветанием монументального представительства. Ведь нашлись же откуда-то деньги — трудно даже вообразить какие — на осу-

ществление космических фантазий покойного Вучетича! Сколько монументов, один другого «краше», появилось за последние десять — пятнадцать лет в столице (которая все стерпит и проглотит). Да и в нашем родном городе ведь тоже не из воздуха явились, например, три миллиона, вложенные в строительство обелиска на площади Восстания.

Сейчас, правда, взят курс на добровольные пожертвования. Дело, конечно, благородное, освященное традицией. Хорошо бы только, чтобы была полная ясность, куда идут эти средства, вносимые от чистого сердца и с самыми лучшими намерениями. Если уж народ собирает, то государственные чиновники не должны иметь к этому отношения. Значит, и отработанная система государственных конкурсов, и расходование средств на их организацию из собранного народом не должны иметь места. У нас пока что, насколько можно судить, поехало это все — и с монументом на Поклонной горе, и с памятником Теркину, и с нашим Чайковским — куда-то не туда.

Начекается даже просто опасная тенден-

Памятник Великому князю Николаю Николаевичу-старшему на Манежной площади. Скульптор П. Каноника. 1914



ция. Я имею в виду пресловутую акцию наших «борцов с русофобией»: организацию фонда на восстановление храма Христа Спасителя. Представьте себе, дорогие товарищи, громаду Исаакиевского собора. Вообразите, что в незабвенные 30-е годы его снесли (что вполне правдоподобно: апофеоз самодержавия, эклектика, опиум для народа...). Сколько бы мы ни жалели, ни плакали, восстановить его было бы невозможно. Не потому, что «денег не собрать» (что, кстати, тоже верно), а потому — что нет уже тех каменоломен, где вырубали гранит, нет того самого царизма, который велел «всей России» возводить этот храм; и при том, что строительство велось достаточно интенсивно, продолжалось оно 40 лет. Примерно то же самое представлял собой и московский храм, строившийся с 1839 по 1889 год. Идея его восстановления абсурдна, это не требует доказательств. А деньги, однако же, собираются. Кем и на что они будут использованы — очень не худо было бы проверить, особенно в наше время, когда страшной реальностью в отдельных регионах страны стали отряды «боевиков», неизвестно кем организуемые. А лучше всего — здесь и государство могло бы власть употребить — запретить обман народа и эксплуатацию его патриотических чувств.

Время грандиозных прожектов, как кажется, прошло. Вероятно, нет сейчас такой возможности — поднимать народ «всем миром» строить какой-либо монумент. Да и к чему?

Великие события истории уходящего века переосмысливаются нами. Хотим мы этого или не хотим, но уже не можем с доверием относиться к мифам, запечатленным в монументах, воздвигнутых за истекшие десятилетия. А выработка действительно нового понимания, нового исторического мышления — дело, может быть, даже не нынешнего поколения. Монумент по своей природе стабилен, он фиксирует какие-то идеи, кажущиеся бесспорными в то время, когда он сооружается. То, что иные монументы приходилось убирать, не меняет существа вопроса. Если монументы воздвигали, были, значит, силы, которые в них верили. Сейчас, к сожалению, я не уверен, что можно надеяться на создание значительного художественного образа даже такого общепризнанного героя отечественной истории, как маршал Г. К. Жуков. Показательно, что широкой общественностью до сих пор не оценено великое значение даты 15 февраля 1989 года, а память об этом событии заслуживает монументального воплощения. Однако не приспело, выходит, время.

А может, и не надо выработать какой-то «общенародной» точки зрения? Если есть сообщество людей — единомышленников, земляков, соратников, — способное взять на себя инициативу, так пусть и трудится ради памяти о человеке и событии, которое стремится увековечить.

Поскольку памятник, кому или чему бы он ни был, — это прежде всего произведение искусства, идея его может быть рождена лишь художником. Мастером. И если эта идея, выраженная в эскизе, покажется достойной воплощения в бетоне или граните, тогда (а не раньше!) вправе жители города, села, района, товарищи по профессии, творческим союзам и так далее изыскивать необходимые материальные средства, строить памятник. Почему, собственно, жители Гатчины или Тюмени должны спрашивать на это разрешение московских аппаратчиков?

Плановость здесь невозможна. Кому год назад пришла бы в голову мысль о памятнике Андрею Дмитриевичу Сахарову? Сейчас об этом говорят и пишут. Но не стоило бы немедленно бросать клич и собирать подписи и пожертвования. Пусть найдется художник — настоящий художник, работающий не по заказу, а по велению души, — и пусть он даст такой образ, монументальное воплощение которого вдохновит современников. Создал же Эрнст Неизвестный проект мемориала мученикам ГУЛАГа без всякого конкурса с оговариваемыми суммами призовых мест. Пока сохраняется положение, по которому специально для этого назначенные чиновники разрабатывают инструкции, сбор народных денег сильно напоминает ярмарочную лотерею.

Не хватает средств... Но вот сколько нам нужно памятников? Возможна ли плановая организация процесса, в котором успех достигается лишь редчайшим гармоническим сплетением этических и художественных качеств — того, что менее всего поддается математическому анализу. Инерция плана — хотя время «монументальной пропаганды» давно прошло — сохраняется, но объяснить ее невозможно. Поразительные в этом смысле происходят вещи и в нашем городе. Главным управлением культуры разработан «перспективный план» установки монументов аж до 2000 года, с разбивкой, разумеется (какой же план без этого!), по годам.

Статистика, возможно, не полная, но впечатляющая. В Ленинграде, по сведениям Музея городской скульптуры, 124 памятника Ленину. Не считая гипсовых бюстов и композиций «Ленин с детьми», «Володя с матерью», памятных всем нам по школам и прио-

нерским лагерям. Некоторые памятники на так называемых служебных территориях, не видные никому, кроме служащих предпрятия, делались в свое время из бетона и обветшали: потрескались, пообсыпались. И вот к 110-й годовщине со дня рождения их — числом ровно 30 — решили заменить новыми изваяниями из мрамора и бронзы. Что и было сделано за полтора года, обойдясь в сумму, превышающую сотню тысяч рублей. Казалось бы, население вправе знать, на что расходуются средства по статьям культурно-социальных нужд. Но нет, почему-то об этом подарке к юбилею вождя не писали...

А вот первый памятник Пушкину, открытый 6 июня 1880 года в Москве, — сколько лет вынашивалась его идея? Кем и сколько было собрано на него пожертвований? Мы это все как-то привыкли излагать в том смысле, что вот, мол, не ценили великого поэта. А ведь можно было бы и призадуматься: не вешали народу на шею памятник, не спускали сверху истукана. Народ сам его поставил — и остался он навсегда единственным в России.

Неплохая все-таки была идея Адмиралтейского сада. Он был устроен городом как место гуляний и встреч, проходя по дорожкам которого можно вспомнить о знаменитых деятелях русской истории и культуры. Рассказать о них детям, освежить заодно собственные познания. Предполагалось, например, поставить бюсты Д. И. Фонвизина, А. В. Кольцова, Д. С. Бортнянского, равноапостольных Кирилла и Мефодия, канцлера А. М. Горчакова, генерала М. Д. Скобелева. Масштаб памятников, их размещение на фоне зелени, в блеске фонтанных струй, на газонах, обсаженных цветами, естественно вписывались в неторопливый ритм познавательной прогулки. Можно не восхищаться эстетикой подобного рода, но нельзя отрицать ее человеческое измерение. Притом что истоки подобной формы монументального просветительства идут от античных садов Лицея и Пинакотек через царскоесельские сады, наполненные триумфальными обелисками и руинами. Сама атмосфера сада, выводящая из повседневной суеты, влекущая к созерцательности и раздумью, благоприятна для мысленного перелистывания страниц истории.

Нечто типологически близкое могло быть создано у нас в Московском парке Победы. К сожалению, там возобладал иной стереотип, более понятный нашему современнику: некоей монументализированной доски по-

чета, растянувшейся чуть ли не на два километра. Стоило бы поразмыслить, почему так получилось. Мы видим отлитые в бронзе бюсты людей, собранных здесь, пусть и по механическому принципу наличия двух звезд героя, но ведь действительно людей незаурядных. Полвека жизни страны складывалось, в сущности, из того, что делали такие люди: громили врага, восстанавливали разрушенное войной, осваивали новую технику, совершали научные открытия, трудились не покладая рук в цехах, конструкторских бюро, лабораториях... Но что же все-таки из сделанного ими осталось в нашей исторической памяти (конечно, не о гениальной Улановой тут речь)? Что делает каждую из этих личностей единственной и неповторимой? Однотипные бронзовые доски с казенными текстами на постаментах, увы, констатируют лишь то, что мы и так видим на лацканах бронзовых пиджаков. Но ведь это тот же вечный металл, именно то, что мы оставляем недоумевающему потомству...

В таком случае, может, остановиться и призадуматься? Бессмысленно распинаться в признательности и любви к титанам прошлых веков, творчество которых мы проходим в школе. В истории нашего века воспевалось нами, как выяснилось, далеко не самое достойное. Сначала надо, пожалуй, подучиться, а потом выбирать темы для монументального воплощения.

Не лучшим ли памятником нашего времени была бы сейчас школа с просторными, светлыми, чистыми классами, над входом в которую было бы вырублено в камне: «15 февраля 1989 года советские воины покинули Афганистан». И дети учились бы в этой школе простой и всем понятной истине, что для народа, как и для любого человека, лучше, если соседи его уважают и любят, а не боятся и ненавидят. А любить не прикажешь, и уважение надо заслужить.

Р. С. За время, пока статья готовилась к печати, наша «монументальная пропаганда» вступила в новый виток развития. Так и не поставив монументов Шарлю Фурье и Андрею Желябову, мы объявили конкурс на памятник святому благоверному Великому князю Александру Невскому. Причем решено его соорудить перед Александром Невской лаврой! Это обстоятельство особенно поражает: будто сама лавра не является уже 280 лет памятником невскому герою, куда более вечным, чем наши проекты. Остается объявить конкурс на памятник Исаакиевскому собору или Александровской колонне...

ЛЕНИНГРАД БЕЗ ТЕАТРОВ?..

Записки экономиста

ЕЛЕНА ЛЕВШИНА

Искусство, говорят, отражает жизнь. От частого повторения эта формула стала для нас почти уже стертой, и мы не задумываемся, что в ней скрывается и второй смысл: в общественном бытии самого искусства отражаются все проблемы и беды дня. Может быть, историк XXI века, изучая свидетельства печального инцидента в Московском Доме литераторов или раскола Ленинградской писательской организации, больше проникнется накалом политических страстей «времен перестройки и гласности», чем по сухим стенографическим отчетам съездов и сессий. А историк театра заметит, что мастера сцены сегодня в печати гораздо напряженнее и эмоциональнее обсуждают, как организовать театральную жизнь, чем тайны творчества.

В театральной среде так же много говорят об экономической реформе и переходе к рынку, как среди депутатов и промышленников, аграриев и транспортников. И не потому, что актеры и режиссеры, полные гражданского пафоса, готовы соучаствовать в общественной жизни. Причины ближе — реформа и рынок становятся фактами бытия самих театральных коллективов, их повседневностью, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Когда-то, из застойных лет, «светлое будущее» виделось в ясных очертаниях: все несчастья от административно-командной системы, которая не только диктует театру, что ставить, но приказывает любыми путями «перевыполнять план по числу обслуживаемых зрителей», заставляет безмерно эксплуатировать артистов, увеличивая число показываемых спектаклей, и держит на голодном пайке недостаточного финансирования и нищенских зарплат. Выйти из под ее власти, получить свободу — и все проблемы решатся. Но жизнь не дарит такой ясности. Каждая пядь завоеванной свободы открывает новые проблемы, а часто еще и усугубляет старые.



Мы не будем углубляться в сложный разбор того, почему освобождение от цензурных пут и идеологического контроля не обязательно мгновенно рождает шедевры. Те, кто готов обвинить в этом театры, просто продолжают мыслить в категориях старой шутки из фильма «Девять дней одного года»: «Откроем новую частицу в текущем квартале». Шедевры не планируются и не рождаются в связи с переменою законов. Так что не надо требовать художественных открытий в указанный период времени.

Наш разговор об оборотной стороне освобождения будет посвящен организационному аспекту театрального дела. Чтобы читатель не воспринял это как дань злобе дня, напомним, что прекрасные произведения сценического искусства не возникают усилиями только актеров и режиссеров, для их создания нужны средства, материальные ресурсы, производственная база. Во всем мире всегда и во все времена театры получали и получают субсидии из разных источников и без этого существовать не могут. Причем, как правило, дотации покрывают большую часть (70—80%) расходов театра. Так происходит и в развитых странах, где сценическое творчество поддерживается и государством, и общественными фондами, и фирмами, и частными лицами. Так было даже в социалистических странах Европы. И только в нашей стране государство, захватив в свои руки монопольное право финансового обеспечения театральной отрасли, раскошелиться не торопилось. Нет нужды повторять все гневные слова в адрес остаточного принципа финансирования культуры. Достаточно сказать, что театры Ленинграда — а многие из них, как известно, составляют славу отечественной сцены — получали гораздо меньшие дотации, чем большинство других коллективов, и столичных, и периферийных. Стыдно суммы называть. Скажем лишь, что у академи-

ческих театров Ленсовета и Комедии государственных субсидии в 1989 г. покрывали менее 10% их расходов, а у БДТ и МДТ — менее 20%. Так было с финансовой поддержкой. Материальное же обеспечение театрального дела осуществлялось по принципу: спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Сегодня, в ситуации роста цен (а следовательно, расходов театра) и тотального дефицита, вопрос «как выжить?» волнует ничуть не меньше, чем «что ставить?».

Театральная общественность за свои права боролась. Раскачивание старого организационно-экономического механизма театрального дела, попытки его изменить начались, собственно, в тот миг, когда открылись шлюзы перестройки. И не были гласом вопиющего в пустыне. Еще в 1987-м под шум фанфар начался так называемый театральный эксперимент. Но не успел окончиться его официально установленный срок, как объявили о следующей реформе, названной «новые условия хозяйствования». В 1990 году они стали нормой жизни всех театров страны.

Принято говорить (ведь и сейчас еще вводятся в оборот формулы, как бы обязательные для выступлений, во всяком случае лиц официальных), что новые условия развивают концепции театрального эксперимента. Звучит красиво, заставляет признать за чередой перемен последовательность и логическую преемственность: выдвинули некие идеи, проверили их на практике, потом развили. И эксперимент оправдан, и новые условия освящаются театральным опытом.

Чтобы быть корректным, признаем, что доля правды в красивой формуле есть. Эксперимент вводил в жизнь театральных коллективов то, чего они много лет были лишены, — творческую и хозяйственную самостоятельность. Творческую — решительно, хозяйственную — робко, с оговорками и ограничениями. Новые условия в гораздо большей степени дают свободу хозяйствования, оставляя в силе уже повсеместно распространенные творческие права. В этом смысле у перемен есть и последовательность и преемственность.

Можно найти и ниточки, связывающие детали экономической стороны эксперимента с новыми условиями. Но различий между ними больше. Если эксперимент был неким «совершенствованием» ранее действовавшего хозяйственного механизма, того самого, который со страстью и знанием дела умели ругать все театральные деятели, то новые условия хозяйствования —

реформа радикальная, в корне меняющая систему финансирования, планирования, экономического стимулирования в театральной деле.

Сразу оговорим, что широко распространенное даже в театральной среде заблуждение, будто театры перевели на хозрасчет — читай заставляют жить исключительно за счет своих доходов, — никакой связи с реальным положением дел не имеет. Речь идет о хозяйственной самостоятельности, т. е. о существенном расширении прав.

При этом государство оставляет за собой обязанность финансово поддерживать театральный дело. По букве документа, регулирующего условия реформы, даже предполагалось, что размеры субсидий должны определяться на нормативной основе, а не волонтаристски — сколько хочу, столько дам — и не по остаточному принципу — дам сколько смогу. Но это, заметим, по букве. А у нас еще от слова до дела бывает не близко. Обещание субсидировать на нормативной основе остается в силе, но выполнить его в 1990 году не смогли. В РСФСР переход на новые условия осуществлялся при сохранении тех же самых мизерных объемов финансирования, — может быть, только единичным театрам дали чуть больше. Обещать же продолжают.

Вместе с тем реформой разрешены так называемые альтернативные источники финансирования. Проще говоря, всякое предприятие, общественная организация или кооператив, пожелавшие именоваться модным словом «спонсор», вправе дать театру денег, а театры вправе зачислить себе их в доход. Допускается и любая хозяйственная инициатива. Если театр найдет способы заработать кроме традиционного (и основного) способа — реализации билетов, — эти суммы тоже попадут в общую копилку доходов. Так что источники доходов расширились.

Ушли в небытие «утверждаемые показатели». Все параметры своей деятельности театры определяют теперь сами: сколько играть спектаклей, сколько ставить премьер, по каким ценам продавать билеты (только 20% мест театры обязывают продавать по утвержденным расценкам, а в остальном дано широкое право применения скидок и надбавок). И даже с зарубежными партнерами сотрудничество разрешено, и свой валютный счет открыть можно.

Но самые впечатляющие права — в области труда и заработной платы. Театры теперь сами формируют штатное расписа-

ние, тарифицируют артистов, устанавливают размеры надбавок и премий, если, конечно, есть из чего платить.

Не ставя себе целью пересказать полностью все условия реформы, повторим главное: возможности открылись широчайшие, и многое из того, что казалось несбыточной мечтой, стало вполне доступным. Но «имею право» и «имею в руках» — тоже не синонимы. Как лучше воспользоваться возможностями? Свобода рождала заботы и ответственность. И, надо признать, непривычные.

Красивая запись в документах: «Театр определяет самостоятельно...» — поставила вопрос — а кто же, собственно, определяет? Художественный руководитель? Директор? Общее собрание коллектива? Что же, например, каждый раз новгородским вече распределять надтарифную часть заработка (т. е. сколько каждому платить сверх должностного оклада)? И по каким критериям? Чтобы показать характер первоначальной реакции на новые права в творческих коллективах, приведем один пример. Много лет действовали в театрах так называемые «охранные нормы выступлений артистов в спектаклях» и правило, согласно которому за перевыполнение этих норм полагалось платить. Сколько праведного гнева высказывалось в театральной среде по их поводу. И размеры норм справедливо признавались необоснованными, и формальный принцип учета, заложенный в них, когда независимо от того, какую роль играет артист, засчитывается ему все равно один «выход». А самое главное, говорили, что уравнилельные нормы, одинаковые во всех театрах, мешают стимулировать творчество, воздать артисту по его заслугам материально. Реформа отменила нормы и предоставила каждому театру право самому вводить свой порядок распределения заработка. А вместо ожидаемой радости — бурные дебаты, проглядывала даже тоска по ушедшей определенности. В результате во многих театрах первоначально артисты решили — нормы сохранить, но снизить их размеры. А это значит — совсем от привычного отказаться, вводить что-то радикально иное боязно, но вместе с тем пусть больше платят артистам за «переработку» при той же занятости. Но где взять деньги?

Легко сказать — появились новые источники доходов. Право быть спонсором никого помогать театрам не обязывает. Как убедить предприятия, что именно в развитии сценического искусства надо вкладывать средства? Реформа позволяет полу-

чать доход от побочной деятельности. Но хорошо ли это, если под маркой творческого коллектива будет процветать доходный промысел, к таинству сценического действия не имеющий никакого отношения? Но тогда, может быть, получать больше сборов, увеличивая число показываемых спектаклей? А вот этот путь, подчеркнем особо, ленинградские театры уже, можно сказать, прошли до конца.

Если бы вдруг те великие мастера, которые составляли славу петербургской сцены, воскреснув, увидели, в каком режиме работают сегодня театры, они бы, наверное, умерли от удивления. Вряд ли хоть один год в XIX веке Александринский театр показал более 200 спектаклей. А в 1989 году его преемник играл 487. И это не особенное положение старейшего коллектива. Театр им. Ленсовета играет по 500—550 спектаклей в год, Комедии — бывает и побольше (хотя в 1989 году жил, по его понятиям, спокойно — всего 475 спектаклей), им. В. Ф. Комиссаржевской только в 1989 г. — 582 спектакля, «Благодарный» БДТ — 389. В 1,5—2 раза напряженнее, чем в прошлом веке, работают музыкальные театры.

Не надо, наверное, доказывать очевидное: увеличение спектаклей может идти только в ущерб творчеству. На какие компромиссы обрекают творца сценического искусства бесконечные выезды и малые гастроли!

Не будем лукавить. Разговоры о расширении круга зрителей, предоставлении возможности встречи с театром тем, кто живет в глубинке, — это флер, которым прикрывают самую элементарную необходимость заработать и свести концы с концами. Но вот что интересно. Нам в прошлые времена по многим поводам приходилось называть вещи не своими именами, маскировать лозунгами и внешне справедливыми призывами аномалии нашей жизни. Как часто сейчас сталкиваешься с тем, что не все готовы обнажать правду, а кто-то всерьез верит в логику обмана. Закливание об «обслуженных зрителях» и в театральной среде пока еще производит впечатление аргумента. Как будто те, кто заклинание повторяет или ему внимает, и не догадываются, как далеко бывает выездное мероприятие от идеи встречи с искусством.

Но даже если по-прежнему закрывать глаза на это, все равно увеличивать число спектаклей уже физически невозможно. Нельзя же ежедневно в течение всего сезона играть по 2—3 спектакля в день. Так что и здесь резервов доходов нет. На-

оборот, мечтали-то о том, что реформа позволит вернуть театральной экономике театральное содержание, поможет наладить нормальную организацию творческого процесса, порушит диктат производства над творчеством.

Если уж последовательно разбирать все допустимые варианты увеличения доходов, надо упомянуть еще один — повышение цен на билеты. Права театрам такие практически даны, хотя и называются они вежливо: применение скидок и надбавок. Заманчивость этого пути многих прельщает. И как всегда, находятся мотивы и аргументы, прикрывающие истинную цель. Как, говорят деятели театра, на какой-то там эстрадный концерт платят за вход по 10 руб., а на лучшие спектакли — по 2—3 руб.! Это обесценивание великого искусства. И поднимают цены.

В 1989 году средняя цена проданного билета в драматических театрах Ленинграда составила чуть более 2 руб. Это средняя, — значит, были билеты и дороже. А до 1986 года максимальная цена билета в этих театрах равнялась 2 руб. Растут цены. Кое-кто из театральных администраторов, вдохновленный этим, и считает рост цен золотосным пластом. И в порыве благородных, казалось бы, устремлений зарабатывать на увеличение актерских зарплат готов идти дальше. Если находятся желающие платить по 10 руб. за посещение концерта, почему бы не взять их деньги театрам? Но забывают подумать, для кого известные актеры будут творить свое искусство: для того, кто способен его воспринять и мечтает о встрече с ним, или для того, кто способен заплатить, что далеко не всегда совпадает. За уровнем цен на театральные билеты стоит проблема адреса творчества, социального состава аудитории. Да, совершенно не исключено, что любитель театра со средним достатком купит дорогой билет на спектакль, который очень хочет посмотреть. Не отвратила же публику высокая цена во время недавних гастролей Московского театра Ленкома. Но надо понимать, что, заплатив раз много, этот же зритель не сможет так же часто ходить в театр, как раньше, желанием посмотреть еще что-нибудь ему придется поступиться, семейный бюджет не выдержит. Хорошо гастролерам — собрал дань и уехал. Повышая же цены у себя дома, театр рискует зрителя потерять, а вместе с тем и доходы от повышенных цен, простите за канцеляризм, недополучить.

За всеми способами получения доходов,

зависящими от усилий самого театра, стоит «оборотная сторона медали», они лишь гипотетически возможны, но не гарантированы. А финансирование из бюджета не увеличили. При этом новые права в распоряжении своими деньгами становятся несбыточными. Можно, конечно, платить надбавки к окладам без ограничения их размера, тратить на новые постановки сколько пожелаешь, сокращать прокатную гонку ради репетиций, отказаться от безмерной эксплуатации актеров, но за счет чего, из каких средств?

В театральных коллективах искать благостного дружелюбия не надо. В них всегда сложная психологическая атмосфера, и это предопределено природой коллективного сценического творчества. Реформа же социальное напряжение в театральной среде усилила. Еще и потому, что навыков жить в новых условиях не было, предстояло выйти за круг сложившихся стереотипов отношения к театральному делу. Не может, например, сегодня режиссер (а тем более, если он художественный руководитель) гордо утверждать, что не его дело разбираться в экономике. Каждое его решение, казалось бы, сугубо из сферы творчества требует каких-то прямых или косвенных затрат, а все траты из одной копилки, т. е. в конечном счете это отразится в ведомости на зарплату, коснется всех. Не может актер — член художественного совета, решая вопрос о тарификации своего коллеги, защищать лишь его интересы. Надо видеть, что называется, «общий расклад» экономического состояния коллектива. Не может директор лишь эксплуатировать навыки прошлых лет, надо искать какие-то новые решения, вытекающие из логики других прав и обязанностей. А пока идет ломка прежних устоев, недовольства много, да и нелепостей совершается, что называется походя, немало.

Чтобы помочь театрам, Ленинградская организация СТД РСФСР провела в марте расширенное заседание правления на тему «Права театральных коллективов в новых условиях хозяйствования». Готовила его секция административных работников театра. Надо сказать, что секция перед этим уже не раз собирала свои совещания и семинары и, казалось бы, в горячих спорах обсудила все проблемы. Но только взаимопонимания администраторов мало. Понять новшества важно всем, потому и собрали на правление и режиссеров, и актеров, и директоров.

Открывая дискуссию, заместитель ди- 25

ректора АБДТ им. Горького А. Г. Иксанов сформулировал коренной вопрос: «Свободы добились, а райской жизни нет. Что же преграждает дорогу в рай: объективные условия или наши неумения?» Легче всего сказать: и то и другое. И это будет правдой. Сложнее до конца разобраться в ситуации и пытаться что-то изменить.

Не обошлось в дискуссии и без взаимных упреков, привычных нам попыток найти виноватого рядом. Из актерской среды звучала неудовлетворенность административным корпусом. По их мнению, низы хотят хорошо жить, верхи разрешили, а средняя прослойка в нашей театральной гуще (куда включают и директоров) жить по новому или не хочет, или не может. В ответ Р. С. Малкин, директор МДТ, справедливо напомнил, что все те блага, которые получил театр в ходе эксперимента и реформы, не с неба упали, они плод труда в том числе и административных руководителей. Корпус ленинградских театральных директоров активно участвовал в разработке новых документов и старается использовать открывшиеся возможности. Ю. А. Шварцкопф, директор Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, с горькой иронией выразил типичное отношение к своим коллегам: «Посмотрите, у кого в новых условиях хозяйствования права, у кого обязанности. Обязанности в основном у директора, а права у всех. Возьмите телефонный справочник учреждений культуры, вышедший три года назад. Сколько из упомянутых там административных работников остались на своем месте? Административную прослойку просто вырубают под корень». Директора, в свою очередь, бросают упреки режиссуре: «Вспомните, как на всех перекрестках режиссеры, особенно главные, кричали: «Нам не дают ставить». Сейчас сказали: что хотите, то и ставьте. Так вообще перестали ставить!» Премьер мало, привлекать зрителя все труднее.

Конечно, поиск виноватого не самое плодотворное дело. Просто надо понять, что вся система взаимоотношений меняется, прикрываться забором чужих указаний теперь не удастся, и профессионализм всякого становится виднее. Хорошо бы научиться не только указывать перстом на неспособного, но и ценить чужой талант, и не только творческий, но и организационный. Театральный менеджмент тоже требует таланта, и он так же редок, как любой талант. Если Ленинграду повезло, и у нас есть десяток-другой людей, отдающих себя административной деятельности в теат-

ральном деле по призванию, их нужно ценить.

Вообще, надо сказать, в последнее время все более явным становится стремление людей театра защищать свои корпоративные, профессиональные интересы. И это нормально. Отказавшись от иллюзий ложно понятого равенства и коллективизма, легко увидеть, что даже при безусловной общей преданности всех искусству сцены и своему конкретному театру интересы у представителей разных театральных профессий могут и совпадать, и различаться, вплоть до прямых противоречий. Отсюда, наверно, оправдано возникновение в рамках СТД профессиональных ассоциаций. Уже созданы ассоциации художников и режиссеров, на очереди оформление ассоциации менеджеров. Создадут, очевидно, свою гильдию и артисты.

Конечно, в момент перестройки не обойтись без деформаций. Корпоративные интересы хорошо бы защищать не в ущерб другим. А пока что тот, кто вырывается вперед, невольно задевает остальных. Собравшись в ассоциацию, театральные художники борются за свое достоинство во всех смыслах, в том числе и за достойную оплату их труда. И поставили этим руководителей театров в сложное положение. Доходы коллективов, как мы уже говорили, пока что особенно не возросли. Получается, что увеличивать гонорары сценографам (само по себе это необходимо, о нищенских старых ставках нечего говорить) можно только из той же общей копилки, что поворачивается иногда ущемлением других. Разделить ничего на всех трудно. И администраторы правы, стая от притязаний сценографов, и художники правы, требуя вознаграждения, которое отвечало бы своему названию. И опять та же проблема, она не раз звучала на правлении. С одной стороны, в самой театральной среде надо научиться уважать всякий полезный для дела труд. Платить режиссерам за постановки. Платить директорам, способным обеспечить творческий процесс всем необходимым. Платить артисту, без которого нет театра. С другой стороны, права платить, не подкрепленные финансово, только обостряют ситуацию. Как сказал В. А. Гвоздков, главный режиссер Театра им. Ленинского комсомола: «Мы сейчас выгладим, как наш человек за границей, которого выпускают в командировку, а денег не дают, и, если ему не подадут, ему придется срочно вернуться. И мы в ситуации, когда возвращаться не хочется, а развиваться трудно».

Лейтмотивом большинства выступлений была проблема бюджетного финансирования. Выступающие вспоминали, что правительство, вводя новые условия хозяйствования в театрах, закрепило в основном документе, регулирующем теперь хозяйственную деятельность, положение, что за счет средств государственного бюджета СССР, государственных бюджетов союзных и автономных республик и местных бюджетов по нормативам образуются фонды развития культуры, искусства, органов управления культурой. За этой сухой записью стоит здравая идея. Деньги на развитие культуры и искусства отчуждаются в специальный фонд, которым распоряжаются органы управления культурой, и размеры фонда определяются не по чьей-то прихоти и не по остаточному принципу, а по установленному правилу. То же самое было потом подтверждено в Законе о местном самоуправлении, где говорится о гарантированности сумм, выделяемых на социальные нужды.

Театры, бюджетное финансирование которых должно осуществляться из этих фондов, тоже получают от органов управления культурой не произвольные суммы, а столько, сколько им нужно для нормальной жизни. Министерство культуры и СТД СССР, призвав на помощь специалистов, разработало методические рекомендации по расчету объемов бюджетного финансирования театров. И все это осталось на бумаге. Почему?

Обычное объяснение: дефицит государственного бюджета, нет денег. Однако хорошо известно, и каждый даже по своему семейному бюджету это знает, что распределение средств в условиях дефицита — это проблема приоритетов. Сначала выделяем деньги на то, что считаем более важным, и ущемляем расходы на те нужды, без которых можно и обойтись.

Долго действовавший остаточный принцип финансирования культуры — это не способ расчета, а философия, отражающая отношение к культурной жизни как к необязательному фонду. Деньги тратят тогда, когда понимают на что и ожидают отдачи. Остаточным принципом государство признавало, что не понимает, зачем культура обществу нужна и какая от нее выгода. Так что добиваться надо осознания ужасов бескультурия и признания того, что без искусства не возродить духовность и нравственность. Тогда и деньги на культурное строительство найдутся.

Договорившись на правлении стучаться во все двери, с помощью СТД обращаться

и к центральной, и к местной власти, художественные и административные руководители ленинградских театров собрались в конце апреля за «круглый стол», чтобы выработать совместную стратегию поведения.

Атмосфера «круглого стола» была еще более накаленной. Между мартом и апрелем прозвучали первые правительственные заявления о переходе к рынку. Ситуация становилась катастрофической. Если цены и тарифы на услуги, которыми пользуются театры, резко вырастут, если при этом бюджетное финансирование не увеличится в несколько раз, театры прекратят существование.

Надо также хорошо понимать, что при росте цен на питание и потребительские товары упадет так называемый платежеспособный спрос населения по отношению к учреждениям культуры. Проще говоря, из семейного бюджета труднее будет выкроить деньги на театр или книги. Тогда удержать зрителя в театральных залах можно будет только снижением цен. Кстати говоря, эффективность этого пути хорошо показал опыт Польши. Именно в самый острый момент скачка цен театры оказались единственным очагом культуры, не потерявшим зрителя. Пустели кинозалы, видеосалоны, музеи и даже дискотеки — дорогие билеты. Театры же цены не подняли и даже немного снизили. В их залы пришла молодежь, сохранилась постоянная публика. Но для этого государство увеличило дотации, которые стали покрывать до 95% расходов театра.

Если в ближайшее время ленинградские театры продолжат наращивать цены на билеты, они потеряют и сборы, и зрителя. Если снизят цены — потеряют сборы, сохранив зрителя. Дилемма простая. Она еще раз сталкивает нас с тем же вопросом: ради чего обществу нужны театры. Понимая их назначение, общество должно платить за их существование, а не бросать их в море экономических невзгод. Считая, что театры, как и заводы, должны сами зарабатывать себе на жизнь, общество подписывается, что ему театры не нужны. Подчеркнем: обществу не нужны, тогда, мол, любители этого зрелища пусть и платят много за билеты.

Заметим кстати, что если найдутся такие, кто в состоянии много платить, неплохо, чтобы они поддержали искусство сцены. Театры могут ведь, сохранив или даже снизив расценки мест, на несколько рядов установить «сверхвысокие» расценки: весь зал — по 1—2 рубля, а 3—5 ря-

дов — по 10 рублей. Тогда «и волки сыты, и овцы целы», и деньги не упущены, и основная масса зрителей может покупать билеты.

В целом же прогнозируется падение сборов или в лучшем случае их стабилизация на прежнем уровне. А расходы вырастут резко. Тут не про источники для надтарификации части заработка речь, тут буквально вопрос выживания.

И. П. Владимиров предлагал на «круглом столе» меры самые резкие, вплоть до забастовки. Остановить работу театров. И хотя кому-то показалось экстремизмом идея бастовать, всем представлялось, что «такая крайняя акция не может не помочь». Ах, как наивны мы были! Прошла забастовка деятелей культуры, всеобщая, во всей стране — ну и что? Кто обратил внимание, кто кинулся помогать?

«Круглый стол» художественных и административных работников театра обратился к Ленсовету и к центральным органам с призывом понять и поддержать. Повторим эти призывы и мы.

Популистские концепции заставляют многих депутатов, народных избранников, отражающих чаяния избирателей, думать прежде всего о хлебе насущном. Накормить, одеть, обеспечить жильем и сохранить здоровье — этим ограничивают заботу о человеке или, во всяком случае, считают это безусловным приоритетом. И никак не хотят узреть из нашего же печального опыта, что такая забота и рождает в сознании общества знаменитую логику «сначала хлеб, а нравственность потом». Человек — это не сытое существо, а духовно богатая личность. Пока культура не станет общественно необходимым элементом становления отечества, не изжить экстремизм в любом его проявлении, и в международных отношениях, и в преступности, и просто в удручающей бытовой озлобленности всех. Путь к добру не пройти без прекрасного.

А теперь, уважаемые депутаты Ленсовета, взглянем на жизнь искусства сцены города без розовых очков.

Большинство театров Ленинграда работает в зданиях, представляющих историческую гордость, это памятники архитектуры и свидетели славы отечественного искусства. И все они в удручающем состоянии, требуют срочного капитального ремонта.

За последние годы город потерял и продолжает терять творческие кадры. Неизвестно, как можно будет сохранять традиции петербургской школы классического балета, когда страны Европы и Аме-

рики перемянут выгодными контрактами всех звезд. И не надо осуждать артистов. Уровень оплаты их труда и таланта здесь заставлял их увидеть всю степень неуважения к ним. В конце концов, человек, имеющий достоинство, не может бесконечно терпеть унижение.

Не надо думать, что потеряли только танцовщиков, музыкантов и певцов. Драматическая сцена, конечно, больше связана с отечественной культурой, с артистами драмы почти не заключают индивидуальных контрактов в других странах, но атмосфера города, сформированная в том числе и экономической бедностью, вытолкнула от нас в Москву, в другие города многие таланты. Более того, сегодня, опасаясь грядущих вместе с рынком сложностей и не надеясь на помощь у себя дома, лучшие коллективы ищут любой возможности зарубежных гастролей, заключают долгосрочные контракты, чтобы как-то свести концы с концами. Театральная афиша города от этого, конечно, беднеет, ленинградцы остаются обокраденными.

Если город не выделит в достаточных размерах дополнительных субсидий театрам, уже в 1991 году угроза закрытия части из них станет реальностью. Не может же быть, чтобы новый, демократический Ленсовет выступил могильщиком театральных коллективов и сценического искусства!

В городе на волне раскрепощения творческой жизни открыто много театров-студий. Они разные, но в искусстве и нужно много всего, хорошего и разного. Им требуются помещения, материальная помощь.

Недавно Верховный Совет СССР принял Закон о налогах с предприятий, объединений и организаций. Деятели культуры очень этого закона ждали, ибо надеялись, что при помощи налоговых льгот произойдет стимулирование спонсорства. Если для предприятий средства, перечисляемые ими на культурное строительство, не будут облагаться налогом, им будет выгодно поддерживать культурную жизнь. Тогда выгодно всем: и предприятию, и учреждению культуры, и государству, получающему соратников в развитии социальной сферы, и обществу, потребляющему блага культуры. Сколько об этом писали, куда только не стучались деятели искусства!

Закон вышел. В нем сказано: «...облагаемая прибыль... уменьшается на: ...суммы, перечисленные предприятиям, учреждениям и организациям культуры, народного образования, здравоохранения и со-

циального обеспечения, физкультуры и спорта», а также разным общественным фондам и благотворительным организациями, «но не более 1 % облагаемой прибыли». Проще говоря, дань общественным требованиям отдали, запись о льготах в законе есть. А реально — 1% прибыли на всю благотворительность. Если предприятия захотят дать больше, то пожалуйста, а уже без всякой для них выгоды.

Получается, что народные избранники из высшего законодательного органа страны не торопятся помогать культуре. А государство, по-прежнему не раскошеляясь особенно само, не привлекает помощь, а стопорит ее.

Правда, в том же законе сказано, что «местные Советы народных депутатов могут предоставлять дополнительные льготы

по налогу на прибыль в пределах сумм налога, зачисляемых в местные бюджеты».

Уважаемые депутаты Ленсовета! Надеюсь, вы не будете столь жестко сдерживать благородные порывы тех, кто рдеет за культуру, и в рамках своей компетенции позволите расцвести спонсорству в нашем городе. Повторим, это выгодно всем.

Наверное, вместе со всем обществом театральная среда свои внутренние болезни обучения жить в условиях свободы и демократии преодолет. Но без помощи извне не только не выздоровеет, но и не выживет.

С каким волнением и особым подтекстом вспоминаются сегодня знаменитые строки: «Что день грядущий мне готовит...»

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

ИЮЛЬ

АВГУСТ

СЕНТЯБРЬ

На фоне многочисленных межнациональных и социальных конфликтов, алкогольных, никотиновых и прочих беспорядков, сотрясавших страну жарким летом 90 года, эта акция могла показаться незначительной. Однако в городе ее заметили. На Исаакиевскую площадь для пикетирования Ленсовета вышли сотрудники Управления государственной охраны памятников. Их протест был направлен против диктата Главного управления охраны, реставрации и использования памятников, в состав которого ГИОП была включена три года назад. Пикетчики требовали одного: ГИОП должна быть независимой организацией. Только в этом случае можно рассчитывать на ее объективность, принципиальность, способность отстаивать интересы сохранности памятников архитектуры. Ленсоветовская комиссия по культуре поддержала это требование. В результате ГИОП получила долгожданную самостоятельность, а Главное управление охраны, реставрации и использования памятников, как и другие главки и службы исполкома, ждет серьезная реорганизация, которая, по слухам, должна привести к полной ликвидации всех излишних аппаратно-бюрократических надстроек.

27 августа традиционным праздником в ЦПКиО был отмечен День советского кино. Можно считать, что 1990 год стал для советского

кино годом «Ленфильма». Об этом свидетельствует триумф ленинградцев на Международном фестивале в Каннах. Приз за лучшую режиссуру получила ленфильмовская (правда, совместно с французами) картина «Такси-блюз» режиссера П. Лунгина. А приз «Золотая камера» за лучший дебют получил фильм «Замри-умри воскресни» режиссера В. Каневского. Ленинградские кинематографисты действительно многого добились в последнее время. Их лидирующее положение в отечественном и мировом кино признается всеми, кроме кинопрокатчиков. Тот же фильм В. Каневского одновременно с наградой в Каннах получил другой приз — на фестивале в Подольске, где были собраны картины, отвергнутые кинопрокатом. Ориентируясь на вкусы массового зрителя, прокатчики диктуют свою политику. В результате тот же «Ленфильм», несмотря на очевидные творческие достижения, постоянно испытывает финансовые затруднения. Реальным выходом из этой тупииковой ситуации может быть создание собственных прокатных организаций. Об этом много говорилось на всевозможных совещаниях, конференциях и съездах кинематографистов. Но дальше разговоров дело пока не пошло.

