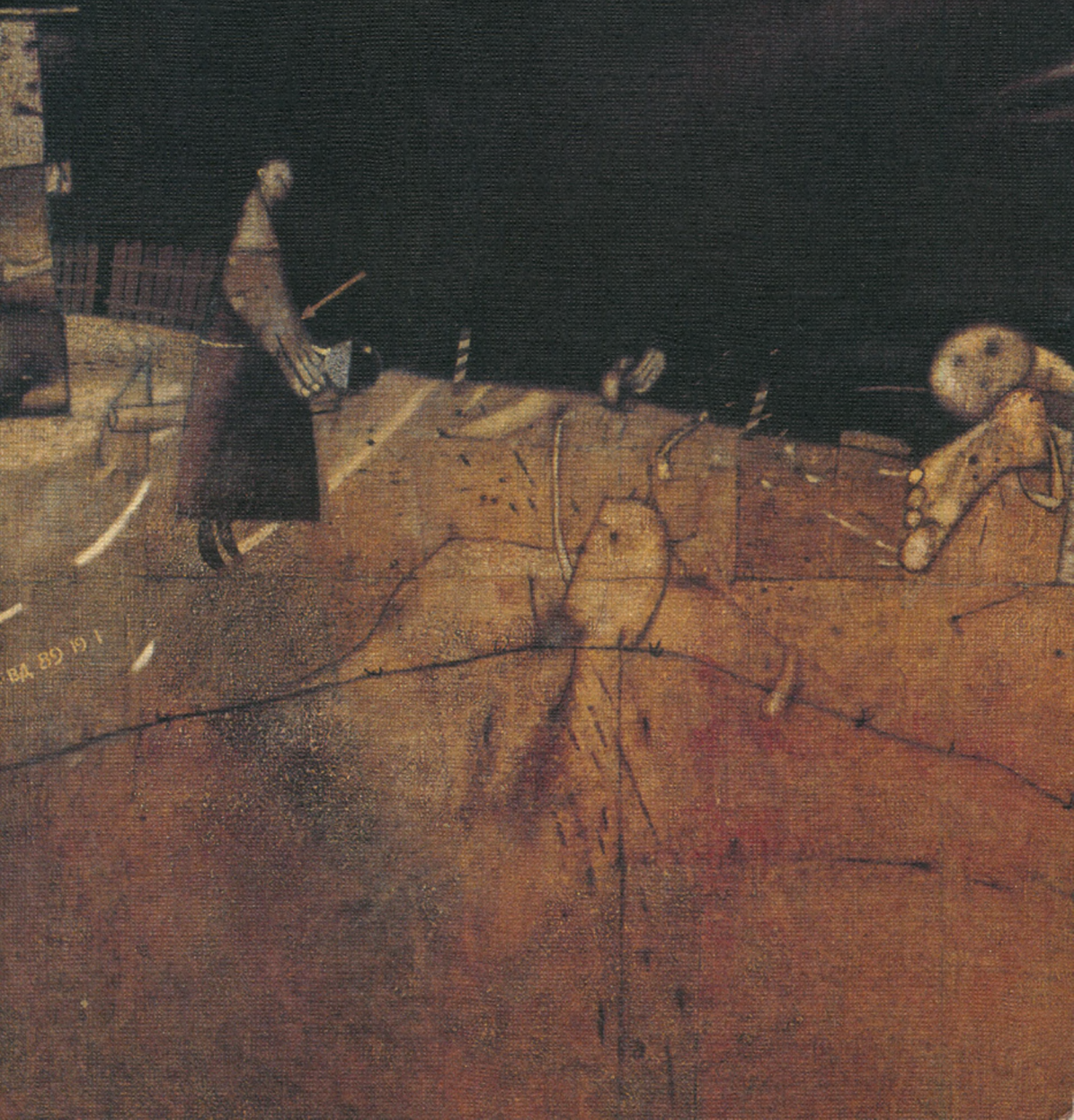


# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ФЕВРАЛЬ  
1991





## СОДЕРЖАНИЕ

- 3 ЛЕНИНГРАДСКИЙ АЛЬБОМ  
АЛЕКСАНДРА КИТАЕВА  
*Фото 1989—1990 годов*
- 6 ЗАЯВЛЕНИЕ ЧЛЕНОВ ПРАВЛЕНИЯ  
ФОНДА «КУЛЬТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА»
- 9 *Всеволод Задерацкий*  
ИСКУССТВО И ТОТАЛИТАРИЗМ
- 20 РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
- 23 МИГ И ВЕК  
*Л. Процай, Е. Шелаева*  
«НАГЛОЙ ВЛАСТИ  
КРЕПОСТНАЯ БЛАГОДАТЬ...»
- 28 *Глеб Горбовский*  
«ПОДКАТЫВАЕТ ПРАВДА...»
- 31 РЕКВИЕМ
- 32 *Александр Боровский*  
МУЗЫКА ПОВЕРХНОСТИ  
*Живопись Владимира Духовлинова*
- 34 ЭКРАН/СЦЕНА  
*Алена Кравцова*  
«ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»?  
*Елена Маркова*  
ДРАМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ
- 45 ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ
- 46 ВЕЧНЫЙ СПУТНИК  
...ДУШОЙ И МЫСЛЬЮ С ПУШКИНЫМ
- 53 ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА  
*Нора Потапова*  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ НЕВЫ И МАЙНА  
*Александр Шапкин*  
КРАСИВО ЖИТЬ НЕ ЗАПРЕТИШЬ  
*Марина Филиппова*  
НУЖЕН ЛИ ЛЕНИНГРАДУ БАРОЧНЫЙ  
ОРКЕСТР?  
*Виктор Титов*  
ГЕРОИ ЛЕРМОНТОВА НА ЭКСЛИБРИСЕ
- 60 *Вера Красовская*  
БАЛЕТ СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР  
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ  
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