Перед закрытием сезона ряд интересных премьер выпустили ленинградские театры. Постановку пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь» осуществил на сцене АБДТ художественный руководитель Тбилисского театра им. К. Марджанишвили Темур Чхеидзе. В Театре им. Ленсовета состоялась премьера пьесы В. Арно «Трагика и комедианты», режиссер-постановщик А. Морозов.

8 сентября была продолжена начатая в 1989 году традиция. Торжественно и скорбно город отметил очередную годовщину начала вражеской блокады. В храмах города состоялись заупокойные богослужения. Комитет по делам жителей блокадного Ленинграда, ветеранов войны и жертв необоснованных репрессий провел в этот день встречу всех, кто награжден медалью «За оборону Ленинграда» и знаком «Жителю блокадного Ленинграда».

Большой интерес у жителей центра города вызвал впервые проведенный в июле день архитектуры Куйбышевского района. Во встрече с его жителями приняли участие сотрудники Главленархитектуры, проектных организаций, ответственные работники райисполкома. Отраднo, что местом встречи стал дворец князей Белосельских-Белозерских, где много лет размещался Куйбышевский райком КПСС. Великолепный памятник архитектуры все чаще начинает использоваться не для партийных, а для культурных целей.

В Доме композиторов прошел XIX конгресс Международного общества по музыкальному воспитанию при ЮНЕСКО. Специалисты музыкальной педагогики со всего света — из Австралии, Англии, Аргентины, Голландии, Италии, Норвегии, Намибии, Канады, США, СССР и других стран — обменивались опытом в решении проблем дошкольного и школьного воспитания, рассматривали вопросы совершенствования профессиональной подготовки преподавателей. Участники конгресса познакомились с работой детского музыкального клуба при Ленинградской композиторской организации «В нотном стане».

Недавно возглавивший Молодежный театр на Фонтанке Семен Сливак обратился к своему давнему творческому замыслу воплотить на сцене мольеровского «Мещанина во дворянстве». В спектакле заняты как артисты прежней труппы, так и те, которых привел с собой новый главный режиссер.

В Центральном выставочном зале прошла выставка «Современная скульптура ФРГ» из музея Вильгельма Лембрука в городе Дуйсбурге. В экспозиции были представлены новейшие направления поисков мастеров пластического искусства. Поражало прежде всего обильное использование нетрадиционных для скульптуры мате-

риалов: здесь было все — от кусков прокатного железа и ржавых водопроводных труб до пожарных шлангов и проволоки.

Широкой популярностью у зрителей выставка не пользовалась, но знатоки современного искусства, любители разгадывать эстетические кроссворды оценили ее в полной мере.

Вышел в свет первый номер альманаха «Петрополь». Его составитель Николай Якимчук сумел объединить под одной обложкой стихи Иосифа Бродского и звукосемантику Константина Кедрова, эссе Саши Соколова и «Фонограмму» Александра Сокурова, афоризмы Владимира Микушевича и новеллы Виктора Сосноры, «Вольные мысли» Валерия Попова и «Дневной кофе» Виталия Кабакова. Издательство «Васильевский остров» намерено сделать выпуск альманаха регулярным. Хотя это будет зависеть, конечно, от того, насколько быстро разоидется тираж «Петрополя-1».

В Музее этнографии народов СССР прошла выставка «Царский архив», где были собраны фотографии, документы и воспоминания современников, рассказывающие о жизни последней царской семьи династии Романовых. Большой раздел был отведен чисто семейной, бытовой фотографии. Среди документов особое внимание привлек текст духовного завещания последнего российского императора, текст которого был переправлен Великой княжной Ольгой из Тобольска весной 1918 года.

Не претендуя на историческую полноту, выставка дала возможность расширить и во многом изменить наши прежние представления о жизни и смерти Николая II. Организатор выставки — духовно-просветительское общество «Радонеж», основанное в Москве при Министерстве культуры СССР и работающее в тесном контакте с Русской патриархией.

Запоминающееся зрелище было показано ленинградцам труппой английских артистов и каскадеров. Представление называлось «Средневековый рыцарский турнир», и местом его проведения стало футбольное поле стадиона имени С. М. Кирова. Поединки закованных в доспехи рыцарей, которые демонстрировали виртуозное владение всеми видами средневекового оружия, проходили с нешуточным боевым азартом. Мечи, копыя, тяжёлые топоры, щиты звенели и скрежетали как на настоящем турнире. И только отсутствие убитых и раненых свидетельствовало о том, что это всего лишь представление.

РЕКВИЕМ

КЛЕЩЕНКО

Анатолий Дмитриевич

(1921—1974)

Поэт, прозаик. Родился в деревне Поройки Ярославской области. В 1937 г. напечатал первые стихи. Последняя публикация перед арестом — в журнале «Литературный современник». 1940. № 5—6. В 1941 г., будучи студентом филологического факультета Ленинградского университета, осужден за создание в Ленинграде «молодежной антисоветской организации». Отбыл в местах заключения на Северном Урале и в Красноярском крае 16 лет. После реабилитации в 1957 г. вступил в Союз писателей. Вышли в свет книги стихов: «Гуси летят на север», «Добрая зависть», «Тибетские народные песни» (перевод с китайского), «Ожидание» — и прозы: «Избушка под лиственницами», «Дело прекратить нельзя», «Когда расходитесь туман», «Сила слабости», «Камень преткновеня», «Это случилось в тайге», «Долг», «Без выстрела».

Последние шесть лет жизни работал на Дальнем Востоке охотинспектором. Нигде не печатался. Погиб на Камчатке при исполнении обязанностей охотинспектора. В лагере писал стихи (при жизни автора не публиковались, сохранились в личном архиве).

КОТУЛЬСКИЙ

Владимир Климентьевич

(1879—1951)

Геолог, автор фундаментальных исследований по геологии месторождений цветных металлов, теории рудообразования. Обладая превосходным баритонном, в молодости учился пению. Старшая сестра Надежда Климентьевна, блестящая пианистка, вышла замуж за сына Л. Н. Толстого Илью Львовича и уехала за границу. Младшая сестра Елена Климентьевна — известная солистка Большого театра, народная артистка СССР, профессор Московской консерватории. По окончании Петербургского Горного института в 1903 г. преподавал там же минералогию, работал в геологических экспедициях на Урале и в Сибири. С 1921 г. — вице-директор Геологического комитета, с 1929-го — директор Института цветных металлов, вскоре избирается заведующим кафедрой в Ленинградском Горном институте.

В 20-е годы организует вечера камерной музыки в Геологическом комитете. Выступает в концертах на сцене Актюгового зала Горного института и в Доме ученых.

В 1930 г. арестован «за вредительское утаивание богатств недр» и осужден на 10 лет. По отбытии более чем годового заключения в Крестах выслан на Кольский полуостров, где работал в Кировске и в Мончегорске. Один из создателей комбината «Североникель». По возвращении в Ленинград в 1945 г. работает в институте «Гипроникель», во ВСЕГЕИ, в Горном институте. По совокупности научных трудов удостоивается степени доктора геолого-минералогических наук. В 1949 г. вновь арестован, подвергнут бесчеловечным пыткам и осужден на 25 лет. Скончался после этапа летом 1951 г. в Красноярске.

Его сын, **КОТУЛЬСКИЙ Александр Владимирович** (1920—1941), разносторонне одаренный юноша, которого ждала «блестящая научная деятельность и не менее заметное место в нашей поэзии» (С. Маршак), едва окончив 3-й курс Горного института, вступил в июне 1941 г. в ряды Народного ополчения и спустя три месяца был смертельно ранен под Петергофом. Отдельные стихи А. Котульского публиковались при жизни поэта в газете «Ленинские искры», в сборнике «Стихи детей» (1936) под редакцией С. Маршака, в послевоенные годы в книге В. Глоцера «Дети пишут стихи» (1964), в сборнике «День поэзии» (Ленинград, 1964). Хранятся в личном архиве.

ЛИХАЧЕВ

Иван Алексеевич

(1903—1972)

Переводчик, литературовед. Родился в Петербурге. Учился в Горном институте, окончил отделение романо-германской филологии Петроградского университета (1925). Ученик В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова. С 1927 г. служил в ВМФ, преподавал английский, немецкий и голландский языки в вузах Ленинграда, заведовал кафедрой иностранных языков Высшего военно-морского училища им. Ф. Э. Дзержинского. Активно занимался переводами с романских и германских языков. В 1937 году арестован и осужден по стандартному обвинению в шпионаже. После освобождения из лагеря в 1946 г. отбывал ссылку в Вольске и Фрунзе. В 1949 г. вторично арестован, находился в лагере до 1955 г. По возвращении в Ленинград после реабилитации вступает в Союз писателей (1960), руководит семинаром молодых переводчиков при ЛОСП. В его переводах вышли стихи и проза Д. Лоренса, Ж.-А. де Баифа, Ш. Бодлера, Э. Дикинсон, Стендаля, В. Скотта, Г. Мелвилла, Ф. де Кеведо и других выдающихся мастеров. Им переведены также либретто опер К. Монтеверди и Г. Пёрселла, дневник М. Петипа, несколько книг по музыке. Ему принадлежат публикации и комментарии в ряде пушкиноведческих изданий.

ДИФИРАМБ ДРУКЕ МАСТЕРА

*Верные весы и весовые чаши — от Господа;
от Него же все гири в сумé.*

КНИГА ПРИТЧЕЙ СОЛОМОНОВЫХ. Гл. 16.

Как известно, каждая местность имеет своего демона, связанного тайной формулой с пунктом своего пребывания. Формула Санкт-Петербурга двойственна: силы воды и камня то уравновешивают, то стараются преодолеть друг друга.

Устойчивая определенность камня хлопает в замшелой болотной влаге. Гранитная мускулатура города вторжена в подвижную и изменчивую стихию. Вода разверзлась, но и обняла, уступила, но и просочилась. Санкт-Петербург — урбанистический иероглиф убийства и любви. Камневидная энергия города омывается влагой смерти и жизни. Кирпич, как хлипкий материал построек, обозначает фактом своего крошева итог сопротивления воде. Но все же Санкт-Петербург крепко уперся в небесную твердыню и противостоит водной стихии. У камня все надежды только на вечность. Воде же помогает беспокойное и бестолковое время.

В этом городе сошлись крайности, желающие поглотить друг друга. Объятия противников крепки: они порождают гениев и монстров. Сущность города глубоко спрятана в лабиринтах уличного текста, в сокровенной символике минувшего.

Одной из характерных художественных тенденций в духовной жизни города был символизм. Поиск вечных формул — этих тайных имен всего, что нас окружает. По словам Вяч. Иванова, художник движется «от реального к реальнейшему».

Андрей Геннадиев





Диоген. Пастель



Спокойная. Пастель



Летящая Рыба. Офорт, акварель



Поцелуй. Гобелен



Натюрморт с плодами. Офорт, акварель



С домом. Живопись

Творчество Андрея Геннадиева — явление чисто петербургское. Это вовсе не означает, что каждая его работа посвящена городу. Геннадиев создает метафизические живописные картины, пишет утонченные натюрморты и психологические портреты, занимается книжной иллюстрацией и gobеленом. Но во всем этом тематическом разнообразии чувствуется Санкт-Петербург. Как будто незримый демон набросил прозрачную вуаль на все работы Геннадиева, сведя многообразие значений в моносимвол.

В современном искусстве, как правило, тщетны попытки совмещения символического образа этого «странного» города с его истинной природой. Современный город-идол, как блудница вавилонская, пестрит лукавой личиной, маня и обманывая. Выход один, как у Алисы, — нырнуть в Зазеркалье. Проводником в этом путешествии не может быть человек непосвященный. Путь небезопасен, и лучшим оружием является ослепленная уверенность. Я много раз удивлялся той несокрушимой уверенности, которая сопровождала многие поступки Андрея Геннадиева, как будто, сотворив молитву, он вручал себя высшей силе. Было бы также неверным полагать его фаталистом: его мысль отточена, как боевое копьё. Он часто говорит афоризмами и рассказывает свои поступки, как опытный шахматист.

Для одного из своих каталогов он взял эпиграфом слова Ф. Тютчева: «Молчи, скрывайся и тай...» Исповедуя эти принципы, Геннадиев провозгласил духовный уход в сокровенное бытие, имеющее главной целью слияние с тайной.

Именно путь тайножития, тайномыслия, тайнописания является надежным условием проникновения в сущность символа, этого ключа в мир невидимый. Недаром византийские исихасты, Сергей Радонежский, Андрей Рублев искали путь в истину через безмолвие, сосредоточенное и одинокое, через молитву, «умную» и молчаливую. Сокровенность, как условие творчества, как приближение к Творцу. Однако таинство постижения и художественного осмысления момента бытия остается тайным.

В ограничении премудрости сокрыта великая мудрость. Надежным убежищем одинокой души является Дом, Град. Геннадиев часто обращается к теме надежного убежища, которое, как рыцарский панцирь, сможет защитить от вероломного удара. Удобный Дом как условие духовного взаимопонимания. Дом Геннадиева полон масок и манекенов, птиц и рыб, старинной одежды и оружия. Порой в нем появляются люди со средневековыми ухмылками и с островами времен Петра Великого. Здесь реет андреевский флаг и пахнет мальвазией. В картинах Геннадиева Дом может быть надет на голову, опущен на дно озера или предстает одиноким храмом. Дом таков, каков его владелец. Являясь продолжением человека, а часто символическим прибежищем его души, Дом окутывается одеждами, обретая лицо или личину. В облике Дома можно угадать тайный привет, жесткое утешение или обманный жест. Подвижность образа Дома противоречит устойчивой определенности бытия и выступает намеком на непостоянство своего обитателя, его блуждания и странствия.

Идея странничества — одна из органичных идей русской культуры — постоянно встречается в картинах художника. Этимологически «странник» близок «странному», «необычному», то есть выпадающему из привычного контекста поведения. В то же время странничество, как образ существования, связано с поиском истинного пути, мимо поросычьего благополучия обывателя. Странник всегда путник. Но если «путник» запутан, как Агасфер, в своем вечном блуждании-блудении, то СТРАНник СТРАдает СТРАстными муками Христа, СТРАшится нарушить закон Божий. Путь Странника увенчан одновременно терновником и лавром. Путь Странника непредсказуем. Он влечется по долам и топям. Его путь то по колено в воде («Стрелец») — неясно, куда ступить, то нацеленно устремлен («Диоген»), то катится, закованный в колес. Перед Странником открывается легендарная лестница в небо либо разверзается бездонная яма. Идея Странника — это идея человека, идущего от Адама к Христу.

Санкт-Петербург тоже Странник, как стоящий у пристани корабль, готовый пуститься в кругосветное плавание.

Образ корабля, плывущего сквозь «море житейское», является парафразой Странника. Яснее вырисовывается берег как желанная пристань, как конец пути к Земле Обетованной. Корабль всегда нацелен. Недаром он своей формой напоминает стрелу или копьё. Корабль «Санкт-Петербург» нацелен на Европу, и его мачты уже скребут небо. Остается только перерубить якоря. Над Адмиралтейством уже взвился флаг Андрея Первозванного. Странный город отправляется в кругосветное плавание. Капитаном, боцманом, а также единственным его матросом остается Андрей Геннадиев. Рыцарское служение осуществляется в творчестве.

Пространство произведений художника может быть обозначено координатами хризмы. Ясно очерчены направления вертикали и горизонтالي, усложненные андреевским перекрестием. Эта своеобразная роза ветров колеблет и направляет стрелку духовного компаса Геннадиева.

Абсолютно уникальным образом для всего современного искусства является «Рука Мастера». По своей пространственной структуре рука напоминает дерево и в творчестве современного художника выступает заместителем древнейшего изображения мирового дерева — этой важнейшей мифологемы архетипного сознания. Именно Рука Мастера соединяет пространства и миры. Рука Мастера как универсальный принцип, объединяющий искусство с искусством, мастерство с творчеством. Если мировое дерево открывало дорогу в подземный и воздушный миры, то Рука Мастера отмыкает эти пути деянием и крестным знамением. Рука также знак посвящения и вечной клятвы. Узор на «Руке Мастера» изменчив, поскольку путь жизни неповторим. Мгновение как условие вечности; деяние как залог судьбы. Метафизические пейзажи в картинах Геннадиева обостряют ощущение универсальности события предустановленным постоянством ценного и ценимого. В то же вре-

мя Мастер — ловец лишь такого момента бытия, в котором выражается «акме» предмета или человека. В этом смысле, в символе объект обозревается в единстве его начала и конца. Символотворчество — и возвышение (одухотворение земного объекта), и также раскрытие и сокрытие его тайны, явленной в символе. «Граница между земным и небесным зыбка, и стоит только остановить взгляд на каком-нибудь явлении, как оно уже начинает двоиться», — писал Томас Манн. Эта двойственность сходится в единой точке — равновесие весов единственно. Точный символ как меткое попадание в мишень.

Портреты Геннадиева — это поиск совпадения духа и его облика, символа индивидуальной души. Но глядя в себя — видишь другого, а глядя в другого — видишь себя. Кому известно типичное выражение собственного лица? Портрет способен превратиться в печать, в клеймо, застывая в диапазоне ухмылки-усмешки. Портрет может вобрать в себя многообразие состояний, выглядя непроницаемой маской, но одновременно излучая энергию взрыва.

Многие почитатели творчества художника отмечают произведения его календарного цикла как особенно удачные. Недаром Геннадиева так привлекает астрология. Если с помощью алхимии осуществляется постижение «земляных» элементов и их скрытого существования, то в астрале открывается сфера мистических влияний небесных тел на человеческую судьбу. Рука Мастера обретает космический размер. Безграничность

пространства придает исключительную монументальность всем работам Геннадиева. Даже в небольших экслибрисах разыгрывается великая мистерия мироздания. Хтонические чудовища пытаются поглотить вечные светила. Как будто в открытое окно подул ветер тысячелетий мировой культуры.

Одним из часто повторяющихся образов в произведениях Геннадиева является Рыба. Она шагает, летает и плавает, вплетается в арабеску или вдруг видится в каком-нибудь предмете. Рыба вездесуща. Рыба как воплощение первоизданной стихии, как молчаливая мудрость и сокровенная жизнь, как свидетель и участник ступеней творения, как один из первых христианских символов. Рыба также иная чаша весов, против которой располагается чаша земного бытия. Рыба являет собой идеальную форму устремления, повторяя своим телом каплевидность слезы и крови, стремящихся к исходному началу. Узорчатая чешуя как живое светило, рассеивающее надземный свет в подводном мире. Холодом своего тела Рыба намекает на бесстрастность и ледяное спокойствие вечности. В Рыбах Геннадиева читается предельный вариант бытия.

Картины Андрея Геннадиева герметичны. От них веет какой-то алхимической тайной. Странник повторяет путь Фауста, останавливая мгновенье жизни с помощью магической формулы.

*Николай Суворов,
кандидат философских наук*

ГОВОРИЛИ ТОЛЬКО О СТИХАХ

ЭДУАРД ШНЕЙДЕРМАН

Такое случается нередко, но по-настоящему поражает, лишь коснувшись тебя самого. И ты задумываешься: как же произошло, что твой друг и единомышленник, «сподвижник», как он говорил, вдруг оказывается с теми, кого он еще недавно считал противниками в литературе, кого называл «унылыми и сытыми «поэтическими» рылами»¹. Задумываешься, но всякие другие заботы отвлекают тебя, и, только встречая на страницах журналов² подписанные им стихи, уже совсем чужие, испытываешь горечь. Он выпускает сборники, читая которые ты окончательно убеждаешься, что пути ваши разошлись. Ну что ж, такова жизнь, говоришь ты себе, как будто эта расхожая фраза может что-то объяснить, хотя объяснить она, конечно, ничего не может — ведь он был тебе друг... Но внезапно он уходит навсегда — слишком рано, видимо, не успев высказаться до конца. И тогда издатели начинают чуть не ежегодно печатать его книги, критики — хвалить его все настойчивей, поднимать все выше, друзья, десятки закадычных друзей вспоминать все восторженней... Случайно ты сталкиваешься на улице с вашим общим знакомым, и тот говорит тебе: «Что же это ты? Ведь вы так дружили! Твой долг — написать о нем воспоминания. Я помогу их пристроить», а есть люди, и это один из них, которые и в пятиmillionном городе умудряются постоянно попадаться нам навстречу, как будто дело происходит в крохотной деревушке, хотя другие, с кем бы мы рады были встретиться, не попадают никогда — но такова особенность пятиmillionного города, — и при каждой встрече он заводит разговор о твоём долге и упрекает тебя, и вот наконец ты вяло соглашаешься попробовать и, грызя себя, что это будет выглядеть, точно ты пытаешься примазаться, все же берешься за перо, но через двадцать лет много ли можешь припомнить?... — ни ваши многочасовые диалоги, ни его монологи не восстанавливаются, а ведь столько было переговорено! — но что-то конечно припоминается, какие-то фрагменты, черточки и детали, и ты записываешь их, но видишь, что своего знакомого не порадуешь, поскольку все это не подольет масла в огонь и без того ярко пылающей посмертной славы. А бросить жаль — тебя уже захватывает, — и ты продолжаешь — теперь уже для себя, но словно бы и для него, для Рубцова, тоже, помня, как вы раньше, бывало, говорили о стихах — дотошно, въедливо, всегда начистоту, — и тебе уже необходимо выговорить все, что накопилось за эти годы, тема накрывает тебя с головой, ты убеждаешься, что одними воспоминаниями здесь не отделаться, что должен будешь пройти и понять весь его путь, ты вглядываешься в его стихи, во все написанное о нём. И вот что-то начинает проясняться.

Начать мне следует с рассказа о событии, предшествовавшем нашему знакомству, предопределившем его.

24 февраля 1960 года в Малом зале ДК им. А. М. Горького состоялся городской турнир поэтов, происшествие необычайное. Зал был переполнен. Читало человек тридцать, каждый — по два стихотворения. Жалею, что сразу не записал фамилии всех участников. Запомнились В. Соснора, А. Кушнер, Г. Горбовский, Р. Вдовина, О. Тарутин, Н. Кучинский, И. Бродский, А. Морев. Первых трех жюри признало победителями и наградило томиком стихов.

Турнир был уникален и в том отношении, что происходил без предварительной цензуры. Выступить мог каждый желающий — надо было только записаться перед началом у организаторов. Но за это и заплатились как организаторы — выговорами, так и двое участников — запрещением сроком на два года выступать публично. А как раз они — Бродский и Морев — произвели на меня, да и на очень многих, наиболее сильное впечатление. Бродского, читавшего «Пилигримов» и «Еврейское кладбище», обвинили в национализме («сиониз-

¹ Предисловие «От автора» в машинописном сб. Н. Рубцова «Волны и скалы» (Л., 1962).

² В кочетовском «Октябре», «Нашем современнике» и «Молодой гвардии».

ме» в современной терминологии), Морева — «Есенистое» и «Рыбий глаз» — в порнографии. Если в стихах Морева, которые многим в зале по тем пуристским временам показались слишком откровенными, как-то неудобно откровенными, я оценил прежде всего смелость и только потом разглядел моревский смелую чистоту, то у Бродского этого приклеенного ему «клизма» ни тогда не заметил, ни сейчас, хоть убей, не вижу. Еврейское кладбище в Ленинграде — оно действительно существует... Нет в этом стихотворении ничего «этакоего» — есть в нем только глубокая правда и щемящая человеческая печаль.

Рубцов, как вскоре выяснилось, в тот вечер тоже был в зале. А знакомство наше произошло в следующую среду, 2 марта, около семи часов вечера, когда мы оказались сидящими на монументальном сооружении сталинских времен — потертом дерматиновом диванчике в фойе того же ДК в ожидании начала занятия функционировавшего там ЛИТО «Нарвская застава».

Разговорились. Прежде всего, конечно, о турнире. Оказалось, что обоим запомнились, поправились одни и те же поэты, что оба как раз ищем подходящее ЛИТО, и «Нарвская застава», где устраивают та-а-кие турниры, обоим приглянулась. Обнаружилось и нечто общее в наших судьбах: оба недавно демобилизовались — он с Северного флота, я из сухопутных войск; оба — заводские работяги: он кокегарит на Кировском, я фрезерую на Станков-автоматов; оба пишем стихи. Так что точек соприкосновения нашлось предостаточно.

И вот мы стали регулярно посещать ЛИТО. Руководителем его тогда состоял Николай Кутов, мало что (или совсем ничего не) дававший начинающим и полностью изгладившийся из памяти — ни мысли, ни фразы, ни хотя бы внешности, только фамилию и помню. Вскоре его сменила Наталия Иосифовна Грудниина, энергичная, резковатая в оценках, прямая. Занятия пошли живее.

Поначалу Рубцова восприняли настороженно. Ребята у нас подобрались горячие, критиковали «по большому счету», т. е. «били в зубы прямо и под дых». Впервые стихи Рубцова обсуждались 14 декабря. Оба оппонента, заранее подготовившиеся, набросились на стихи с такой энергией, столь яростно принялись расправляться с ними, будто те сплошь состояли из ошибок и дефектов. Меня точно кипятком обожгло от несправедливости оценок, и, не смотря на абсолютное неумение выступать экспромтом, я взял слово. Говорил довольно долго, построчно разбирая стихи, тыча в яркие строки, свежие образы. Говорил о наличии у Рубцова собственного голоса, об оригинальности стихов, их простоте и цельности, о ценности присутствующего в них юмора. Читал он тогда «Желание», «Я забыл, как лошадь запрягают...», «Есенину», что-то еще. Выступившие следом стали высказываться «за». Н. И. Грудниина, подводя итоги обсуждения, в общем одобрила прочитанное и сказала, что, если автор будет упорно работать, как поэт он «состоится». Стихи Рубцова обсуждались на ЛИТО еще дважды и уже принимались положительно.

Всякий раз после окончания занятий мы отправлялись вдвоем гулять по городу. Обычно бродили до глубокой ночи, говорили, спорили. И было о чем. Прежде всего, больше всего — и так на протяжении всего нашего знакомства — о стихах. О тогдашних «молодых» — Горбовском, Бродском, Мореве, Сосноре, Кушнере. Особенно часто — о первых двух. Тогда они входили в силу и, одновременно, в моду, всеми переписывались, перепечатывались.

Память у Рубцова была цепкая — он быстро запоминал стихи наизусть, и это помогало нам при разборе. Если стихотворение ему нравилось, то застревало в сознании, беспокоило, просто мучило, и он во что бы то ни стало должен был стихи разобрать, «развинтить» — построчно, пословно, до мельчайших оттенков и связей.

Из Бродского он особенно любил «Стихи под эпитафией», «Стансы» («Ни креста, ни погоста...»), «Пилигримов». Помню, как-то взялся за «Славу», которую в общем-то ценил. Первые строки — «Над утлой мглой столь кратких поколений, пришедших в мир, как посетивших мир...»³ — его восхитили, но следующие — «Нет ничего достойней сожаленья, чем свет несвоевременных мерил», — он критиковал за недостаточно крепкие рифмы, недоумевал, почему — «свет... мерил», хотя напрашивалось, да и точнее казалось, — «светил». И дальше — почему свет «катится как розовый транзит» (на «транзит» он был согласен); почему «ее [России] полуовальные портреты», а не просто овальные и т. д. Восторгал его эпитет «утлый» — «над утлой мглой», «снежная Россия поднимает свой углый дым...», но особенно нравился финал:

*Прости меня, поэта, человека,
о кроткий бог убожества всего,*

*как грешника или как сына века,
всего верней, как пасынка его.*

Я не пытаюсь воспроизвести многочасовые беседы двух людей, только врубавшихся в поэзию, но то, что Рубцов готов был без устали анализировать одно стихотворение, одну строку, доказывало серьезность намерений, а острый интерес к поэзии современной свидетельствовал о внутреннем настрое на отнюдь не традиционный лад. И это мне было по душе.

Часто возвращался он и к стихам Горбовского, таким, как «Навеселе, на дивном веселе...», «Кто бы видел, как мы с ней прощались...» или «В саду цветы полузавяли...», внедрялся в их глубину, стремился понять их секрет и, повторяя, как бы пробуя строки на язык, на зуб, сживался с ними, и они растворялись в нем, а потом, через годы, внезапно отзывались в его собственных.

Восхищала его и впрямь колдовская — и ритмически, и звуково — строчка Светланы Евсеевой «тишина́ на́ наволочке» — лучшая строка ее первого сборника. С Горбовским он вскоре познакомился, стал часто бывать у него на Пушкинской. Напряженно слушал и вслух хвалил стихи Глеба, которые тот охотно и помногу читал. И — остро обижался, что Глеб совсем не интересуется его, Колиными стихами и «никогда, — не раз жаловался мне, — никогда сам не попросит почитать!».

С Бродским сойтись не пришлось, хотя Рубцов страстно этого желал. Как-то мы пришли на поэтический вечер в ДК Первой пятилетки. В зале был Бродский (выступать ему тогда, после турнира, не разрешалось). После окончания, когда часть зрителей разошлась, человек двадцать окружили Бродского в маленькой гостиной и упростили почитать. От волнения сильно заикаясь, но все равно ярко, выразительно он прочел несколько вещей. Кто-то предложил, чтобы почитали и другие. Но было уже поздно, уборщица возмутилась, и все двинулись к выходу. Внизу, в гардеробе, мы подошли к Бродскому, и Рубцов сказал ему, что мы очень ценим его стихи и хотим с ним встретиться и поговорить. Тот дал телефон. Но почему-то продолжения знакомства не последовало.

Во время наших совместных блужданий по улицам мы, разумеется, много говорили и о своих стихах. Прочтет он что-нибудь новое, только что написанное, еще не отстоявшееся, и тут же требует детального разбора, сам укажет то место или слово, которое еще не нашлось и мучит его, и требует, чтобы я высказался на этот счет. И вот ходим, работаем — поворачиваем слово и так и этак, рассматриваем со всех сторон, пробуем заменить.

Вот в начале 61-го он пишет «Утро перед экзаменом». Как-то вечером читает мне, и я прошу дать это стихотворение для составлявшегося тогда самиздатского журнала «Оптима» (речь о нем пойдет ниже). Коля согласен, хотя частности еще не вполне его удовлетворяют. А придя домой или на следующее утро пишет мне:

Эдик, привет! Заниматься тем стихом было некогда. Когда-нибудь его сделаю и лучше. А пока — посмотри такой вариант:

*Спотыкаясь даже о цветочки, —
Боже, тоже пьяная в дугу! --
Чья-то равнобедренная дочка
Двигалась, как радиус в кругу...*

Тебе, наверное, знакомо чувство «затычки» в стихе, над которой бесполезно долго думать. Надо просто ждать. Просто подождать, когда решение само собой придет.

Ну, смотри. Думаю, что можно эту строфу дать и в таком виде. Н. Рубцов.

Вот его беспокоит, а мне и вовсе не нравится первая строчка впервые читаемой им «Оттепели» — «Затученное, с прозеленью небо». Он без конца к ней возвращается, предлагает множество вариантов, но лучшего не придумывается. Много позже в сборнике «Зеленые цветы» (М., 1971) я нашел первое слово исправленным на «нахмуренное» — общеупотребительное, стертное. Значит, лучшего варианта все же не отыскал.

Столь же скрупулезному анализу подвергались и мои стихи. Зацепил где то у меня глагол «кушать». Слишком мягкое, говорит, сытое слово, он его не любит и никогда не употребляет, лучше сказать «есть» — короче, четче, злее. А то, бывало, ходим, обсуждаем какой-то образ, поворот. Расстанемся, так и не придя к согласию. Возвращаюсь домой, как вдруг за полночь — телефонный звонок. Это, конечно, Коля, которому необходимо срочно сообщить, что — дошло, понял, принял...

А уж если ему приспичит повидаться — чаще всего затем же: начистоту поговорить о стихах, — он сумеет достать меня хоть из-под земли. То зайвится к тетушке, где я, восседая за семейным столом, вкушаю воскресный обед, то спозаранок нагрянет ко мне на работу — на Обводный, где я тогда служил складским грузчиком, требуя срочно уделить ему два часа. Приходится отпрашиваться («Друг приехал!» — на что мой начальник, отставной капитан, большой любитель возлияний, понимающе подмигивает и — отпускает), и мы отправляемся

«выяснять отношения» в ближайшую столовую, что и посейчас функционирует на углу Загородного и Дзержинского.

Осенью любили бывать в Новой Голландии. Заходили и в Собачий садик, что возле Михайловского замка. В ту пору там гнезвился соловей — теперь это кажется невероятным. Бывало, заберемя в кучу палой листвы, откупорим припасенную «маленькую» перцовки (осеннее вино) и, попивая из предусмотрительно купленных в аптеке мензурок это полузабытое ныне антипростудное зелье, читаем под соловьиные трели стихи, спорим о стихах.

Эти разговоры об одной строчке, звуке порой бывали изнурительны для нас обоих. Ведь случилось так: вроде бы все решим, обо всем договоримся, согласимся друг с другом, на том и распрощаемся, а встретимся снова — и оказывается, что какие-то корешки сомнений у него остались и за это время проросли, и опять он заводит о том же. Порой это меня бесило. Только потом понял, что так и надо — не успокаиваться, не заглушать сомнений. Никогда с тех пор ни с кем я так досконально, до физической усталости о стихах не говорил.

Стихи стали для него в эти годы главной заботой в жизни. Никаких праздных разговоров, никакого трепа — о быте, шмотках, женщинах, — всегда о стихах и только о стихах, так что в итоге нашего знакомства я лишь в самых общих чертах узнал о его прошлом, о семье.

Иногда во время прогулок «выдавали» экспромты. Об одном из них я вынужден сказать подробнее — о «Пародии», впервые опубликованной среди семи новонайденных стихотворений Рубцова в московском «Дне поэзии — 1981» и затем перепечатанной в «Воспоминаниях о Рубцове» (Архангельск, 1983). Никакого значения подобным экзерсисам мы, естественно, не придавали — это был, по выражению Миши Румпеля, «наш тренаж». Теперь же публикуется буквально все рубцовское, что ни найдется (и, как это случилось с «Пародией», публикуется порой без проверки), — сначала в газетах и журналах, затем включается в книги, тем самым резко снижая «среднепоэтическое» Рубцова. Так, перепечатано уже немало стихотворений из флотских изданий 1958—1959 годов, — как правило, вещей слабых, конъюнктурных. Прибавят ли что-нибудь поэту все эти военно-морские стихи, воспевающие «пенную воду ревущих валов», «торжественные гимны прибоя», «будни горячие» и «романтику без прикрас» — все то, что М. Румпель, тоже моряк, назвал «аборт корабля»? Прибавят или убавят? И ведь не по забывчивости же автор не включал подобные стихи в свои сборники. Он-то знал им цену. Он не раз говорил мне, что в годы службы много печатался, но делал это исключительно для заработка, и все это — халтура. И когда я просил его почитать что-нибудь из «военно-морских», всегда категорически отказывался.

Так вот, весной 61-го, а точнее, 18 мая, после ЛИТО мы шли набережной Мойки в непарадной ее части. Разговор был о стихах Евг. Евтушенко. Что-то нам выяснили. Потом Рубцов произнес: «Куда меня, беднягу, завезло!» Я тутчас откликнулся: «Таких местов вы сроду не видали!» И — «понеслось». За 7—8 минут смастерили нечто вроде пародии на популярнейшего в те годы поэта. Я тут же зафиксировал текст в блокноте. Должен сказать, что публикаторы почему-то вдвое сократили стихотворение. Хотя возможно и то, что Рубцов, записавший его позднее (видимо, вернувшись домой), просто позабыл конец. Но раз уж оно появилось в печати в урезанном виде, приведу стихотворение целиком:

*Куда меня, беднягу, завезло!
Таких местов вы сроду не видали!
Я нажимаю тяжко на педали,
Въезжая в это дикое село.*

*А водки нет в его ларьке убогом,
В его ларьке единственном, косом.
О чем скрипишь передним колесом,
Мой ржавый друг? О, ты скрипишь о многом.*

*Надежда есть, что спички есть в кармане.
Но спичек нет, хотя надежда есть.
И я опять в обмане как в тумане.
А выйду ль из него когда — бог весть.*

*Одну давно имею на Сушевской,
Другая на Мещанской намечается,
А третья... впроцем, это несущественно,
Поскольку по тебе одной сучается.*

Не помню, какие строки принадлежат Рубцову, какие — мне, а что создано совместными усилиями. Но позднее я еще раз удивился его памятьвости на стихи: первые две строки, с небольшим изменением, он использовал в стихотворении «В гостях» (2-я редакция стихотворения «Поэт», датированного 9 июля 1962 г.).

У меня отсыкался еще один из наших совместных экспромтов, относящийся к первой половине 1962 года, — «А мы с тобой бездомные, бесславные...», — упоминаю об этом, дабы предупредить появление еще одной непроверенной публикации.

Встречались часто. Но если бы не мои, к сожалению, беглые, разрозненные записи тех лет, не мог бы сейчас сказать, насколько часто. По два-три раза в неделю, а то и ежедневно. Да еще его телефонные звонки — те же обсуждения и споры. Общались не только на улицах. Заходил ко мне. Читали стихи — нет, вовсе не только свои, каждый — своих любимых,

очень разных поэтов, а также тех, в ком была потребность разобраться. Я — прежде всего — Пастернака, Цветаеву, Тувима (и стихи, и — неоднократно — замечательную поэму «Бал в опере» в переводе Музы Павловой); кроме того, Хлебникова, Каменского, Крученых, из современников — Сельвинского (раннего), Кирсанова, Юнну Мориц, Вознесенского, Александра Коренева (московский поэт военного поколения, в «обойму» не попавший; хотел было написать: «талантливый», но лучше все же сказать конкретнее: это поэт, обладающий редким свойством — он живой и естественный, не терпящий ни смыслового стереотипа, ни статичности стиха, ни ритмической монотонности); Коля читал Есенина, Павла Васильева, из которого открыл мне «Христороубовские ситцы» с великолепными строками:

*Четверорогие, как вымя,
Торчком,
С глазами кровавыми,*

*По-псиному разинув рты,—
В горячечном, в горчичном дыме
Стояли поздние цветы.*

Могу уточнить. 5 декабря 1960 года я читал Пастернака, Каменского и Мориц; он — П. Васильева. На Пастернаке всегда сходились. Мориц изучали как яркую и несколько загадочную современницу. И, хватаясь за книги Каменского и Васильева, яростно спорили, кто из них сильнее, подлинней. (Предвижу: тот факт, что футуристу он предпочитал «крестьянина», с радостью возьмут на вооружение дружественные Рубцову критики.) В другой раз, в новогоднюю ночь на 1961-й, кроме своих новых вещей прочли целую книжку Алексея Крученых — о нем не спорили, обоим он был интересен. (Этот факт критики, возможно, на вооружение не возьмут. Но что было, то было.)

У него — в общаге на Севастопольской — я бывал нечасто. Обстановка там мало подходила для поэтических бесед: в комнате на четвертых, где он обитал, — постоянные возлияния, всегда накурено, затхло, вечно некто пьяный, в верхней одежде и сапогах, грозно храпя, дрыхнет на койке. Все это он ненавидел люто.

За неимением стола и угла сочинял, как редко кто в наше время, в ходьбе, на улице. Обладая прекрасной памятью, никогда не записывал стихотворение, прежде чем оно окончательно не созреет в голове. Ни записных книжек, ни черновиков я у него никогда не видел.

Театры, концерты, музеи, может, он и посещал — не знаю: ни о впечатлениях, ни о самих фактах посещений никогда от него не слышал. Что он читал? Ни одной прозаической книги у него в руках не припомню. Стихи, только одни стихи. Но и в поэзии его интересы были нешироки. Справедливо писал С. Викулов: «...как мог на этой скудной, в смысле культуры, почве, на невспаханном поле... взреть такой удивительный колос, каким предстает перед нами сейчас его поэзия»⁴.

Он постоянно носил с собой какой-либо томик стихов, подолгу с ним не расставаясь, не просто читая — тщательно изучая. Это были поочередно Тютчев, Фет, Баратынский, Надсон (последнее меня чрезвычайно удивляло) — все в издании Малой серии «Библиотеки поэта» (удобно таскать в кармане); долгое время ходил с «Избранными произведениями» Есенина (Лениздат, 1957).

С этой книгой связан забавный эпизод. Как-то в День поэзии мы пошли по Невскому, по книжным магазинам. Заходим в Дом книги. У Люси — толпа: любителей стихов и поэтов. Вдруг видим: за прилавок встает Михаил Светлов. Объявляет, что сейчас в 1945-й раз (разумеется, в шутку — больно он считал!) прочтет «Гренаду». «Но память, — говорит, — плохая, боюсь сбиться». И... прочел по бумажке, вернее, рассказал своим уютным домашним голосом. Потом стал подписывать желающим экземпляры «Дня поэзии» со своими стихами. К нему вырастает длинная очередь. Отходят все улыбаясь. Видно, каждому пишет что-то хорошее. И с каждым несколькими словами перекинется. Очень захотелось, чтобы Светлов и нам что-нибудь написал. А денег на «День поэзии» нет. Но Коля не растерялся. У него под мышкой был этот самый сборник Есенина. Он и встал в хвост. Светлов не удивился нисколько, что — Есенин, спросил у Коли имя и фамилию и с ходу на титульном листе написал: «Мы с Николаем Рубцовым очень любим Сергея Есенина. М. Светлов». Простенько, но со вкусом.