---

**ФЕВРАЛЬ**  
**1991**

- 67 **«МЫ ВАШИ УЧЕНИКИ»**  
*Письма А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева  
 Д. Н. Кардовскому. (1923—1934)*
- 80 *Юлия Свистунова*  
**ЭЛИЗИУМ**  
*Живопись Рашида Доминова*
- 82 **НЕВСКИЙ АРХИВ**  
*Иннокентий Басалаев*  
**ЗАПИСКИ ДЛЯ СЕБЯ**
- 97 *Михаил Мильчик*  
**ЗЕРКАЛО С СОБСТВЕННЫМ ОТРАЖЕНИЕМ**  
*(О границах архитектурной реставрации)*
- 104 *Люциан Пригожин*  
**ИСТОРИЯ БЕЗ ВЫМЫСЛА,**  
**или КАПРИЧОС XX ВЕКА**
- 110 *Мих. Матюшич*  
**ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО**
- НА ОБЛОЖКЕ:**
- Владимир Духовлинов*  
**БЛАГОВЕЩЕНИЕ. 1989. Холст, масло**  
*На первой странице*
- Андрей Пахомов*  
**ОБНАЖЕННАЯ. 1990. Литография**  
*На второй странице*
- В. И. Шухаев*  
**ПОРТРЕТ С. Н. АНДРОНИКОВОЙ-ГАЛЬПЕРН. 1921. Холст, масло**  
*На третьей странице*
- РОСПИСЬ БРАНДМАУЭРА  
 НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ,**  
*выполненная художниками Ленинграда  
 и Сан-Франциско. Лето 1990-го*  
*Фото Анатолия Хана*  
*На четвертой странице*
- Главный редактор  
 Г. Ф. ПЕТРОВ
- Редакционная коллегия
- В. К. АРРО  
 М. Ю. GERMAN  
 В. С. ЛОГУТЕНКО  
 В. Н. ПОЛУШКО (зам. главного редактора)  
 С. М. СЛОНИМСКИЙ  
 Ю. А. СМЕРНОВ-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. РАЙСКИН (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)

© «ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА», 1991

Издается с июля 1989 года

Сдано в набор 10.10.90. Подписано в печать 04.02.91.  
 Формат издания 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага писчая № 1.  
 Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75.  
 Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,44.  
 Тираж 10 000 экз. Заказ № 870. Цена 2 р. 40 к.  
 Ордена Октябрьской Революции,  
 ордена Трудового Красного Знамени

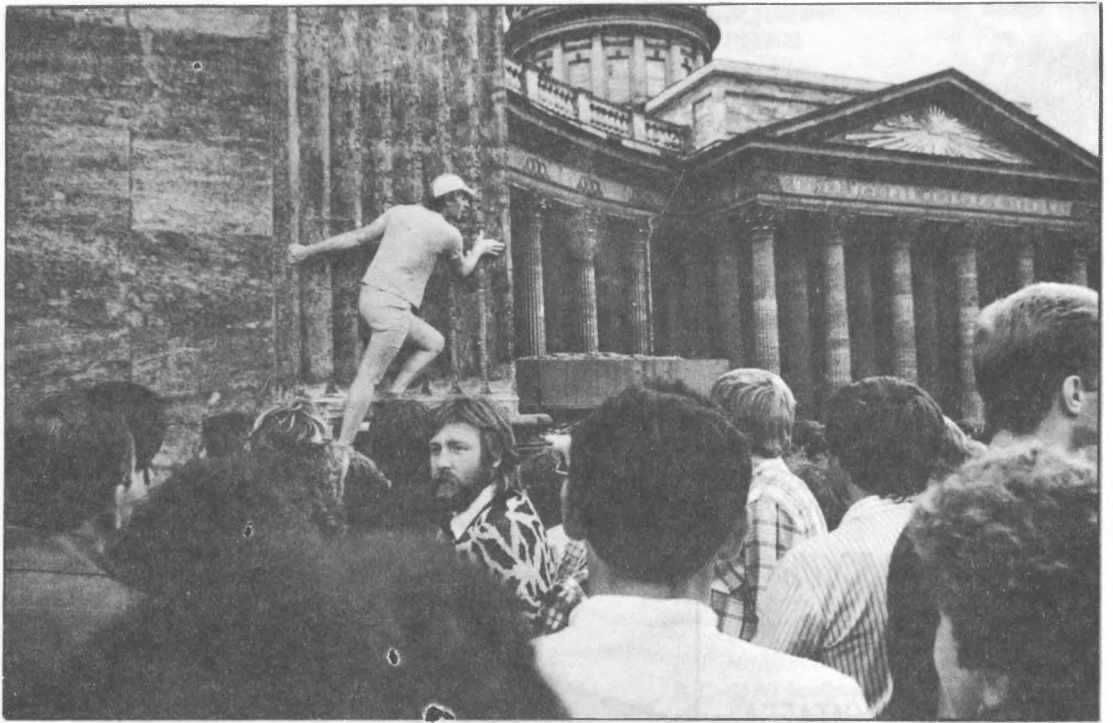
Ленинградское производственно-техническое  
 объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горь-  
 кого при Госкомпечати СССР. 197110, Ленинград,  
 П-110. Чкаловский пр., 15.  
 Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены  
 на Ленинградской ордена Трудового Красного  
 Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Почтовый адрес редакции: 191194, Ленинград. Телефон 273-01-32.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ  
АЛЬБОМ  
АЛЕКСАНДРА КИТАЕВА