В те годы, не в пример этим, поэзия нужна была всем, и устраивалось множество публичных чтений. Начиная с весны 61-го стали постоянно выступать и мы — на вечерах различных ЛИТО, в домах культуры, институтских общежитиях, библиотеках, НИИ, поэтических кафе (на Полтавской и в «Буратино», где теперь вместо этого закатывают «комсомольские свадьбы» на сто персон). Чаще всего он читал «В океане», «Разлад», «Левитана», «Видения в долине», «Я забыл, как лошадь запрягают...», «Элегию» («Стукнул по карма-

⁴ Рубцов Н. Избранное. М., 1982. С. 3.

ну — не звенит...»), «Утро перед экзаменом». Читал угрюмовато, неторопливо, отчетливо произнося каждое слово, точно вбивая его, взмахивая при этом рукой; юмористические вещи — чрезвычайно серьезно, что, разумеется, усиливало комический эффект. Публике стихи его нравились, в особенности «Утро перед экзаменом» и «Разлад», слушая которые зрители обычно хохотали в голос. И нередко просили прочесть на бис.

Осенью 60-го мы, трое филфаковских вечерников, Ким Горев, Леонид Михайлов и я, «чтоб в быту не закипеть», затаежи журнал («самиздатовский», как это стали называть позже; довольно, впрочем, безобидный). Назвали его «Оптим», что расшифровывалось двояко: «Оптимистические мастера» — такова была марка пишущей машинки, на которой журнал печатался. Начали в сентябре. Через месяц первый номер был готов. Решили привлечь авторов и со стороны. Я предложил Рубцову, он согласился, участвовал в обсуждении второго номера и дал туда стихи. Опубликовано было семь стихотворений — «Я забыл, как лошадь запрягают...», «Разлад», «Утро перед экзаменом», «Хоть волки есть на волеке...», «Левитан», «Паром», «Как на пугало, на старость...» Для последнего, пятого номера, вышедшего в конце 1962 года, прислал уже из Москвы пять стихотворений — «На берегу», «Фиалки», «На родине», «В океане», «Оттепель» (написаны все они были еще в Ленинграде)⁵.

В конце 1961 года Рубцова пригласили в центральное ЛИТО при ЛО Союза писателей. Он стал ходить в вечернюю школу. Весной 62-го сдал экзамены за 10-й класс и начал думать, куда подаваться дальше. Я советовал поступать на вечернее отделение филфака ЛГУ, однако он решил сначала попробовать в Литинститут. В августе поехал в Москву и был принят на вечернее отделение. Вернулся в Ленинград. Вскоре перевелся на дневное. 15 сентября уехал снова, учиться, и сразу был послан «на картошку». 21 сентября он мне писал:

Эдик, привет, привет!

Только что вернулся в Москву из колхоза, где мы работали на картошке. Деревня нам досталась очень подлая. Без одной гармошки, без магазина, без самогонки, без девок... Деревня была даже без петухов. Дожди шли непрерывно, и дул сильный ветер...

Живу я в комнате с одним дагестанским поэтом. До сих пор не могу заучить наизусть его фамилию и имя. Что-то такое туземное.

Занятый еще не видел, ни разу на них не был. Буду в семинаре у Сидоренко.

Вчера, с Макаровым, заходил к Кореневу. Встретил нас дружелюбно. Много говорил о стихах. Мне он понравился, что говорить. Был рад знакомству с ним.

Эдик, стихи для «Оптима» pošлю немного позднее. Вот только успокоюсь после колхоза⁶. Пока все у меня. Как живешь ты? Какие новости? Передавай привет университетским, кого я знаю, всем. Будь здоровым и счастливым. С большим дружеским приветом.

Н. Рубцов.

Эдик, особенно долго не задерживай ответ, пожалуйста. Напиши поскорее. Очень буду ждать.

Письмо это «стыкуется» с другим, полученным мною 3 октября от А. Коренева: «Тут на днях ко мне заходили ленинградские ребята — Макаров и твой друг Н. Рубцов, студенты Литинститута (Рубцов был и еще раз, один). Читали стихи. Рассказывали о житье в Литинституте».

В первые годы московской жизни его постоянно тянуло в Ленинград, и он часто приезжал. Так, в начале декабря 62-го, в выходной, разбудил меня часов в 7 утра, заявившись прямо с поезда. Три дня мы провели вместе — читали друг другу новое, куда-то ходили, с кем-то встречались. Выступали в Первом Медицинском институте. Он жаловался, что ничего не пишет, что в общежитии много пьют, отмечая «медовый месяц». Не самой Москвой — жизнью своей там был доволен: после трехсменки на шихте заниматься одними стихами, получать стипендию, «гудеть»...

В самом конце декабря появился снова, и Новый год мы встречали в большой компании в мастерской художника В. на Невском. Был здесь и Саша Морев. Читали стихи.

19 января 1963 года я приехал в Москву — повидаться с Рубцовым, а также побывать на только открывшейся выставке «30 лет МОСХ»; через несколько дней она была разрушена Хрущевым, благодаря чему приобрела небывалый зрительский интерес и всесоюзную, всемирную даже известность.

⁵ В книге «Воспоминания о Рубцове» (Архангельск, 1983) на с. 301—302 опубликовано письмо Рубцова ко мне (не датированное и без каких-либо комментариев; где оно хранится, не знаю), в котором он спрашивает об «Оптима» («А когда выходит „Оптим“?») и предлагает свои стихи для 5-го номера. Письмо это относится к октябрю 1962 г.

⁶ Речь идет о стихах для 5-го номера «Оптима».

Приезжаю с вокзала в литинститутское общежитие — и не могу найти Рубцова. «Коля — в подвале, — сообщает какой-то парень, кажется, его сосед по комнате, — в бильярдной». Сбежал, передал, что к нему гость, возвращается. «Сейчас, — говорит, — придет, только сыграет в честь твоего приезда на бутылку коньяка».

Вид комнаты поразил меня: на столе, на полу — хлебные корки, окурки, всюду грязь, постели торчком.

(«Там жили поэты...» — мелькнуло в голове блоковское, ценимое Колей.)

Наконец он появился, победоносно держа в вытянутой руке выигрыш. Прежде я не знал за ним столь блестящих бильярдных способностей.

Постепенно набилась полная комната поэтов-младшекурсников. Они принялись читать свои стихи, потом заспорили о них. Особенно рьяно — Рубцов с Павлом Мелехиным. Но совсем не так, как мы в Ленинграде, — зло, по-петушину налетая друг на друга, до крика, до хрипоты, стремясь каждый доказать, что он как поэт значительней. Чувствовалось: распря началась не сегодня. Потом сцепились, и мы принялись их растаскивать по противоположным углам...

(Невольно продолжилось: «...и каждый встречал Другого надменной улыбкой». Но похоже было лишь отчасти.)

Наутро зашли зачем-то к Алле Т. Я отворил дверь — и глаза заболели от белизны, подметенности, проветренности, домашности. Такой в этой общаге был контраст.

Эти несколько дней, проведенных в Москве, я разрывался между Рубцовым и выставкой, на которой сумел побывать дважды — до и после «хрущевского нашествия». И по сравнению с тем небывалым, что тогда происходило в Манеже (яростные дискуссии сторонников нового искусства и его противников, а главное, сами произведения авангардистов, борющихся с рутинной за свое право быть), общежитские споры о том, «кто гениальней», показались мелкими, суетными.

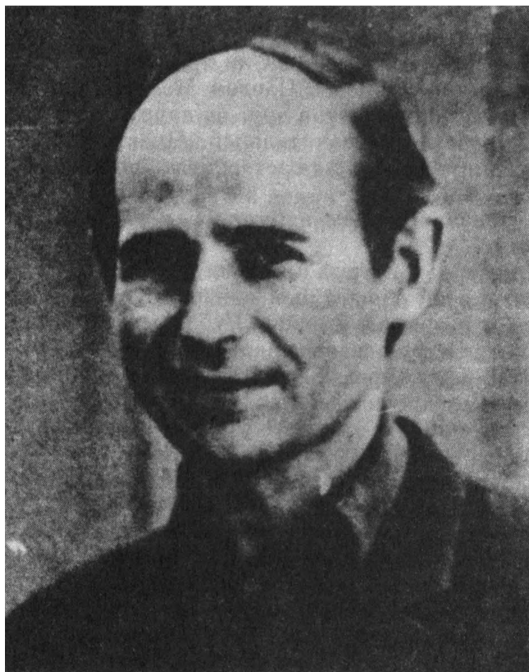
...Не все встречи сохранились в памяти. Однако хорошо помню его приезд ранней весной 64-го. Оттепель, всюду лужи, а Коля — в черных валенках до колен. Предлагаю ботинки — категорически отказывается. Я сразу и не понял, в чем тут дело, потом сообразил: входит в некий образ. Отправились в угловой гастроном, а он, в нелепых этих валенках, в черном до пят пальто и длиннющем узком шарфе, который так часто упоминается мемуаристами, что мне тут и добавить нечего, скачет через лужи... К счастью, к ночи подморозило.

В этот или в другой его приезд мы сидели у меня втроем — третьим был его приятель, поэт, пусть несильный, узкозаводской тематики, но человек мягкий, отзывчивый и в Коле души не чаявший. Мирно разговаривали. Но когда тот прочел свои стихи, Коля внезапно взорвался, резко осудил прочитанное, настроение у него испортилось, он стал приятелю грубить. Это было мне странно: стихи его Коля знал давно, цену им — тоже, теперь они хуже не стали — что же вдруг так вот?.. А тот, бедный, был сильно огорчен, быстро нагнулся да и уснул на стуле... Было три часа ночи. Мы с Колей пошли пройтись, и я пробовал заступиться: поэт плохой, зато человек хороший. Коля оставался непримирим. Я замечал, что он вообще делается нетерпим, жесток.

Потом появился у меня летом 65-го, вместе с другим литинститутским поэтом, огненно-рыжим. Тот прочел по заказу Коли стихотворение про колхозного петуха, который, взлетев на плетень, воскликнул ликуя: «Кукуруза!» — в знак одобрения хрущевской сельскохозяйственной программы. Видно было, что автор очень гордится своим произведением, вероятно и впрямь лучшим из всего им написанного, и постоянно его декламирует. Больше Коля не то чтобы не просил — просто не позволял ему ничего своего читать, предупредив нас, что остальное неинтересно, разговаривал с ним полупрезрительно, свысока, зло над ним подшучивал, отчитывал его, что он не то сказал, не так прореагировал, а тот, бедняга, мало того что все это терпеливо сносил, еще и распинался о громадном Колином таланте. Рубцова и это сердило, он обрывал славословия приятеля, но тот опять принимался за свое... Сам же Рубцов читал новое, читал много и с большой охотой. Но весь вечер был взвинчен, заносчив, подозрителен, обижался на шутки, какие раньше понял бы и поддержал, несколько раз обиделся по пустякам, так что приходилось ему подробно растолковывать, что ничего обидного лично для него сказано не было. И все это было мне неприятно, стал он совсем чужой, и откровенничать с ним не хотелось. И никаких серьезных, никаких глубоких, как прежде, разговоров на сей раз не получалось.

Эта встреча оказалась последней. Без шумной размолвки, без никакого скандала, просто мы оба почували, что наши пути разошлись, и — навсегда расстались.

«СЛОВНО ЗВЕРЬ, Я УЙДУ ПО МЕТЕЛИ...»



ДОЛИНА ЮНОСТИ

Я родился с сердцем Магеллана.
И, от пирса юности отплыв,
После дива сельского барава
Я открыл немало разных див!

Но в каком огне ни накалится
Новых дней причудливая вязь,
Память возвращается, как птица,
В то гнездо, в котором родилась.

И вокруг долины той родимой,
Полной света вечных звезд Руси,
Жизнь моя вращается незримо,
Как земля вокруг своей оси!

1960

ЖАЛОБЫ АЛКОГОЛИКА

Ах, что я делаю?
За что я мучаю
больной и маленький
свой организм?..

Да по какому ж
такому случаю?..
Ведь люди борются
за коммунизм!

Скот размножается,
пшеница мелется,
и все на правильном
таком пути!..

Так замети меня,
метель-метелица...
Ох, замети меня,
ох, замети...

И заметет!..

Декабрь 1961
Ленинград

РЕПОРТАЖ

К мужику микрофон подносят.
Тянут слово из мужика.

Публикуемые здесь стихи относятся к ленинградскому периоду. «Долина юности» — ранний вариант стихотворения «Ось»; печатается по автографу. «Жалобы алкоголика», «Репортаж» и «МУМ» печатаются по машинописному сборнику Рубцова «Волны и скалы», собранному автором в июне — июле 1962 г. (см. о нем: Тайгин Б. «Волны и скалы» // Воспоминания о Рубцове. Архангельск, 1983). «МУМ» представляет собой вариант стихотворения «Элегия». «Расплата» вошла в сильно сокращенном виде, в объеме 16 строк, в сборник Рубцова «Сосен шум» (М., 1970); в «Избранном» (М., 1982) неверно датирована 1970 годом. Печатается по авторской машинописи, присланной мне автором из Москвы в сентябре 1962 г.

А. Зельманова. Портрет О. Э. Мандельштама. 1914



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ В ПАМЯТИ ПОЭТА

БОРИС КАЦ

«**В**сё перепуталось, и сладко повторять...»

Строка стала уже хрестоматийной, а потому легко отламывается от цельного кристалла стихотворения, становится расхожей цитатой, гуляет в обиходной (интеллигентской, разумеется) речи, применяется кстати и некстати, и уже не всякий ее произносящий помнит, у кого и где «всё перепуталось» и что именно «сладко повторять».

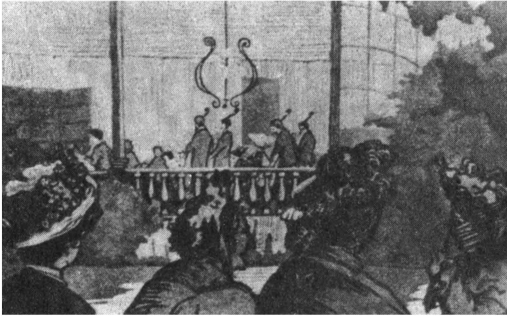
Вот и я сейчас, глядя сквозь этот прозрачный обломок на то, что называется «текущей культурной жизнью», думаю (вслед за многими), что в ней «всё перепуталось» и что издателям стало особенно «сладко повторять» сказанное (то бишь напечатанное) лет 60–80 назад, а позже забытое, обруганное, запрещенное... Сладость повторения понятна, и слава Богу, что повторяют: перепечатки, репринты, переиздания, будем надеяться, лишними не окажутся. Ну а то, что «всё перепуталось» и возникает даже некоторая толкучка (кто кого опередит в благородном деле возрождения культуры), так это, видимо, неизбежно, хотя, признаться, отчасти и смущает. Смущают и праздничные фанфары по поводу очередного возвращения той или иной изгнанной некогда ценности. С одной стороны — как не радоваться! А с другой — потише бы, что ли? Уж больно деликатная эта церемония — восстановление порушенных вандалами надгробий; некоторая эмоциональная сдержанность ей, на мой вкус, не помешала бы...

Однако к делу. Читателю ниже предлагаются две главы из книги Осипа Эмилевича Мандельштама «Шум времени», которую наряду с «Охранной грамотой» Пастернака можно уверенно причислить к лучшим образцам автобиографической прозы, созданной русскими поэтами XX века. Впервые «Шум времени» был опубликован в 1925 году в частном ленинградском издательстве «Время». В 1928 году

вместе с повестью «Египетская марка» (давшей название всему тому) «Шум времени» был перепечатан в ленинградском же издательстве «Прибой». На этом история советских изданий автобиографической книги поэта прерывается вплоть до февраля 1988 года, когда рижский журнал «Даугава» перепечатал из нее две главы. Что до зарубежных переизданий, то они начались с публикации трех глав парижской газетой «Дни» в 1926 году. Не углубляясь в зарубежную судьбу «Шума времени», скажу лишь, что большинство нынешних его читателей, видимо, ознакомились с текстом по второму тому четырехтомного американского Собрания сочинений Осипа Мандельштама. До недавнего времени оно было предметом гордости и обоснованного страха немногих счастливых его владельцев, а с прошлого года благосклонно «спущено» в нашей Публичке из спецхрана в общий фонд. Потому можно отослать заинтересованного читателя к обширным комментариям указанного тома, где приводятся оценки «Шума времени», дававшиеся современниками автора как в СССР, так и за рубежом. Две выписки все же хочется привести:

Д. Святополк-Мирский в парижском журнале «Современные записки» (1925. № 25): «Эти главы не автобиография, не мемуары, хотя они и отнесены к окружению автора. Скорее (если бы это так не шло гимназией) их можно было бы назвать «культурно-историческими картинами из эпохи разложения самодержавия». (...) Трудно дать понятие об этих изумительных по насыщенности главах, где на каждом шагу захватывает дыхание от смелости, глубины и *верности* исторической интуиции».

Н. Берковский в ленинградском журнале «Звезда» (1929. № 5): «Писание «временем» делает Мандельштама историко-графом быта. (...) Быт записан у Ман- 45



А. Остроумова-Лебедева. Эстрада в Павловске. Литография

дельштама не как этнография вне места, времени, а как факт истории с точной датой, с точным стилем. <...> Мандельштам в своей прозе компетентный подводитель итогов культурного прошедшего...»

Юбилей Осипа Мандельштама («Я рожден в ночь с второго на третье/Января в девяносто одном / Ненадежном году — и столетия / Окружают меня огнем») позволяет ожидать и полного переиздания «Шума времени» и журнальных републикаций отдельных его глав. Две, представляемые здесь, отличаются от всех остальных прежде всего присутствием в их названиях слов «музыка» и «концерты». Цель моих заметок — напомнить читателю о других мандельштамовских текстах, перекликающихся с этими главами, и очень беглым пунктиром, двигаясь от более поздних времен к ранним, наметить ту нить судьбы, что связала Мандельштама, музыку и наш город.

Известно, что музыка — одна из сквозных тем в творчестве Мандельштама¹. Но читатель главы «Музыка в Павловске» быстро убедится, что собственно о музыке там разве что подслова, а вот о дамских и мужских беседах или прическах, о петербургских домашних библиотеках, о найме бонн и кухарок, о пролетках и конках — весьма и весьма подробно. Да и в другой главе — «Концерты Гофмана и Кубелика» — лишь в последних предложениях возникает то, что именно звучало в зале Дворянского собрания, зато сам зал и те, кто его заполняют, и то, как они его заполняют, начиная с суеты на Михайловской площади и кончая толчеей на эстраде, на хорах, у колонн, — все это выписано в мельчайших деталях.

Музыка в этой прозе — только втора, подголосок, контрапункт к более важной теме «тогдашнего Петербурга». Но без та-

кого контрапункта тема как бы не звучит, ибо речь ведь идет о том, что поэт назвал «шумом времени», а для мандельштамовского слуха музыка было одной из важнейших составляющих этого «шума». Поэтому, видимо, из всех литературных памятников Петербургу (о блеске их собрания напоминать нет нужды) только в мандельштамовском, сложенном и в прозе и в стихах, проакцентирована музыкальность как нечто от города неотъемлемое. Неслучайно же именно «Музыка в Павловске» открывает «Шум времени», как неслучаен и первый эпитет, прилагаемый к имени города в авторском признании из «Египетской марки»: «Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним».

Как не вспомнить в связи с этими эпитетами строки из знаменитого стихотворения конца 1930 года о возвращении в «город, знакомый до слез»:

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Правда, в этом узнавании не найти признаков «концертности». Но ведь и город уже другой, давно (и вторично) сменивший имя. Смена имен отражена и в этих стихах, где есть «рыбий жир ленинградских речных фонарей», однако мольба о продлении жизни обращена к городу, называемому иначе: «Петербург, я еще не хочу умирать...»

Той же зимой, но уже в начале 1931 года, возникнет стихотворение «С миром державным я был лишь ребячески связан...», где отчетливо прояснится, что не к падшей столице павшей Империи обращался с мольбой поэт, не по Петербургу гвардейцев и толстосумов тосковала его разночинская душа, но по какому-то другому Петербургу, который словно прятался в новоименном городе, стоящем на том же месте, и никак не желал откликнуться на зов своего сына:

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному
праву?

Он от пожаров еще и морозов наглеет,
Самолюбивый, проклятый, пустой,
моложавый.

Вновь цепочка эпитетов, но теперь и намек нет на тот, что когда-то красовался

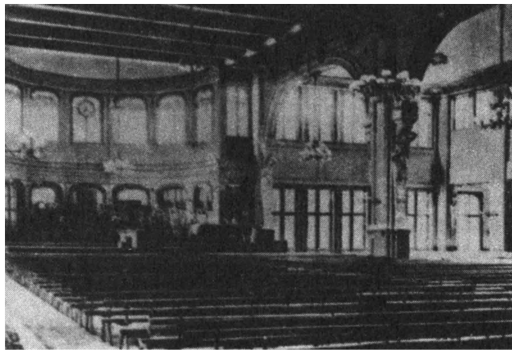
¹ Музыка в жизни и творчестве Мандельштама по-разному освещена в работах: Пшибильский Р. Мандельштам и музыка // Russian Literature. 1972. № 2; Платек Я. Пропуск в бессмертие // Муз. жизнь. 1988. № 1—3; Кац Б. Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...» Л., 1991 (в печати).

на первом месте. Став «моложавым», город как будто потерял свою музыку, утратил «концертность». А в это слово Мандельштам вкладывал очень многое: достаточно вспомнить, что за «чувство концертности» особые похвалы получали от него Чайковский и Данте. Не углубляясь здесь в характерно мандельштамовскую многосмысленность слова «концертность», а взяв лишь смысл, на самой поверхности лежащий, и то можно отметить: в Ленинграде для Мандельштама концертов словно и не существовало.

Разумеется, они были, и поэт их посещал, но в творчестве они следов не оставили, да и биографические документы (по крайней мере, мне известные) ничего определенного о них не говорят. Похоже, что в обновившемся городе важнейшие контакты поэта с музыкой (жизненно ему необходимые) перешли в некую новую плоскость, так сказать, в дружески-домашнюю.

Старик Маргулис на бульваре
Нам цел Бетховена...

В таком оборванном виде дошла до нас одна из мандельштамовских «маргулет» — стихотворных шуток, постоянным героем которых был «старик Маргулис», вовсе не старик, как разъяснила Н. Я. Мандельштам в «Воспоминаниях», а довольно молодой человек, обладавший удивительным даром воспроизводить — пением, свистом и прищелкиванием — сложнейшие музыкальные сочинения. Женой А. О. Маргулиса была пианистка Иза Давыдовна Ханцин, чье имя памятно и дорого ряду поколений ее учеников по классу фортепиано в Ленинградской консерватории. Возможно, музицирование в доме этих друзей поэта отчасти заменяло ему былые «оргии в белоколонном зале». И. Д. Ханцин впоследствии вспоминала: «Такого тонкого слушателя лестно было иметь любому исполнителю. Она любила Шумана, Шопена, Бетховена, Скрябина, Баха. Я часто играла ему — он слушал с блаженным видом и закрытыми глазами. При этом часто невнятно произносил какие-то слова; вероятно, музыка в его восприятии тотчас сливалась с поэзией»². Сохранились (во многом благодаря исследовательской энергии А. Г. Меца) и другие свидетельства этой дружбы, подпитывавшейся музыкой. Еще в 1977 году в журнале «Russian Literature» (V—2), во франко-голландском издании, выходящем на русском языке, появилась работа «Мандельштам на пороге 30-х годов», подписанная именами А. Григорьева и И. Петровой. Со слов самой И. Д. Ханцин авторы рассказывали и о домашних концертах, устраивав-



Концертный зал Павловского вокзала

шихся пианисткой по желанию поэта («Шуман был ему близок своей фантазией, сумасшедшиной. Очень любил Баха: партиты, фуги, кантаты. Иногда приходил: „Мне сегодня очень хочется Баха“»), а также опубликовали уникальный автограф Мандельштама — адресованную И. Д. Ханцин и А. О. Маргулису почтовую открытку, содержащую нотный текст. Перед нами удивительное свидетельство своего рода «музыкального голода», видимо нередко испытывавшегося поэтом: желанную музыку (главную тему Сонаты соль минор Шумана) он выписывает нотами — несомненно по памяти, и, что особо примечательно, с минимальными отклонениями от оригинала. «Дорогая Иза Давыдовна, — читаем в зачине письма, — эту музыкальную фразу — весьма коряво здесь начертанную и еще очень многие хотелось бы услышать от Вас и Александра Осиповича».

Открытка эта — последнее свидетельство уз, соединявших Мандельштама, музыку и «город, знакомый до слез», — писалась в Детском (для Мандельштама, конечно же, Царском) Селе зимой 1930/31 года. Следовательно почтовые строки, говорящие о желании музыки, — фактически ровесницы поэтических строк, говоривших о желании смерти: «Петербург, я еще не хочу умирать...»

Но никакого Петербурга в это время уже не было, как не было и его музыкального мира, с которым Мандельштам прощался еще на рубеже 1920-х годов.

Прощался, когда в 1920 году на бывшей Мариинской сцене шли два последних представления оперы Глюка «Орфей и Эв-

² ОР и РК ГПБ, фонд И. Д. Ханцин, ед. хр. 21, л. 4. Пользуюсь случаем искренне поблагодарить В. Н. Сажина за помощь в работе с материалами.

ридика» в постановке Вс. Мейерхольда, с декорациями А. Головина и хореографией М. Фокина. Спектакль возвращал зрителя ко дням своей премьеры — к 1911 году, к довоенным петербургским годам, может быть самым счастливым для поэта и его окружения. Потому, должно быть, первоначальный вариант стихотворения, навеянного спектаклем, открывался словом «снова»:

Снова Глюк из жалобного плена
Вызывает сладостных теней.

Этот вариант имел заглавие — «Эвридика». В дальнейшем оно было опущено и начало изменилось:

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
Черным табором стоят кареты,
На дворе мороз трещит,
Всё космато — люди и предметы,
И горячий снег хрустит.

Попемноу челядь разбирает
Шуб медвежьих вороха.
В суматохе бабочка летает,
Розу кутают в меха.
Модной нестриди кружки и мошки,
Театральный легкий жар,
А на улице мигают плошки
И тяжелый валит пар.

Кучера измаялись от крика,
И хрипит и дышит тьма.
Ничего, голубка, Эвридика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пеня итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Пахнет дымом бедная овчина.
От сугроба улица черна.
Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна,
Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга»,
И живая ласточка унала
На горячие снега.

В этом прощании с «Орфеем» был еще призрак надежды — на вечное звучание музыки, на несмолкаемость хора глюковских блаженных теней. Сохраняется этот призрак и в другом, тогда же и под теми же впечатлениями написанном стихотворении, также включающем в первую строку слово «снова»:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате январской ночи,

В бархате всемирной пустоты,
Всё поют блаженных жен родные очи,
Всё цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах», —
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.
У костра мы греемся от скуки,
Может быть, века пройдет,
И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки,
И на грядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи,
В черном бархате всемирной пустоты
Всё поют блаженных жен крутые

плечи,

А ночного солнца не заметишь ты.

Советская ночь между тем сгущалась, и уже в 1924 году, прощаясь с музыкальным Павловском, поэт завершил стихотворение «Концерт на вокзале» строкой, в которой надежда не являлась даже в виде призрака:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами, —
Дрожит вокзал от пеня аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир, в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятении и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках,
Где под стеклянным небом почевала
Родная тень в кочующих толпах.

И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

И вновь оставаясь только на поверхности глубинного поэтического смысла, заме-

тим, что музыка в Павловске и впрямь звучала в последний раз. Почти восьмидесятилетняя эпопея летних концертов Павловского вокзала, где за дирижерским пультом (чередуюсь с многими другими) стояли И. Штраус и В. Главач, Н. Галкин и В. Сук, А. Глазунов и Н. Малько, где солировали Ф. Шаляпин и И. Ершов, где впервые прозвучали «Вальс-фантазия» Глинки (1839) и Первый фортепианный концерт Прокофьева в исполнении юного автора (1912), где в тесном соседстве с железнодорожным и садово-оранжерейным хозяйствами прекрасно чувствовала себя музыка Моцарта и Вагнера, Леока и Оффенбаха, Мусоргского и Чайковского, Дебюсси и Стравинского, — эта блистательная история, по мнению ее исследователя, завершилась сезоном 1917 года: «Последовавшие двадцать четыре года его (Павловского вокзала. — Б. К.) фактического существования стали только ее эпилогом»³. Можно было бы выразиться резче: то был не эпилог, а агония, что и почувствовал Мандельштам в 1921 году. При всем том, что концерты в Павловске по инерции продолжались и бывали порой прекрасными, быстро угасал тот мир, частицей которого они были и который в них нуждался; музыке *некому* было звучать. «Павловскому вокзалу, — очень мягко пишет А. С. Розанов о попытках гальванизировать в середине 1920-х годов музыкальную жизнь в «стеклянных сенях», — не хватало только одного: слушателей»⁴. Не станем здесь обсуждать, куда они подевались. Зато чего, видимо, хватало теперь Павловскому вокзалу, так это хозяев. Курьеза ради выпишываю из той же богатой фактами книги А. С. Розанова сведения о том, кто определял музыкальную жизнь Павловска начиная с 1918 года: 1918 — Правление Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги; 1919 — МУЗО Наркомпроса; 1921 — Управление музыкально-театральными учреждениями станции Павловск в городе Слуцке при Петроградском районе железнодорожного и водного транспорта губернского отдела народного образования; 1923 — культотдел дорирозфеожа Северо-Западной железной дороги; 1924 — Объединенное управление летними театральными мероприятиями при Петроградском культотделе Совета Союзом; 1926 — Правление Северо-Западной железной дороги; 1927 — Посредрабис.

При последнем хозяине исчез «скрипичный дух», которым дышал Мандельштам в духоте 1921 года: прекратились симфонические концерты. Посредрабис вряд



Обложка концертной программы

ли бы убедило утверждение Мандельштама, что, «видит Бог, есть музыка над нами».

Но при всей значимости музыки в Павловске для петербургской интеллигенции (особенно для «царскоселов» — вспомним хотя бы таких посетителей павловских концертов, как И. Анненский или А. Лхматова) все же это была, так сказать, музыка лета. Истинный «концертный» Петербург был, как подмечено Мандельштамом, зимним, с «черным табором» карет, подъезжавших к «певучим притинам» по зале дневным торцам площадей («И били копыта в разрядку по клавишам мерзлым»), с шубами в вестибюлях, с извозчицкими костюмами на Михайловской или на Театральной площади. В здании на Театральной площади в предпоследний день 1917 года («декабрьский денек») Осип Мандельштам и Анна Лхматова слушали пе-

³ Розанов А. С. Музыкальный Павловск Л., 1978. С. 135.

⁴ Там же. С. 152.

как, скажем, в «Оде Бетховену» (1914), или же решительное неприятие, как, например, в восьмистишии того же года о мариинской постановке «Валькирии» Вагнера:

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Но, повторю, — не услышать той щемящей, утешающей нежности, с какой заговорил Мандельштам о музыке позже:

Ничего, голубка, Эвридика,
Что у нас студеная зима.

Музыкальный мир Петербурга в период своего расцвета не нуждался в утешениях. Он был могуществен и разнообразен. Музыка жила не только в оперных и концертных залах, в элитарных салонах и богемных кабаре. Она жила и на улицах, включаясь и там в «шум времени».

Шарманка, жалобное пенье
Тягучих арий, дребедень —
Как безобразное виденье,
Осеннюю тревожит сень...

Чтоб всколыхнула на мгновенье
Та песня вод стоячих лень,
Сентиментальное волненье
Туманной музыкой одень...

Музыка жила и в храмах:

Люблю под сводами седая тишины
Молебнов, панихид блужданье
И трогательный чин, ему же все должны, —
У Исаака отпеванье.

И если «сегодня очень хотелось Баха», то не надо было искать друзей, способных его исполнить, а достаточно было зайти в красную кирху на Мойке:

Здесь прихожане — дети прача
И доски вместо образов,
Где мелом, Себастьяна Баха,
Лишь цифры значатся псалмов.

Разноголосица какая
В трактирах буйных и в церквах,
А ты ликуешь, как Исая,
О рассудительнейший Бах!..

А на Невском, в костеле Гваренги можно было насладиться Реквиемом Моцарта, а в синагоге, что за Литовским замком, — «звонкими альтовыми хорами с потрясающими детскими голосами», как сказано в «Шуме времени» в главе «Хаос иудейский».

Казалось, эта музыка будет звучать вечно, но когда в 1917 году произошло то, что поэт определил как «огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля» (а ведь он сочувствовал этому повороту, мечтал о новой «социальной архитектуре», призывал себя и других мужественно переносить утрату былых ценностей и отнюдь не сразу ощутил, что живет, «под собою не чужа страны»), когда музыкальный мир Петербурга начал обреченно угасать вместе с приневской столицей, вот тогда, видимо, и связались неразрывно в сознании поэта музыка и жалость, музыка и гибель, музыка и жестокие петербургские морозы, от которых давным-давно — еще в 1859 году — погибла молодая итальянская красавица примадонна Анджолина Бозио, оплаканная в стихах суровым Некрасовым, а позже всеми забытая.

И живая ласточка упала
На горячие снега —

это о ней, ставшей вдруг для Мандельштама чем-то вроде символа гибнущей и прекрасной музыки Петербурга — города, вобравшего в себя мировую культуру.

«Орфей и Эвридика» Глюка в Мариинском театре. В роли Орфея Л. В. Собинов. 1911



Задуманная Мандельштамом в 1920-х годах повесть «Смерть Бозио» так и не была написана, но в другой повести — в «Египетской марке» (где Мандельштам наделил героя «макушкой, облысевшей в концертах Скрябина» и «робкой концертной душонкой, принадлежащей малиновому раю контрабасов и трутней») — есть страничка, поставленная автором в кавычки: она не связана с сюжетом и как будто залетела в эту повесть случайно — из той, не написанной. Вспомним заодно и это прощание с Петербургом и музыкой:

«За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджолину Бозио — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — basso comico — представили на мгновение самой себе.

Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочно побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певицы этот воров горячего казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта оханка арестованных и увозимых под конвоем звуков обернулась призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Duo Foscarigi», ее дебютной лондонской оперы...

Она приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным, необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка с неправильной, неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео.

„Прощай, Травиата, Розина, Церлина...“

В 1920 году (еще под впечатлением мариинского «Орфея») Мандельштам писал:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но всё растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Когда к середине 20-х годов прошлое растаяло окончательно, Мандельштам начал его вспоминать. И память его не застлалась никаким туманом. Тому свидетельство — проза «Шума времени» и «Египетской марки», восстанавливающая петербургский быт,

и в частности музыкальный быт, как в его исторической сути, так и в его мельчайших подробностях — вплоть до «каждой крупинки „драже“ в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания».

В «Шуме времени» Мандельштам вспомнил слышанные им в тринадцатилетнем возрасте концерты выдающихся виртуозов — польского пианиста Иосифа Гофмана (1876—1957) и чешского скрипача Яна Кубелика (1880—1940). Вспомнил он и «первины скрябинского „Прометея“» (это торжество состоялось 9 марта 1911 года; дирижировал С. Кусевицкий, партию фортепиано исполнял автор) и позволил нам увидеть «шелковый пожар Дворянского собрания и тщедушного Скрябина, который вот-вот сейчас будет раздавлен обступившим его со всех сторон, еще немым полукружием певцов и скрипичным лесом «Прометея», над которым висится, как щит, звукоприемник — странный стеклянный прибор».

В «Египетской марке» личная окраска музыкальных воспоминаний, пожалуй, интенсивнее. Там припомнен домашний «кабинетный рояль Миньон, как черный лакированный метеор, упавший с неба». Будущий поэт был сыном учительницы музыки, и потому для него «рояль — это умный и добродушный комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной кожей. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...» Там есть и сообщение о собственных детских занятиях музыкой: «Мне ставили руку по системе Лешетицкого». Имя Теодора Лешетицкого, одного из первых профессоров Петербургской консерватории, чьи педагогические принципы продолжала пропагандировать его вдова и лучшая ученица, гордость петербургского пианизма — Анна Есипова, — еще одно, маленькое, но прочное звено в цепи, связующей Мандельштама с музыкой города.

Но когда в той же «Египетской марке» вспоминается Мариинский театр — на этот раз в его балетном развороте, то личное биографическое отходит в сторону; поток поэтических ассоциаций гудит «шумом времени». Прислушаемся:

«Смородиновые улыбки балерин,
лопотание тупфелек, натертых тальком,
воинственная сложность и дерзкая численность скрипичного оркестра, запрятанного в светящийся ров, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками,

растительное послушание кордебалета,

великоленнее пренебрежение к материнству женщины:

— Этим нетанцующим королем и королевой только что играли в шестьдесят шесть.

— Моложавая бабушка Жизели разливает молоко — должно быть миндальное.

— Всякий балет до известной степени — крепостной. Нет, нет — тут уж вы со мной не спорьте!

Январский календарь с балетными козочками, образцовым молочным хозяйством мириадов миров и треском распечатываемой карточной колоды...

Подъезжая с тылу к неприлично ватерпруфному зданию Мариинской оперы:

— Сыщики-барышники, барышники-сыщики.

Что вы на морозе, миленькие, рыцете?

Кому билет в ложу,

А кому в рожу.

— Нет, что ни говорите, а в основе классического танца лежит острастка — кусочек «государственного льда».

— Как вы думаете, где сидела Анна Каренина?

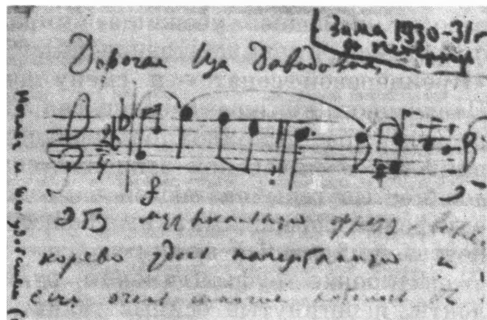
— Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — яруссы. И на фресках Страшного Суда и в опере. Единое мироощущение.

Придымленные улицы с кострами вертелись каруселью.

— Извозчик, на «Жизель» — то есть к Мариинскому!»

На извозчике можно было подъехать и к Царскосельскому вокзалу, а там свисток паровоза возвещал торжественное отбытие «на звучный пир» — на музыку в Павловске. Именно ею Мандельштам счел необходимым открыть книгу «Шум времени», где великоленное надгробие Петербургу, заложенное в стихах 1918—1921 годов, продолжало строиться в прозе.

В заключение не удержусь, чтобы не завершить публицистический выпад, которым открывались эти заметки, и скажу, что модный сейчас пафос возрождения петербургской культуры вызывает у меня сомнения при всем очевидном благородстве поставленной задачи. Опасаюсь создания муляжей прошлого вместо творчества. Прошу прощения за банальность, но прошлого не вернешь. Полагаю, что на ту «Жизель» в тот Мариинский надо было бы обязательно ехать на извозчике, причем на настоящем, а не стилизованном. А теперешняя «Жизель» в теперешнем Кировском от-



И. Д. Ханцин

Фрагмент почтовой открытки, отправленной
О. Э. Мандельштамом

личается от той примерно так же, как разбухший удав «Икаруса» «двойки» от «узкой» пролетки с маленькой откидной скамеечкой для третьего.

Мы можем и должны изучать петербургскую культуру, но возродить ее не удастся. В лучшем случае удастся привести в порядок ее поруганное кладбище. Это, между прочим, не так мало. Не буду громоздить список художественных свидетельств того, что созерцание надгробий способно быть культурно плодотворным. Достаточно вспомнить, сколько отзвуков в поэзии и музыке (не говорю уже об изобразительных искусствах) породила Сикстинская капелла.

Вглядываясь в детали памятника, который воздвиг Мандельштам музыкальному Петербургу времен своего детства и юности, можно, конечно, ограничиться любованием и ностальгическими вздохами.

Но можно ведь, прочитав описание того «чистого, первородно ясного и прозрачного» звука, что услышал некогда Мандельштам в зале Дворянского собрания, принять этот звук за сигнал камертона.

ШУМ ВРЕМЕНИ

Главы из книги

МУЗЫКА В ПАВЛОВСКЕ

Я помню хорошо глухие годы России — девяностые годы, их медленное опавание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм — тихую заводь: последнее убежище умирающего века. За утренним чаем разговоры о Дрейфусе, имена полковников Эстергази и Пикара¹, туманные споры о какой-то «Крейцеровой сонате» и смену дирижеров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала, казавшуюся мне сменой династий. Неподвижные газетчики на углах, без выкриков, без движений, неуклюже приросшие к тротуарам, узкие пролетки с маленькой откидной скамеечкой для третьего, и, одно к одному, — девяностые годы слагаются в моем представлении из картин, разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни.

Широкие буфы дамских рукавов, пышно взбитые плечи и обтянутые локти, перетянутые осиные талии, усы, эспаньолки, холеные бороды; мужские лица и прически, какие сейчас можно встретить разве только в портретной галерее какого-нибудь захудалого парикмахера, изображающей капули и «кок»².

В двух словах — в чем девяностые года. — Буфы дамских рукавов и музыка в Павловске; шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин³ — в центре мира.

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патристической какофонией увертюры двенадцатого года⁴, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запаха гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему — тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы.

Вышло так, что мы сделали павловскими зимогорами, то есть круглый год жили на зимней даче в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов (жить в Павловске считалось здоровее) — и взяточников, скопивших на дачу-особняк. О, эти годы, когда Фигнер⁵ терял голос и по рукам ходила двойные его карточки: на одной половине поет, а на другой затыкает уши, когда «Нива», «Всемирная новь» и «Вестники Иностранной Литературы», бережно переплетаемые, проламывали этажерки и ломберные столики, составляя надолго фундаментальный фонд мещанских библиотек.

Сейчас нет таких энциклопедий науки и техники, как эти переплетенные чудовища. Но эти «Всемирные Панорамы» и «Нови» были настоящим источником познания мира. Я любил «смесь» о страусовых яйцах, двухголовых телятах и праздниках в Бомбее и Калькутте, и особенно картины, большие, во весь лист: малайские пловцы, скользящие по волнам величиной с трехэтажный дом, привязанные к доскам, таинственный опыт господина Фуко⁶: металлический шар и огромный маятник, скользящий вокруг шара, и толпящиеся кругом серьезные господа в галстуках и с бородками. Мне сдается, взрослые читали то же самое, что и я, то есть главным образом приложения, необъятную, расплывшуюся

тогда литературу приложений к «Ниве» и пр. Интересы наши, вообще, были одинаковы, и я, семи-восьми лет, шел в уровень с веком. Все чаще и чаще слышал я выражение fin de siècle, конец века, повторявшееся с легкомысленной гордостью и кокетливой меланхолией. Как будто, оправдав Дрейфуса и расквитавшись с Чоктовым островом⁷, этот странный век потерял свой смысл.

У меня впечатление, что мужчины были исключительно поглощены делом Дрейфуса, дено и ношно, а женщины, то есть дамы с буфами, нанимали и рассчитывали прислуг, что подавало неисчерпаемую пищу приятным и оживленным разговорам.

На Невском, в здании костела Екатерины, жил почтенный старичок — père⁸ Лагранж. На обязанности этого преподобия лежала рекомендация бедных молодых французских девушек боннами к детям в порядочные дома. К père Лагранжу дамы приходили за советами прямо с покупками из Гостиного двора. Он выходил, старенький, в затрапезной ряске, ласково шутил с детьми елейными католическими шутками, приправленными французским остроумием. Рекомендации père Лагранжа ценились очень высоко.

Знаменитая контора по найму кухарок, бонн и гувернанток на Владимирской улице, куда меня частенько прихватывали, походила на настоящий рынок невольников. Чайвших получить место выводили по очереди. Дамы их обнюхивали и требовали аттестации. Аттестация совершенно незнакомой дамы, особенно генеральши, считалась достаточно веской, иногда же случалось, что выведенное на продажу существо, присмотревшись к покупательнице, фыркнуло ей в лицо и отворачивалось. Тогда выбегала посредница по торговле этими рабынями, извинялась и говорила об упадке нравов.

Еще раз оглядываюсь на Павловск и обхожу по утрам дорожки и паркетные вокзала, где за ночь намело на пол-аршина конфетти и серпантина — следы бури, которая называлась «бенефис». Керосиновые лампы переделывались на электрические. По петербургским улицам все еще бегали конки и спотыкались донкихотовские коночные клячи. По Гороховой до Александровского сада ходила «каретка» — самый древний вид петербургского общественного экипажа; только по Невскому, гремя звонками, носились новые, желтые, в отличие от грязно-бордовых, курьерские конки на крупных и сытых конях.

КОНЦЕРТЫ ГОФМАНА И КУБЕЛИКА

В тысяча девятьсот третьем-четвертом году Петербург был свидетелем концертов большого стиля. Я говорю о диком, с тех пор непревзойденном безумии великопостных концертов Гофмана и Кубелика в Дворянском собрании. Никакие позднейшие музыкальные торжества, приходящие мне на память, ни даже первины скрябинского «Прометей», не идут в сравнение с этими великопостными оргиями в белоколонном зале. Доходило до ярости, до исступления. Тут было не музыкальное любительство, а нечто грозное и даже опасное подымалось с большой глубины, словно жажда действия, глухое предысторическое беспокойство, точившее тогдашний Петербург, — еще не пробил тысяча девятьсот пятый год, — выливалось своеобразным, почти хлыстовским радением трабантов Михайловской площади. В туманном свете газовых фонарей многоподъездное дворянское здание подвергалось настоящей осаде. Гарцующие конные жандармы, внося в атмосферу площади дух гражданского беспокойства, цокали, покрикивали, цепью охраняя главное крыльцо. Проскальзывали на блестящий круг и строились в внушительный черный табор рессорные кареты с тусклыми фонарями. Извозчики не смели подавать к самому дому — им платили на ходу, и они улепетывали, спасаясь от гнева околоточных. Сквозь тройные цепи шел петербуржец лихорадочной мелкой плотвой в марморную прорубь vestibюля, исчезая в горящем ледяном доме, оснащенном шелком

и бархатом. Кресла и места за креслами наполнялись обычным порядком, но обширные хоры с боковых подъездов — пачками, как корзины, человеческими гроздьями. Зал Дворянского собрания внутри — широкий, коренастый и почти квадратный. Площадь эстрады охватывает чуть не добрую половину. На хорах июльская жара. В воздухе сплошной звон, как цикады над степью.

Кто такие были Гофман и Кубелик? — Прежде всего в сознании тогдашнего петербуржца они сливались в один образ. Ростом ниже среднего, почти недомерки, волосы чернее вороньего крыла. У обоих был очень низкий лоб и очень маленькие руки. Оба сейчас мне представляются чем-то вроде премьеров труппы лилипутов. К Кубелику меня возили на поклон в Европейскую гостиницу, хотя я не играл на скрипке. Он жил настоящим принцем. Он тревожно взмахнул ручкой, испугавшись, что мальчик играет на скрипке, но сейчас же успокоился и подарил свой автограф, что от него и требовалось.

Вот когда эти два маленьких полубога, два первых любовника театра лилипутов, должны были пробиться через ломившуюся под тяжестью толпы эстраду, мне становилось за них страшно. Начинаясь как вольтовой искрой и порывом набегающей грозы. Потом распорядители с трудом расчищали дорожку в толпе и среди неопишуемого рева со всех сторон навалившейся горячей человеческой массы, не кланяясь и не улыбаясь, почти трепеща, с каким-то злым выражением на лице, они пробивались к пюпитру и роялю. Это путешествие до сих пор кажется мне опасным: не могу отделаться от мысли, что толпа, не зная, что начать, готова была растерзать своих любимцев. Далее — эти маленькие гении, властвуя над потрясенной музыкальной чернью, от фрейлины до курсистки, от тучного мецената до вихрастого репетитора, — всем способом своей игры, всей логикой и прелестью звука делали все, чтобы сковать и остудить разнузданную своеобразно-дионисийскую стихию. Я никогда ни у кого не слышал такого чистого, первородно-ясного и прозрачного звука, трезвого в рояли как ключевая вода, и доводящего скрипку до простейшего, неразложимого на составные волокна голоса; я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля. Но то, что было в их исполнении ясного и трезвого, только больше бесило и подстрекало к новым неистовствам облепившую мраморные столпы, свисавшую гроздьями с хоров, усеявшую рядки кресел и жарко уплотненную на эстраде толпу. Такая сила была в рассудочной и чистой игре этих двух виртуозов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду накал страстей вокруг «дела Дрейфуса», занимавшего умы мировой общественности с 1894 по 1900 год. Ложное обвинение капитана французского Генштаба А. Дрейфуса в шпионаже и осуждение его на пожизненную каторгу вызвали вспышку антисемитизма (в связи с еврейским происхождением осужденного) и ответную антишовинистическую волну. Подполковник разведки Пикар разоблачил истинного шпиона — майора графа Эстергази, что после сложных перипетий способствовало освобождению, а затем и полной реабилитации Дрейфуса.

² Модные дамская и мужская прически.

³ Николай Владимирович Галкин (1856—1906), скрипач, альтист, профессор Петербургской консерватории, бесценно дирижировал летними симфоническими сезонами в Павловске с 1892 по 1903 год.

⁴ Имеется в виду Торжественная увертюра «1812 год» П. И. Чайковского, в которой помимо мелодии французского гимна «Марсельеза» использованы мелодии гимна Российской Империи «Боже, Царя храни», православной молитвы о даровании победы («Спаси, Господи, люди твоя») и русской народной песни «У ворот, ворот батюшкиных...».

⁵ Фигнер Николай Николаевич (1857—1918) — певец (лирико-драматический тенор), с 1887 по 1903 год один из ведущих солистов Мариинского театра.

⁶ Французский физик Жан Фуко (1819—1888) при помощи специального маятника продемонстрировал суточное вращение Земли.

⁷ На Чертовом острове отбывал каторгу А. Дрейфус.

⁸ Père (франц.) — отец; здесь: обращение к лицу духовного звания.

ХОРОВОЕ ОТКРОВЕНИЕ

Около тридцати лет (с 1964 года) японские хоры не пели в России. Два концертных выступления (в Москве и Ленинграде) мужского любительского хора «Томон Гли Клуб» ознаменовали собой начало таяния льда искусственного отчуждения между деятелями хоровой культуры двух стран, столь длительное время оставшихся «близкими, но далекими» соседями. В 1987 году между Японией и СССР было подписано соглашение по культурному обмену.

«Хоровая волна», достигшая в Ленинграде за последние два года необычайной силы, определяет особый интерес к незнакомым явлениям. Подтверждается парадоксальный взгляд русского мыслителя Г. П. Федотова, писавшего, что в Петербурге — одном «из легких великой страны, всегда открытых западному ветру... быть может, как нигде в России» сильно ощущение глубоко почвенной, национально-культурной традиции¹.

Известно, что японская музыкальная культура принадлежит к числу гетерофонно-монодических культур, которым несвойственно многоголосное пение. Первое знакомство японцев с западной музыкой католического богослужения и религиозных мистерий относится к XVI веку. Однако в связи с запрещением христианства в Японии в 1638 году эта музыка перестает исполняться вплоть до конца XIX века. Православная церковная музыка появилась в стране в 1870 году, когда была основана русская православная миссия с центрами в Токио, Нагасаки и Хакодате, созданы Духовная семинария и Теологическая школа.

В течение последних ста лет Япония активно адаптировала европейскую, и в частности русскую, музыку. Преодоление культурной изоляции, импорт европейской, универсальной в своих высших ценностях культуры были осознаны как условие, необходимое для выживания общества и нации. Японцы давно уже не воспринимают европейскую музыку как нечто, привнесенное извне, ее понимание естественно. Напротив, здесь все большую теоретическую и практическую остроту приобретает проблема сохранения самобытных культурных традиций.

В развитии же «европейского» хорового слуха японцев огромную роль сыграли продуманная система эстетического воспитания (одна из лучших в мире) и массовое любительское хоровое движение «Поющие голоса Японии». Школьная программа включает пять предметов: пение, инструментальная игра, теория музыки, музыкальное восприятие и музыкальное творчество. Залы для музыкальных занятий технически оборудованы просто великолепно. У современной молодежи одно из любимых занятий в часы досуга — хоровое пение под инструментальную фонограмму: «карауке», так называемый «пустой оркестр». Выпускники школ свободно поют в

трехголосном хоре, записывают музыкальные диктанты, в том числе в древнеяпонских ладах.

Хор «Томон Гли Клуб» был создан в 1952 году. В его составе выпускники старейшего токийского университета Васеда. Хор достаточно известен за рубежом. Он много гастролировал по Европе, США, Китаю. Будучи непрофессиональным певческим коллективом, хор объединяет представителей различных сфер деятельности, занимающих нередко высокие посты. Сегодня среди его участников директора компаний, шесть профессоров.

Основу выступления хора «Томон» в Ленинграде составила русская музыка. О глубоком пиетете японских музыкантов по отношению к культуре России свидетельствовали не только приветственные слова, официальные и личные беседы, но прежде всего русские песни, исполненные в обработке как русских, так и японских композиторов. Они явились тем камертоном, по которому хор настроил свою насыщенную яркими эмоциональными красками звуковую палитру.

Известно, что восприятие инокультурных традиций избирательно. Усваивается то, что созвучно глубинным духовным запросам. Почему в Японии чрезвычайно высоко ценят и любят музыку Чайковского и весьма сдержанно относятся к другим русским композиторам? Отчего японцы почти не поют русскую духовную музыку, но хорошо знают поздние, городские пласты фольклора? И наконец, что слышат японские певцы в казачьих песнях России? Исполненные с большим подъемом и мастерством, повторенные по просьбе слушателей, они стали подлинным хоровым открытием для аудитории. Для наших же гостей, по их собственному признанию, песни эти, когда-то завезенные в Японию Донским казачьим хором, были ключом к открытию мира русской хоровой музыки.

В звучании хора впечатлили внутренняя мощь, сила в сочетании с задумчивостью, мягкостью и лиризмом, привлекла его непосредственная манера общения с залом. Свежесть и теплота чувства, присущие исполнительской манере хора, ярко проявились в песне «Огонек» («На позицию девушка провожала бойца...»), некогда популярной у нас, а сегодня ушедшей в «культурно-исторический архив». Взгляд со стороны, не обремененный грузом социальных и эстетических ассоциаций, позволил открыть это произведение заново, взрастить его как музыкальный цветок, излучающий душевное тепло. Возможно, помогло и сходство народной мелодии этой песни с общим строем японского лирического фольклора. Родственные черты японского и русского фольклора

¹ Федотов Г. П. Три столицы // Новый мир. 1989. № 4.

неоднократно отмечались исследователями. Это было подчеркнуто и приятным сюрпризом для слушателей — участием в концерте женской группы хора Академической капеллы им. М. И. Глинки.

В заключение программы хор «Томон» познакомил публику с интересной по замыслу музыкально-фольклорной композицией «Ава», принадлежащей современному автору Минору Мики. Композитор стремился вывить «генетический код» музыки, исторически возникшей из трудовой деятельности, ощутить ритмическую праяснову музыкального искусства. Свою цель композитор попытался воплотить, используя сущностный принцип японской традиционной музыки — построение композиции посредством нанизывания, соединения стереотипных мелодико-ритмических моделей, то есть обратившись к «иероглифическому» способу музыкального мышления.

Прощаясь с горячо аплодирующим залом, хор «Томон Гли Клуб» исполнил романс П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Накануне 150-летия со дня рождения великого композитора особенно приятно было услышать его

музыку. Вместе с тем вызвал недоумение тот факт, что при высокой исполнительской культуре, убедительно продемонстрированной во время концерта, хор пел широкоизвестный романс на немецком языке. Это противоречило духу произведения Чайковского, который мыслил его на слова Л. А. Мея, сделавшего поэтический перевод стихотворения И. В. Гёте.

Во время гастролей в Ленинграде гостей принимало Музыкальное общество города. Участники хора и их супруги познакомились с музыкальной культурой Ленинграда, его достопримечательностями, крупнейшими музеями. В честь японских музыкантов был устроен прием в гостинице «Москва».

Сделан еще один добрый шаг в реализации международной музыкальной программы «Люди Земли вместе». Упрочились контакты со страной, где хоровое искусство — реальный путь духовного единения нации, средство глубоко индивидуального освоения художественного опыта мировых культур.

Галина Скотникова

«В ПАЛАТАХ ВЕЛЬМОЖ...»

Камерная музыка, называемая также галантной (Galanterie-Music), название свое берет от палат (camera) и зал вельмож, в каковых палатах обычно она исполняется.

М Е Й Н Р А Д Ш П И С.
«TRACTATUS MUSICUS COMPOSITORIO PRACTICUS» (1746 г.)

«Мир хижинам, война дворцам!» — лозунг якобинского конвента как эстафета передавался от одного революционного потрясения в Европе к другому. Звучал он и в 1830-м, и в 1848-м, и в 1871-м. Но поистине иерихонской силы достиг сей трубный глас в октябре 1917-го. И рушились стены дворцов и храмов, горели «дворянские гнезда», а позже мерзость запустения и небрежения настигала уцелевшие в огне революций сельские церкви и усадьбы, кафедральные соборы и городские особняки. Вопреки красному словцу разорились и хижины, вместе с крестьянским двором гинла тысячелетняя и самодовлеющая народная культура.

И вот уже иные, не ветхозаветные иерихонские, но грозные апокалипсические трубы архангелов, призывающих на Страшный суд, все чаще прорезают нестройный гул нашей обездуховленной жизни. Мы уже не обманываемся тем, что «дух дышит, где хочет», — спасительная мудрость этих слов не может более служить оправданием нашему равнодушию и бездействию. Вернуть вместилищам духа их былое предназначение, «наполнить музыкой сердца» — не в этом ли первейший залог нашего культурного возрождения?

Однако перейдем к смиренной прозе. Представим слово нашему соотечественнику из-за океана американскому пианисту Константину Орбеляну: «Во время моего последнего турне по Советскому Союзу я выступал с концертами в Ленинграде, а затем провел несколько дней, посещая прекрасные дворцы города и его окрестностей.

Их непревзойденная красота и уникальная атмосфера создают прекрасную обстановку для исполнения музыки.

Я узнал, каковы возможности организации фестивалей камерной музыки во дворцах, и через несколько дней договорился с организаторами и спонсорами фестиваля».

На концерте в Юсуповском дворце, приведшем в восторг нашего гостя, он познакомился с молодым ленинградским альтистом Алексеем Людвигом. В его лице К. Орбелян нашел пылкого энтузиаста, разделившего с ним организацию и художественное руководство фестиваля. Спустя два месяца (срок рекордный для организации такого грандиозного проекта) при деятельном участии спонсоров — Государственного объединения досуга «Петергоф» и проектно-строительного объединения «Рестауратор» — открылся



*Русский музей. Микаэлла Мартин (Германия), Константин Орбелян (США), Арто Норас (Финляндия).
Фото Ю. Щенникова*



*Павловский дворец. Греческий зал. Мария Федотова (СССР), Анна Мария Микдермот (США).
Фото Ю. Щепникова*

Русский музей. Алексей Людевиг, А. В. Людевиг и ансамбль солистов (СССР). Фото А. Бельского



первый Международный фестиваль камерной музыки «Дворцы Ленинграда».

Более трех десятков исполнителей из США, Германии, Финляндии, Канады, Франции, Швеции, Советского Союза посвятили первую декаду июня совместным выступлениям в прославленных залах невосской столицы и ее пригородов. Во многих из них музыка сегодня, увы, редкая и случайная гостья. Но обещание инициаторов фестиваля сделать его традиционным, ежегодным вселяет надежды на возвращение музыки в родные пенаты. Ведь одна из существенных черт подлинного камерного исполнительского

стиля — непосредственное общение музыкантов и слушателей, не разделенных рампой сцены или концертной эстрады. И сколько еще петербургских «музыкальных адресов» предстоит нам открыть и освоить заново, ввести в наш культурный обиход. Быть может, со временем вернется музыка не только в «палаты вельмож», но и в наши современные «хижины» — двух-, трехкомнатные или, увы, пока еще коммунальные, — и возродится традиция домашнего музицирования — некогда неотъемлемая принадлежность музыкального быта Петербурга.

Иосиф Райскин

Малый зал Филармонии (бывший зал госпожи Энгельгардт),
Константин Орбелян (США), Мишель Летъек (Франция).
Фото Ю. Щенникова



МНОГОЛИКОСТЬ КЕРАМИКИ

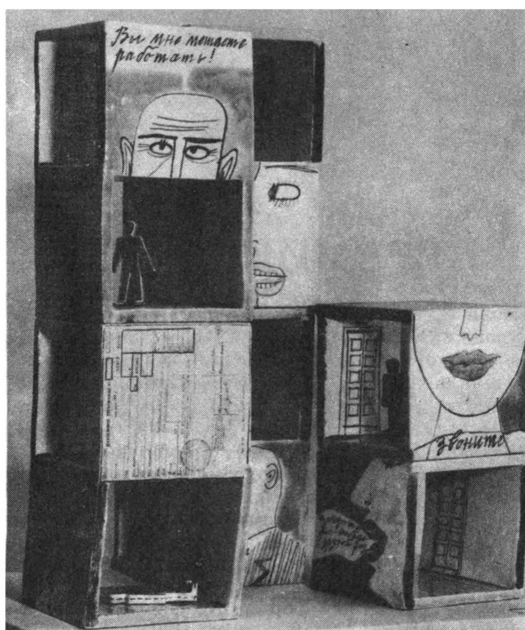
Видное место в современном изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Ленинграда занимает художественная керамика. Немалая заслуга в этом принадлежит тем ежегодным экспериментальным выставкам «Одна композиция», которые устраивались в конце 70-х — начале 80-х годов в Голубой гостиной Ленинградской организации Союза художников РСФСР группой ведущих художников-керамистов нашего города.

Одним из инициаторов и постоянных участников этих выставок был Анатолий Громов, доказавший своими работами, что сатира, столь уместная в карикатуре или агитационном плакате, отнюдь не враждебна и декоративно-прикладному искусству. Острая социальная направленность

в полной мере присуща уже первой из показанных художником на выставках «Одна композиция» работе, которая вслед за поэмой В. Маяковского получила название «Про это». Постоянно обращаясь в дальнейшем к городскому фольклору (композиции «Рыбачка Соня», «Хироманты», «Катяка (Русалка)» и др.), Громов высмеивает сытое самодовольство современного обывателя. При этом глубоко оригинальные образы, созданные им, развивают традиции народной смеховой культуры, где сливаются воедино беспощадно обличительное и неискоренимо жизнеутверждающее начала, нашедшие свое воплощение в гротесково-пародийной форме отображения действительности.

Смелым нововведением для тех лет стало также активное использование художником в своих композициях слова. В какой-то мере этот прием переключается с концептуалистскими опытами в современном изобразительном искусстве. Слово в работах Громова энергично воздействует на зрителя не только благодаря продуманности его графического образа, но и, прежде всего, благодаря своей смысловой самоценности. Его зачастую парадоксальное использование неожиданно преобразует смысловое содержание композиции, придает ей многомерность и необычную остроту. Этапным в этом отношении произведением стала для художника «Контора», созданная им в 1980 году, но насколько не утратившая своей злободневности и поныне. Задуманная как архитектурная и социальная антиутопия, убогость форм которой символизирует псевдорационализм и антигуманность, она с предельным лаконизмом отображает умопомрачительное циркулирование безвестных просителей по бюрократическим инстанциям. Около «Конторы» вспоминаются не только герои М. Салтыкова-Щедрина, И. Ильфа и Е. Петрова, но и Ф. Кафки. Есть в ней при этом и нечто, отличающее ее от классических образцов показа бюрократизма,— некий живой нерв современности, увиденной и переданной через характерную деталь облика персонажа, его жест и его... речь. Да, речь, потому что вся композиция испещрена специфическими образцами «канцелярита». О живучести этого особого языка

А. Г. Громов. Контора. 1980. Шамот, цветные глазури.



присутственных мест художник остроумно напоминает зрителю тем, что все надписи словно бы сделаны гусиным пером и вышли из-под руки чиновника прошлого столетия.

Иногда о творчестве Громова судят только по его сатирически-обличительным работам, считая, что в них ему удалось достигнуть наибольшей художественной выразительности. Но эта оценка верна лишь отчасти. Нередко внутренняя структура образов в его работах обладает такой степенью амбивалентности, что они не сразу раскрываются зрителю. Порой очень трудно, а то и невозможно разграничить в замысле художника отрицание и утверждение, смешное и трагическое, шутку и серьезную мысль, сливающиеся в единое целое. К таким произведениям мастера принадлежит, например, его автопортрет, названный им самим «Приснилось мне...» На первый взгляд, Громов и здесь продолжает вести диалог-игру со зрителем, но так ли уж прост и однозначен этот фантастический гротеск, зримо воплотивший поэтические метафоры? Сквозь сдержанную авторскую улыбку проглядывают легкие, как синева небосвода, грусть и ностальгия по безмятежной поре, когда человек парит во снах над дремлющими громадами родного города подобно тающим в полумраке белой ночи бумажным журавликам. Эта работа, согретая мягким юмором, вместе с тем вобрала в себя размышления Громова о жизни и творческой судьбе художника, став его своеобразным посланием в мир собственных юношеских грез и мечтаний.

Как и многие нынешние художники-керамисты, он начинал свой путь в искусстве в стенах Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухоминой, которое окончил в 1966 году. То было время важных перемен во всей советской художественной культуре. Отказ от прежних штампов и стереотипов побуждал к поиску принципиально иных образов и выразительных средств. Нередко опорой в этом служили многовековой опыт древнерусского искусства и творчество народных умельцев, а также открытые тогда фактически заново новаторские эксперименты нашего искусства первого послеоктябрьского пятнадцатилетия.

Еще в годы учебы Громов с увлечением копировал старых мастеров, настолько вживаясь в образный строй их произведений, что, преломляя его через призму собственного мировосприятия, он непринужденно импровизировал в формах какого-либо исторического стиля. Но вряд ли кто, в том числе и профессор В. Ф. Марков, предложивший ему выполнить в качестве дипломной работы эскиз расписного панно «Петербург» для гостиницы «Ленинград», мог предположить, что эта тема захватит воображение молодого художника и вплоть до настоящего времени будет оставаться одним из главных ориентиров в его творчестве. Создавая образ молодой российской столицы, Громов обратился, конечно, к замечательным памятникам архитектуры и официального придворного искусства XVIII века, но вместе с тем он поставил перед собой задачу не просто

отобразить внешние черты эпохи, создав еще один пышный апофеоз в ее честь. Он предпринял уникальную для советского декоративно-прикладного искусства тех лет попытку показать Петровское время в его неразрывном единстве с сегодняшним днем, прибегнув для этого к фантастическому переплетению наших современных исторических знаний и представлений с тем, как их воспринял бы простой человек из народа той далекой поры, оказавшись благодаря чудесной силе искусства рядом с нами. И здесь главным подспорьем для художника явились расписные изразцы и лубочные картинки Петровского времени, позволившие по-новому увидеть канонизированные сюжеты, вдохнуть в них свежесть и непосредственность народного искусства. К сожалению, высоко оцененная государственной комиссией работа Громова осталась нереализованной из-за изменения замысла проектировщиков гостиницы, а самому ему в силу объективных обстоятельств пришлось надолго почти полностью отказать от художественной керамики. Лишь спустя многие годы, отданные промышленной и книжной графике, а также росписи по фарфору и металлу, у Громова вновь появилась возможность работать по избранной им когда-то специальности.

Начиная с 80-х годов он создает ряд монументальных произведений, среди которых выделяется декоративное панно для ленинградского театра «Буревестник», посвященное теме революционного становления советского кинематографа. Разномасштабные и разнонаправленные, взаимодополняющие и резко контрастирующие изображения то сталкиваются, накладываясь друг

на друга, как в киномонтаже 20-х годов, то застилают на стене россыпями тонко и ритмически разнообразно уравновешенных элементов. Открытые сочетания красного и синего, желтого и белого подчеркивают сложный рельеф панно, главным организующим началом которого служит, однако, четкий линейный рисунок, выполненный черной краской. Можно сказать, что рисунок определяет образный строй и другого значительного произведения, созданного мастером за последние годы, — цикла керамических пластов «Сибирь — земля российская» для служебного корпуса Саяно-Шушенской ГЭС, повествующего, подобно книге в картинах, об истории освоения и сегодняшнем дне сибирского края.

Обширен круг творческих проблем, поднимаемых Громовым. Наряду с работами камерного плана им созданы произведения большого общественного звучания. Однако что же определяет развитие его творчества, если, несмотря на всю многоликость тематики его работ, мы уже издали ошибочно узнаем автора? Пожалуй, ответ на этот вопрос дал как-то сам художник, вспоминая о своем первом знакомстве с керамикой. Он заметил тогда, как поразили его широта задач и демократизм целей, стоящих перед ней в наше время. Именно такое отношение к художественной керамике как к подлинно массовому и демократическому виду искусства в сочетании с любовью к фольклору и народным корням нашей современной культуры является главным стимулом и одновременно критерием творчества Анатолия Громова, находящегося ныне в расцвете сил, на пороге новых открытий и свершений.

Виктор Мартынец

ИСКРЕННОСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Выставка художников группы Стерлигова, которая экспонировалась в Музее истории Ленинграда, — радостное для любителей изобразительного искусства событие и одновременно немного грустное. Радостное, потому что дает возможность познакомиться с яркими художественными индивидуальностями, а грустное — потому что мы узнаем о них с большим опозданием.

По существу, эта выставка свидетельствует о расточительности нашей собственной памяти, о противоречивой истории отечественной духовной культуры, которую без печальных последствий для нас самих забыть невозможно.

После сенсационных выставок К. Малевича, П. Филонова, искусства 20—30-х годов, мы начинаем понимать, что русский авангард — не «формальные выверты», а глубокий процесс, продолжающий философские искания русской художественной мысли.

Владимир Васильевич Стерлигов (1905—1973) учился в Ленинградском институте художественной культуры, где директором был К. Малевич, а преподавали В. Татлин, П. Филонов, М. Матюшин, Н. Пунин. В 1923—1926 годах ГИИХУК был исследовательским центром по разработке теории изобразительного искусства. В конце 20-х Стерлигов работает в Деггизе, сотрудничает с поэтами-обэриутами, создавая иллюстрации к детским стихам и рассказам Д. Хармса, А. Введенского, печатавшимся в журналах «Чиж» и «Еж». В живописи он развивает супрематические идеи Малевича, космического надындивидуального мироздания.

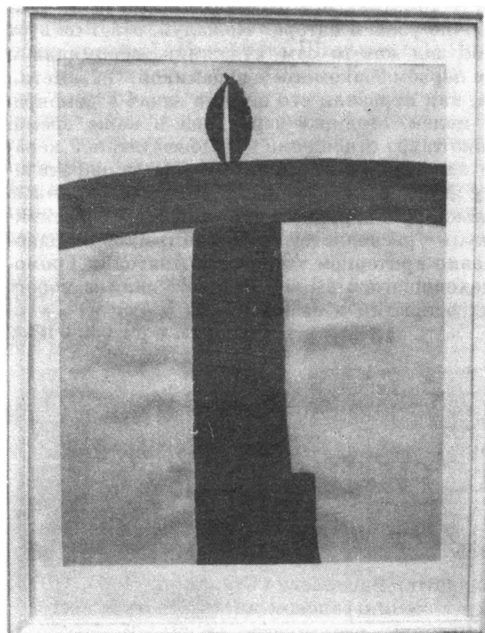
В конце 1934 года Стерлигов был арестован, обвинен по 58-й статье и отбывал пятилетний срок в лагере; подверглись репрессиям и его ученики. С началом войны он уходит на фронт. После тяжелой контузии, госпиталя, эвакуации в Алма-Ату,

в 1945 году вместе с женой Т. Н. Глебовой возвращается в Ленинград. Почти все довоенные работы художника погибли в блокадном Ленинграде.

В начале 60-х годов Стерлигов создает новую пластическую концепцию пространства — «сферического», или «купольного», преемственно связанного с идеями кубизма и супрематизма. Искусство открывает пути для проникновения в тайну природы, изначального творящего начала. Об этом думали и В. Хлебников, и Н. Федоров, и К. Циолковский, и К. Малевич.

О Стерлигове долгое время официально не упоминалось; его вытеснили из русского искусства, как и Филонова, Кандинского. Он был не

В. Стерлигов. Распятие. 1970 г. Бумага, тушь.



нужен. Трудно доказать, что пластическая идея Стерлигова — самодостаточна. Это определенное мирозерние и изобразительная культура; ни в коем случае — не сумма приемов. Он всегда отстаивал философские основы искусства.

Художники, называющие себя группой Стерлигова, учились у него в разное время. Они создали особый мир высокой пластической культуры, разнообразный по индивидуальным манерам, кругу образов и настроению. Выставка дала возможность зрителям познакомиться как с общей направленностью этой группы, так и с творчеством ряда крупных художников, известных пока преимущественно искусствоведам и коллекционерам.

Графику и живопись Стерлигова объединяет поиск пластически совершенной формы, отвечающей возвышенному духовному смыслу. Выполненное тушью на листе бумаги «Распятие» отличается лаконизмом и ясностью художественного мышления. Глубокий черный цвет и размытый серый приводят к предельному напряжению плоскости листа. В композиции «Голгофа» мгновенно поражает экспрессия внутренних ритмов и контраст коричневых и серебристо-розовых тонов, наполняющих образ пластической энергией. Акварель «Тайная вечеря» по интонациям глубоко музыкальна. Удлиненные, тающие как мираж силуэты фигур создают ощущение призрачности изображения. Два натюрморта «Окружающая геометрия» представляют собой просветленную разумную модель мира, излучающую гармонию. Камерная, пронизанная плавным ритмом картина «Разговор» определенно классична по композиционной уравновешенности и цветовой гамме. Обращает внимание пристрастие художника к белому цвету — чувственному символу духовной красоты в традициях иконописцев. В картине «Море» — две сферы: море и небо соприкасаются на горизонте, растворяясь в красках радуги. Сферическое пространство Вселенной пластически выражает христианскую идею единства мира в Боге. Общение с природой давало художнику радость первооткрытия. Мир на картинах Стерлигова предстает духовно очищенным, поэтически-созерцательным.

В работах Т. Н. Глебовой «Концерт» и «Канатоходец» пластическая экспрессия возникает из утонченной живописности и проработанности фактуры холста. Красота пластики завораживает, как будто втягивает в глубину этого мира. В пейзажах природа изображается несколько мистически, как таинственная иная связь — цвет лишен осязаемости, все постигается через ритм и одухотворенность линий.

Последователи Стерлигова учились у него видеть в природе характерное и, сохраняя впечатление целостности, стремились создать пластическую формулу изображения. А. Б. Батулин учился у Стерлигова в 30-е и в 60-е годы. Его картины «В Дзинтари», «Мост через реку Кронверку» напряжены по колориту, отмечены сложными цвето-пространственными решениями. Конструктивность образного мышления и пластическая выразительность в них — предельны. Каждая композиция лаконична и емка, как поэтическая метафора.

В изобразительной манере В. Соловьевой привлекает мажорность звучания излюбленных цветовых контрастов. Цвет ассоциируется с жизнью, изменчивостью природы, сменой времен года. Лирическое переживание цвета художником определяет внутреннюю музыкальность картин «Весна», «Встреча».

Образные представления М. Цэруса сосредоточены на пластических возможностях изысканной живописной гаммы. В его пространственных композициях модуляция тепло-холодных тонов

и почти ажурная декоративность фактуры подобны цветовой феерии. Созданные Л. Астрейн пейзажи Павловска в изумрудных оттенках зелени пленительно идиличны. Красота хрупка, эфемерна. В картине «Белая форма» экспрессия ритма и нервный завихренный мазок вызывают ощущение ломкости, неустоячивости бытия.

Глядя на картины этой выставки, мы испытываем особое очарование мышления художников, порождающего множество ассоциаций. Пластическую мощь и монументальность древнерусского искусства заставляют вспомнить гуаши Е. Александровой с предельно обозначенными драматическими контрастами цвета. В акварелях с легкими прозрачными планами В. Матюх цвет существует в рефлексиях, создающих иллюзию «легкого дыхания» живописи.

Мастер пастели А. Носов соединяет в своем творчестве рафинированную живописную культуру и дар преображения реального мира. В пейзажах Абхазии приглушенные, землистые тона, сумрачный колорит; впечатление органической природности, «первозданности» и одновременно космичности ландшафта, придающей метафорическую многозначность изображению. В картинах В. Смирнова «Сотворение натюрморта» и «Весенний праздник» пространство пронизано ритмами, максимально обобщенными, выявляющими живописно-пластическую полифонию композиции.

Если живопись — непосредственное, импульсивное восприятие мира, то скульптура осознанно выстраивается из пластики объемов. Скульптурные работы А. Киселева отмечены обостренной выразительностью форм и пластической уравновешенностью в пространстве. В композиции «Армения» сильно ощущение материала — природного камня, туфа, — его мягкой, обтекаемой поверхности. Камень хранит в себе дыхание жизни. В пластике формы чувствуется вибрация, потенция движения; соотношения объемов наполнены энергией — и возникает образ самой земли, земной плоти, вслушивающейся в свою тайну.

Основными заповедями для художников группы Стерлигова были пластическая убедительность картины, ее абсолютная одухотворенность. В трех работах Ю. Гобанова живописность пастозной, будто вылепленной фактуры и красота цветовых отношений сгармонизированы до декоративной изысканности. Маленькие, отменно сделанные карти-

ны Г. Зубкова «Лодки», «Разорванное пространство» выстроены цветом, осмысленной точностью линий и ритмических структур. Безмятежные пейзажи А. Гостинцева словно сотканы из цветных бликов, оттенков голубого, коричневого, желтого, составляющих дивный орнамент.

Более рационалистические тенденции характерны для стилистики работ А. Кожина. Пластическая манера художника тяготеет к знаковой системе. В графических композициях — это воплощение чистоты и аскетизма художественного мышления. В картинах «Белый вариант», «Медленное течение» он пытается дать некий образный эквивалент природной структуры. О. Николок ищет логику построения формы, мощной, архитектурной, с глубоким торжественным ритмом, но на первый план выдвигаются живописные эмоциональные ассоциации. Холст «Арка» будто «взрывается» от драматургической напряженности контрастов черного, серого и белого.

Колористические задачи артистично разрабатывает Р. Хальфин в традициях супрематического воплощения. Характере) пластической трактовки, внутренние ритмы в картине «Лицо» утрачивают чувственную нагрузку — это более знак, символ, чем реальное изображение. И в таком пластическом решении есть глубокая сущностная связь с древнерусской живописью. В композиции Е. Гриценко «Трое» вновь монументальность художественной формы, высокая декоративность строя, отказ от чувственного наполнения образа ассоциируются с предельной одухотворенностью языка иконы.

Группа Стерлигова является средоточием художественно-философских идей. Безусловно, многие из художников заслуживают монографии, а не беглого упоминания. Каждый автор узнаваем, индивидуален, сохраняет свой взгляд на мир и искренность пластического выражения. Их общность сказывается в отношении к искусству, абсолютно неконформистском, в эстетических позициях, унаследованных от Стерлигова, от традиций художественного авангарда 10–20-х годов. Их вклад в становление ленинградской художественной школы неизмеримо выше, чем пока признается. Наверное, подлинное признание этого художественного явления впереди.

Ирина Афанасьева

МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ И ЛИТЕРАТУРОЙ



Н. В. Кукольник. Портрет работы К. Брюллова (деталь). 1836

Публикация, предлагаемая ниже, не случайная находка, а небольшая часть обширного и целенаправленно собранного материала. Автор ее, тбилисский филолог Е. Я. Курганов, многие годы разыскивал в печатных и рукописных источниках образцы русского анекдота — своеобразного жанра, занимающего как бы промежуточное положение между фольклором и письменной литературой. С фольклором роднит его устное происхождение и распространение и нередко особенности сюжета — простого, стремительно развивающегося, построенного на одной комической ситуации или остром слове. Как и в фольклоре, авторство большинства произведений утрачено и для рассказчика и слушателя несущественно. С другой стороны, литературная природа миниатюрной новеллы-анекдота ощущается достаточно ясно: и ситуации, и характеры в ней чаще всего индивидуальны, а герои — нередко реальные и даже исторические лица.

Такие анекдоты широко распространены и в наше время, преимущественно в городской, интеллигентской среде. В последние годы они

появляются и на страницах печатных изданий — достаточно вспомнить превосходные образцы современного анекдота из коллекции Ю. В. Никулина.

Е. Курганов знакомит нас с собранием старинных анекдотов, записанных известным в свое время литератором Нестором Васильевичем Кукольником (1809—1868). Эта публикация весьма примечательна и в научном и в литературном отношении.

Уже самое сочетание «анекдоты Кукольника» не вполне привычно. Кукольник известен прежде всего как драматург, автор на шумевших официально-патриотических драм. Его «Рука Всевышнего отечество спасла» в сознании нескольких поколений осталась образцом ходульного и казенного искусства. Его причисляли — и не без оснований — к «ложновеличавой школе» позднего русского романтизма; демократическая, реалистическая эстетика и критика отвергли его как бездарного писателя. Исторически это было закономерно, по существу — несправедливо.