*Фото 1989—1990 годов*







## «КУЛЬТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА»

Сегодня уже не является ни тайной, ни запретной темой существование в нашей стране больших групп населения, которые нуждаются в социальной защите и которым государство оказалось не в состоянии обеспечить условия достойного человеческого существования. Ветераны Отечественной войны, «афганцы», инвалиды, жертвы сталинских репрессий, многодетные женщины, престарелые, дети-сироты, хронические больные — их жизненные обстоятельства вызывают о милосердии и благотворительности. Поэтому создание в нашей стране все новых и новых благотворительных фондов стало неизбежной реакцией общественного мнения страны на эту открывшуюся истину.

Но есть еще одна часть населения, остро нуждающаяся в защите, поддержке и благотворительной помощи. Она включает мужчин и женщин, людей всех возрастов, представителей всех социальных групп, вероисповеданий и национальностей. Это — те, кто творит во всех сферах человеческой деятельности и затем выходит в мир, чтобы подарить свое творение людям, найти ему место в обществе.

Негативное отношение общества к творцам и их творчеству существовало во все времена, во всех социальных структурах. Это естественно и объяснимо. Всякое творчество предполагает изменение привычных представлений, нарушает стабильность социального организма, требует переделки, перетряски, угрожает изменением устоявшихся структур. И люди опасаются, хорошо ли, плохо ли устроено их настоящее бытие; оно есть, понятно, и к нему привыкли, притерпелись; новое же — неведомо, и обещания лучшего столько раз не сбывались. Однако административно-бюрократическая система, особенно преуспевшая в уничтожении всего, что покушается на ее привычный уклад, хотя и весьма эффективно обеспечивает свою устойчивость, но тем самым обрекает себя на застой, отсекает собственное будущее.

Ныне, когда страна стоит на пороге революционных перемен, когда в обществе углубляется осознание того, что нам необходима перестройка, пора вспомнить о том, что именно творчество всегда было, есть и будет единственной подлинно революционной силой истории. Человек, класс, народ становятся революционными или реакционными в зависимости от того, одухотворены ли они творчеством или одержимы охранительным инстинктом. Пришло время вспомнить, что основателям нашего общества оно виделось именно как живое творчество масс. И не случайно именно эту формулу нам напомнили те, кто выступил инициатором перестройки.

Культура, понимаемая не в узковедомственном, а в общечеловеческом смысле, — это живой процесс осуществления, овеществления деятельности человека в материале природы. Она охватывает как деятельность живущих ныне людей, так и наследие, в котором запечатлен труд всех предшествующих поколений. Однако сама человеческая деятельность, образующая ткань культуры, может быть как рутинной, так и инициативной, ломающей канон. Культурная инициатива есть акт творчества, расширяющий границы культуры. И поэтому понятие «культурная инициатива» воплощает для нас то, в чем нуждается наше общество сегодня и что само по себе так нуждается в защите и поддержке.

Цель фонда «Культурная инициатива» — развивать и укреплять потенциал творчества в советском обществе. Мы будем осуществлять это путем поощрения творческих инициатив, поддержки их финансовыми и материально-техническими средствами. В то же время мы считаем важным способствовать процессу гуманизации нашего общества, тому, чтобы оно становилось более терпимым, открытым и восприимчивым к инициативам и нововведениям.

Конечно, благотворительная деятельность в обычном понимании далеко не без-



различна фонду. Располагая ограниченными средствами, мы не можем принять заметное участие в латинии прорех государственной социальной политики. Но фонд из которых поощрять творческие инициативы и усилия, направленные на решение этой проблемы. Так, мы уже поддержали новаторские совместные предприятия, одно из которых ставит своей целью производство техники, делающей жизнь инвалидов социально более полноценной, а другое — создание инфраструктуры рабочих мест на дому, что позволит многим пенсионерам и инвалидам стать полноправными участниками общественного производства и своим трудом зарабатывать на достойное существование.