Кукольник отнюдь не был бездарностью, напротив: он был многообразно талантлив. В нем жили поэт, актер, художник, музыкант, ценитель искусств; он писал и прозу, достоинства которой признавали и его противники. В юношеские годы он блистал в любительских спектаклях в Нежинской гимназии высших наук, вместе со своим однокашником Николаем Гоголем, а десятилетием позже вошел в узкий кружок петербургской артистической богемы вместе с К. Брюлловым и М. Глинкой. Брюллов писал его портрет; Глинка — романсы на его стихи («Сомнение», цикл «Прощание с Петербургом...»). Как личность, как писательская индивидуальность он был шире и интереснее своей «школы».

И собрание анекдотов было вполне в духе его беспоконной и озорной богемной натуры, где пафос уживался с рискованной шуткой, вольномыслие — с правоверным монархизмом, литературное безвкушие — с литературным чутьем.

Дело в том, что в XIX веке, и в особенности в пушкинскую эпоху, к которой принадлежал и Кукольник, анекдот играл заметную роль в развитии русской прозы. Из подобных маленьких новелл составились такие выдающиеся произведения, как «Старая записная книжка» П. А. Вяземского и «Table-Talk» самого Пушкина. Петербургский анекдот лежит в основе

«Пиковой дамы» и даже «Медного всадника», хотя, конечно, является в них в преображенном почти до неузнаваемости виде. Мастерски пользовался анекдотом Гоголь — и вовсе не случайно Кукольник включает в свое собрание устный рассказ старинного знакомого и некогда приятеля. Читатель, знакомый с пушкинским творчеством, легко обнаруживает среди записей Кукольника и пушкинские сюжеты, а заглянув в комментарий, убедится, что записная книжка Кукольника позволяет раскрыть в пушкинских текстах некоторые инициалы, оставшиеся до сих пор нерасшифрованными. Здесь публикатор делает, казалось бы, небольшое, а на деле важное открытие в пушкиниане.

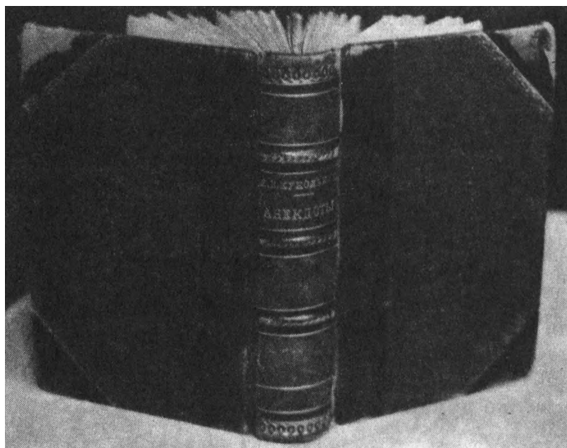
Кукольник встречался с Пушкиным, но о знакомстве их говорить трудно. Литературная деятельность Кукольника вызывала у Пушкина сдержанное, но недвусмысленное неодобрение; Кукольник питал к Пушкину неприязнь. Анек-

доты свои Кукольник получил, конечно, не от Пушкина: он взял их из недр того же петербургского литературного быта, из которого их черпал и Пушкин.

Публикация Е. Курганова вводит нас в область устной литературы, пышно расцветавшей еще на рубеже XVIII—XIX столетий, — литературы не собранной и во многом утраченной, но заслуживающей самого серьезного внимания исследователей и читателей.

Образцы ее, приведенные автором, являются помимо всего прочего и примерами писательского мастерства. Как мы уже сказали, прозу Кукольника ценили современники, даже столь взыскательные, как В. Г. Белинский, — и читатель нашего времени, без сомнения, оценит не только остроумие и находчивость «героев», но и искусство рассказчика.

В. Э. Вацуро



В отделе рукописей Института русской литературы АН СССР (Пушкинского Дома) хранится маленькая изящная рукописная книжечка; на переплете ее золотом оттиснуто: *Н. Кукольник. Анекдоты*¹. Этот яркий и по-своему уникальный историко-литературный документ представляет собой своеобразную летопись второй половины николаевской эпохи (сороковые — начало пятидесятых годов XIX столетия). В центре анекдотов, собранных Н. В. Кукольником, лежит петербургский быт, в котором естественно выделяется несколько основных пластов: так, в отдельный и вполне самостоятельный цикл складываются анекдоты о знаменитом остроуслове А. С. Меншикове. Достаточно четко представлен мир театрального анекдота (рассказы об актере и водевилисте П. А. Каратыгине). Совершенно особая сфера — анекдоты о петербургских комендантах П. Я. Башуцком и П. П. Мартынове. Как преамбула к этому анекдотическому эпосу всплывает ряд сюжетов о петербургском полицмейстере эпохи Екатерины II Н. Рылееве. Вообще, события и люди XVIII столетия осмыслиются Кукольником в контексте современной ему действительности. Например, известный рассказ о том, как К. Г. Разумовский, слушая призыв митрополита Платона: «Встань, встань, Великий Петр...», шепнул соседу: «Ну, як встане, всем нам достанется», в изложении Н. В. Кукольника дополняется характерной деталью николаевского царствования: «Шпицрутеном», — подхватил другой собеседник. Таким образом, история постоянно включается в современность, уточняет, углубляет и обогащает ее. Композиция записной книжки продумана, и за ней вырисовывается достаточно убедительная концепция: различные исторические срезы петербургского быта пронизывают некоторые общие тенденции, сложившиеся модели поведения.

Е. Курганов

АЛЕКСАНДРЫ

Рисунки О. Яхнина

1

Князь Меншиков, защитник Севастополя, принадлежал к числу самых ловких остряков нашего времени². Как Гомер, как Иппократ, он сделался собирательным представителем всех удачных остроумцев. Жаль, если никто из приближенных не собрал его остроумств, потому что они могли бы составить карманную скандальную историю нашего времени. Шутки его не раз навлекли на него гнев Николая и других членов Императорской фамилии. Вот одна из таких.

В день бракосочетания нынешнего императора в числе торжеств назначен был и парадный развод в Михайловском манеже. По совершении обряда, когда все военные чины одевали верхнюю одежду, чтобы ехать в манеж, — «Странное дело, — сказал кому-то князь М(еншиков), — не успели обвенчаться и уже думают о разводе».

2

Одна разгульная барыня, еще довольно свежая и благообразная, вместе с взрослою и милостивою дочерью завели трактир, и чтобы дать публике понятие о двойном их промысле, наняли квартиру в большом доме и на углу повесили вывеску

ЗДЕСЬ
ОБЕ
ДАЮТ

3. Про князя Чернышева³

Жена одного важного генерала, знаменитого придворною ловкостью, любила, как и сам генерал, как и льстецы, выдавать

(его) за героя, тем более что ему удалось в кампанию 14 года с партией казаков овладеть, т. е. занять никем не защищаемый дрянной немецкий городок. Жена, заехав с визитом к другой даме, рассказывала эпопею подвигов своего Александра Ивановича. Чего там не было: Александр разбил того; Александр удержал грудью целую артиллерию; Александр взял в плен там столько-то, там еще больше, так что если сосчитать, то из пленных выходила армия больше



Наполеоновской 12 года; Александр взял город... И на беду забыла название: «Как бишь этот город; вот так в голове и вертится; Боже мой, столичный город; вот странно; из ума вон...»

В затруднении она оглянулась и заметила другого генерала, который сидел между цветов и перелистывал старый журнал. — Ах, князь, — обращаясь к нему, сказала генеральша, — вот вы знаете, какой этот город взял Александр?

— Вавилон.

— Что вы это?! Я говорю про моего мужа Александра Ивановича.

— А я думал, что про Александра Македонского.

В Петербурге были в одно время две комиссии. Одна — составления законов, другая — погашения долгов. По искусству мастеров того времени надписи их на вывесках красовались на трех досках. В одну прекрасную ночь шалуны переменили последние доски. Вышло: Комиссия составления долгов и Комиссия погашения законов.

5

В обществе, где весьма строго уважали чистоту изящного, упрекали Гоголя, что он сочинения свои испещряет грязью самой подлой и гнусной действительности.

— Может быть, я и виноват, — отвечал Гоголь, — но что же мне делать, когда я как нарочно натыкаюсь на картины, которые еще хуже моих. Вот хотя бы и вчера, иду в церковь. Конечно, в уме моем уже ничего такого, знаете, скандального не было. Пришлось идти по переулку, в котором помещался бордель; в нижнем этаже большого дома все окна настежь; летний ветер играет с красными занавесками. Бордель будто стеклянный: все видно. Женщин много; все одеты будто в дорогу собираются; бегают, хлопочут, посреди залы столик покрыт чистой белой салфеткой, на нем икона и свечи горят... Что бы это могло значить? — У самого крылечка встречаю пономаря, который уже повернул в бордель.

— Любезный! — спрашиваю. — Что это у них сегодня?

— Молебен, — покойно отвечал пономарь, — едут в Нижний на ярмонку; так надо же отслужить молебен, чтобы Господь благословил и делу успех послал.

6

Неваховичи — происхождения восточного⁴. Меньшой, *Ералаш*, и не скрывал этого, говоря, что все великие люди современные — того же происхождения: Майербер, Мендельсон-Бартольди, Ротшильд, Эрнст, Рашель, Канкрин и прочие. Старший Невахович был чрезвычайно рассеян. Случилось ему обещать что-то Каратыгину 2-му, и так как он никогда не исполнял своих обещаний, то и на этот раз сделал то же.

При встрече с Каратыгиным он стал извиняться:

— Виноват, тысячу раз виноват. У меня такая плохая память... Я так рассеян...

— Как племия Иудейское по лицу земному, — докончил Каратыгин и ушел.



7

Сенатор Безродный с 1811 году был правителем канцелярии главнокомандующего Барклая де Толли. Ермолов зачем-то ездил в главную квартиру. Воротясь, на вопрос товарищей: «Ну что, каково там?» — «Плохо, — отвечал Ермолов, — все немцы, чисто немцы. Я нашел там одного русского, да и тот Безродный».

8. Мордвинов⁵

Незабвенный Мордвинов, русский Вашингтон, измученный бесполезной оппозицией, вернулся из Государственного Совета недовольный и расстроенный.

— Верно, сегодня у вас опять был жаркий спор...

— Жаркий и жалкий! У нас решительно ничего нет святого. Мы удивляемся, что у нас нет предприимчивых людей, но кто же решится на какое-нибудь предприятие, когда не видит ни в чем прочного ручательства, когда знает, что не сегодня, так завтра по распоряжению правительства его законно ограбят и пустят по миру. Можно принять меры противу голода, наводнения, противу огня, моровой язвы, противу всяких бичей земных и небесных, но противу благодетельных распоряжений правительства решительно нельзя принять никаких мер.

9. Бутурлин ⁶

Бутурлин был нижегородским военным губернатором. Он прославился глупостью и потому скоро попал в сенаторы. Государь в бытность свою в Нижнем сказал, что он будет завтра в Кремле, но чтобы об этом никто не знал. Бутурлин созвал всех полицейских чиновников и объявил им о том под величайшим секретом. Вследствие этого Кремль был битком набит народом. Государь, сидя в коляске, сердился, а Бутурлин извинялся, стоя в той же коляске на коленях.

Тот же Бутурлин прославился знаменитым приказом о мерах противу пожаров, тогда опустошавших Нижний. В числе этих мер было предписано домохозяевам за два часа до пожара давать знать о том в полицию.

Случилось зимою возвращаться через Нижний восвояси большому хивинскому посольству. В Нижнем посланник, знатная особа царской крови, занемог и скончался. Бутурлин донес о том прямо государю и присовокупил, что чиновники посольства хотели взять тело посланника дальше, но он на это без разрешения высшего начальства не мог решиться, а чтобы тело посланника, до получения разрешения, не могло испортиться, то он приказал покойного посланника, на манер осетра, в реке заморозить.

Государь не выдержал и назначил Бутурлина в сенаторы.

10. Разумовский ⁷

По случаю Чесменской победы в Петропавловском соборе служили торжественное молебствие. Проповедь на случай говорил Платон; для большего эффекта призывая 70 Петра I, Платон сошел с амвона и посохом



стучал в гроб Петра, взывая: «Встань, встань, Великий Петр, виждь...» и проч.

— От то дурень, — шепнул Разумовский соседу, — а ну як встане, всим нам палкой достанется.

Когда в обществе рассказывали этот анекдот, кто-то отозвался: «И это Разумовский говорил про времена Екатерины II. Что же бы Петр I сказал про наше и чем бы взыскал наше усердие?..»

— Шпицрутеном, — подхватил другой собеседник.

11. Мартос ⁸

Теперь иной господин сам на лакея смахивает, а держит двух-трех слуг, а давно ли одна кухарка управляла кухней и хозяйством и гардеробом целого семейства; во многих домах совсем без мужской прислуги обходились. Так было и у знаменитого скульптора Ив(ана) Петр(овича) Мартоса, отца многочисленного семейства. Дуняша, горничная, миловидная дева лет 25-ти, успевала исполнять по дому все работы; в том числе стирала каждое утро пыль и в мастерской, что было не легко, потому что там стояло много статуй и других скульптурных произведений. В числе статуй был там и Геркулес, у которого, большей природы ради, причинное место листиком прикрыто не было.

Встал Мартос поутру, пришел в мастерскую, глядит, что это с Геркулесом случилось?

— Дуняша, эй, Дуняша! Это что такое?

— Виновата, батюшка! Право, нечаянно.

Полотенцем махнула, штучка-то и отскочила.

— Ну отскочила, так отскочила. Зачем же ты ее приклеила, да еще стоймя?

— А то как же?

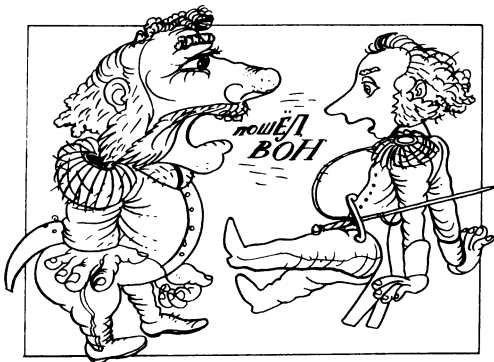
— Она висела!

— Шутить изволите! Я висячей никогда не видела. Всегда стоймя.

12. Я. И. Ростовцев ⁹

Независимо от душевных недостатков, Ростовцев был еще и заика. Это послужило поводом к забавным столкновениям. Однажды <некий> отец пришел просить о помещении сына в корпус. На беду, он был также заика. Выходит Р<остовцев>, прямо к нему:

— Что...о Ва...ам угодно?



Тот страшно обиделся. Заикнулся, кривился, кривился, покраснел, как рак, наконец выстрелил: «Ничего!» — и вышел в бешенстве из комнаты.

В другой раз служащий по армейскому просвещению офицер пришел просить о награждении, но Р<остовцев> не находил возможным исполнить его желание.

— Нет, почтеннейший! Этого нельзя! Государь не согласится.

— Помилуйте, Ваше Превосходительство. Вам стоит только заикнуться...

— Пошел вон! — загремел Ростовцев в бешенстве; и таких случаев было очень много.

13. К<нязь> М<еншиков>

Постодушное народонаселение низших сословий в Москве принимало Николая с особенным восторгом, что чрезвычайно ему нравилось и за что он взыскал ее великою милостью, пожаловав ей в свои намест-

ники графа Закревского ¹⁰, нелепое и свирепое чудовище, наводившее на Москву ужас, хуже Минотавра. Собираясь туда ехать, Государь сказал Меншикову:

— Я езжу в Москву всегда с особенным удовольствием. Я люблю Москву. Там я встречаю столько преданности, усердия, веры... Уж точно, правду говорят: Святая Москва...

— Этого теперь для Москвы еще мало, — заметил к<нязь> М<еншиков>, — ее по всей справедливости можно назвать не только святою, но и великомученицею.

14

Князь Меншиков, пользуясь удобствами железной дороги, часто по делам своим ездил в Москву. Назначение генерал-губернатором, а потом и действия Закревского в Москве привели белокаменную в ужас.

Возвращаясь оттуда, кн<язь> М<еншиков> повстречался с гр<афом> Киселевым ¹¹.

— Что нового? — спросил К<иселев>.

— Уж не спрашивай! Бедная Москва в осадном положении.

К<иселев> проболтался, и ответ М<еншикова> дошел до Николая. Г<осударь> рассердился.

— Что ты там соврал Киселеву про Москву, — спросил у М<еншикова> Государь гневно.

— Ничего, кажется...

— Как ничего! В каком же это осадном положении ты нашел Москву.

— Ах, Господи! Киселев глух и вечно недослышит. Я сказал, что Москва находится не в осадном, а в досадном положении.

Государь махнул рукой и ушел.



15. Клейнмихель¹² и Кербец

При построении постоянного через Неву моста несколько тысяч человек были заняты бойкою свай, что, не говоря уже о расходах, крайне замедляло ход работ. Искусный строитель, генерал Кербец поломал умную голову и выдумал машину, значительно облегчившую и ускорившую этот истинно египетский труд. Сделав опыты, описание машины он представил Главному управляющему путей сообщения и ждал по крайней мере «спасибо». Граф Клейнмихель не замедлил утешить изобретателя и потомство. Кербец получил на бумаге официальный и строжайший выговор: зачем он этой машины прежде не изобрел и тем ввел казну в огромные и напрасные расходы.

16. Ореус¹³

Ив(ан) Максимович Ореус, любимец Канкрин¹⁴, человек деловой и умный, служил себе в звании директора Заемного банка в тишине и смирении.

Государь изобрел себе сам министра финансов Федора Павл(овича) Вронченку¹⁵, и когда В(еликий) К(нязь) М(ихаил), П(авлович) изъявил на этот счет удивление, Государь сказал: «Полно, брат! Я сам министр финансов; мне только нужен секретарь для очистки бумаг».

Вронченко совершенно соответствовал цели. Но для очистки им же самим заведенного порядка надо было приискать

Высочайше товарища. Государь взял список чиновников министерства финансов и давай читать: все мошенник за мошенником. Натывается на тайного советника Ореуса.

— Как это я его совсем не помню. Дай расспрошу.

Но у кого ни спросит, никто решительно не знает.

«Должно быть, честный человек, если никому не кланялся и добился до такого чина».

Рассуждение весьма правильное, и Ореус назначен товарищем министра. Назначение не только не обрадовало, но оскорбило Ореуса. Раздосадованный он приезжает к Вронченке.

— Как вам не стыдно, Ф(едор) П(авлович)! Вы надо мной жестоко подшутили. Ни мои правила, ни род жизни, ни знакомства не соответствуют должности. Ну сами подумайте: какой я товарищ министра?

— Эх, Иван Максимович, — отвечает Вронченко, — да я-то сам какой министр?

Это изумило и убедило Ореуса. Он принял должность, но не выдержал и в самом непродолжительном времени снова погрузился в тень прежней неизвестности.

17. 1-е апреля

— Г(осподин) Комендант! — сказал Александр I в сердцах Башуцкому¹⁶. — Какой это у вас порядок! Можно ли себе представить! Где монумент Петру Великому?

— На Сенатской площади.

— Был да сплыл! Сегодня ночью украли. Поезжайте, разыщите!

Башуцкий, бледный, уехал. Возвращается веселый, довольный; чуть в двери, кричит: «Успокойтесь, Ваше Величество. Монумент целехонек, на месте стоит! А чтобы чего в самом деле не случилось, я приказал к нему поставить часового».

Все захохотали:

— 1-е апреля, любезнейший.

— 1-е апреля, — сказал Государь и отправился к разводу.

На следующий год ночью Башуцкий будит государя: «Пожар!» Александр встает, одевается, выходит, спрашивая:

— А где пожар?

— 1-е апреля, Ваше Величество. 1-е апреля.

Государь посмотрел на Башуцкого с сожалением и сказал:

— Дурак, любезнейший, и это уже не 1-е апреля, а сущая правда.





18

При Екатерине обер-полицмейстером был одно время Рылеев, такой же Башуцкий, такой же Мартынов, как и все комеданты. Однажды при утреннем рапорте Рылеев застаёт Екатерину глубоко опечаленную.

— Ах, батюшка, вот несчастье. Прикажи, пожалуйста, с Сутгофки кожу содрать и набить чучело, да поискуснее. Да поскорее, сей час!..

И государыня ушла.

Пораженный, словно громом, Рылеев не верит ушам; проходит камердинер императрицы...

— Уж полно ли, так ли я слышал. Неужто Сутгоф?

— Правда, правда, приказано кожу содрать и чучело набить. Вас только и ждали...

— Да за что же?..

Но камердинер уже ушел. Нечего делать; надобно было приступить к исполнению Высочайшей воли. Рылеев, скрепя сердце, берет жандармов, оцепляет дом Сутгофа и ни жив ни мертв входит к испуганному банкиру.

— Что такое случилось, генерал?

— Вы должны лучше знать. Я только палач, а вы преступник. Пожалуйте за мной! Я скрывать перед вами ничего не стану. Приказано с вас кожу содрать...

— Кожу содрать!..

— Решительно!

Поднялся во всем доме плач и скрежет зубов. Жена, пять человек детей, банкир и сам Рылеев — все плакали навзрыд. Сутгоф, известный честностью и домашними добродетелями и постоянной милостью у Екатерины, не мог понять причины такого странного гнева и такого странного приговора. Он объяснил Рылееву, что тут есть какое-нибудь недоразумение, и ему

стоит только явиться, и он обнаружит клевету. Рылеев был неумолим, но вопли детей и жены тронули доброе сердце. Он позвал в кабинет четырех жандармов, выгнал жену и детей. Приставил караул к воротам, крыльцу и выходам, а сам поехал во дворец.

Государыня, печальная, гуляла в Эрмитаже. Приезд обер-полицмейстера по экстренно важному делу еще более ее обеспокоил.

— Зовите! Что там еще случилось?

Входит Рылеев и бух в ноги.

— Матушка-Государыня, помилуй! Повинную голову меч не сечет. Преступник не уйдет, я принял меры. Но выслушай!..

— Что такое? Растолкуй порядочно...

— Жена, пятеро детей, как стали выть, разжалобили.

— У кого это?

— У Сутгофа!

— У какого Сутгофа?

— У того банкира, что Ты всемилостивейше повелела с живого кожу содрать...

Государыня не могла удержаться от смеха: «Перепутал опять, батюшка! За кого ты меня принимаешь, чтоб с живых кожу сдирать. Я велела содрать кожу и чучело набить с той милой собачонки, которую мне год тому назад Сутгоф из-за моря достал! Поди, батюшка, перестань страмиться!..»

19. Каратыгин 2-й ¹⁷

Один из лучших артистов 2-го класса, Максимов 1-й, вследствие усердного поклонения стеклянному богу ¹⁸, дошел до такой худобы, что поистине остались только кости да кожа, так что когда, после смерти Каратыгина, он затеял играть роль Гам-





лета, артисты смеялись и хором советовали ему взять лучше в той же пьесе роль тени.

В Красном Селе, где находился постоянный лагерь гвардии, устроили театр, на котором играли петербургские артисты; а коли им жить там было негде, то и для них на случай приезда построили домики, кругом коих развели палисадники. Наследник, нынешний государь, проездом остановился у этих домиков; Самойлова, Каратыгин, Максимов и другие артисты выбежали на улицу.

— Поздравляю с новосельем, — сказал наследник, — хорошо ли вам теперь?

— Прекрасно! — отвечала Самойлова. — Жаль только, что недостает тени.

— Как недостает? — перебил Каратыгин. — А Максимов?

20

Петр Каратыгин вернулся из поездки в Москву. Знакомый, повстречавшись с ним, спросил:

— Ну что, Петр Александрович, Москва?

— Грязь, братец, грязь! То есть не только на улицах, но и везде, везде — страшная грязь. Да и чего хорошего ожидать, когда там и обер-полицмейстером-то — Лужин.

21

А. С. Шишков¹⁹ любил рассказывать о первом своем подвиге храбрости. Обер-гофмаршалом тогда был гордый князь

Борятинский, а Потемкин на вершине величия.

Случилось, что Шишкова, молодого тогда офицера, назначили в караул во дворец. Камер-лакей, а тогда камер-лакеи больше значили и больше важничали, чем нынешние камергеры, так один из таких придворных чинов, которому было поручено заботиться о продовольствии караулов, как-то не угодил Шишкову. Заспорили. Дошло дело до крупных выражений. Шишков, не долго думая, принял камер-лакея в руки и поколотил весьма убедительно. Тот с жалобой к Борятинскому. Поднялась буря. Борятинский воспылали гневом: «Я им шутить с собой не позволю. Позволь одному, пойдут буяннить. Я их заставлю уважать законы Ее Величества. Завтра же доложу Государыне...»

И гнев князя огласился по всему дворцу и достиг до караульной. Шишков уразумел непристойность поступка и опасность. Что тут делать? Кто может за него вступить? Кого послушает Борятинский? Разве одного Потемкина?

И, не долго думая, Шишков отправляется к Потемкину, со всею откровенностью рассказывает, как дело было, говорит об опасениях его насчет опасности, завтра ему угрожающей, и просит заступничества Потемкина.

Вероятно, и офицер и его речи понравились Потемкину.

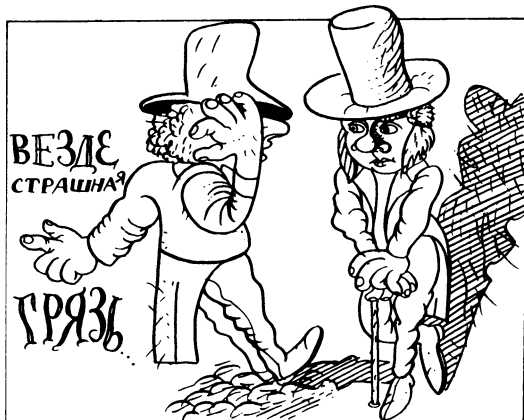
— Плохо, брат! Накутил! Сдебошничал! Ну, да стой! Кстати, у меня сегодня вечер. Все будут. Приходи и ты, да будь посмелее. Понял?

— Понял, Ваша светлость!

— Ну так в вечеру милости просим.

— Рады стараться, Ваша светлость.

Наступил вечер. Шишков дал собраться гостям и явился, когда Потемкин уже сидел за бостоном с тем же Борятинским, Вяземским и Разумовским.



— Уже играет! — сказал громко Шишков, войдя в залу. Смело и развязно подошел он к Светлейшему, дружески ударил его по плечу.

— Здравствуй, князь, — сказал он так же непринужденно, затем бросил шляпу на мраморный подоконник и, закинув руки назад, с важностью стал ходить по комнате.

Потемкину вся эта проделка пришла по сердцу. Он наслаждался, видя эффект, произведенный выходкой Шишкова. В душе презирая человечество, он был рад видеть новые образчики его подлости и уничижения, а потому не желал, чтобы дерзость Шишкова была принята за припадок безумия, поспешил и со своей стороны дать шутке важность и значение правды.

— Шишков, — сказал князь, — поди-ка сюда! Посмотри на мою игру. Курьезная! Как ты думаешь, что мне играть?

— Отвяжись, сделай милость. Играй себе, что хочешь.



— Ну так гран мизер...

И не его поймали, а он поймал за рога человеческую подлость. История с камерлакеем была забыта. И с месяц еще Шишкова считали фаворитом и низко ему кланялись.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПД, ф. 371, № 73.

² Меншиков А. С. (1787—1869) — адмирал, управляющий морским министерством.

³ Чернышев А. И. (1786—1857) — участник Отечественной войны 1812 года, с 1826 г. — граф, военный министр, с 1841 г. — князь, генерал-адъютант, председатель Государственного совета.

⁴ Неваховичи — литературная семья, из представителей которой пользовались известностью Лев Николаевич Невахович и его двое сыновей — Александр и Михаил. Александр Львович (?—1880) — поэт, переводчик французских фарсов, секретарь директора Императорских театров А. М. Геденова, а затем и начальник репертуарной части. Михаил Львович (1817—1849) — известный карикатурист, издатель журнала «Ералаш».

⁵ Мордвинов Н. С. (1754—1845) — адмирал, член Государственного совета.

⁶ Бутурлин М. П. (1786—1860) — генерал-лейтенант, нижегородский губернатор.

⁷ Разумовский К. Г. (1728—1803) — президент Императорской Академии наук (1746), гетман Украины (1747), сенатор, генерал-адъютант (1762), фельдмаршал.

⁸ Мартос И. П. (1754—1835) — ректор Академии художеств, скульптор.

⁹ Ростовцев Я. И. (1803—1860) — генерал-адъютант, начальник Штаба, а затем и начальник управления военно-учебных заведений.

¹⁰ Закревский А. А. (1786—1865) — участник Отечественной войны 1812 года, генерал-губернатор Финляндии, министр внутренних дел (1828—1831), с 1831 г. в отставке, позднее московский генерал-губернатор (1845—1859).

¹¹ Киселев П. Д. (1788—1872) — генерал от инфантерии, начальник штаба 2-й армии (1819—1829), министр государственных имуществ (1838—1856), посол в Париже (1856—

1862). Стоит сравнить сюжет этого анекдота со стихотворением Н. Ф. Павлова «К графу Закревскому», в котором есть такие строчки:

Зачем же роль играть российского паши

И объявлять Москву в осадном положеньи? (Павлов Н. Ф. Сочинения. М., 1985. С. 240.)

¹² Клейнмихель П. А. (1793—1869) — с 1832 г. дежурный генерал Главного штаба, с 1835 г. управляющий департаментом военных поселений, впоследствии граф, главноуправляющий путями сообщения и публичными зданиями.

¹³ Ореус И. М. (1787— ум. после 1860 г.) — действительный тайный советник, товарищ министра финансов, сенатор.

¹⁴ Канкрин Е. Ф. (1774—1845) — с 1823 г. министр финансов.

¹⁵ Вронченко Ф. П. (1780—1852) — при Е. Ф. Канкрине товарищ министра финансов; с 1845 г. — министр.

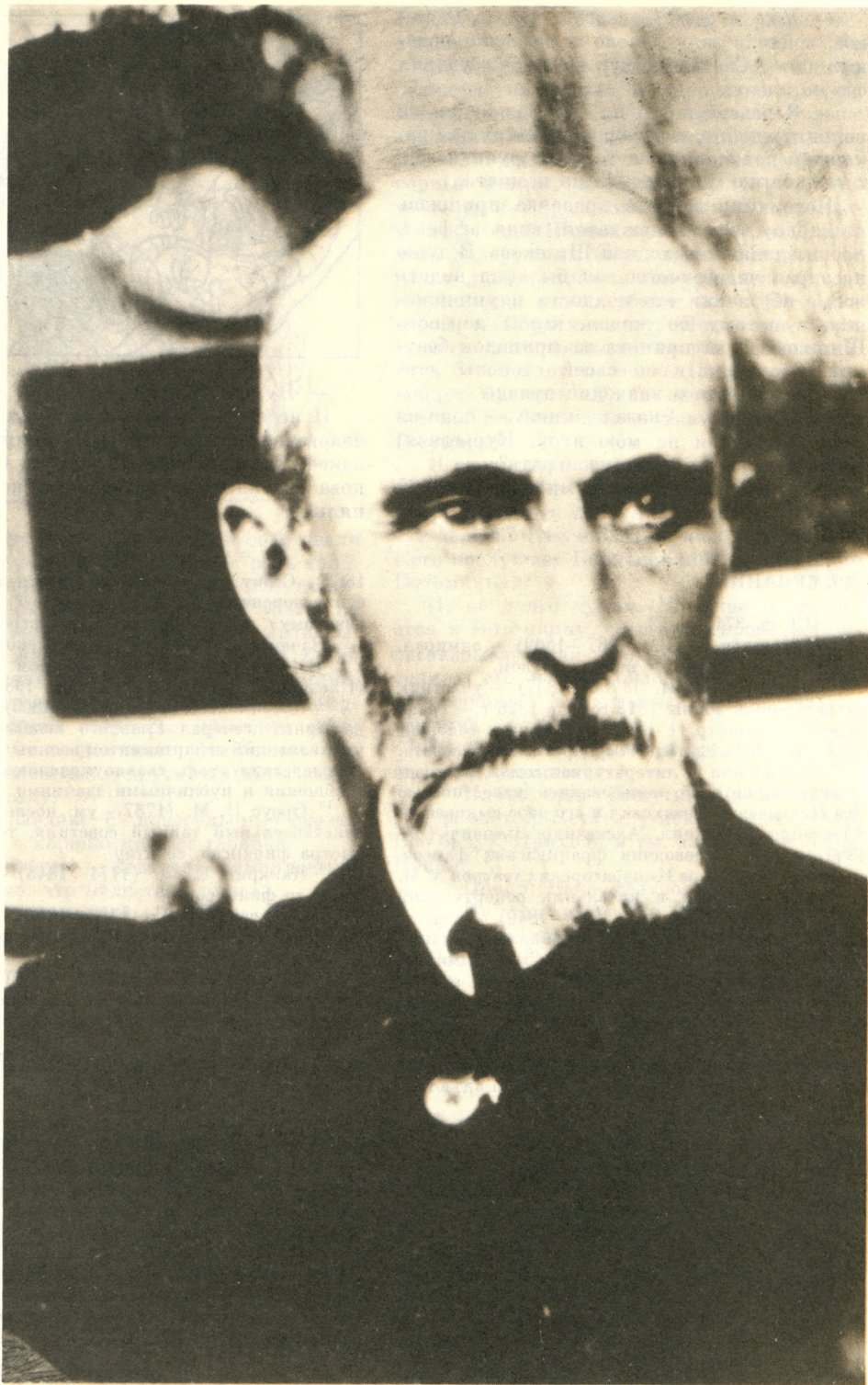
¹⁶ Башуцкий П. Я. (1771—1836) — генерал-адъютант, генерал от инфантерии, петербургский комендант. Ср. куплеты Пушкина: «Брови царя нахмура...»

¹⁷ Каратыгин П. А. (1805—1879) — комический актер и автор водевилей.

¹⁸ Намек на пьянство.

¹⁹ Шишков А. С. (1754—1841) — адмирал, министр народного просвещения, член Государственного совета, президент Российской Академии, писатель. Этот же анекдот записан Пушкиным в «Table-Talk» («Молодой Ш. как-то напроказил...»; см. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 8. С. 101). Запись Кукольника позволяет расшифровать имена, обозначенные Пушкиным инициалами Ш. (Шишков) и князь Б. (Борятинский, правильно — Борятинский).

Подготовка текста, примечания
Ефима Курганова (Тбилиси)



Д. Н. Кардовский

«МЫ ВАШИ УЧЕНИКИ»

*Письма А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева
Д. Н. Кардовскому
(1923 — 1934)*

Предлагаемые вниманию читателей письма¹, чудом уцелевшие в сложных политических и житейских перипетиях, приходили в Советскую Россию из Франции с 1923 по 1934 год. Их авторы — русские художники Александр Евгеньевич Яковлев (1887—1938) и Василий Иванович Шухаев (1887—1973), слывшие в художественных кругах Петербурга десятых годов «надеждой русского искусства». Адресованы письма учителю Яковлева и Шухаева по петербургской Академии художеств Дмитрию Николаевичу Кардовскому (1866—1943), с которым на протяжении всей творческой жизни художников связывали общность взглядов, профессиональные интересы и дружеские отношения. Далеко не щедрый на признания Яковлев в одном из писем Кардовскому сообщал, что в его парижской квартире «над письменным столом стоит единственная фотография» — портрет Дмитрия Николаевича. «Чем больше время идет, тем больше я и Шухаев отдаем себе отчет в том, что Вы нам дали, заставивши к творчеству нашему относиться аналитически», — писал Яковлев. «Еще раз хочу сказать, — продолжал он, — каких Вы в нас, учениках своих, имеете преданных и искренне благодарных друзей». О подобных чувствах пишет и Шухаев: «...я каждый раз благословляю судьбу за то, что Вы были моим учителем и так много дали. Получить такое совершенное художественное образование, какое получил я благодаря Вам, считаю за величайшее счастье».

Они встретились впервые в 1908 году, когда перед Яковлевым и Шухаевым — учащимися Высшего художественного училища — встала проблема выбора академической мастерской. Без колебаний остановились на мастерской Кардовского, в то время являвшейся филиалом мастерской И. Е. Репина. «Кардовский с первых же шагов своего руководства приобрел имя незаурядного педагога, — вспоминал впоследствии Шухаев, — поэтому, когда встал вопрос о переходе в мастерскую, к кому идти — к Репину или Кардовскому, предпочтение давалось Кардовскому, несмотря на то, что Кардовский как художник был неизвестен. Кардовский был с университетским образованием, многие годы учился у немецкого художника Ашбе в Мюнхене.

Дмитрий Николаевич очень импонировал своей внешностью, имел весьма красивую голову. Студентки все поголовно были в него влюблены, но одновременно и боялись его, его неприступности...»² Вместе с тем, по словам Яковлева, Кардовский относился к каждому из своих воспитанников с трогательной любовью, постоянством и терпением. Его педагогическая система строилась на творческом освоении законов академического искусства как пути овладения мастерством. «Анализ формы и цвета был основой преподавания Дмитрия Николаевича, — писал Яковлев. — Его критика эскизов заключалась в анализе их пластических элементов. Благодаря этим принципам преподавания личные начинания учеников его не были связаны и индивидуальности развивались свободно...»³

Кардовский постоянно держал в поле зрения своих подопечных. Об этом свидетельствуют как публикуемые здесь письма, так и письма Яковлева и Шухаева Д. Н. Кардовскому и О. Л. Делла-Вос-Кардовской раннего периода творчества, когда молодые выпускники Академии художеств находились в зарубежных пенсионерских поездках: Шухаев в Италии (1912—1914), Яковлев — в Италии, Испании и на Майорке (1914—1915)⁴.

¹ Письма хранятся в Секторе рукописей Государственного Русского музея (№ 1—15, 18—25) и в Научно-библиографическом архиве Академии художеств СССР (№ 16, 17). Публикуются (за исключением № 16 и 17) впервые.

² В. И. Шухаев. Академия художеств. В мастерской у Кардовского (СР ГРМ. Ф. 154, ед. хр. 14, л. 6).

³ Письмо А. Е. Яковлева К. П. Чемко (ЦГАЛИ. Ф. 2646, оп. 1, ед. хр. 46, л. 3).

⁴ См.: «Когда краска еще свежа»: Из неопубликованных писем В. И. Шухаева и А. Е. Яковлева Д. Н. Кардовскому и О. Л. Делла-Вос-Кардовской. (1909—1915) / Предисл., коммент. и подгот. текстов Е. Яковлевой // Сов. музей. 1989. № 2. С. 42—48.

Разные пути вели художников в эмиграцию. Яковлев оказался там потому, что в период его второй пенсионерской поездки в Китай, Монголию и Японию (1917—1919) в послереволюционной России Академия художеств, предоставившая командировку, была реорганизована. Свободный от политики художник отправился из Японии в Париж, намереваясь «войти в связь с художественным Западом». Из произведений, созданных на Дальнем Востоке, Яковлев устроил большую персональную выставку, которую после Парижа с успехом показал в Лондоне. Это позволило художнику поправить свои материальные дела и даже помочь Шухаеву перебраться в Париж, где они с юности мечтали продолжить совершенствование своего мастерства.

Шухаев до января 1920 года (когда он оказался в Финляндии) жил в Петрограде. Несмотря на тяжесть военного времени, работал творчески, преподавал живопись и рисунок в различных художественных учебных заведениях. Однако все усиливающаяся разруха, неопределенность положения и вместе с тем горячее желание заниматься искусством подтолкнули его (с благословения А. В. Луначарского) оставить Россию.

О жизни Яковлева и Шухаева в эмиграции и повествуют настоящие письма. В них читатель найдет не только биографические подробности, малоизвестные и подчас весьма существенные, но также описание жизни художников со всеми ее проблемами — житейскими и творческими, узнает об интересах и привязанностях Яковлева и Шухаева, об их характерах и нравах. Письма, как никакой другой документ, укажут истинную причину возвращения Шухаева в СССР: тоска по родине, желание служить своему отечеству.

Год от года крепло намерение Шухаева вернуться в Советскую Россию. Живой интерес к тому, «что делается в художественном мире, есть ли выставки и какие, как обстоит дело с художественным образованием», торопил Шухаева, подогревал его активность к возвращению. «Я был страшно взволнован... что к моему желанию вернуться в Союз Вы отнеслись не безучастно, а наоборот, приняв так горячо к сердцу», — с благодарностью обращается он к Кардовскому.

Оказавшись на родине, Шухаев всего два года прожил в Ленинграде полноценной творческой жизнью. В апреле 1937-го его арестовали и на десять лет сослали на Колыму. Последние двадцать пять лет художник прожил в Грузии. Там и узнал он о смерти своего друга, виртуоза-рисовальщика, непоседы-путешественника, Александра Яковлева.

Художники расстались в 1934 году, когда Яковлев, к тому времени известный европейский живописец, кавалер ордена Почетного легиона, по предложению Бостонской школы изящных искусств отправился в Америку, а Шухаев готовился к отъезду в СССР. Тогда они думали, что расстанутся на время...

Как когда-то в Париже, уже в наши дни в Ленинграде имена Александра Яковлева и Василия Шухаева вновь объединились на выставке совместных произведений художников. Открывая заново творчество Яковлева, Русский музей, увы, не смог показать произведений художника 20—30-х годов: они хранятся в государственных и частных собраниях Запада. Почти единственным источником подлинной информации о жизни художников в эмиграции и являются их письма.