Конечно, фонду также далеко не безразличны социальные приоритеты, те изменения в обществе, которые повлечет за собой реализация конкретных творческих инициатив. Мы выделяем для себя вполне определенные приоритетные сферы единого мира культуры, нуждающиеся в неотложном лечении или совершенствовании. Это общественное; правовая культура; образование, воспитание и развитие личности; экология человека и экология природы; музейное, архивное и библиотечное дело; литература и искусство; экономическая культура; орга-

низационно-управленческая культура; культурные связи с соотечественниками за рубежом.

И проекты, направленные на их развитие, получают первоочередную финансовую поддержку.

Опыт работы всесоюзного правления показал наличие и вызревание в обществе социально активных сил, движений и организаций, несущих значительный потенциал самостоятельности, творчества и гражданской ответственности. Многие из них прямо или косвенно способствуют развитию указанных сфер культуры. И здесь мы не только не претендуем на монополию, но и всячески приветствуем этот естественный процесс. Однако, не умаляя важности традиционной социально-политической и благотворительной деятельности, мы хотели бы, чтобы итогом нашей работы, и в частности Ленинградского отделения фонда «Культурная инициатива», стало нечто другое. Может быть, таким итогом станет создание прецедента общественной организации нового типа, прецедента, который откроет путь десяткам и сотням различных начинаний, поддерживающих и развивающих творческий потенциал человека и общества, этот главный потенциал перестройки, залог будущего.

#### КОММЕНТАРИЙ ДИРЕКТОРА ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ФОНДА И. Б. КАРАКОВА

---

Ленинградское отделение фонда «Культурная инициатива» существует недолго. По сути дела, мы только начали работу, а уже встретили понимание и поддержку. Свидетельство тому — полученные нами письма, несущие в себе немало интересных идей. С этими ростками творческих инициатив связаны надежды на обновление нашей жизни, и поэтому создание наилучших условий для их развития мы считаем самым важным своим делом, а причастность к их возникновению — самым большим достижением. Пришла, однако, пора точнее определить роль и место нашего фонда среди других фондов и общественных организаций. Без этого нам не добиться взаимопонимания, и тогда наше время может оказаться потраченным напрасно, а сама идея фонда — размытой, его крайне немногочисленные сотрудники — затопленными не имеющей прямого отношения к делам фонда корреспонденцией.

— *Чем принципиально фонд «Культурная инициатива» отличается от множества подобных общественных организаций, возникших в последние годы?*

— Фонд не занимается благотворительностью в чистом виде. Его задача — помочь тем, кто творит в любой сфере человеческой деятельности и потому нуждается в поддержке, ибо всякое общество естественным и вполне объяснимым образом противостоит новатору и революционеру. Отсюда не следует, конечно, будто нам не близки идеи сострадания и милосердия. Например, мы, как и все, стремимся сделать более счастливой жизнь инвалидов, но не путем приобретения для них колясок, а оказывая всяческую помощь творческим людям, которые готовы коляски эти усовершенствовать и удешевить их производство. Точно так же сознавая, что фонд лишен возможности снабдить каждого больного нужными ему лекарст-

вами, мы готовы финансировать наиболее неординарные проекты, предусматривающие разработку новых методов борьбы с болезнями. Таким образом, все просьбы личного характера, а также предложения, которые представляются недостаточно оригинальными, мы вынуждены отклонять.

Но творческая инициатива, ради поддержки которой мы, собственно, и существуем, это не просто смелая и нестандартная мысль, но еще и продуманная программа ее осуществления, вплоть до сметы необходимых расходов и списка требуемого оборудования. Как ни прозаично это звучит, но детальность и точность сметы для нас — критерий того, насколько голая идея уже превратилась в **культурную инициативу**. Ведь все, что в наших силах, — это оказать финансовую и материальную помощь творцу, дать первоначальный импульс развитию его замыслов. Дальше нести свой крест ему предстоит самому. «Пробивать» идею, следить за ее судьбой, быть ходатаем, опекать авторов проекта фонд, к сожалению, не может — для этого у него нет ни средств, ни аппарата. Поэтому идея, не подкрепленная ясным планом ее реализации, тоже будет с сожалением нами отвергнута.

*— Каковы критерии отбора уже не идей, а «культурных инициатив», и — «судьи кто?»*

— Не всякая творческая инициатива способна выдержать сравнение с другими, а средства фонда далеко не безграничны. Эти обстоятельства заставляют нас выбирать проекты на конкурсной основе, а лучшее, как известно, враг хорошего. Таким образом отсеивается немало присланных заявок. Естественно, возникает вопрос: кто может взять на себя бремя выбора? Судьей творцу может быть только он сам. Или — по необходимости — другой творец. В правление и совет экспертов фонда входят известные представители культуры — ученые, деятели искусств, литераторы. Разумеется, все они всего лишь смертные и имеют право на ошибку в той же мере, как авторы проектов — на истину. Но если вы решили верить судьбу своего детища нашему фонду, то тем самым выразили доверие людям, принимающим решение относительно финансирования того или иного проекта, целиком положившись на их мудрость и объективность. Думается, в этих условиях нет никаких моральных и юридических оснований добиваться от правления (а именно за ним последнее слово в данном вопросе) разъяснений в том случае, если проект отклонен. И уж совсем лишено смысла ставить подобные вопросы перед сотрудниками фонда: они не имеют ни права, ни возможностей вмешиваться в процесс принятия решений экспертами и правлением, а лишь регистрируют ваши заявки и передают в соответствующий экспертный совет. Поверьте, эти свои обязанности они стараются выполнять добросовестно.

Надеемся, что после всего сказанного вам совершенно ясно, почему рецензии на проекты, как и сами проекты, авторам не рассылаются, а имена экспертов, принимавших участие в обсуждении той или иной заявки, сохраняются в тайне. Человеку, которому эти условия покажутся неприемлемыми, мы можем лишь посоветовать обратиться за поддержкой к другим фондам, которых, по счастью, становится все больше и больше.

Итак, фонд «Культурная инициатива» ждет предложений. Двух страниц на машинке, как показала практика, достаточно, чтобы наши высококвалифицированные эксперты осознали важность проекта. Проследите, пожалуйста, за тем, чтобы обратный адрес был указан правильно и полностью — это позволит экспертам при необходимости обратиться к вам за дополнительной информацией и пояснениями.

Мы отчетливо осознаем, что всегда существует риск по той или иной причине не суметь разглядеть суть смелого, необычного предложения, и потому позаботились о создании некоего противовеса собственной субъективности. Если ваш проект не найдет поддержки у нас в фонде, мы передадим его во Всесоюзный банк идей при Фонде социальных изобретений, созданный с нашим участием. Это обеспечит вашему проекту максимально широкие возможности в получении объективной оценки и поддержки со стороны других заинтересованных советских и зарубежных организаций.

Напоминаем наш адрес: 190000, Ленинград, а/я 217, фонд «Культурная инициатива».

# ИСКУССТВО И ТОТАЛИТАРИЗМ

Музыкально-исторический взгляд

ВСЕВОЛОД ЗАДЕРАЦКИЙ

Проблемы культуры в советском обществе выходят сегодня на авансцену в качестве важнейших, способных повлиять на успех или поражение перестройки. Одна из драматических примет времени в том, что основные лозунги перестройки не затрагивают проблем культурного состояния общества и не отражают осознания функции культуры в преобразовательном процессе. В политической фразеологии понятие «культура» решительно вытеснилось понятием «соцкультбыт». В результате возникает ситуация, когда объективный ход событий побуждает мощное развертывание культурных процессов (следствие духовного обновления общества), а официальная доктрина экономических приоритетов обозначает в качестве государственной жесткую политику консервирования и даже свертывания культуры через доведение принципа «финансовой остаточности» до абсолютного перигея. Собственно, политика эта — постоянная принадлежность нашей истории. Ее нелепость в новое время становится особенно очевидной в связи с колоссальным ростом культурных стремлений. Ненависть к тоталитаризму все более делается всенародным чувством. «Цивилизованное общество» все яснее видится как общество гуманизованное, освященное культурой.

Проблемы отношений цивилизации и культуры, вопрос о разведении этих понятий встали на рубеже XIX и XX столетий. Подлинный всплеск философских дискуссий на эту тему наблюдался в начале 20-х годов, после выхода книги Освальда Шпенглера «Закат Европы» (в 1918 году — на немецком языке, в 1922-м — на русском). Переходный период порождал жажду дознания тайных причин исторических эволюций, стремление к уточнению фундаментальных понятий.



Шпенглер увидел современный ему мир как трагедию культуры, пожираемой наступающей цивилизацией. Последняя при этом мыслится им как нечто предельно враждебное культуре, как источник смерти культуры. Понятия разводятся как альтернативные, существующие в системе вечной оппозиции.

Книга Шпенглера вызвала в России 20-х годов бурную, но краткую дискуссию, оборванную наступлением тоталитаризма. Среди самых блестящих умов, откликнувшихся на нее, был Николай Бердяев. Именно он извлек главный корень из суждений Шпенглера: «Всякая культура неизбежно переходит в цивилизацию. (...) Цивилизация же кончается смертью, она есть уже начало смерти, истощение творческих сил культуры»<sup>1</sup>.

Проанализируем эту интереснейшую мысль, но сначала договоримся о главном. Мы не будем вдаваться в детальные определения понятий. Само по себе это сверхзадача. И цивилизация, и культура — это необъятно многосложные понятийные сферы. В центре нашего внимания — искусство: своеобразный репрезентант культуры, ее высшее овещствление и важнейшая часть. Поэтому, рассматривая историю советского искусства сквозь призму диалектики цивилизации и культуры, последнюю мы будем постоянно представлять через искусство. (Иллюстрации прежде всего из сферы музыки.)

Не станем отбрасывать чувственной оценки слов и понятий. Беседа с современными людьми даст нам преимущественно позитивное отношение к понятию цивилизации (ибо последняя чаще всего отождествляется с

<sup>1</sup> Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста// Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 64.

«цивилизированным обществом»). У Шпенглера — Бердяева — мрачно отрицательное. Принять цитированный выше постулат — означало бы согласиться с тем, что цивилизация уже поглотила культуру. В действительности же мы видим: процесс развития искусства не прервался. Очевидно, между цивилизацией и культурой существуют более сложные диалектические взаимосвязи.