Елена Яковлева

1

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж. Декабрь, 1923]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Получил письмо и деньги.

Список немного перешел сумму, и я его чуть-чуть сокращаю.

Сейчас не пишу Вам настоящего письма, т. к. хочу это сделать спокойно, когда не надо будет смотреть на часы. Так много за это время произошло, и начать говорить

об этом пока что страшно. Ужас, какая это биография получается. <...>

Так радостно было от Вас весть получить. Так хорошо, что Вы снова заняли ответственный пост воспитателя новых поколений¹.

Шлю Вам каталог красок Lefranc. Кстати, если у Вас кто-нибудь знакомый есть в Германии, то, думаю, оттуда много дешевле можно все получить. Привет сердечный супруге Вашей². Жму крепко руку. Пожелания школе Вашей от старого ученика и друга.

А. Яковлев

[Париж] 12. XII. 23

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Обнимаю Вас крепко, наконец о Вас получилась весточка. Яковлев вчера пришел и принес Ваше к нему письмо, в котором Вы просите о присылке красок, а сегодня он уже получил деньги Ваши и сегодня же пошел к Лефрану заказать краски¹. Я спешно предпринял кое-какие шаги, чтобы Вам послать что-либо из художественных материалов, пошлю просимого, если удастся, буду счастлив. В противном случае не взывайте. Это значит, несмотря на приложенные старания, трудности в изыскании средств на материалы были непреодолимыми.

Я много раз пытался Вам написать. Писал в Петербург Нерадовскому² и другим с просьбой, чтобы сообщили Ваш адрес, но все было напрасно. Никто не ответил. Удалось узнать о том, где Вы, от Вашего теперешнего, моего бывшего, ученика Бориса Шаляпина³, который приезжал сюда на некоторое время и снова уехал в Москву, чтобы заниматься у Вас. Передал ли он Вам мой привет? Я собирался Вас просить время от времени писать о его занятиях, либо отцу его (адрес Ф. И. Шаляпина Борис Вам сообщит), либо мне. Ф. И. хотел, чтобы Борис учился за границей, а Борис хотел во что бы то ни стало ехать и записаться у Вас. В конце концов мы здесь согласились, что Борису, если он уж так хочет, будет лучше у Вас в Москве. Я поручился, что Вы время от времени будете о Борисе сообщать сюда и обратите на него серьезное внимание, главным образом, в смысле дисциплины, в чем, кажется, молодой Шаляпин очень нуждается.

А теперь о себе: много не сумею написать. На главный вопрос Ваш о том, что я здесь делаю и сделал, я думаю ответить через некоторое время присылкой Вам фотографий с моих вещей, а в общих чертах — следующее: со времени отъезда из Петербурга я с женой пробыли 10 месяцев в Финляндии у артистки Анны Федоровны Гейнц⁴, которая в настоящее время в Москве и о нашем финляндском периоде может Вам живым языком рассказать в подробностях, если Вы найдете ее в Москве. Муж ее, кажется, занимает какой-то пост в Госиздате⁵, хорошо не знаю, где и что он делает. А потом мы сразу попали в Париж, в объятия Яковлева⁶, и с тех пор уже несколько лет не расстаемся, и по-прежнему в неко-



В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев, В. Ф. Шухаева
в Париже

торых экстренных случаях работаем вместе. Живет он неподалеку от нас⁷, поэтому видимся очень часто, почти каждый день, много работаем как для себя, так и для заработка. Выставлялись в Париже раза четыре, каждый раз с большим количеством вещей, один раз устроили совместную выставку Шухаева и Яковлева⁸. 1 раз выставились в Америке, в Нью-Йорке, 1 раз в Брюсселе, сейчас выставка в Риме и предполагается выставка в этом году в Амстердаме. Кроме того, в этом году вышла роскошным изданием «Пиковая дама» с моими иллюстрациями (на французском языке)⁹. Если удастся выцарапать у издателя один экземпляр, я пришлю Вам. Я послал по экземпляру в Румянцевскую библиотеку, публичную в Питер и в Академию художеств. Это, в сущности, голый перечень того, что делал, а что касается жизни по существу, то трудно сказать, чтобы она, т. е. наша жизнь, удовлетворяла вполне, все-таки на чужбине и все-таки мы чужие. Нет быта, к которому привыкли у себя на родине, нет уверенности в завтрашнем дне.

Жена моя¹⁰ скучает по России сильнее, чем я, и выписала к себе свою сестру¹¹. С ней ей стало легче гораздо. Ужасно то, что в нашей заграничной жизни все от жизни приходится вырывать буквально зубами. Наше счастье, что в свое время мы имели Вас своим учителем и много учились, поэтому можем свободно конкурировать, а конкурировать приходится на каждом шагу. Разумеется, приобрели некоторый жизненный опыт, трудности житейские не так уж страшат, как когда-то в России.

Пожалуйста, передайте привет Ольге Людвиговне. Как же это так, Ваша дочь¹² так выросла, что уж успела выскочить замуж. Вот такие вещи как-то непонятны, не

А. Е. Яковлев. Портрет В. Ф. Шухаевой



верится, что время идет так быстро, и со времени нашей последней встречи прошло так много времени.

Еще раз обнимаю Вас крепко, дорогой Дмитрий Николаевич, и надеюсь, что найдете досуг написать.

Ваш В. Шухаев

Вера Федоровна просит передать Вам привет.

3

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж. 26 (?) декабря, 1923]

Дорогой друг Дмитрий Николаевич. Послал Вам краски. Случайно вышло немного дороже, чем предполагалось, <так> что излишки Вы разрешите принять на мой счет. Правда, оплачен до Риги. <...> Выезжают краски из Дюнкерка 2 января на Ригу, пароходом.

Теперь перейду на почву личную, о себе писать буду. Китай, Монголия, Япония. Этапы. Бесконечно интересные страны. До... обильные образы. Богатые красками. Фантастичные по форме. Поразительно различные по культуре. Разные мифы. Более различные, чем те, которые заселили нашу маленькую Европу. Работал много, жизнь часто очень одинокая. Особенно морально. Отношение ко мне русской колонии, говорить нечего, было исключительно хорошее, но, конечно, трудно рассчитывать встретить на Дальнем Востоке очень тонких по художественному своему развитию людей. По дороге в Харбин встреча с Локкенбергом¹, жадно мечтавшим о постановке китайского балета. Мечта, прерванная болезнью и смертью. Приехал он умирать уже по отъезде моем в Пекин, уже в сознании смерти своей, как человек, уходящий отдыхать после длинного и утомительного пути. В Пекине увлечение китайским театром, в сущности, единственным ярким по нетронутости остатком старой культуры. Там я написал целую серию картин и сделал много рисунков, которые частью воспроизведены в Париже с текстом одного китайца в форме книги о китайском театре².

В Монголии ряд акварельных набросков, впечатлений, взятых с седла лошади. Очень трудный первый год в Пекине без денег и заработка. Но помещенный в посольском доме (в восточном корпусе), все-таки вечером или в смокинге или во фраке на каких-нибудь обедах (если не в китайском театре). Сплошные контрасты. Удача пришла, когда



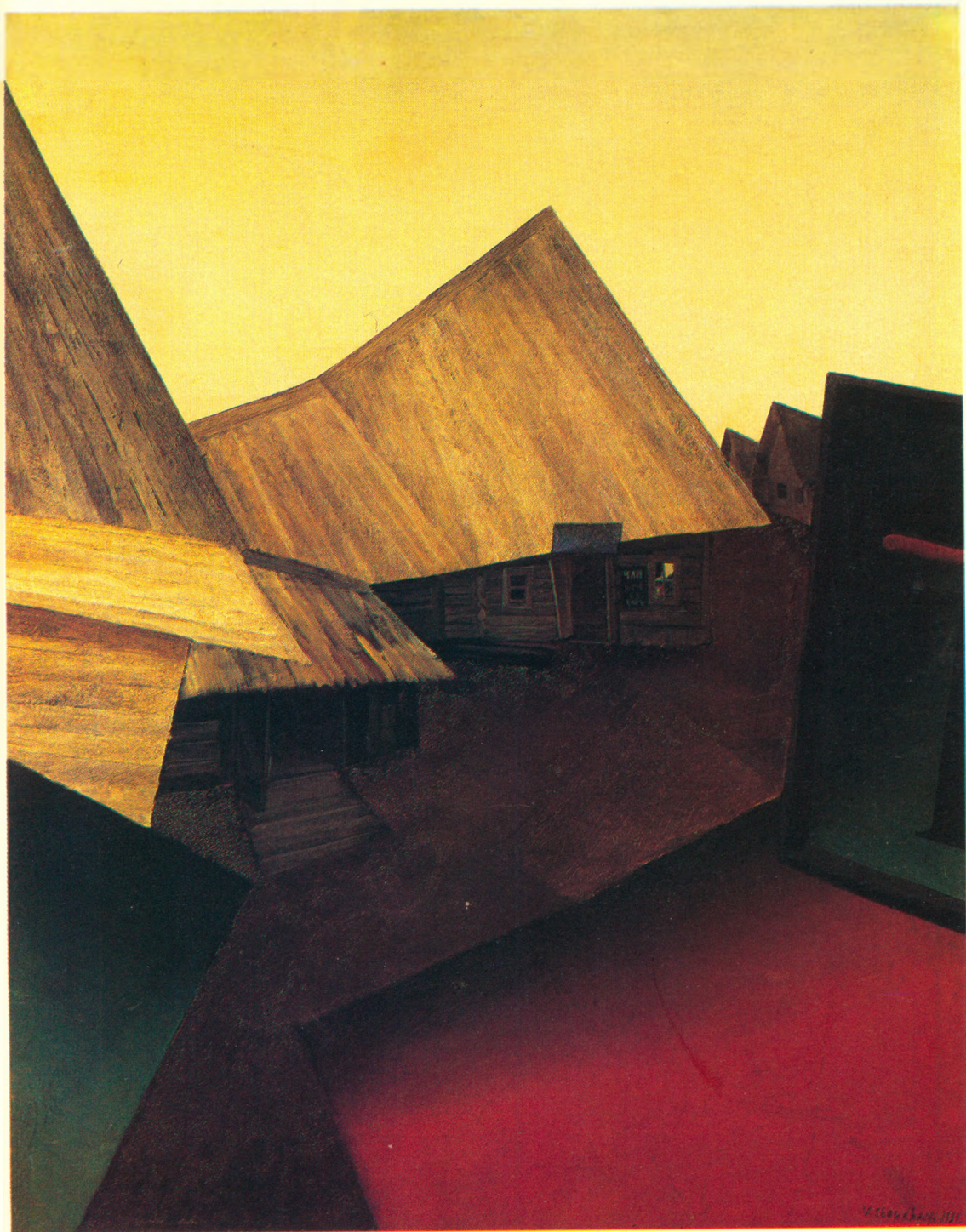
А. Е. Яковлев. Дама с двумя масками. 1921. Холст, масло



В. И. Шухаев. Дорога в Les Pins Parasols. 1934. Холст, темпера. ГРМ

А. Е. Яковлев. Экспедиция. 1926. Холст, масло





В. И. Шухаев. Улица. Провинция (Финляндский пейзаж). 1921. Холст, масло. ГРМ



В. И. Шухаев. Эскиз декорации к миниатюре «Пастораль» (Театр Н. Ф. Балиева «Летучая мышь». Париж). 1924. Картон, смешанная техника. ГРМ



А. Е. Яковлев. Китайские маски. 1918. Холст, масло

стало совсем трудно. Устроил выставку в Шанхае, где продал немного, но получил много заказов на портреты. Это дало мне возможность расплатиться с долгами и поехать в Японию, где провел незабвенное лето на острове Ошима. С двумя юношами художниками из Московской школы живописи³ — все лето без единого другого европейца среди японцев рыбаков, в японском доме, всегда в японской одежде. Все утро в воде, а после завтрака за работой. Оттуда в Европу... по той причине, что почувствовал я, что надо войти в сношения с художественным Западом. Посмотреть на людей, войти снова в связь с европейской культурой. Кроме того, у меня было определенное ощущение необходимости вырваться из тех изумительных стран, которые дают слишком большую, слишком богатую пищу с точки зрения «материала для картины». Настолько богатую, что начинаешь чувствовать, что теряешь серьезность глубокого, трудного анализа, начинаешь невольно делаться иллюстратором. Конечно меня сейчас снова тянет туда или куда-нибудь в другое, может, это естественно, но, думаю, что сейчас, после 4 лет работы здесь, я могу снова смело на некоторое время экзотической работе отдалиться без опасности. Думаю, что и работа моя сейчас была бы творчески глубже, серьезнее. Чудное путешествие с зелеными тропическими закатами. Сингапур, Коломбо, Марсель. Первые шаги в Париже — выставка в галерее Varbazanges. Могу с чистой совестью сказать, что урок был хороший и моральный и материальный. Кроме того, что продал я немало вещей, один издатель предложил мне издать альбом всего того, что я выставил (конечно, выбрать все, что было наиболее значительного)⁴. Завязал я в связи с выставкой этой много знакомств, которые мне были очень полезны. По окончании выставки в Париже я поехал с этой же выставкой в Лондон⁵. Лондон, отнесясь ко мне хорошо в смысле прессы, дал мне значительный дефицит с точки зрения материальной. Выставка не была достаточно подготовлена знакомствами. Это, оказывается, всегда необходимо. После этого прошло несколько лет, подчас трудных. Работы было мало, продажи еще меньше. После первого года после войны, когда все тратил много денег, наступил момент, когда все сжались. В 1922 году весной мне пришла в голову мысль (очень удачная) расписать зал одного маленького ресторана на Монмартре⁶.

В смысле материальном это мне давало очень мало, но мне хотелось показать, что

я кроме портретной могу выполнять декоративную работу. В связи с (благодаря ей) этой работой я выполнил еще две росписи и несколько декоративных панно — работ, которые я делал за сравнительно скромные суммы, как частный ремесленник. Но это дало мне возможность это лето провести в Италии и сейчас уехал на месяц в горы, в Швейцарию. Кроме того, сейчас я обеспечен работой почти на весь год. Должен написать один большой портрет, один триптих для Брюсселя (это благодаря, отчасти, выставке в Брюсселе) и одну роспись в Италии, в частном доме, недалеко от Милана⁷.

В связи с выставкой русской группы в Париже я получил приглашение от «Chicago Art Institute» выставить в Америке, где моя выставка объехала 7 городов⁸. Материально она мне дала не очень много, но в смысле моральном она мне была очень приятна.

Что касается музейных приобретений — один рисунок и большой портрет Веры Федоровны Шухаевой поступили в Люксембург. Один рисунок и одно «Ну» — в Брюссельский музей. Один большой рисунок — в Чикагский музей. Делал я книжку о китайском театре и сейчас работаю над книжкой об японском театре⁹. Одно могу сказать — работаю я много, стараюсь двигаться и надеюсь в будущем работать лучше, чем сейчас¹⁰. Шлю Вам пожеланий на Новый год. Вам и жене Вашей. Прошу жене Вашей передать мой искренний привет и надеюсь с Вами, дорогой Дмитрий Николаевич, теперь быть в постоянных сношениях. Фотографии работ своих пришлю после приезда моего через месяц.

Ваш верный ученик А. Яковлев

4

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж. Январь, 1924]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Давно послал Вам краски. Послал их, как Вы меня просили, на Ригу. Хотелось бы очень знать, дошли ли они благополучно.

Работал это последнее время я как каторжный. Надо было до отъезда в Италию, куда я еду 24-го этого месяца, выполнить три больших декоративных панно. Заказ был дан мне от частного лица из г. Брюсселя. Панно изображают Утро, День и Вечер. Пейзаж занимает значительное место. Входят фигуры, входит немножко и мифологии. Кажется, разрешил я задачу не-

плохо — кроме того, надо было сделать портрет и несколько мелких вещей. Сейчас все благополучно закончил и еду в Италию, где мне предстоит интересная работа — роспись зала в старом итальянском замке. Дана полная свобода — замок исключительной красоты и простоты — постройка 15-го века¹ — крепостного характера, снаружи совсем реставрациями не тронута. Если будете писать, пишите на Париж. Мне перешлют. Передайте, пожалуйста, мой привет супруге Вашей. Жду от Вас известий, жму руку Вашу. Ваш А. Яковлев

5

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж. Апрель, 1924]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Уже давно (26 декабря) послал краски и кисти. До сих пор не имею от Вас известия об их получении, и это меня беспокоит. Получили ли Вы и мои 2 письма?

Я страшно много работал эту зиму. Написал 3 больших панно, на заказ для Брюсселя. Работа меня очень интересовала. Через 2 дня еду в Италию, где мне предстоит расписывать одну залу в замке 14-го века.

Проведу лето в Италии. Осенью же намереваюсь устроить выставку своих вещей в галерее «Barbazanges» в Париже. Напишите о себе, дайте знать, как живете. Пишите на парижский адрес, мне перешлют. Передайте привет мой жене Вашей.

Жму руку Вашу.

Ваш А. Яковлев

6

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Italia [Май, 1924]

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Получил Вашу весточку и очень, очень ей рад и очень тронут. Поверьте, что в нас с Васькой (такова у меня с Академии привычка Шухаева Васькой звать, что трудно отучиться, но надеюсь, что Вы не в претензии) сидит прочно и глубокая преданность Вам, чисто человеческая, и ясное сознание того, что Вы нам дали. Мы оба всегда очень горды, когда можем сказать, что Вы были нашим профессором и мы нигде за границей не учились, а лишь в Академии и в Вашей мастерской. К сожалению, сейчас мне трудно послать Вам воспроизведения со

своих работ. Сделаю это осенью. До Вашего последнего письма не хотел Вам посылать, т. к. хотел сначала удостовериться, что письма мои доходят.

Сейчас нахожусь в изумительном месте — старинный (13-й — нач. 14-го века) замок у подножий Апеннин. Расписываю и строю маленький театральный зал в стиле венецианского 18-го века. Задача для меня новая, интересная, специально съездил в Венецию собирать материалы. Сделал эскизы. Кажется, может выйти удачно. Шлю Вам традиционную фотографию, снятую на площади св. Марка. Я отдал дань туристической традиции. Жму руку Вашу. Надеюсь, Вы скоро получите пакет с красками. (Кстати, почему ученики Ваши не трют краски сами? Это в 4 раза дешевле. Посоветуйте им.) Шлю привет мой супруге Вашей.

Ваш А. Яковлев

7

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Август, 1924]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Только что получил письмо Ваше и очень огорчен тем обстоятельством, что Вы не получили моей посылки. Сейчас же послал упаковщику письмо, а по возвращении в Париж сам этим займусь. Я буду в Париже 15 сентября, а в конце октября уезжаю с экспедицией на полгода в центр Африки¹. Интереснейшая возможность посмотреть на новую странную, загадочную страну. Уезжаю я в качестве художника при экспедиции с обязательством иллюстрировать книгу об экспедиции². Сейчас заканчиваю роспись в замке (театральный зал). Работаю страшно много. Жму руку Вашу. Шлю привет супруге Вашей.

Ваш А. Яковлев

8

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

Париж [Осень, 1925]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Посылаю Вам сегодня всего только несколько воспроизведений с моих последних рисунков. На днях вышлю серьезную посылку с воспроизведениями прежних вещей. Хочу верить в то, что Вы не сердитесь за мое долгое молчание, отчасти связанное



А. Е. Яковлев. В. И. Шухаев в своей парижской мастерской. Эскиз портрета. 1927



В. И. Шухаев. Портреты

с моими постоянными за последние два года переездами. Сейчас работаю над большим холстом размером в $4\frac{1}{2}$ метра на 3 метра. Представляет группу-портрет всех членов экспедиции¹. Работа сложная и интересная. Через месяц надеюсь закончить и приняться за серию вещей для будущей моей выставки, которую надеюсь устроить в мае. Этулов и рисунков я привез из Африки очень много² — теперь надо ими хорошо воспользоваться.

Пока шлю привет Вам, супруге Вашей и дочери.

Жму руки Ваши.
Ваш А. Яковлев

9

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Франция] 15. IX. 1925

Дорогой Дмитрий Николаевич!

По обычаю своему я не сдержал слова — обещался написать Вам сейчас же после моего последнего письма и пишу $1\frac{1}{2}$ месяца спустя. Лето кончается, и я через несколько дней уезжаю в Париж. Так же, как когда-то в России после каникул жаль расставаться с природой, так и теперь, правда, лето вышло не таким удачным, как я мечтал. Я собирался написать несколько картин. Собрал материал и думал здесь, на свободе, их написать. Только разохотился в работе, как был вызван в Париж. Было поручено две больших работы: одна — для кино¹, а другая — для театра, поэтому все остальное время просидел, работая скуч-

тешествовал $9\frac{1}{2}$ месяцев. От путешествия в восторге. Привез массу рисунков, живописи и всякого рода набросков. По обычаю он работал как машина. Единственный его недостаток — не умеет рассказывать, поэтому мы ему запретили говорить про Африку, т. к. все его рассказы были похожи на лекции профессора географии. Мы решили, что уже вышли из гимназического возраста, и слушать отказались. Мы жили в этом году там же, где почти каждый год проводили лето у нашей приятельницы-француженки, имеющей заброшенный форт на почти необитаемом острове недалеко от Тулона². Обычно проводили здесь лето небольшой компанией человек в шесть. Наша хозяйка — довольно богатая женщина, у нее есть яхты, моторная лодка и несколько гребных и парусных лодок. При помощи этого флота мы сносимся с берегом, и привозится оттуда все продовольствие. Кроме нас шести еще прислуга в количестве 5 человек (капитан, механик, матрос, кухарка и горничная). Это все обитатели форта, да еще на острове человек 50 рыбаков — вот все население острова, который к тому же очень красив, покрыт сосной морской и различными пахучими кустарниками. Одновременно я Вам пошлю несколько открыток с видами форта. Как Вы с Ольгой Львовичной живете и где проводили лето? Очень было бы приятно получить от Вас несколько строчек. Яковлеву я сказал, что Вы писали мне, он обещался Вам написать.

Крепко обнимаю Вас и привет Ольге Львовичне. В. Шухаев.

Вера Федоровна кланяется.

10

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 28. III. 1926

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Большое спасибо за Ваше рождественское письмо. Я не собрался Вам до сих пор написать. Сегодня первый, кажется, в году вечер, что сижу дома, пользуюсь этой свободной минутой для беседы с Вами.

Этот год выдался очень неудачным, время было все занято, начиная с лета, которое испортили заказом на костюмы для фильма¹, а потом все время — то театральная работа², то декоративная³, то иллюстраци-

и всю свою работу в Академии. Ученик очень способный. Когда-то держал он экзамен в Академию — не выдержал, а потом война, революция, ему не давали возможности заниматься, и только теперь во Франции у него есть какая-то возможность заниматься. Учитесь у меня, а теперь помогал мне в работе. Расспрашивает обо всем, что касается Академии. Его рассказы так всколыхнули в памяти всю мою академическую работу, которая была связана с Вами, и я каждый раз благословляю судьбу за то, что Вы были моим учителем и так много дали. Получить такое совершенное художественное образование, какое получил я благодаря Вам, считаю за величайшее счастье. Теперь на чужбине, где приходится исполнять разнообразные по заданию работы, все дается с большей легкостью, все по силам, ни перед какой работой нет страха, всегда уверен, что выполню задание блестяще. Всякая работа сама по себе дает наслаждение.

Дорогой Дмитрий Николаевич, Ваше письмо так было сильно по чувству, о котором Вам захотелось поговорить. Я после Вас

А. Е. Яковлев в Африке



не рискую взяться за то же, лишь попрошу Вас верить, что мои чувства к Вам, может быть, и иного порядка (так как кроме любви есть глубокая благодарность), не изменились за время разлуки, скорее, приняли определенную форму, уж теперь, пожалуй, не могущую измениться. Я это приписываю отчасти и возрасту — через год мне уже будет 40 лет. Я бы так хотел Вас повидать.

Целую Вас крепко, дорогой Дмитрий Николаевич. Жена кланяется. Привет сердечный Ольге Людвиговне. В. Шухаев.

Авось когда-нибудь увидимся.

11

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ
Париж. 24. XII. 1926

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Поздравляю Вас и Ольгу Людвиговну с праздником и Новым годом. Вчерашний день и сегодня очень напоминают осенние дни в России — очень сухо, ветер морозный и пытается идти снег. Очень соскучился по снегу. Вчера вытащил свою шубу, еще российскую, на меху. Собирался на Рождество поехать на автомобиле, и опять воспоминания о снеге, о санях, правда, о русском снеге часто вспоминается, почти каждый день, потому что с каждым днем в волосах все больше и больше белого цвета: на днях мне стукнет 40 лет¹. После Рождества придется думать о лете. Очень незаметно проходит зима, в сущности, не чувствуется перемен в природе. Зиму проводишь в работе, в большинстве случаев в работе спешной, на заказ, толком и подумать не удается. Единственное время — летнее. В этом году нам удалось провести на нашем острове² 4 месяца действительно поработать для себя. Я начал писать 6 больших картин и целый ряд Nature-Mort-ов, но, разумеется, ничего не кончил. Заканчиваю теперь, зимой, урывками, в свободное от заказов время. Но это уже не работа. Вероятно, часть работы снова отложится на летнее время. Невольно вспоминается старый российский быт, когда главная работа приходилась на зимнее время, а летом делались, скорее, подготовительные работы. Часто, очень часто жалею, что наша жизнь и деятельность пришлась на смутное время, когда всем не до искусства, и не удалось развернуться так, как хотелось, не удалось выполнить больших работ, что намечались до войны, — роспись зала III класса в Казанском вокзале и роспись церкви в Bari, а об этих работах со Щусевым было сговорено



В. И. Шухаев, С. С. Прокофьев. Франция. Начало 1930-х

и все обусловлено ³, даже часть подготовительных работ сделана, и, подумайте,— какая ирония: теперь из Америки приезжают дикие американцы, думающие, что за деньги все можно. Требуют их получить *et pesco*. Отвечаешь: невозможно, для этого вообще нужно многое уметь и знать.— Я буду платить дороже! В их психологии не укладывается понятие об искусстве, о его сущности. Деньги для них все, и за деньги все возможно.

Я вспоминаю об американцах, как пример того, что работа наша главным образом делается для лиц различных национально-

стей, что очень отличает работу нашу теперь от работы прошлого времени, если можно говорить о каком-то нашем быте теперь, что невольно заставляет вспоминать прошлый быт.

Дорогой Дмитрий Николаевич, крепко Вас целую и желаю Вам счастья, меньше скуки. Правда, мы здесь не скучаем за недостатком времени, но когда вспомнишь старое, тоска по старому очень острая.

Поцелуйте ручки у Ольги Людвиговны. Жена шлет Вам и Ольге Людвиговне свои поздравления и наилучшие пожелания.

В. Шухаев

ПРИМЕЧАНИЯ

1

¹ С 1920 по 1929 год Д. Н. Кардовский руководил мастерской живописи ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (Москва).

² Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1874—1952)— жена Д. Н. Кардовского, художник-живописец и педагог.

2

¹ Имеется в виду магазин Лефрана, торговавший художественными материалами.

² Петр Иванович Нерадовский (1875—1962)— художник, историк искусства, музеевед и общественный деятель, с 1914 года — действительный член Академии художеств, член «Нового Общества художников» (1903—1917), с 1909 по 1933 год — сотрудник Государственного Русского музея.

³ Борис Федорович Шаляпин (1904—1979)— художник, сын Ф. И. Шаляпина. Учился живописи в 1919 году в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских у В. И. Шухаева, потом во ВХУТЕМАСе на скульптурном

отделении, а с ноября 1921 года — в мастерской Д. Н. Кардовского. В 1925 году переехал в Париж, где продолжал заниматься у нескольких художников, в том числе у К. А. Коровина. С 1935 года жил и работал в США (в Нью-Йорке и Коннектикуте).

⁴ Анна Федоровна Гейнц (1885—1927)— актриса студий В. Э. Мейерхольда с 1907 года. В 1910—1912 годах вместе с В. И. Шухаевым и А. Е. Яковлевым выступала на сцене петербургского «Дома Интермедий» в пантомиме А. Шницлера «Шарф Коломбины» (роль Коломбины), а также в экспериментальных постановках Мейерхольда «Арлекин — ходатай свадеб» (эстрада Дворянского собрания, Петербург, 1911) и «Влюбленные» (домашний театр адвоката Н. П. Карачевского, Петербург, 1912). Актриса «Старинного театра» (1913) и театра Н. Ф. Балиева «Летучая мышь». С 1926 года — в Театре имени В. Э. Мейерхольда (Москва).

В 1920—1921 годах А. Ф. Гейнц с семьей жила у своей матери, П. Ф. Линде, в Финляндии в усадьбе Мустамяки (ныне — станция Горьковской). Узнав о затруднительном положении Шухаевых после перехода через границу в январе 1920 года, Гейнц предложила им остановиться в Мустамяках. Там художник написал финляндские пейзажи, портрет П. Ф. Линде и другие произведения. См.: Елена Яковлева. Три мастера // Аврора. 1989. № 2.

⁵ Владимир Андреевич Гейнц (1880—1953)— муж А. Ф. Гейнц, метеоролог по образованию, до первой мировой войны работал на метеостанциях, с 1922 года — в Москве на фабрике Гознака в административной должности.

⁶ А. Е. Яковлев в Париже поселился в 1919 году. В 1920 году он послал Шухаевым в Финляндию визу для въезда во Францию и деньги на проезд.

⁷ «Живут же они оба,— писал художник К. А. Сомов,— в сердце Парижа, в центре ночных ресторанов и увеселений — на Монмартре. У обоих прелестные мастерские...» (Письмо К. А. Сомова А. А. Михайловой от 8 января 1926 г. // Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 293.) М. Ф. Гвоздева описала квартиру Шухаевых на улице Альфред Стевенс (около Пляс Пигаль): «...квартира была очень скромная, в шестом этаже. Две комнаты — спальня и столовая, и третья — мастерская Шухаева» (Гвоздева М. Ф. Воспоминания.— Архив М. Г. Овандер).

⁸ Выставка произведений В. И. Шухаева и А. Е. Яковлева. Галерея Барбазанж. Париж, 1922.

⁹ A. Pouchkine. La Dame de Pique. Traduction de J. Schiffrin. B. de Schloezer et A. Gide. Avant propos de Andre Gide. Illustration de Vassili Schoukhaeff. Editions de la Pléiade J. Schiffrin et C^{ie}. Paris. [1923].

¹⁰ Вера Федоровна Шухаева (1895—1979), урожденная Гвоздева,— вторая жена В. И. Шухаева, художник по ткани.

¹¹ По вызову В. Ф. Шухаевой с ноября 1923 по ноябрь 1924 года в Париже находилась ее младшая сестра — студентка петроградского

ВХУТЕМАСа Мария Федоровна Гвоздева (1900—1981).

¹² Екатерина Дмитриевна Кардовская (1900—1985).

3

¹ Вальтер Адольфович Локкенберг (1875—1920-е)— соученик А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева по Академии художеств, участвовавший вместе с ними в экспериментальных постановках В. Э. Мейерхольда (исполнитель роли Доктора в пантомиме В. Н. Соловьева «Арлекин — ходатай свадеб», 1911 год). В 1911 году Яковлев написал живописный портрет В. А. Локкенберга (Государственный музей искусств Грузии).

² Le théâtre Chinois. Peintures, Sanguines et Croquis d'Alexandre Jacovleff. Texte de Tchou-Kia-Kien. M. de Brunoff, Editeur 32, Rue Louis-le-Grand. Paris, 1922. Tous droits réservés.

³ Возможно, этими художниками были Д. Д. Бурлюк (1882—1967) и В. Н. Пальмов (1888—1929).

⁴ Les dessins et peintures d'Extrême Orient. D'Alexandre Jacovleff. Aux Éditions Lucien Vogel. Paris, [1922].

⁵ «Помню выставку Яковлева в Лондоне в 1920 году,— писал Н. К. Рерих,— большие выставочные залы были наполнены поразительными картинами из Китая. Какая в них была тонкость и убедительность, и в то же время не было никакого подражания, но повсюду отразилась самобытность» (Рерих Н. К. Александр Яковлев // Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974. С. 126).

⁶ Посылая А. Н. Бенуа фотографии с росписей на стенах ресторана на рю де Мартир, А. Е. Яковлев писал: «Сделал ее [роспись] на условиях их — что ресторатор на известную сумму меня кормит. Совсем по-montmart'ски. Очень забавлялся работой. Конечно, вещь перегружена деталями, очень часто случайно и поверхность скомпонована, но она меня очень забавляла в работе...» (Письмо А. Е. Яковлева А. Н. Бенуа. СР ГРМ. Ф. 137, ед. хр. 1784, л. 11).

⁷ О каком портрете идет речь — не установлено. Упоминания о «триптихе для Брюсселя» и «росписи в Италии» см. в следующих письмах.

⁸ В письме А. Н. Бенуа А. Е. Яковлев пишет: «Сейчас часть работ моих в Америке, там моя частная выставка открылась в Чикаго, в помещении «Chicago Art Institute», она потом пойдет по всей Америке, будет выставлена в 9—10 других городских музеях. Приглашение выставить получил я от «Chicago Art Institute». Это же учреждение взяло на себя заботы по организации и все расходы. Не знаю, что даст Америка, что касается Франции, должен сказать, что мое искусство и шухаевское встречено здесь с критикой и одобрением и с некоторым... недоумением. Они еще не знают, является ли наше искусство ретро или вполне современным. Особенно ярко это недоумение в связи с назревшей здесь эволюцией, связанной с кубизмом, ведущей к исканию формы и вызвавшей здесь образование нового неоклассического движения. Од-

но могу сказать, среди самых крайних художников, об искусстве всей русской группы если говорить, критикуя, все же говорят и с определенным уважением. Чувствуют, что, во всяком случае, есть наличие большого усилия. Если есть оппозиция, она главным образом сосредоточена в кругах русских же художников крайнего толка, не желающих признавать нас как связанных с русской современностью...» (Письмо А. Е. Яковлева А. Н. Бенуа. СР ГРМ. Ф. 137, ед. хр. 1784, л. 9—10).

¹ «Сейчас принимаюсь за новую книгу об японском театре», — сообщил осенью 1922 года А. Е. Яковлев А. Н. Бенуа (Письмо А. Е. Яковлева А. Н. Бенуа. Там же, л. 9). А в начале 1923 года работа уже шла к завершению: «Закончил серию рисунков для «Японского театра», что делаю с Елисеевым, известным японологом. Издание Брунова. К весне появится...» (Письмо А. Е. Яковлева А. Н. Бенуа. Там же, л. 11).

¹¹ «Работаю я много, — повторял Яковлев в письме к А. Н. Бенуа. — ...серьезно работаю над задачами чисто пластическими, так что сюжетная сторона не имеет тенденций меня на иллюстративный путь подталкивать. Просто портреты, этюды (вернее, картины) голого тела. Работаю много. Есть ощущение ответственности перед другими и судьбой за относительное благополучие...» (Письмо А. Е. Яковлева А. Н. Бенуа. Там же, л. 9).

4

¹ В последующих письмах А. Е. Яковлев дарит замок XIV веком и XIII — нач. XIV века.

7

¹ С октября 1924 по август 1925 года А. Е. Яковлев в составе трансфриканской экспедиции, организованной французской автомобильной фирмой «Ситроен», находился в Африке и на Мадагаскаре. Экспедиция проводилась в испытательных и рекламных целях и «дала ценнейшие результаты как в научном отношении (зоологические коллекции, фотографические снимки, документальные фильмы), так и в художественном (работы А. Е. Яковлева)» (Голлербах Э. Предисл. к рус. изд. кн.: Гаардт Г.-М., Одуен-Дюбрей Л. На автомобиле через Африку / Пер. с фр. Д. Таубе. Л., 1929. С. 3). «Об этой экспедиции, — вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева, — был сделан фильм длиной в 27 тысяч метров. Он показывался в Орега и возбудил колоссальный интерес» (Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974. Т. 3. С. 110).

² Alexandre Jacovleff. Dessins et Peintures D'Afrique. Exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique. Deuxième mission Haardt Audouin-Dubreuil. Edité sous la direction de Lucien Vogel Chez Jules Meynial, 30 Boulevard Haussmann. Paris, 1927.

8

¹ Любопытно мнение А. П. Остроумовой-Лебедевой о групповом портрете А. Е. Яковлева: «Одна картина была громадная. Я думаю, не

меньше, чем картина Репина «Государственный Совет». Она изображала пустыню. На фоне песков и неба расположилась привалом экспедиция — все ее участники, автомобили, сопровождавшие негры, и тут же поместил себя художник. Фигуры на первом плане почти в натуральную величину, и все имели портретное сходство. По композиции картина хорошо задумана и исполнена блестящей техникой.

Потребовалась огромная энергия и напряжение, чтобы ее довести до полного конца. Но меня она оставила холодной. Глядя на нее, чувствуешь, что картина заказная, официальная, что если бы только воля художника, он бы ее не задумал делать» (Остроумова-Лебедева А. П. Там же. С. 111).

² С 7 по 23 мая 1926 года в Париже, в галерее Жана Шарпантье была открыта выставка работ А. Е. Яковлева. Она включала 228 произведений, из которых 88 — живопись и 140 — рисунок.

«Александр Евгеньевич Яковлев имел тогда огромный успех, — вспоминала Остроумова-Лебедева. — Самый большой успех из всех художников Парижа. Во время его выставки не было ни одного периодического журнала или газеты, где бы не были помещены статьи и снимки с его произведений. Авторы статей высоко оценивали его дарование. Я была на выставке на второй день открытия, и из его многочисленных картин и этюдов... все, кроме двух, были проданы. Такой ошеломляющий успех они имели» (Остроумова-Лебедева А. П. Там же. С. 108).

К. А. Сомов писал:

«Теперь в Париже из выставок самая успешная — нашего соотечественника Яковлева. (...) Теперь его вещи нарасхват и, говорят, он уже почти все продал, на несколько сот тысяч франков. Кроме того, он получил орден Почетного легиона, выставку посетил президент. В обществе он нарасхват и приглашают друг друга на него смотреть...» (Письмо К. А. Сомова А. А. Михайловой от 15 мая 1926 г. — Сомов К. А. Там же. С. 301).

9

¹ Вероятно, эскизы к кинофильму «Кармен». Хотя В. Ф. Шухаева, вспоминая, писала, что художник также «готовил эскизы декораций и костюмов к фильму «Власть торжествующей любви» по И. С. Тургеневу» (В. Ф. Шухаева. Черновая рукопись. Комментарии к картинам В. И. Шухаева. — СР ГРМ. Ф. 154, ед. хр. 4, л. 8 (об.)).

² Port Cros находится юго-восточнее Тулона. В 1921 году А. Е. Яковлев написал картину «Portraits. Port Cros».

10

¹ См. примечание 1-е к письму № 9.

² В. Ф. Шухаева оставила воспоминания о работе художника в парижском театре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь» (Théâtre de la Chauve-Souris de Nikita Ballieff): «Шухаев сотрудничал с Балиевым не один год и сделал там много очень удачных номеров, как «Пастораль» в стиле русского фарфора Попова и Гарднера, пьесу

«Тай-Пу» в стиле китайского театра масок, «Чинувничья пирушка», «Сломанная коляска», «Легенда в итальянском стиле 13—14 веков», «Король велел бить в барабан» в стиле французских игральных карт...» (Шухаева В. Ф. О театре Балиева: Черновая рукопись. Комментар. к картинам В. И. Шухаева.—СР ГРМ. Ф. 154, ед. хр. 146, л. 65). Кроме перечисленных работ для театра Балиева Шухаев оформил пьесу «Блоха» по произведению Н. С. Лескова (1923), сцену-миниа­тюру «Степан Разин» Н. Ф. Балиева (1925), спектакль «Прибытие в Вифлеем» (1932); для парижского частного театра — оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского (1925) и «Травиата» Дж. Верди (1925); для Иды Рубинштейн разработал эскизы костюмов к балету «Семирамида» на музыку А. Онеггера («Опера де Пари», 1933).

О театральной работе Шухаева положительно отзывался К. А. Сомов: «(<...>Неожиданно для меня и Шухаев очень, очень хорош и как декоратор, и как костюмер. Прелестен русский старинный пикник его, где-то на лермонтовском Кавказе с гусарами, дамами в кринолинах. Краски костюмов подобраны превосходно» (Письмо К. А. Сомова А. А. Михайловой от 7 марта 1925 г.—Сомов. К. А. Там же. С. 269).

³ Роспись концертного зала в частном доме на улице Перголез в Париже на тему «Сказки А. С. Пушкина в музыке», 1925 (совместно с А. Е. Яковлевым).

⁴ Иллюстрационная работа (в том числе и после 1925 года): А. Pouchkine. Boris Godounov. Illustrations de V. Choukhaeff. Traduction de J. Schiffrin. Paris. Editions de la Pléiade. J. Schiffrin.