Памятуя о непомерной сложности полного определения категорий, попробуем обнаружить узлы, в которые стянуты их главные смыслы. Еще точнее — побудительные силы, порождающие либо «цивилизационные», либо «культурные» стремления. Бердяев говорит: цивилизация занята выработкой средств обустройства поверхности земли. Добавим: следовательно, она опирается на прагматизм сознания. Добавим еще одно важнейшее обстоятельство: цивилизация — это реализованная и постоянно присутствующая человеку потенция к универсализации. Универсализации во всем: в укладе жизни, в передаче опыта и в подражании, в тиражировании вещей и политических структур. В экспортировании общественно-социальных систем выражена высшая, имперская амбиция цивилизации (неважно — империалистической или социалистической, ибо тенденция к универсализации равно знак любой цивилизации). Подчеркнем еще раз, цивилизация — это реализованное сознание и стремление к универсализации.

Культура же связана с воплощением других, альтернативных потенций человека — со стремлением к духовному самовыражению, к космосу человеческой личности. Культуру можно представить как реализованное подсознание (сверхсознание, надсознание) и стремление к индивидуализации.

Бердяев дает блестящий анализ альтернативных расхождений. Культура — национальна. Цивилизация — интернациональна. Культура построена на неравенстве, на качествах. Цивилизация — механична. Культура — аристократична. Цивилизация — демократична. Наконец, культура религиозна (генетически). Цивилизация — безрелигиозна. Но вот вопрос: только ли альтернативы? Не можем ли мы проследить диффузных связей между полюсами человеческих отношений?

Стремление к универсализму, в сущности, непобедимо и неистребимо в человеке. Это отразилось в проекции цивилизации на культуру, и в частности на искусство. Распространение творческих манер, превращение их в принципы универсально значимые, возникновение транснациональных методик творчества, универсализация в системе куль-

турных институтов, подобия в системе организации художественного быта, общность способов распространения культурных ценностей — все это знаки «от имени» цивилизации. Часть из них связана с обретением культурой своих функций в обществе (через средства цивилизации), часть инверсирована в глубь культурных процессов и является их имманентной сущностью. Но в этом последнем случае стремлениям к универсализации твердо противостоит постоянство воспроизведения новых качеств. Это прежде всего в природе культуры — искусства. Кристалл искусства включает в себе грани уникальности. Кристалл этот никогда не должен совмещаться с жерновами цивилизации. И только когда это происходит, искусство, а вслед за ним и культура обретают облик цивилизации, осуществляется то, о чем говорил Шпенглер: культура **переходит** в цивилизацию.

И Бердяев, и Шпенглер — пророки. Они предчувствовали совмещение кристалла с жерновами, предвидели чудовищную эпоху самой свирепой в истории человечества тоталитарной цивилизации. Предчувствовали сталинизм, фашизм, маоизм. Они предвидели закат поглощенной культуры. Чего стоит одно лишь мрачное пророчество Бердяева: «Истинной духовной культуре, может быть, придется пережить катакомбный период»<sup>2</sup>. Мы пережили его. Мы возрождаемся.

А какова обратная связь? Видимо, следует признать: есть цивилизация и цивилизация. Та, которая «слышит» культуру как своего оппонента и ведет с ней диалог, черпает в ней ферменты, стимулирующие развитие. Ибо в конечном счете культура живет на открытии новых качеств. Этим она изначально инверсирована в инженерный срез цивилизации. Та же цивилизация, которая стремится поглотить культуру (т. е. реализует имманентные тенденции), обречена на смерть. Тоталитаризм есть торжество цивилизации над культурой, попрание священного стремления человечества к равнодействию сил универсализма и индивидуализма. В нарушении этого закона — источник обреченности «режимных цивилизаций» типа сталинщины, гитлеризма и им подобных.

Но это далеко не всё. Цивилизация тоталитаризма и либерально-эгалитарная цивилизация по-разному соотносятся с идеями популизма, распределительного равенства.

<sup>2</sup> Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста. С. 69.

Опасность их для культуры очевидна, поскольку последняя принципиально апеллирует к неравенству. Тоталитаризм, присваивая культуру, распространяет на нее принцип равенства. Свирепая борьба за социалистический реализм, против других «измов» и есть пример обработки кристалла жерновками. Унификация стиля искусства, унификация тематики творчества трансформировали культуру из духовной — в культуру данной цивилизации. Применительно к музыке, в частности, унифицировались все без исключения жанры. Ревнивый досмотр конкретного облика симфоний, опер, камерной музыки не допускал отклонений от норм. Даже оплата была придумана в зависимости от жанра и продолжительности звучания в музыке, от размера холста, скульптуры — в изобразительном искусстве. Не от качества! Тотальное оцивилизовывание культуры означало не просто ее ангажированность, но тотальную же идеологию. Ибо идеология — это цемент цивилизации. Культура стала цементом. Та, которая находилась на поверхности общественного восприятия. Другая же ушла в катакомбы. Так было в Германии эпохи гитлеризма. У нас же и катакомбы тщательно обшаривались. Одна лишь музыка в силу своей волшебной бесплотности могла укрыться там и даже возвышать свой вещий звук. Но об этом ниже.

Итак, в культуре, поглощенной тоталитарной цивилизацией, принцип популизма ярче всего выражен знаменитым лозунгом: «Искусство принадлежит народу; оно должно быть понятно народу». Всему. Предельный демократизм, выраженный в жажде тотального распределения искусства подобий равно на всех. Фальшь в русском переводе ленинских строк была узаконена от имени идеологии тоталитарного популизма<sup>3</sup>.

Цивилизация, находящаяся в диалоге с культурой, лишь отражает популистские идеи, не пропуская их на уровень всепроникновения. Однако культурный срез жизни такого общества наглядно обнаруживает их действие. Этот тип цивилизации также создает свою культуру. Культуру отличную от высокой духовной культуры. Борьба демократизма цивилизации с аристократизмом культуры привела к возникновению так называемой маскультуры, и в частности отразилась в стихии поп-музыки. Принцип тиражирования здесь обязателен. И он всегда доминирует над возможными стилевыми усложнениями и даже изыском. Это искусство действительно принадлежит и понятно народу. При этом цивилизация позаботилась о его распростра-

нении (донесении до масс). Голливудская массовая продукция — явление того же порядка.

Итак, духовная культура общества и культура цивилизации. Вторая не ориентирована на создание уникальных ценностей. В условиях тоталитаризма вся культура обращается в культуру цивилизации. Следует отличать культуру, порожденную цивилизацией, от культуры, поглощенной цивилизацией. В первом случае мы имеем дело с тем, что у нас не совсем верно называют субкультурой, с явлением достаточно сложным и самоценным. Во втором случае речь о культуре, генетически находившейся в оппозиции к цивилизации, но выведенной из сферы диалога и включенной в идеологическую структуру самой цивилизации. Такое явление может быть названо эрзац-культурой. Что осталось в реальной общественной памяти от культуры сталинщины и гитлеризма (кроме «катакомбных» возвышений)? Современная же цивилизация, вступающая в диалог с культурой, предлагает два типа культуры в одновременном существовании: ту, что порождена непосредственно «из чрева цивилизации», и собственно духовную культуру, находящуюся в оппозиции. Сохранение и развитие духовной культуры целиком зависит от степени ее открытости, «легализованной желанности» ее оппозиционного противостояния.

Культура — носитель этоса. Поглощенная культура лишается этического содержания. И тогда цивилизация присваивает себе «право замещения». Следует признать, что цивилизация и сама по себе несет определенное этическое содержание. Это не только законы, вобравшие в себя дух культуры, но и традиции общественных отношений, политические уклады, закрепленные в общественном сознании также и в значении нравственных норм. Известный в современной России философ и христианский проповедник Александр Мень в своем великолепном эссе «Познание добра и зла» (Сов. культура. 1989. 21 окт.) замечает, что Гамлет в порыве к мести не знал либо не помнил важнейшего постулата христианства, отменяющего Моисееву заповедь «око за око». Возможно. Но думается при этом, что знаменитое сомнение «быть или не быть» несет в себе и муки избрания ведущего этоса. Из сферы духа или из сферы цивилизации? И он выбирает последнее. Кара, им произведенная, не столько мечь, сколько восстановление по-

<sup>3</sup> В письме к Кларе Цеткин Ленин писал: «...оно должно быть понятно народом».

правного правопорядка, социальной гармонии, нормы которой также расположены в сфере этоса. Этоса цивилизации. Однако у Гамлета был выбор, и обвинение А. Меня в определенном смысле правомерно. В случаях же осуществления «права на замещение» цивилизация уже не надеется только на порабощенную культуру, долженствующую внушить нравственно-этический кодекс, и прибегает к декларациям. Где сегодня столь активно внушавшийся нам «моральный кодекс строителя коммунизма»? А кодекс христианских заповедей жив. Этос цивилизации всегда базирован на конкретной, пусть долгосрочной и традиционно действующей, но — конъюнктуре. Этос культуры рожден всю историю человечества, восходит к нам из глубин, объемля и новейшие времена. Он вечен, ибо внеконъюнктурен. Он исповедует объективный (подсознательный, надсоциальный, метавременной) характер этических ценностей.

Еще один интересный вопрос отношений культуры и цивилизации возникает в связи с так называемой компенсаторной функцией искусства. Ее заметили психологи и вначале связали с феноменом слушательской избирательности. Известно, например, что Чайковский не просто любил Моцарта, но любил постоянно слушать его музыку, мотивируя это восполнением недостающих ему самому внутренней гармоничности и солнечности. Однако наш век обнажает и другой аспект проявления компенсаторной функции искусства. Уже по отношению к издержкам цивилизации. В пору мутации, перехода нашей цивилизации от тоталитаризма к авторитарному обустройству политической структуры общества (от сталинщины — через оттепель — к застою), искусство постепенно начало выходить из катакомб. И тут произошло чудо.