N. Gogol. Recits de Petersbourg. Le Manteau. Le Nez. La Perspective Nevsky. Traduction de W. Schlœzer. Les Auteurs Classiques Russes. Edi-

tions de la Pléiade. J. Schiffrin et G^{ie} 2, Paris, MCMXXV.

A. Tchekhov. Une Morne Histoire. Traduction de B. de Schlœzer. Les Auteurs Classiques Russes. Editions de la Pléiade. J. Schiffrin. 2, Rue Huygheus — Paris, MCMXXVI.

Кроме того, Шухаевым оформлены следующие издания: И. С. Тургенев. Первая любовь. Париж, 1924; Г. Гейне. Флорентийские ночи. Париж, 1925; Н. С. Лесков. Очарованный странник, Париж, 1925; М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Париж, 1926; А. Мюссе. Две любовницы. Париж, 1928; И. С. Тургенев. Безденежье, или Сцены из петербургской жизни молодого дворянина. Париж, 1928.

⁵ Фамилия ученика не установлена. С 1922 по 1930 год В. И. Шухаев преподавал в собственной школе живописи и рисования в Париже, а с 1929-го до начала 1930-х годов — в художественной школе, основанной в Париже Т. Л. Сухотиной-Толстой. Известно, что среди парижских учеников Шухаева были дети русских эмигрантов, в том числе М. Ф. Шалапина, А. С. Эфрон (дочь Марины Цветаевой) и другие.

11

¹ В. И. Шухаев родился 12 (24) января 1887 года.

² Port Cros.

³ По предложению архитектора А. В. Щусева (1867—1949) В. И. Шухаев и А. Е. Яковлев должны были выполнить росписи православной церкви Николая Мирликийского в итальянском городе Бари и одного из залов Казанского вокзала в Москве. Однако осуществлению этих работ помешала начавшаяся первая мировая война.

(Окончание следует)



И. Буторин. Основатель русского флота. 1975. Резьба по кости. Холмогоры.

НАСЛЕДИЕ или ШИРПОТРЕБ?

ИРИНА БОГУСЛАВСКАЯ,

*доктор искусствоведения, заведующая
отделом народного искусства Русского музея*

Наверное, ни один житель или гость нашего многомиллионного города не прошел мимо киоска или магазина сувениров и художественных промыслов. В отличие от других прилавков, здесь ассортимент изделий достаточно широк и разнообразен — от подлинных произведений народного искусства до дешевых (отнюдь не в денежном выражении) поделок и откровенного кича. К сожалению, сегодня в торговле преобладают последние, а изделия уникальных народных промыслов теряются среди многочисленных подражаний и подделок, которые производят не только иные энергичные индивидуалы и кооперативы, но и многие государственные предприятия. Разобраться в таком потоке ширпотреб сомнительного вкуса простому смертному довольно трудно. Популярной литературы на эту тему нет, а специалистов, уже не одно десятилетие бьющих тревогу о бедственном положении народного искусства, особенно русского, и низком качестве сувениров, всеисильные ведомства просто игнорируют, наводя прилавки антихудожественной продукцией в псевдонародном стиле. В условиях, когда коммерческие интересы начинают довлеть не только над искусством, но и над моралью и этикой, пользуясь некомпетентностью, низким уровнем художественного вкуса населения, неграмотностью продавцов, которым все равно чем торговать, лишь бы была выручка, под маркой народного искусства процветают изделия низкопробной массовой культуры. И хотя, как говорят, «о вкусах не спорят», но их все же воспитывают.

Во все времена и у всех народов мерилом высокого вкуса и мастерства было традиционное народное искусство, фольклор в широком смысле слова. Особое место среди его различных видов принадлежит декоративным искусствам, художественным ремеслам. Немногочисленные, но любовно украшенные бытовые вещи сопровождали человека всю жизнь, с детства и до могилы, не только исподволь прививая эстетические чувства, но также воспитывая любовь к стране, своей малой родине, ее природе, обычаям, особенностям бытового уклада. Как справедливо писал недавно ушедший из жизни талантливый палехский художник В. М. Ходов, «мы сейчас не можем не признать больших, иногда трудно восполнимых потерь в нравственном воспитании наших людей. Все очевиднее становится огромная роль культурной традиции — как носителя многовекового национального духовного опыта, как средоточия самых высоких идеалов, как исторической памяти народа. Если бы это всеми

было искренне и глубоко осознано, можно было бы с уверенностью сказать, что коренным образом изменилось бы и отношение к народному искусству»¹. К этому следует добавить, что отсутствие с раннего детства, нормального, эстетического и патриотического воспитания национальным народным искусством в конечном счете и приводит к тем искривлениям националистического и шовинистического толка, свидетелями которых мы являемся сегодня.

В силу сложившихся исторических условий и значительной роли в России натурального хозяйства народное искусство было развито почти повсеместно. Мы знаем множество малых и крупных центров и очагов художественных ремесел — резьбы и росписи по дереву, вышивки и ткачества, гончарства, резьбы по кости и художественной обработки металлов, набивных тканей и вязанья, глиняной и деревянной игрушки, кружевоплетения и ковроделия. Одни центры дошли до нас из глубины веков как эстафета традиций прошлого в современность, другие обновились за годы Советской власти или возродились после Великой Отечественной войны, но все они вошли яркой страницей в историю советского искусства. Мало сегодня найдется людей, которые не слышали о Палехе, Мстёре, Федоскине, Жостове, Хохломе, Богородском, Гжели, Холмогорах. Эти села и деревни стали синонимом уникальных видов народного искусства.

Но изделия этих центров нельзя сводить только к функции сувенира — памятного подарка. Их роль гораздо шире и глубже — это наше духовное достояние, самобытная область национальной художественной культуры, осязаемое выражение таланта и творческого богатства, созданного многими поколениями мастеров из народа.

В период революционной перестройки нашей жизни значение народного искусства особенно велико не только как почвы и основы всякой национальной культуры, но и как самостоятельной и самобытной разновидности творческой деятельности людей.

Русское народное искусство издавна развивалось в двух формах: домашнего крестьянского ремесла и организованных центров художественных промыслов. Между ними не было резкой границы — иногда одна форма переходила в другую, но каждая имела свои особенности.

¹ Художник. 1989. № 9. С. 15.

Ремесленники обеспечивали необходимыми бытовыми изделиями главным образом свою семью и небольшой круг односельчан; промыслы возникли вблизи природных источников сырья (залежей глины, металлов, мест добычи кости и т. п.), их изделия шли на продажу подчас не только внутри страны, но и за рубеж. Поэтому на них больше сказывались веяния времени, влияния моды и вкусов заказчиков.

Но независимо от того, были народные ремесла организованными или мастера работали по домам, их принадлежность к народному искусству определяли ручной труд и коллективный творческий опыт, отраженный в нормах и канонах сложившегося традиционного стиля и характера местного искусства. Эти главные условия определяют и современное народное искусство. Каково же его состояние сегодня?

Домашнее ремесло почти прекратило существование вместе с насильственной коллективизацией русской деревни. Последние даты на предметах народного быта, которые иногда ставили авторы: 1929—1932 годы. Многие в народной культуре села необратимо. Специалисты стремятся возродить те центры, где живы мастера, способные передать традиции своего ремесла молодежи. Но в ее среде народное искусство нередко считается неким доживающим архаизмом. Подчас в работе с деревенскими мастерами нет должного профессионализма и у искусствоведов в понимании основ и особенностей народного творчества, и у самих мастеров в овладении местным художественным ремеслом. Происходит подмена и размывание традиционного народного искусства самодеятельностью. Самодеятельность — это, по существу, путь к искусству, любительские занятия. А любитель вправе обращаться к различным источникам для своего творчества, любым направлениям и традициям как народного, так и «академического» искусства. Народное же искусство не только изначально традиционно, оно профессионально, и этот профессионализм закреплен в канонах, неписанных правилах, свойственных искусству только данной местности. Эти каноны не сводятся лишь к законам мастерства, чистого ремесленничества. Они включают в себя и сложную, подчас образную природу произведений данной местности, всю совокупность их выразительных средств, сложившихся за исторический путь развития этого центра, вобравших в себя особенности местного быта и культурных традиций. Поэтому любительское обращение к отдельным внешним элементам и чертам того или иного центра всегда демонстрирует отсутствие того профессионализма, который свойствен подлинным произведениям народного творчества.

Сегодня работы народных мастеров деревни нередко скупают дельцы, наживаются на их труде, превращая его в модный бизнес. К тому же они дают мастерам непрофессиональные советы, учат, что надо делать, что «пойдет» у покупателя, а что нет, требуют определенных изделий, переносят особенности искусства одной местности на другую. Непрофессионализм в общении с народными мастерами — вещь страшная. Она ведет к творческому потере, к дезориентации

мастера, нарушает естественный ход развития народного творчества. Об этом сто лет назад предупреждал П. И. Чайковский, и хотя его слова относятся к народной песне, они вполне применимы ко всем видам народного искусства. Петр Ильич писал: «Никто не может безнаказанно прикоснуться святотатственной рукою к такой художественной святыне, как русская народная песнь, если он не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным»².

В современных условиях остается надежда, что планы обновления деревни, возвращения на село жителей, взаимосвязи и влияния разных сфер творчества создадут предпосылки для рождения и формирования новых местных явлений и традиций народного искусства. Единичные примеры тому есть на Русском Севере. Но следует учитывать, что процессы эти длительны, их нельзя торопить, они должны развиваться естественным путем.

Не менее варварски распорядились мы и по сей день обращаемся с традиционными художественными промыслами. В 1960 году с ликвидацией Промкооперации почти все они из артелей были переданы в подчинение Министерству местной промышленности РСФСР и другим ведомствам, переименованы в фабрики, заводы и производственные объединения, им была навязана промышленная структура производства. Но о каком искусстве может идти речь, если мастеру необходимо ежедневно выдавать определенную норму, ежегодно повышать показатели производительности и норму выработки, да к тому же работать по утвержденным образцам.

Еще в 1967 году специалисты признавали, что «высокие нормы выработки для исполнителя неизбежно ведут к постепенному обеднению и искажению первоначального творческого образца, превращению его из художественного произведения в грубую ремесленную поделку, имеющую, однако, высокую рентабельность и следовательно выгодную для производства»³.

Однако эти предупреждения не были приняты во внимание. Суверенный бум 1960—70-х годов и даже известное постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» от декабря 1974 года были использованы чиновниками в своих целях. Созданные в каждой области и республике управления художественными промыслами сложились в гигантский административно-бюрократический аппарат, который «руководит» народными мастерами, опутав их, как паутиной, разного рода тарифами, запретами, образцами, инструкциями, «критериями художественного качества» и методическими рекомендациями, подчас противоречащими не только друг другу, но здравому смыслу и далекими от понимания особенностей и законов развития народного творчества.

Погоня за количественными показателями,

² П. И. Чайковский. Собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1953. С. 41.

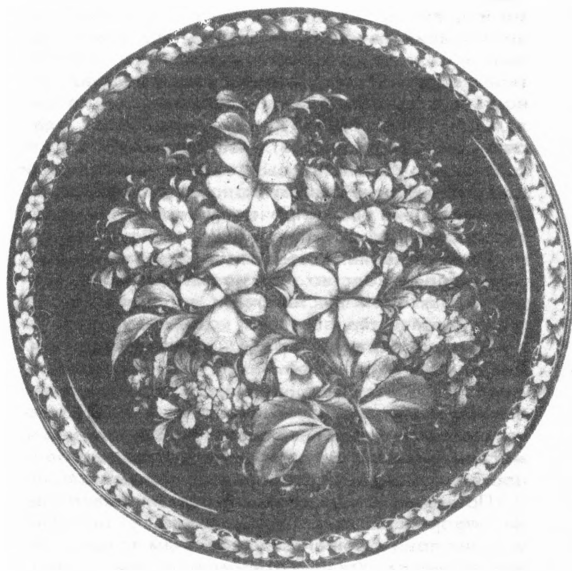
³ Сборник трудов НИИХП. Вып. 4. М., 1967. С. 7.

расширение производств сопровождалось созданием новых фирм и так называемых «промыслов-дублеров». Вместо того чтобы немалые государственные средства направить в первую очередь на улучшение творческих и социально-экономических условий жизни мастеров и на развитие исконных уникальных промыслов, в разных областях и республиках созданы их аналоги, в которых использованы технология и внешние элементы декора, присущие народному искусству конкретной местности. Так появились десятки фирм, работающих «под Хохлому», «под Палех», «под Жостово», под дымковскую игрушку, мстерскую миниатюру и ростовскую финифть. И поныне все больше распространяется, теперь уже с помощью некомпетентных в вопросах народного искусства кооператоров и индивидуальных, фактически освященное государством тиражирование подделок. Ибо чем, как не подделками под истинное и неповторимое искусство народных мастеров, можно назвать изделия так называемой башкирской, липецкой, курской и прочей «хохломы», само название которых абсурдно, ибо Хохлома — это деревня в Нижегородской области, где в XVII веке возникла своеобразная роспись. Уникальное искусство художественных промыслов развивалось столетиями, оно всеми корнями связано с культурой и традициями, с бытом и обрядами именно данной местности. Поэтому тиражирование сложившейся в определенных местных исторических, природных, экономических и культурных условиях технологии и внешних черт стили другими производствами или отдельными лицами является по существу плагиатом. А плагиат в нормальных правовых государствах карается законом.

Как же стало возможным такое размывание народного искусства сувенирной промышленностью? Причин здесь немало, они вполне укладываются в общие наши беды ведомственного руководства экономикой и культурой, остаточного принципа в отношении последней, бездумного растрачивания государственных средств на сиюминутные кампании без учета общих последствий, некомпетентности руководителей промыслов, полного игнорирования научных исследований в этой области. Десятилетиями длится борьба специалистов за выделение уникальных народных промыслов из промышленной системы и потока сувениров в специальное независимое объединение с условиями труда и творчества, соответствующими особенностям и законам развития народного искусства. Однако ведомства, руководящие народными промыслами и существующие за счет их доходов, всеми силами стараются удерживать их в своей власти, сохранить эту власть под новыми вывесками. Сегодня под эгидой ВЦСПС создана Ассоциация народных мастеров с огромной армией координаторов и руководителей. Грядет Союз народных мастеров, создаваемый Минместпромом и подведомственным ему Научно-исследовательским институтом художественной промышленности. В борьбе за свои кресла и зарплаты чиновники рокируются, объединения плодятся, в них продолжается смешение подлинно народного искусства с сувенирами и любительскими поделками.

И только никто не спрашивает и не учитывает мнений и интересов самих народных мастеров — как лучше им организовать свое дело.

Обратимся к опыту прошлого. Независимо от того, работали народные мастера по домам или в организованных мастерских, масштабы промыслов были сравнительно невелики, что позволяло обеспечивать и постоянный спрос, и художественные качества предметов. Занимались промыслами семьями, главным образом в зимнее, свободное от полевых работ, время, сами развозили изделия по ярмаркам и базарам, благодаря чему такой, например, предмет, как мезенская прялка, бытовал на огромной территории Русского Севера от Онеги до Печоры, хотя делали их жители села Палашелья. При этом не



Б. В. Графов. Поднос. «Утро». 1980. ГРМ

было над мастерами ни бухгалтерии, ни ведомственного аппарата, как нет их и сегодня в Полховском Майдане, прославленном селе Нижегородской области, где десятки семей делают расписные деревянные предметы и игрушки. До недавнего времени они сами развозили их в самые разные районы страны. Сегодня на этом промысле наживаются перекупщики.

Народные мастера всегда учитывали конъюнктуру рынка, моду, вкусы потребителей, но никогда не держали на своих плечах такого количества людей, не имеющих никакого отношения к их деятельности, как сегодня. Масштабы промыслов были разными, но они органично соответствовали ручному характеру труда, вариативности народного творчества, позволяли каждую вещь делать индивидуально, варьировать ее художественный образ. Даже в промыслах, рабо-

тавших на экспорт, не знали таких гигантских масштабов производственных планов, тиражей, на которые нацелены современные художественные промыслы. В этой гигантомании есть внутреннее противоречие с природой и сущностью народного искусства. Народное искусство — это не предметы первой необходимости, не «изделия массового спроса населения» или «непродовольственные товары народного потребления», как значатся изделия промыслов в ведомственных циркулярах. Они волнуют нас как явления культуры, и их художественные качества имеют первостепенное значение. Пока же промышленная структура производства разрушает промыслы в разных направлениях.

Прежде всего, поточным производством, огромными плановыми показателями, вынуждающими мастера «выгонять» количественные нормы по утвержденным образцам. При такой системе изделия промыслов ничем не отличаются от штамповки каких-нибудь деталей заводских машин и механизмов; всякая творческая «отсебятина» вызывает раздражение своей нестандартностью, несоответствием утвержденным правилам, тарифам, преysкурантам. Творчески одаренный мастер не может развернуться в полную силу своего таланта, он вынужден подгонять себя под усредненные стандартизированные образцы. А это помимо всего прочего унижает его человеческое достоинство.

Промышленная система вынуждает механизировать производство, что несовместимо с ручным характером мастерства. Особенно пагубно это для ткачества, вышивки, ковроделия, кружевоплетения, которые в ряде центров (например, Крестцы Новгородской области, Мстёра Владимирской области и др.) насильственно переведены на машинное производство. Здесь убито всякое творчество, заключенное подчас в узкоместных секретах ручного мастерства, особенностях приемов исполнения и ornamentации.

Промышленная система разделила мастеров на «творческих» и «исполнителей», породив у одних пренебрежение к скромным традиционным изделиям, так необходимым людям, а у других — нежелание делать ничего, кроме «массовки», и ограничение своей деятельности лишь определенной суммой сдельного заработка. Одни почувствовали себя индивидуальными творцами, свободными даже от законов профессионализма и канонов местного искусства. Другие довольствуются положением копиистов, подчас не обладающих необходимым уровнем ремесла.

Во все времена и в любом промысле изначально существовали мастера разной одаренности. Но все они уживались в одной местности или мастерской и находили своего потребителя. Мастер сегодня делал рядовые вещи, а завтра создавал шедевр. Накопив мастерство, вчерашний «исполнитель» мог создать самостоятельное, творчески зрелое произведение. Современное же деление на «творческих» и «исполнителей» привело к распаду единых коллективов традиционных промыслов, уходу из ряда центров наиболее одаренных художников. В этом расколе, нарушении сложившегося веками закона есте-

ственного отбора коллективным опытом всего лучшего, созданного талантами отдельных мастеров, едва ли не самый главный ущерб, нанесенный промышленной системой народному искусству.

Что же можно сделать для спасения народного искусства?

Прежде всего выделить его из потока сувенирной промышленности и любительских занятий. Среди сотен предприятий, называемых сегодня народными художественными промыслами, лишь 40—50 можно отнести к числу уникальных, исторически сложившихся и являющихся очагами традиционного народного искусства. Именно они должны быть выведены из подчинения всех министерств и ведомств и работать в условиях автономии и самоуправления, самоокупаемости и самофинансирования, с учетом разумных тиражей изделий, соотношения в них малосерийных и уникальных изделий и соответствующего ценообразования, снабжения своими изделиями внутреннего и внешнего рынка, контактов с зарубежными фирмами. Промыслы должны иметь приоритетное обеспечение материальными ресурсами, в полных объемах, необходимых для полноценной деятельности, а также право располагать своими доходами, прибылями, в том числе и валютными.

Предприятия народных промыслов должны быть реорганизованы, лишены промышленной структуры и ориентированы на создание индивидуальных художественных изделий, сделанных не по образцам, а по творческой воле каждого мастера. Это должны быть производственно-творческие мастерские с равными правами всех мастеров и художников и возможностью каждому реализовать свой талант и мастерство и в серийных, и в уникальных произведениях.

На каждом промысле главным арбитром художественного качества всех изделий и ответственным за творческую направленность должен быть местный художественный совет, в котором две трети составляют ведущие мастера этого центра и специалисты-искусствоведы.

Для обучения мастеров и художников народных промыслов необходимо создать в каждом уникальном центре свою художественную школу или училище. Сегодня же кадры для Жостова и Ростова Ярославского готовят в Федоскине; для всех ювелирных промыслов — в селе Красном на Волге; кружевниц, наряду со школой в Вологде, готовит Московское училище им. М. И. Калинина, откуда художники все равно едут на стажировку в Вологду. Необходимо укрепить материально-техническую базу училищ, улучшить состав и условия жизни преподавателей, повысить статус местных художественных школ и училищ.

Овладение системой местного искусства, достижение в нем профессионализма, знание законов и специфики местного мастерства могут состояться только на местах, на опыте преемственности поколений мастеров, личной причастности ученика к жизни конкретного промысла, его прошлому и настоящему. К преподавательской деятельности следует привлекать наиболее одаренных творчески мастеров этого центра,

а само преподавание ориентировать не на подготовку пассивного копииста, как это практикуется сегодня, а на воспитание творческой личности, высокого профессионала-мастера в местном искусстве.

Следует также всячески расширять и пропагандировать знакомство с местным промыслом детей, как это бытует в Жостове, Гжели, Кубачи и некоторых других центрах. Необходимо сделать приоритетным обучение именно местных детей, живущих в промысле или близ него, ибо в них генетически заложено восприятие местной культуры и народного искусства.

В каждом уникальном промысле должны существовать местные музеи, аналогичные тем, что есть в Палехе и Мстёре. Они нужны не только зрителям, приезжающим в этот центр из разных уголков страны на экскурсии, но и местным мастерам, особенно молодым, как наглядная школа мастерства и высокого профессионализма в местном искусстве, как одно из средств его пропаганды.

Еще в постановлении «О народных художественных промыслах» говорилось о необходимости создания охранных зон вокруг уникальных промыслов. Однако это осталось на бумаге, а на практике мы лишились такого очага традиционной деревянной игрушки, как село Богородское Московской области. Почему-то именно здесь, где более трех столетий мастера занимались резьбой по дереву, необходимо было построить Загорскую ГЭС, для чего срыть уникальный рельеф местности, снести дома старых потомственных резчиков, имевшие музейное значение, а современных переселить в каменные коттеджи, построенные, конечно, без учета профессиональных нужд.

Сегодня угроза нависла над Жостовым, единственным в мире очагом росписи подносов. Подобные художественные промыслы должны на практике стать заповедниками, охраняемыми государством. В соответствии со статусом охранных зон всякое новое строительство, нарушение природной среды, снос старых домов и т. п. не могут осуществляться без ведома и согласия общественности и мастеров промысла, и нарушение этого порядка должно караться законом с привлечением к уголовной ответственности.

Необходимо разработать и принять закон об авторском праве отдельных народных мастеров и коллективном авторском праве уникальных художественных промыслов, чтобы путем наложения штрафов в пользу автора или промысла в целом прекратить практику создания как кооперативами и частными лицами, так и «промыслами-дублерами» подделок под традиционное народное искусство.

Произведениями народных мастеров нужно торговать не в обычных магазинах подарочно-галантерейного назначения, а в специальных, фирменных. И каждая вещь должна иметь авторскую подпись и фирменное клеймо или марку промысла. Существующий на Невском проспекте магазин художественных промыслов и даже открытый недавно от Ленинградского отделения Фонда культуры салон-магазин с обязывающим названием «Наследие» никак не соответствуют

фирменным требованиям, ибо в них произведения подлинного народного искусства случайно среди массы ширпотреба и подделок разного толка.

Проблемы развития народного искусства неотделимы от вопросов его популяризации. Привычка ориентироваться на иностранных туристов, которые уже заметно насытились «русскими сувенирами», привела к тому, что у нас в стране стали библиографической редкостью издания по народному искусству. И не столько из-за дефицита бумаги, сколько потому, что издателям эта тема представляется неактуальной. За сиюминутной конъюнктурой забывается необходимость воспитания собственных детей, молодежи.

Давно назрела необходимость создать в Ленинграде постоянную экспозицию народного искусства. Русский музей обладает разнообразными и обширными коллекциями, насчитывающими более 40 тысяч произведений народного искусства XVII—XX веков. Но, в связи с затянувшимся ремонтом, с 1981 года эти сокровища зрителям недоступны, а в ближайших планах музея их показ возможен только от случая к случаю на временных выставках. Между тем в 1989 году в музее был разработан проект создания в помещениях Шереметевского дворца на Фонтанке Музея художественных ремесел как части Русского музея. С учетом особенностей архитектуры и декора конкретных залов в них предполагалось экспонировать изделия мастеров X—XX веков из фондов отделов древнерусского и народного искусства. Роль такого музея виделась не только в показе неизвестных зрителю произведений, но и в разнообразной работе по эстетическому воспитанию на представленных материалах, в приобщении посетителя, особенно детей, к корням и истокам национальной русской культуры, в воспитании уважения к ручному труду, в пропаганде художественного ремесла, его многообразных видов, современных форм и возможностей. Камерный характер Фонтанного Дома, нейтральный декор многих интерьеров располагает к внимательному осмотру постоянных выставок, среди которых могли быть экспозиции древнерусского золотного и шелкового шитья, мелкой пластики, деревянной и металлической утвари, различных тканей, вышивок, костюмов разных районов, керамики, деревянной скульптуры, народных игрушек и многого другого. Здесь можно было устраивать встречи с мастерами, выставки их творчества, показ работ отдельных промыслов. Выставки могли сопровождать концерты фольклорных коллективов из разных местностей, комплексные программы знакомства с народными традициями и культурой многих регионов страны.

Однако, как известно, городские власти передали Шереметевский дворец Театральному музею, даже не вникнув в предлагаемый Русским музеем проект.

Во всем этом видится не просто некомпетентность и пренебрежение художественным наследием, но и неуважение к своему народу. Судьба народного искусства — не узковедомственное дело, она должна касаться каждого человека, любящего свою страну и ее культуру.

ДИРЕКТОРУ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ГУСЕВУ В. А.

Уважаемый Владимир Александрович!

В течение многих лет экспозиция картин кисти художника Василия Васильевича Верещагина находилась в Русском музее в совершенно неудовлетворительном состоянии.

Из нескольких десятков картин, имеющих в фондах, в экспозиции было представлено всего девять, да и те не из числа лучших. Нельзя признать удачным и их бывшее размещение: узкий, малометражный зал не давал возможности нормального обзора таких крупномасштабных произведений, как «Шипка-Шейново» и «У дверей мечети»; картины же меньшего формата находились в затененных простенках.

Около двух лет назад я обратил на это внимание Вашего предшественника В. А. Леняшина и получил заверение, что экспозиция носит временный характер (однако она существовала много лет!) и вскоре будет приведена в удовлетворительное состояние.

Вместо того зал верещагинских картин был и вовсе закрыт для посетителей, и таким образом В.В. Верещагин оказался исключен из числа русских художников, представленных в Русском музее.

История отечественного искусства знает о той дискриминационной политике в отношении Верещагина, которую осуществляло царское правительство в связи с демократической и антивоенной направленностью его творчества. С горечью и досадой на это не раз указывали Стасов, Репин и другие лучшие деятели искусства начала XX века. Но чтобы дискриминационная политика в отношении прославленного художника докатилась до наших дней — этого невозможно ни объяснить, ни оправдать!

В 1992 году исполняется 150 лет со дня рождения В. В. Верещагина. К нам, родственникам художника, поступают сведения об организационных мероприятиях за рубежом, связанных с подготовкой к юбилейной дате. Так, художественная общественность Кубы ходатайствует перед ЮНЕСКО о признании 1992 года «годом Верещагина» и готовит выставку картин, относящихся к его кубино-американской серии. В Англии задуман специальный фильм. Готовится отметить юбилей и Болгария.

Было бы крайне озорчительно, если бы музей того города, где прошла юность Верещагина, где складывались его взгляды и где многочисленные выставки его картин всегда будоражили умы и вызвали заметные отклики в общественной жизни всей страны, не принял деятельного участия в празднествах, посвященных этой дате.

Ожидать развернутой персональной выставки картин Верещагина в стенах Русского музея не приходится, так как имеющихся в его фондах произведений для этого явно недостаточно. Надеяться же на поддержку других музеев не представляется возможным, ведь основные хранилища картин Верещагина — Третьяковская галерея, Киевский музей русского искусства, Николаевский художественный музей — сами предполагают организовать к этой дате достаточно представительные выставки.

По видимому, только хорошо развернутая постоянная экспозиция картин Верещагина может стать тем мероприятием, которым Русский музей способен принять участие в юбилейных торжествах и тем проявить уважение к судьбе и творчеству художника.

Времени мало! Просим, Владимир Александрович, не упустить его.

Наш корреспондент В. Яковлева попросила прокомментировать это письмо В. А. Гусева.

— Шесть лет длится эпопея ремонта корпуса Бенуа, закрытие которого и привело к сокращению экспозиций. В настоящее время можно только сожалеть о том, что залы, посвященные творчеству Верещагина, недоступны для посетителей. Затянувшийся капитальный ремонт привел к тому, что в закрытых для посещения залах мы вынуждены размещать фонды музея. В невыгодном положении оказался не один Верещагин. Так, в связи с ремонтом одного из двух зданий Русского музея в экспозиции вот уже несколько лет полностью отсутствует раздел советского искусства. Произведения этого периода экспонируются лишь на временных выставках. Значительно сокращен раздел живописи второй половины девятнадцатого века. Например, не показывается популярная картина В. Д. Поленова «Христос и грешница». Более двух лет закрыт зал с широко известной и не имеющей аналогов в музейных собраниях страны картиной И. Е. Репина «Торжественное заседание Государственного совета». Из обширной коллекции произведений А. И. Куинджи в залах показывается всего одна картина. Можно привести сколько угодно примеров...

— *А что представляет собой музейная коллекция произведений Верещагина?*

— В ней восемьдесят шесть картин. Большая часть поступила в музей в 1905 году с посмертной выставки работ художника. Среди них такие известные полотна, как «Шипка-Шейново», «У дверей мечети», «В Иерусалиме. Царские гробницы», портреты, включенные художником в книгу «Иллюстрированные автобиографии нескольких замечательных русских людей», серия этюдов, написанных во время путешествия в Японию. Все они принадлежат постоянной экспозиции Русского музея. Вместе с тем основная часть коллекции состоит из работ, носящих подготовительный характер и лишь периодически показываемых на выставках. К ним относятся этюды «Древесные сучья», «Канделябр», «Драпировка» и другие.

— *Почему бы на время ремонта не поместить отдельные произведения Верещагина в работающих залах?*


— Общепринятые в музее хронологические принципы составления экспозиций, а также самобытность творчества Верещагина, да и размеры его основных работ не позволяют объединить их с произведениями других художников.

— *И все же, что ждет картины Верещагина в юбилейный год художника?*

— Мы рассчитываем на окончание ремонта. Это даст возможность в ближайшем будущем открыть для посетителей ряд залов, в которых и творчество Верещагина займет подобающее ему место. Но я бы не хотел, чтобы ценители искусства подумали — Русский музей совсем забыл этого выдающегося мастера. Музей активно пропагандирует его работы, показывает на внутрисоюзных и зарубежных выставках. Так, большим успехом пользовалась выставка «Из фондов Русского музея» в Центральном выставочном зале Ленинграда, где демонстрировалось большое полотно Верещагина «Гора Казбек». В 1985 году в Череповце прошла персональная выставка художника, опять-таки с участием Русского музея. В 1989 году аналогичная выставка была в Югославии. Произведения Верещагина были показаны в 1987—88 годах в Испании, Португалии, Индии — в составе шедевров отечественного искусства из коллекции Русского музея. В настоящее время готовимся к юбилейному, 1992 году. Совместно с Государственной Третьяковской галереей планируем организовать выставку и провести научную конференцию.

Если же вернуться к тому, что автор открытого письма называет «дискриминацией» творчества, то хочу еще раз подчеркнуть, что ей подвергаются произведения многих художников, чьи работы хранятся в Русском музее. Ведь сегодня наша сокровищница национального искусства может показать всего около одного процента своей огромной коллекции. Проблем много, но это уже предмет отдельного разговора.

— *В одном из выпусков рубрики «Музеи» мы постараемся вернуться к этой теме, волнующей многих ценителей искусства.*



ВАЛЕРИЙ СУРОВ

ВИД ИЗ КОЛОДЦА

РАССКАЗ

Мишка позвонил мне в институт, сказал, что ему тошно и что надо встретиться, а то мутрно...

Вышли мы из подвального на Невском, а куда идти? Не в подворотню же! Да и не станешь в столовке из рукава разливать, не то положение у нас в обществе. Засуетились. Между Садовой и Литейным мечемся. Такое положение, что положение не позволяет кое-где пить. Но и не те у нас деньги, чтобы в ресторан шагать, — есть, но дальше вешалки не хватит.

У Мишки дома беда — жена совсем очумела, выгоняет его напрочь — на волоске в квартире висит. В последнее время в собственную квартиру ходит только ночевать, да и то на раскладушке. У меня не лучше. Жена красива только снаружи.

Идем опять от Садовой к Литейному. Дело к вечеру. По Невскому девушка густо пошла. Впереди что-то черное мелькает. Присмотрелись — друг наш. Ксима. Сто лет не виделись! В форме торгового моряка, в шевронах.

— А-а! — закричали мы. — Попался?!

— О-о-о! — завопил он.

— Как веревочке не виться, а язык до Невского доведет, — заметил я радостно.

— Понимаете, орлы! — гаркнул Ксима. — Я прямо из порта. Не успел заскочить домой — прихватить навильник денег. А то мы бы сейчас врезали за встречу!

— Мы тоже с Мишкой позабыли кошельки на роялях!

— Но врежем! — твердо сказал Мишка. — У нас с собой ноль семь.

— А где резать? — спросил Ксима (его на самом деле звать Анаксимандр — бывают же имена!). — В кафе, может, двинем, в мороженицу?

— Не станем бросать денег на ветер спустя рукава, — сказал я. — Знаю где. — И многозначительно подмигнул лошади на Аничковом мосту. — Тут поблизости дом ушел на капитальный ремонт — его еще нескоро станут ремонтировать, а жители давно съехали в Парголово.

— И точно! — подхватил Мишка. — Заодно посмотрим старинные квартиры Петербурга.

— Я ведь здесь давно не был! — признался Ксима. — Даже соскучился. А помните, мы вместе, а?..

— Точно! Помним! — согласились мы.

Спустя пятнадцать минут мы оказались в знакомом дворе-колодце могучего старинного здания середины прошлого столетия. В первом дворе садоводы-дачевладельцы что возможно выдрали и увезли на автобусах в Синявино, а в глубину такие питерские лабиринты — будьте нате! И с путеводителем нужной квартиры не отыщешь. В этот двор уж если войти, то выйти можно лишь где-нибудь за Нарвской заставой или же — на Петроградской стороне. У нас в руках пакеты, бутылочки «Пепси», еще кое-что для удобства времяпрепровождения. Купили мороженое — вывели его из стаканчиков, чтобы своя посуда была. Не воровать же в нашем положении у сатураторов. Представляете? Два интеллигента при галстуках и выпускник Макаровского училища хитят граненый семикопеечный стакан, а за ними, в поте лица, гонятся труженики газированных автоматов, и постовые передают по ради: «Группа с граненым стаканом под командой моряка торгового флота прорывается в сторону Мойки!..»

Ксима от радости даже голову задрал — любителю, вспоминает детство, как мальчишкой кидал шарманщику копейки в бумажках, как играли в войну у дровяных сараев, как гудело эхо примуса «Прометей»...

Ушли подалее. В пятый или же в шестой двор, чтобы поспокойнее посидеть да побеседовать. Этот двор был последним, самым натуральным колодцем. На асфальте не разглядеть, рубль или бумажка валяется, — такая темень. Но зато чистый

двор. Предыдущие дворы захламлены негодной мебелью, осколками битого стекла, банками, спинками железных кроватей, отжившими век помойными ведрами с облысевшими швабрами... Впрочем, описать весь хлам не хватит и ста страниц. По любой куче можно рассудить, что напрасно ленинградцев считают накопителями, говорят, что они с трудом расстаются с барахлом и собирают его из поколения в поколение, забывая кладовки, антресоли, шкафы и ниши. Все это — гнусная клевета! Мы сами видели совсем новый ящик от артиллерийских снарядов. А он мог бы служить и служить в должности унтер-сундука. Видели также почти пригодные вещи, способные приносить пользу многою лета, как то: керосиновая лампа-семилнейка без стекла и без пробки; колун ржавый, без топорлица; коврик на клеенке по мотивам «Лебединого озера»; венский стул; касторовая шляпа; шестнадцать рамок для унитаза; полбанки мастики «Шик» для паркета с воткнутой в нее деревянной обувью на щетинистом ходу; нога гипсового Амура; медная вывеска акционерного общества «Россия»; букет бумажных роз; угольный утюг со сгоревшей деревянной ручкой; шкаф-квартира; ошейник без пружин; овальный портрет кошечки с бантиком, анфас; три метра фитиля для керосинки; покореженный осциллограф; обложка книги «Как стать красивой»; корпус огнетушителя; трамвайный талон; цветок герань без горшка, но с корнями; «Правила пользования газовыми приборами в дачных помещениях»; гиря, оглобля, безмен и многое-многое другое, что места не заняло бы особого на лоджии, а прихватить следовало бы.

В последнем дворе Мишка указал пальцем на угловую, чудом сохранившуюся дверь и заявил:

— Этот подъезд мне больше нравится.

Вошли. Поднялись на четвертый этаж и направились по коридору, что с поворотами и причудливыми изгибами растянулся на полкилометра.

— Судя по количеству комнат, здесь много народу проживало. Как килек в бочке.

— Надо думать, — согласился я.

— Не успели ободрать дачники жилье, — оценил Мишка. — Вон, стулья даже есть.

— А я стол видел на втором этаже, — сказал Ксима.

И мы направились на второй этаж. Второй этаж был очень высок, потому что первый — бельэтаж. Все занялись предпраздничными хлопотами — я даже клеенку раздобыл. Обнаружили, что ни воду не выключили, ни свет.

Нашли нормальные стаканы, вымыли их с мылом, которое лежало на кухне, принялись сервировать стол.

— Попахивает тут какой-то гадостью, — заметил Ксима и поздрями пошевелил, как пес.

— Это, наверное, — сказал я, — хозяйева травилы крыс. Они под досками пола скончались.

— Все-таки без противогаса я в таком озоне пить не хочу, даже с друзьями, тем более после твоего объяснения.

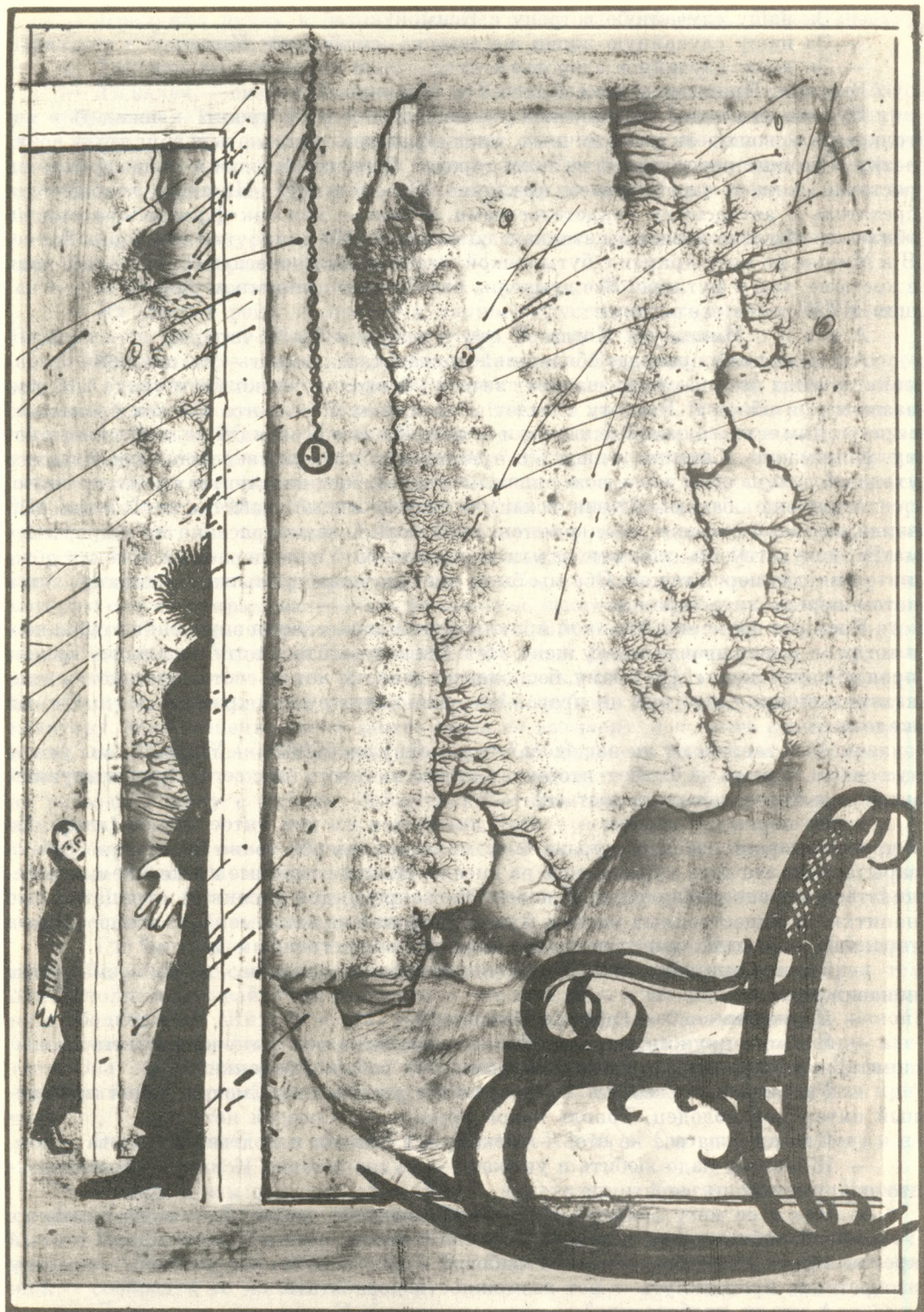
— Мне казалось, что морскому волку все трын-трава. Но ты и на судне, чувствую, остался с носом. Какой разговор — пошли дальше. Весь дом в нашем распоряжении, хоть кол теши.

Взяли клеенку, стулья и направились дальше. Отыскали хорошую, светлую комнату — в окне стекла целые. Устроились. Мишка даже кресло-качалку раздобыл. Повалился в нее и с наслаждением вымолвил:

— Вот так сидел бы и качался. И никакой жены не надо!

— Семья — дело серьезное, — заметил Ксима многозначительно. — А насчет качаться — выпивки мало.

Тем временем я сервировал. Стаканы посмотрел на свет. Разлил понемногу.



- За нашу случайную встречу с Ксимой!
- За нашу случайную жизнь на земле, — согласился Мишка.
- За наше случайное здоровье...

Выпили. Принялись зажевывать. Не торопясь.

Ну что нам надо? Не напиться же, действительно, а просто — посидеть и по-толковать о своих делах, как личных, так и семейных, поплакаться друг другу в жилетку. Где еще поплакаться во всем городе? В ресторан идти — надо копить на ресторан, хотя и зарабатываем прилично. Я — ведущий. Мишка — вообще изобретатель с авторскими свидетельствами. Ксима — человек флотский, а они не обижены. Им еще и одежда казенная, со скидкой. Но дома — жены. А они такие. Я к Мишке не могу прийти с бутылочкой, чтобы языки почесать. Тяжело весь день в костюме, как в футляре. Все думаешь, как бы чего лишнего небрякнуть — в нашем НИИ долго все помнят.

А как я к Мишке-то? Когда он сам к себе — е-два, е-четыре...

А у меня жена присядет обязательно и станет выказывать «ум, алчущий познаний», а когда Мишка уйдет, начнет считать, на сколько он колбасы съел. А он как назло такой обжора! На лету глотает! Вот и получается, что мы как бездомные сироты. Дом есть, но он вроде как бы и не дом. Из-за этого и идти не хочется ни к кому. Понимаешь. Сидишь у людей и чувствуешь, что тут свершится после твоего ухода. А что за дом, если возвращаться в него, как на гауптвахту бессрочную.

А тут еще оба мы с Мишкой алиментщики, отчего комплекс вины в нас развился до такой степени, что, кажется, приключись землетрясение на острове Суматра, почувствуешь себя виноватым перед женой. Упало давление, потекли дожди — виноват перед тещей. Оба мы были вначале новобрачными барашками, лишь потом переросли в баранов.

Время от времени с Мишкой приключаются извержения внутренних вулканов, и тогда он режет правду-матку жене. Нет! Вы вслушайтесь в эту нелепость: «режет правду-матку жене»! По-моему, бесполезнее занятия нет на свете, чем пытаться доказать женщине, что она не права. Все равно что ругать трамвай за то, что он железный.

— А не застукают ли нас здесь? — усмехнулся Ксима. — Уж очень мы уютно тут сидим. Такого не бывает, чтобы так уютно ни с того ни с сего. Придут дружинники — и хоп — извольте мыться!

— Во-первых, — говорю я, — этот дом нужен им как пятое колесо телеге. Но с другой стороны, заставь дурака богу молиться, он уж точно сыщет, где собака зарыта, будь это хоть седьмая вода на киселе. Но мы ж трезвые и не станем выкобениваться, словно рыба об лед. И потом, где запрещается распивать отрицательные напитки? В общественных местах. А дом, ушедший на капремонт, из которого даже тараканы в комодах выехали, разве является общественным местом?

— Это все они виноваты! — вскочил Мишка из качалки. — Я их всем нутром ненавижу!

— Дружинников? — спросил Ксима.

— Я сам — дружинник. Баб! Это ведь мы из-за них вынуждены пить в антисанитарных условиях, в сломанном доме! Ух, собачки-болонки!..

— Успокойся, — сказал я. — Здесь не так уж и плохо. Смотри, какой прекрасный питерский колодец. Тополь какой шикарный! Соседей нет...

— Плевал я на все на это! — воскликнул Мишка и подтвердил слова делом.

— Женщину надо любить и уважать, — мудро вставил Ксима. — Женщина — это подруга жизни, соратница.

— Как я ее могу любить? Когда она сама себя любит, всех подруг любит... Только баб любит, да еще и нам их любить? А кто же нас-то станет?.. Даже темный крестьянин — и тот бережет свой рабочий скот. А я лишен условий — не могу изобретение протолкнуть — нет возможности доработать.

— А что за изобретение? — поинтересовался Ксима.

— Придумал ручку к батону. Знаете, очень удобная вещь. Забыл авоську. Прихожу в булочную, беру батон за ручку и несу.

— Так раньше же калач был,— заметил я.

— То калач,— сказал Мишка.— А то батон. У калача ручка из теста, а у батона — бумажная. Понял? Ведь в перспективе у меня многое запланировано. Например, ликвидировать холодильники. Сделать один агрегат на весь дом и пускай качает фреон, а в каждой квартире типа крана. Поставил герметический ящик — он тебе и холодильник. Тут в каждой квартире по мотору, а у меня на весь дом будет один мотор.

Все дружно закурили. Мишка принялся ходить по комнате, скрипеть паркетом. В качалку забрался Ксима.

— А ты как появился, Ксима, тут? — спросил Мишка.

— Из рейса в рейс,— коротко и немного грустно ответил тот.— Как всегда. Земли почти не вижу. Из Гваделупы через Игарку в Марокко.

— Как всегда,— с досадой повторил Мишка.— Ведь нам, оболтусам, по сорок лет. Вы вдумайтесь только — сорок! Расцвет творческих сил, а я на работе подлизываюсь, юлю, заискиваю... Я до сорока не вырос в хозяина. Я до сих пор подмастерье, как Ванька Жуков. И что я нажил в сорок лет? Один приличный костюм и скандальную жену с верхним образованием? Во флоте хорошо — там все определено: отплавал положенное время или отличился, получай следующую должность. Жизненные вехи... Мне обидно до слез, мужики, что сидим мы в расцвете творческих сил тут. Вы понимаете? Тут! В сломанном доме, как какие-то ненужные отбросы. Все здесь покинуто, что не надо людям, а заодно и мы. Из-за кого? Из-за кого, простите, я не могу привести вас к себе, накрыть стол чистой скатертью, которую сам же стирал, настрепать пельмешек, выставить грибочки, которые тоже сам собирал? И ведь творится это в сорок лет! Вы понимаете — на что мы в этой жизни надеемся? Много ли нам осталось жить-то? Давайте посчитаем — ну, двадцать, двадцать пять — и все. А что такое двадцать лет? Тьфу — и нет их. Ну хорошо. Стану я начальником отдела — это мой рубеж. Ну дадут трехкомнатную квартиру, если, конечно, меня завтра жена не выставит, и я опять стану входить в нее, как квартирант. Мужики! Очухайтесь! Ведь это форменное бесправие! Наступило время, когда мужик постоянно виноват. Всё! Если моя доберется до развода — вяжу с бабами. Займусь вплотную делом, чтобы не обидно было помирать!

Во время монолога Мишка даже раскраснелся — так его взволновали собственные слова. Он тяжело дышал.

— Ладно. Ну тебя,— одернул его Ксима.— Что ты распляешься-то? Надо самому уметь любить женщину, а не грешить на нее.

— Где ты увидел женщину в наше время? — воскликнул Мишка.— В башках пусто. Ведь она же совершенно алогичное существо, и чем больше у нее прав, тем она бестолковее. Давайте так рассудим — что женщина в нас ценит в период взаимного обольщения? Широту души, доброту, щедрость? А когда становится женой? Она давит эту широту, топчет доброту, а за щедрость мне лично постоянно влетает. Она считает каждый грош, который ушел на угощение друзей. Дальше: неряшливая, а проповедует чистоту. Как что — сразу плакать начинает или кричать...

— Это ты о своей или обо всех? — спросил Ксима.— Смотри, а то я могу и не сдержаться.

— Нашли о чем говорить за столом,— заметил я.— Хватит, Мишка! Утомил ты нас тещинными блинами. Не лезь в поллитра!

— Не кричи на Мишку,— сказал Ксима.— Просто у него настроение такое — нагорело. Кажется ему, что больше и проблем нету. В конце концов, ты же мужик — сообразуй ее жизнь со своей.

— Дело в том,— вздохнул Мишка,— не знаешь, что ожидать от нее в следую-

щую минуту. Возьмет, проснется и давай рыдать. Вот сегодня, например. Кое-как добился ответа — на какую тему рыдание. «Мне кажется, что ты делаешь зарядку перед окном, чтобы смотреть на женщину, что живет напротив». — «Да нет же, — отвечаю, — не могу я делать зарядку в туалете — там тесно». — «Признайся — тебе же легче будет! — требует она, заходясь в слезах. — Признайся, что смотришь на нее!» — «Да ты мне хоть покажи, в каком окне?» — «Притворяешься!» Но окно показала. И надо же, как назло там появляется баба, которую я никогда не видел, и появляется без лифчика. «Фу, какая пошлость! — крикнула жена. — Я так и знала, что ты мне изменил! Гадкий изменщик!» — И пошло-поехало. В голове все перемешалось. Она — за валерьянку. В ногах валялся — вымолил такие слова: «Ты мне изменил, когда учился на третьем курсе! Ты ездил с Фифой Актовой на дачу к Трамваевым!» — «К каким, к черту, Трамваевым? — кричу. — Таких фамилий-то не бывает! И дача была лишь у Сашки Тарантасова!» — «Ну, что я говорила!» — «А во-вторых, как я тебе мог изменить на третьем курсе, когда мы познакомились лишь после защиты диплома? Я ж ведь тебя даже не знал! Это разве измена?!»

— Плюнь, — посоветовал я.

— Или еще такой случай был, с изобретением резиновых присосок для верхолазов. Говорю жене: «Не показывай никому чертежей». Ведь нет! Всем разболтала, а в результате через полгода смотрю в журнале — японцы уже внедряют. «Ну что, — говорю, — доболталась?!»

Мишка выговорился, остыл, и цвет лица у него стал ровным. Ксима налил еще грамм по пятьдесят и предложил:

— Давайте за наше счастливое детство! Детство свято. Там не надо притворяться — там живешь. Я в море вспоминаю Питер. Так, что даже сердце щемит. Но надо работать. Вот на пенсию спишут через двадцать лет — стану жить в Ленинграде, даже за город не буду ездить. «Люблю тебя, Петра творенье!» Люблю, грешным делом! — Он даже поднялся.

Тем временем я пристроился в качалке. Было теплое настроение, но мерцало одно «но». Жена должна спросить — почему так поздно с работы. На это было изобретено алиби — по примеру Мишки записался в народную дружину. Добровольно раз в месяц надевал красную повязку и ловил тех, кто мешает нам жить и созидать. Сегодня могу сказать, что в срочном порядке послали в Пулковое встречать короля острова Хальмахера. Она верит, словно белены объелась.

Мда-а! Хорошую комнату мы нашли. Обои свежие. Вид за окном и прочее. Тополь шелестит. Друзья детства рядом. И хорошо так, что не дома! Ибо дома у нас, у мужиков, теперь нет. Мы — цыгане в финских костюмах.

— Давно я вас, ребята, не видел, — вздохнул Ксима. — А помните, мы на залив зимой ездили, а? — И рассмеялся.

Вероятно, у него сдвиг памяти. Мы никогда не ездили зимой на залив, но все же оба кивнули.

— Что это?! — вдруг насторожился Мишка.

Мы привстали. Во дворе раздался рокот автомашины ГАЗ-51, на базе которых создаются «спецмедслужбы».

— Милиция! — побледнел Ксима. — Этого еще не хватало!

— Успокойся, — сказал я. — Они знают, где груши околачивать. Мы же в стельку трезвые.

— Они спрашивать не станут, — мрачно заметил Мишка. — У них тоже план. Да и мужик сейчас — бесправное животное, вроде бездомной кошки.

— На всякий случай давайте все уберем, — кинулся к столу Ксима. Он берег заграничную.

В это время во дворе стали кричать так, что хоть святых выноси. Стали громко разговаривать: «Вот тут мы застукаем! Тут их прижмем! Лови здесь — вот, нормально!..»

— Ни в коем случае из окна не высовываться, — заметил я. — Они посуеются и уедут несолоно хлебавши.

Мишка запихал закуску и бутылку в трехстворчатый настенный шкаф.

— Таковую компанию испортили, — проворчал он.

— А давайте скажем, что мы садоводы? Пришли материал подбирать? — предложил Ксима.

— При костюмах и галстуках? При твоих шевронах? — спросил я. — Не по Сеньке шапка. Они не станут тянуть kota за хвост. Хоп — и в ежовые рукавицы. Миш, у тебя с собой корочки дружинника? Свои-то я дома оставил.

— С собой.

— Короче, ты берешь нас с Ксимой за локотки — и как будто задержал. Ведешь в штаб ДНД.

— Никто не поверит, что я один вас двоих задержал, тем более моряка... Да и они же могут кинуться мне помогать. Лучше, думаю, притаиться. Авось да не доберутся до нас.

— А может, подняться этажом выше?

— Битое стекло захрустит... Сидите на якорях до полного штиля, — скомандовал Ксима.

Тем временем внизу кричали — эхо разносилось по узкогорлому кувшину двора, искажая и уродуя слова. Крики были отчетливы, но разобрать, что кричат, было нельзя. Что-то грохотало, гремело. Потом стали стучать, да так, словно во дворе находилось по крайней мере сорок человек с молотками.

— Что они там делают? — встревоженно спросил Ксима. — Или шумом кого выгоняют?

— Только не выглядывать! — шепотом предупредил я.

— По правому крылу надо пройтись! — командовали внизу. — С левым все нормально. Трое в подвал! Да пошевеливайтесь!..

Ксима осторожно поднялся и тихо прикрыл дверь. Просунул в ручку палку и вернулся на свое место. В это же время на лестнице послышалась возня, затем хлопнула дверь. Все сидели молча, размышляли о глупом положении, в какое попали. Ждали, когда же грохот внизу прекратится. Теперь колотили во что-то железное и вновь кричали: «Торопитесь, товарищи!» Рычала машина. Хотелось курить, но мы, как опытные разведчики, терпели.

— Бездарно бежит время, — вздохнул шепотом я. — Долго они там будут тянуть резину?!

Из грохота во дворе молотков двадцать убавилось. Рокот двигателя стал тише. Все еще стучали, опять внизу зашумели люди, но гораздо тише, и машина уехала.

— Кажется, переждали, слава богу! — вздохнул я.

— Давайте еще немного подождем?

Минут через десять угрожающей тишины выглянули в окно. Осторожно так... И глаза наши полезли на лбы.

Весь первый этаж и подвалы, а также двери и арка меж дворами были крепко, добросовестно обиты толстой листовой сталью. Мишка присвистнул и вымолвил:

— Умеют работать, когда захотят!

— Это они на выходные дни старались, — пояснил я. — Сегодня пятница. Чтоб дачники не лазили.

— То, что дачники не влезут, это уж точно, — заметил Мишка, пристальнее осмотрев качество обитых окон. — Но вот как мы выберемся? Придется со второго этажа прыгать.

— Конечно! — воскликнул Ксима. — Бельэтаж метров семь да подоконник — извините, тут легко и голову за бортом свернуть.

— Но не жить же здесь до тех пор, пока строители не явятся! — сказал Мишка, глянув нервно на часы.

Тем временем небо густело. Близился вечер.

— Что мы засуетились? — спросил я. — Не кирпичной же стеной нас заклали — выберемся! Смех... Давайте выпьем, посидим да и пойдем. Курам на смех, как мы с водой в решете...

— И верно! — воспрял Ксима. — Вахтенный! Не спать!

Мишка извлек закуску, бутылку. Мы вновь накрыли стол и на время забыли о ситуации, в которую попали.

За столом же после принялись строить планы, как выбраться во двор. Со второго этажа взору открывался квадратик пасмурного вечернего неба. Тучи набухали, и от этого становилось темнее.

— Люблю бредовые приключения, — потер руки Ксима. — Здорово получилось! Только вернулся в Питер — в старом доме заколотили. А впрочем, мне спешить некуда — это вам остро необходимо. Да. Ну что, товарищи? За дело?

Мы направились на первый этаж. Внизу было темно и сыро. Попробовали дверь на прочность — она даже не пошевелилась. Тогда Ксима, будучи человеком тренированным, окрепшим на морских ветрах, кинулся на дверь с разбегу. Он бежал по старинному кафелю. Ботинки его скользили по мавританскому орнаменту. Миновав фальшкамин, он двинул мощным плечом в дверь. Раздался тупой звук, словно он попытался таким макаром столкнуть со ступеней новый атомход.

— Пошли вместе! — скомандовал он, поправив куртку. — Полундра-а!!! — И мы кинулись вперед.

— Бёз толку, — определил Мишка, потирая плечо. — Сработано на совесть. Я б своим рабочим премию выписал за это.

— Сюда бы пьяных матросов, — мечтательно вздохнул Ксима.

— Пойдем наверх — оттуда оценим обстановку, — предложил я. — Коль близок локоть, да не укусишь — клади зубы на полку. Короче: влипли с калашным рылом в свиной ряд.

Мы прогулялись по квартирам, но окон пониже не нашли. Все окна располагались достаточно высоко над тротуаром.

Ксима сплюнул брезгливо, полез на окно с решительным видом. Стоя на подоконнике, он прощально улыбнулся:

— Пошел за борт. Не поминайте лихом!

— Слушай: может не надо, а? — спросил Мишка. — Найдем сейчас веревку и спустимся?

— Тут невысоко! — сказал Ксима и, повиснув на руках, смело прыгнул во двор.

Приземлившись, он схватился за ногу и взвыл.

— Что с тобой, что? — высунулись мы из окна.

— Кажется, ногу сломал! — болезненно сморщился Ксима.

— Серьезно, что ли?!

Кинулись искать веревки. Мишка, грохоча какими-то банками, носился по дому, залезал в кладовки, срывал веревки на кухнях, но все они рвались от первого же усилия. Внезапно в одном чуланчике он обнаружил... вожжи!

— Вожжи?! — удивленно воскликнул он. — Ксима! Сейчас спустимся — вожжи нашли!

— Вожжи? — Тот даже стонать перестал: — Откуда? В ленинградской коммуналке — и вожжи?!

— Вот именно! Там еще и хомут валяется! — крикнул в поддержку больному Мишка, резво привязывая вожжи к батарее центрального отопления каким-то мудреным узлом. — Наверное, бабы на мужиках катались...

Мы спустились вниз. Подняли Ксиму. Стали ощупывать ногу. Он выл. Перелом не обнаружили. Очухавшись, Ксима даже попробовал ногой асфальт, но тут же отдернул ногу, словно коснулся босой пяткой раскаленной сковороды.

— Ничего, — успокоил я. — С такой ногой ни к селу ни к городу. Но не спешите

Начал несмело накрапывать дождь. Он словно оплакивал Ксиму. Мы взяли пострадавшего под мышки, и он поскакал с нами к подворотне. Но разочарование постигло нас — подворотня была заколочена гораздо лучше и качественнее, нежели окна и двери. О том, чтобы укрыться в ней, не могло быть и речи. Мы затоптались около возможного выхода из колодца.

Словно в поддержку ситуации усиливался дождь.

Мы повертели головами и не обнаружили более ни единого выхода из двора. Мы теперь находились на дне колодца, а сверху слабо выделялось темно-серое небо, испражняющее на нас осадки.

— Что уж они расходуют государственную сталь не жалеючи! — возмутился я.

— Молодцы, — одобрил Ксима, устраиваясь удобнее на наших плечах. — Надо обратить внимание на тот факт, что они не украли это железо и не загнали дачникам. Я бы им всем выдал премии в валюте и отпустил бы на берег на два дня.

— А я бы на месте исполкома принял решение — продавать билеты в такие дома. Пускай дачники ломают, но вначале приобретут право на ломку посредством лицензии. Ведь строители все равно сожгут то, что наломают, а дачникам надо воровать в другом месте строительный материал. А стекла мальчишки побьют зазря... И вместо зеленых насаждений бы малины насажал, яблонь, смородины... Ты поддержи пока Ксиму, а я что-нибудь соображу.

— Ну и кормят же вас на судне! — воскликнул я, когда Ксима переехал на меня полностью.

— А как же мне сражаться со стихией, если я буду таким дохлым, как ты или Мишка? — справедливо заметил Ксима.

Дождь набирал силу. Входил во вкус. Мы активно мокли. Мишка нашел увесистую спинку старинной кровати и стал ею молотить в железо. Он даже вспотел, но бесполезно.

Ксима уже устал стоять на одной ноге и полностью повис на моей шее. Чувствовалось, что и зарплата у него неплохая.

Не получилось и со взломом двери в подъезд.

— Придется вновь забираться по вожжам, — заметил я. — А то еще пять минут, и мы промокнем до воспаления легких.

Мишка согласно простучал зубами. Он потрогал вожжи, и они легко оказались в руках, бессильно сползая на асфальт.

— Это такой специальный узел, — пояснил Мишка. — Я его сам придумал: пока веревка в натяге — на нее хоть трактор вешай, а как только ослабил — всё. Узел автоматически развязывается. А все бабы виноваты.

Я переложил Ксиму на изобретателя и, растерев затекшие руки, с риском для жизни полез по водосточной трубе к заветному окну, держа в зубах конец вожжи.

Мишка тем временем рассуждал, кряхтя под тяжестью Ксимы:

— Трубы тоненькие. Моей конструкции. Это я придумал, что воде все равно по какому диаметру течь, но зато — экономия металла.

— Для того, чтобы получше нас заколотить во дворе, — подсказал Ксима.

— Правда, у меня накладка получилась с этими трубами, — он усмехнулся. — Я авторское получил, а потом наступила зима. Вода в трубах замерзла. Забило трубы льдом. Я прикинул, рассчитал и пришел к выводу, что старый диаметр был нужен не столько для воды, сколько для прохождения льда.

— Ну и ты вернул авторское обратно, да? — спросил Ксима.

— Нет. Я второе получил, так как с этими расчетами подал заявку, доказав, что старый диаметр необходим. Научного обоснования же не было до этого. Просто раньше жестянщики знали это по опыту, а я — доказал.

Из окна я обратил внимание, что Мишка размахивал руками, а Ксима стоял не поддерживаемый — заболтал его изобретатель.

— И еще я придумал телефонный звонок, который будит человека, не нарушая спокойствия и тишины в квартире. Привод звонка на ночь, такую пластину, кладешь себе в постель. Когда кто-то звонит — звонка нет. А пластина начинает индукционные движения, как бы толкая спящего. Тот просыпается.

Ксиму мы поднимали вдвоем. Он командовал и все волновался, как бы мы его не уронили и не дотравмировали.

Ночь сгущалась.

Закрыв окно, мы сняли пиджаки. Ксима стянул куртку. Мишка пошел блуждать по квартирам и вскоре вернулся с сообщением, что нашел прекрасный диван во-от такой ширины! Он пробежал по комнате, показывая наглядно ширину дивана.

— А мягкий! — сказал он. — Честно говоря, лично я утомился лазить по окнам да носить Ксиму. Не тот возраст, чтобы прыгать день и ночь впрысядку... Короче, надо ждать утра. В темноте мы ничего не сможем сделать. Чего доброго, еще кому-нибудь шею свернем, а с нас и одной ноги достаточно! — Последнюю фразу он воскликнул так, словно Ксиминой нога являлась общественным достоянием и частью Ксиминой ноги пожертвовал и Мишка, и ему относительно больно.

— Завтра суббота, — ответил я. — Утро вечера мудренее, хотя и ранняя пташка может дров наломать... Действительно: не точить же лясы на токарном станке... Пошли.

Диван оказался приличным. Я попрыгал на нем и сообщил:

— Перина!

Мы уложили Ксиму в середине, чтобы своими телами согреть пострадавшего. Вскоре приятное тепло повалило нас в объятия Морфея. Мы сладко задремали. Мне уже чудился сон...

Первым заворочался Ксима. Он ворочался-ворочался. Даже я проснулся. Вначале не понял — почему со мной жена в тельняшке? Где я нахожусь, простите? Что это за спальня на брудершафт?!

— Что такое? — очнулся Мишка.

— Да спите же! — сказал я.

— Черт! — вскочил Ксима, и глаза его загорелись в темноте. — Вот чувствую под собой... — И принялся яростно чесаться.

Мишка нехотя встал. Размял руки и ноги и мудро заметил, что хорошие диваны не выбрасывают без веских оснований.

— Вынужден констатировать: в диване около дивизии клопов. Нас они жрать не стали, а сосредоточились на Ксиме. Он толще и аппетитнее.

— Слабеющего задирают, — возразил Ксима.

Подумалось, что теперь жене будет труднее доказать, что встреча короля острова Хальмахера задержалась потому, что король не выстоял очередь в Бомбее к кассе и не успел закомпостировать билет. Правда, можно еще сказать, что король оставил нас поужинать стюардессой, и мы ее жарили всю ночь. На постном масле.

Я с негодованием отверг правой ногой кота, невесть откуда взявшегося на диване:

— Втроем еще можно спать, но такой толпой — извините!

Мишка стукнул себя в грудь и закричал во все горло:

— Теперь начну новую жизнь! Завтра же иду в сауну!

— Что-то ты зачистил в сауну, — сказал я.

— Всё, — обреченно вздохнул он. — Жена со мной, можно сказать, развелась окончательно и обжалованию не подлежит.

— Ребята! Держи кота! — воспрял Ксима. — Ведь кот же как-то сюда приперся? Вероятно, он знает ход на свободу!

— А мы пролезем? — спросил я. — Да, впрочем, черт с ним, с котом. Тут семейная жизнь рушится! А ты, Мишка, не огорчайся особо. Найдешь новую жену, лучше старой.

— А я и не огорчаюсь. Я радуюсь, — зло вымолвил Мишка. — Теперь я дважды алиментщик.

— Не беда. Зато теперь можно жениться хоть каждый день.

— Мы можем пойти к тебе, — рассудил Ксима, — и подтвердить любую твою версию насчет задержки.

— Не надо. Ей достаточно будет увидеть вас в окно, и она сразу поймет, что вы готовы что угодно подтвердить.

— Пойдем погуляем? — Ксима потрогал ногу. — Вон, кота шуганем — и за ним.

Кот напряжился, хвост, потянувшись, муркнул и важно пошагал вперед. Мы двинулись за ним. Дойдя до кухни, он виновато посмотрел на нас, присел, сделал «по-маленькому» на жестяной подносик, что валялся невдалеке от печной плиты. Мы подождали.

Потом втроем шли за котом. По старой узкой лестнице, захлавленной мусором, осторожно миновали несколько пролетов с распахнутыми настежь дверями квартир, и кот направился на чердак. Там было темно. Лишь серый свет проникал из чердачного окна, освещая пыльные балки и стропила. Мы теряли кота, но то тут, то там вспыхивали зеленые огоньки горящих глаз.

Ксима нашел палку и опирался на нее.

— С меня, простите, достаточно! — остановился Мишка. — Это чтобы я по чердакам за паршивым котом гонялся? Увольте!

Тогда Ксима пошел один. Слегка прихрамывая и хрустя шлаком, он направился за котом сначала в одну сторону. Его долго не было. Потом он появился с противоположной стороны. Мы тем временем стояли у окна и, покуривая, смотрели на ночную улицу. Там гуляла запоздавшие к разводке мостов парочки. Изредка появлялась в переулке машина или автобус, и вновь устанавливалась тишина. Город спал.

— По-моему, этот кот мне только мозги пудрит, — сказал, появляясь, Ксима. — По кругу прошел. Но выхода не обнаружил. Думал, что чердаки домов соединяются, — нахось, выкуси! И кот ничего не знает, хотя я у него не спрашивал... Правда, лабиринты еще те! Я таких с детства не видал!

— Питер! — гордо поднял вверх палец Мишка. — А я думаю, что судьба не зря над нами подшутила. Представьте, если б мы отсидели вечер в ресторане и теперь болтались бы пьяные, не желая расставаться. А так — хорошо пообщались. Можно сказать, я по-другому на мир взглянул.

— С чердака?

— Ну и что! Я на чердаке не был с пятого класса. А иной раз на мир неплохо взглянуть по-иному. Хотя бы с чердака.

— Давайте еще прогуляемся? — предложил Ксима.

Мы ходили по этажам, заглядывали в комнаты и обнаруживали, как разное живут люди не только в одном городе, но порой в одной квартире. По стенам, обоям можно было определить род увлечений бывших жителей дома. Можно даже было определить возраст людей, живших тут до переезда. Когда-то квартиры принадлежали богачам. Но время разделило их фанерными перегородками, разделив и причудливые узоры на потолках, разделив прихожие, гостиные, кухни...

В одной ванной комнате мы обнаружили окошечко. Выбраться из него было нельзя, но голова пролезала свободно. Я высунулся — взору открылся большой двор, вероятно, соседний с нашим. Посреди голубел строительный вагончик. Я сообщил об этом.

— Сторожка, — определил Ксима. — Может, крикнуть сторожа?

Нам с Мишкой было наплевать. Он уже пережил трагедию развода и готовился к новой жизни. Я тоже знал, что для меня дома зреет спелый скандал. Полез Ксима.

— Товарищ сторож! — крикнул он авральным голосом.

Я встал на край ванны и тоже принялся наблюдать двор. В вагончике слабо 109

тлеет свет. Но шевелений в вагоне не обнаруживалось. Тогда Ксима заорал сильнее. Эхо загудело по двору. Крики его ничего не изменили, и Ксима собрался вернуть голову в исходное положение, как увидел, что из вагончика вышел старик и принялся мочиться в унитаз, валяющийся посреди двора. Ксима вновь закричал, надсаживая глотку. Дед мочился. Ксима кричал.

Потом дед долго вертел головой в поисках кричащего, но, ничего не обнаружив, пугливо перекрестился, вошел в вагон и заперся на засов. Ксима кинул во двор консервную банку. Она прогрохотала довольно-таки звучно. На что сторож закрыл еще и фрамугу.

— Во паразит! — возмущенно воскликнул Ксима. — Внаглую на вахте спит! Хоть бы в милицию позвонил или пожарным!

— Пойдем бродить, — предложил я. — Если поискать, может, что и обнаружим. Должна же быть связь с большой землей. Что посмотреть, как стадо на новые ворота?! Надеваем ежовые рукавицы и идем груши околачивать.

— Я аппарат видел, телефонный! — воскликнул Мишка. — Почти целый!

Отправились на поиски. Вскоре Ксима держал в ладони телефонную трубку. На третьем этаже обнаружили аппарат. Перед тем как уехать, кто-то врезал по нему, видать, металлическим предметом, — наверное, надоел.

— Ничего-ничего, — приговаривал Мишка, углубляясь в телефонные потроха и копаясь в них маленьким ножичком. — Мы его реанимируем. Лишь бы линию не отключили.

Ксима достался наборный диск. Он держал его в руке, а я под диктовку Мишки набирал номер его домашнего телефона.

— Алло! — ожил Мишка. — Пупсик? Это я, твой коржик! Я-я. Дорогущечка! Извини, что разбудил не поцелуем...

— Гад! — раздался ответ — аппарат едва не развалился.

— Постой!..

— Я те постою! Я на работу к те пойду, в партком! Ты мне вслух заплачешь! По нотам! Подумать только — третий день пропадает! Коржик! И как ты не усох, паразит!

— Какой третий?! — справедливо возмутился Мишка. Но она его тут же перебила, и он терпеливо принялся выслушивать оскорбления.

Потом она дала ему слово, и он, путаясь и непрестанно извиняясь, рассказал о том, что мы угодили в затруднительное положение.

Обругав его еще раз по порядку, блеснув познаниями общего курса зоологии, а также зачерпнув жменю жаргонизмов из устного народного творчества, женщина пообещала явиться через пятнадцать минут с милицией. Трубку она, видно, кинула с разбега. Даже нам было слышно, как хрустнул телефонный аппарат в ее квартире.

— Она придет! — улыбнулся Мишка. — Она обязательно придет. Все-таки бабы не такие уж сволочи, как о них говорят. Их жалеть надо! Ведь они как несчастные-то! Я иной раз представляю себе, что родился бабой, — мороз по коже!

Воодушевленные, мы повисли на подоконниках и принялись пристально смотреть во двор и ожидать грома крушения злополучных листов стали — так, наверное, ждет шахтер, заваленный в выработке лавиной камней, когда придут спасатели и откопают его. Он уже съел брючный ремень, и рядом с ним попавшая в обвал исхудавшая крыса. Они дружат...

На втором этаже послышался хруст стекла. Кто-то смело шел по коридорам и тихо ругался нехорошими словами, причем дамским голосом.

— Идет! — воскликнул Мишка и кинулся вниз, навстречу.

Мы бросились следом, радостно сияя. Ксима даже хромать перестал от счастья. Уже четко проявился в серости раннего утра женский силуэт. Мы кинулись к нему, но силуэт внезапно завопил: «Убивают!» — и бросился прочь. Послышался грохот, 110 звон стекла, дребезжание банок. Мы уже почти настигли ее, но она вдруг так закри-

чала, что ее, вероятно, слышали в ту ночь на Поклонной горе. Крик нас остановил. Минут пять спустя мы увидели ее в окне противоположного флигеля.

— Куда вы его девали? — крикнула она. Ей было чуть за тридцать, она была слегка симпатична, но, к сожалению, не являлась Мишкиной женой.

— Кого? — удивились мы.

— Славку! Кого же еще?!

— Какого Славку?

— Не дурите мне голову! Я только что говорила с ним!..

— Это я говорил, я! — застучал себя в грудь Мишка.

— Рассказывай, ханыга! А этот-то — еще и форму где-то украл! Но я уже милицию пригласила... — Чувствовалось, что про милицию она соврала.

— Хоть бы милиция приехала. Нам все равно, — заметил я.

Установилось обоюдное молчание. Я вспомнил, что наборный диск был чуть сдвинут, и, естественно, набрали мы Мишкин номер, только к каждой цифре плюс единица.

— Эй, барышня! — крикнул я. — А как вы сюда попали? Подскажите, как нам отсюда выйти!

— Выйти! — передразнила она. — Налопаются бормотухи — и уже ничего не видят. Слепли все от портвейна! У, Иродово племя! А дома, небось, жены-бедняжки!.. Вот что я вам скажу. Я покажу, как отсюда выйти, но с условием — все вы завтра отправитесь к наркологу и начнете лечиться!

— Начнем, — кивнул Мишка. Мы тоже кивнули.

— Внизу есть такая маленькая коричневая дверца — она как раз выходит во двор соседнего дома. Идите за мной и увидите. Только не приближайтесь — закричу!

Она уверенно направилась навстречу нам. Потом мы двинулись за ней по лестницам и коридорам.

Но сколько мы ни блуждали, выхода не обнаруживалось.

— Что же это получается, — возмущалась она. — Ведь я только что вошла! Такая коричневая дверца... Не приближайтесь! Или это было в левой стороне дома? Ну, идем?

В левой стороне дома тоже не нашлось коричневой дверцы. Удрученные западней, мы вскоре разгуливали совсем рядом с женщиной. Она прониклась к нам доверием, а когда Ксима и Мишка показали свои документы, она даже запричитала:

— Как же вы, бедолаги, сюда попали! Вот мужики — словно малые дети. За ними глаз да глаз нужен!..

Мы обошли весь дом и даже выбрались на крышу, чтобы полюбоваться сводкой мостов, полюбоваться, как возрождается жизнь на большой земле. Надежд на спасение не оставалось. Мы даже принимались кричать квартетом, но ранние прохожие на нас внимания не обращали, ровно нас не было на белом свете.

Загудели по улицам автобусы, зазвенели трамваи, загремели мусоровозы, закричали в соседних дворах дворники...

Решительно пошагал я в подвал. Ну уж, думал, из подвала должен быть ход! Это единственное необследованное место.

Чиркая спичками и задевая за хлам, я ничего спасительного не нашел. Обнаружил в одном крыле окошечко на уровне тротуара, разбил стекло и высунул голову — окошко выходило в наш двор-колодец.

— Ну как? — спросили они меня, спустившись следом.

— Пока никак. Есть выход во двор, через окно.

— Через это, что ли? — указал Ксима.

Я обернулся и заметил еще одно такое же окошко, завешенное промасленной бумагой. Мы кинулись к нему — окно выходило на улицу, вровень с тротуаром, и даже чуть пониже. Мы празднично засуетились. Мишка приволок ящик из-под водопроводных кранов.

Первым полез Ксима. Он несколько раз согнул и разогнул для тренировки больную ногу, уцепился руками за раму, мазнул щекой о тротуар и довольно-таки легко оказался на свободе. Но тут же исчез из нашего поля зрения. Донеслись какие-то разговоры, из которых отчетливо можно было отцедить лишь терпкие слова «охамели», «совесть потеряли»... Мы пропустили вперед женщину, подталкивая важную часть ее тела к свободе. Там ей галантно подал руку Ксима, и она оказалась на тротуаре — виднелись ее туфельки, испачканные красной кирпичной пылью. На воле заговорили оживленнее. Следом полез Мишка.

Шум на улице меня несколько заинтересовал. «Что там может происходить?» — прикинул я и тоже полез навстречу солнцу.

Когда я вылез — все прояснилось.

Окошечко, пропыленное, грязное, в окурках и бумажках от мороженого, выходило аккуратно возле общественного туалета, на Невский проспект. Рядом, на автобусной остановке, утро собрало немало народу — народ-то и роптал, глядя на нас.

Вдруг из автобусной очереди выскочил плюгавый мужичок и крикнул нашей женщине:

— Ах вот ты где, надшая тварь! — И с размаху врезал Ксима в глаз — тот даже откатнулся от неожиданности.

— При чем тут я, простите?! — возмутился он, грея будущий синяк ладонью. — Да и вообще — кто вы такой?!

Но мужик не стал знакомиться. Он с глубоким чувством отвращения плюнул под ноги женщине и, развернувшись, помчался по Невскому в сторону Московского вокзала.

С криками: «Славик! Стой — я тебе все объясню!.. Славик, ну постой же!..» — за ним кинулась женщина.

Ксима, распрощавшись с нами, прихрамывая и держась за покрасневшую скулу, направился в парходство.

— Господи! — вздохнул опечаленно Мишка, глядя ему вслед. — Когда нам еще доведется встретиться?! Эх, года-года! Летят они, словно перелетные птицы...

Мы стояли на Аничковом мосту, украшенном лучами летнего солнца, между бронзовыми хвостами коней барона Клодта, смотрели на волны Фонтанки и не знали, с чего нам начинать новую жизнь? Да и стоит ли?

1981

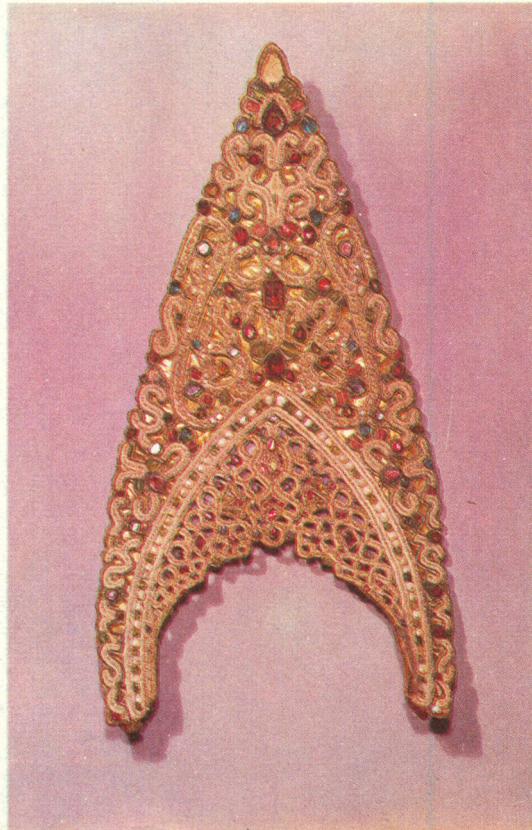
РЕКЛАМА ОБЪЯВЛЕНИЯ

ТЕКСТ

ЦВЕТНЫЕ И ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ —

В НАШЕМ ЖУРНАЛЕ!

ПРЕДЛОЖЕНИЯ — ПО ТЕЛЕФОНУ 273-01-32



Касте сий Аржаа Зиндтайч.
19.01293

Цена 2 р. 40 к.

Индекс 73190