Именно искусство выступило восполнителем ущербности в деятельности целого ряда социальных институтов, и прежде всего тех, которые призваны к общественному информированию. Не сводки из архивов КГБ, а романы Солженицына оповестили о глубине пережитой трагедии. Не с газетных страниц, а с подмостков театров полетели слова правды и зов к совершенствованию общества. Не официальные оценки, а симфонические партитуры вскрывали апокалипсический масштаб безумия ядерного противостояния, отразившегося новым масштабом трагического в мироощущении.

Ничто в историческом процессе не проходит бесследно. Импульсы одной эпохи передаются другой даже в ситуациях взрывоподобных слов. Гигантская инерция дорево-

люционной русской культуры перелилась через плотину революции (вернее — сталинской контрреволюции), хотя плотину эту пытались возвести как можно выше. Очаги катакомбной культуры означали «сохранение огня» в культурном безвременье, что сделало возможной вспышку искусства оттепели. Последняя сообщила свою инерцию эпохе застоя. Этот период, пожалуй, наиболее любопытен с точки зрения отношений цивилизации и культуры. Ибо застой этот копил «массу» культурного воздействия.

Видимо, можно принять общественно-политические структуры в качестве одного из индексов цивилизации, важной составляющей понятия, способной символизировать общий характер цивилизации. Действительно, прибегая к научно-техническим критериям, современную цивилизацию называют «компьютерной», «атомной», «космической». Это в равной (или почти равной) мере относится и к западной, и к нашей цивилизации. С точки же зрения общественно-политических структур, отразивших экономические и идеологические доктрины, цивилизации оказываются разными. Различия в идеологических доктринах в качестве краеугольного камня содержат отношение к культуре, ее функции. В нашей системе времен застоя тезис: культура = идеология (т. е. цивилизация) — продолжает действовать как часть политической доктрины. Но при этом характер террора (в сторону генетически сопротивляющейся культуры) и, главное, его масштаб были существенно изменены, притом что жесткий контроль остался непреложным принципом. Возникает возможность **открытого** сопротивления культуры (а значит, возрождения ее имманентной функции). Запреты, даже выборочные аресты и депортация наиболее «буйных» носителей культуры уже не могли остановить процесс, который был предопределен непреложной общественной потребностью. Возникает острое противоречие между статическими и динамическими категориями общественного бытия: между неподвижной арматурой административно-командной системы и неуклонным нарастанием движения в области культуры, получившей возможность осуществлять компенсаторную функцию.

Итак, в период 60—80-х годов культура настойчиво возбуждает импульсы гуманизации общества. По мере накопления таких импульсов, той самой «массы культурного воздействия», возникают необратимые перемены общественного сознания. Они-то и обусловили начало гуманизации (окульту-

ривания) институтов нашей цивилизации, обусловили начало перестройки (например, пресса становится распространителем нравственности, индустриальные агломерации начинают тяготеть к культурному спонсорству и даже меценатству, в партийном департаменте идеологии постепенно атрофируются органы насилия над культурой). Культура передает цивилизации эпохи перестройки свой главный смысл, выраженный в инверсии тезиса об основной ценности. Главная ценность цивилизации, поглотившей культуру, — государство. Главная ценность цивилизации, вступившей в диалог с культурой и допустившей ее оппозиционное присутствие, — человек. Перестройка — не результат волевого решения правящих верхов. Перестройка — результат экономического краха и одновременно культурной регенерации.

Любопытно, что в ходе перестройки происходит постепенное снятие отдельных восполняющих функций, характерных для нашего искусства в недавнем прошлом. Например, функций критики общественных пороков, коренящихся в системе государственного управления, критики идеологических доктрин, политического насилия и беззакония в системе отношений государства и личности и многого другого, что вобрала в себя прежде всего художественная литература и театр. Эта ветвь культуры стремилась к художественному овеществлению критики либо через открытое обнажение пороков цивилизации (пусть, рождавший трагические коллизии в истории культуры, множивший политическую эмиграцию и самиздат), либо через тонкое опосредование, эзопов язык, аллегории. Это последнее, например, отличает театр 60—70-х годов. И передача такой восполняющей функции непосредственно публицистике, т. е. институту «от имени» цивилизации, с одной стороны — свидетельствует глубокого воздействия культуры на последнюю, с другой — источник определенного кризиса театра сегодня. А также кино и, частично, художественной литературы. Все они вынуждены сосредоточить творческий поиск прежде всего на имманентных проблемах искусства и здесь находить обретение новых качеств. Отсюда, например, порыв к сценическому эксперименту. Деятели театра открыто признают: если ранее театр завлекал жизненной актуальностью, то теперь актуальностью «от имени» искусства. Поменялся характер компенсаторной функции искусства. Феномен качества стал искомым элементом.

А что же музыка? В ноябре 1989 года, во время гастролей театра «Ла Скала» в Мо-

скве, в давке сломали ногу фотокорреспонденту газеты «Советская культура»... Но вспомним печально знаменитый девиз: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». С наивной радостью самоубийц лозунг этот был подхвачен прежде всего кинематографистами. Но ведь 30-е годы покончили с кино как с элементом культуры, переключив его в эрзац-субкультуру цивилизации. Советизированный голливудский стиль (классический продукт эрзац-культуры) характеризует знаменитые александровские комедии. Сталинская эпоха не знает лент, не выпускаемых на экран, предназначенных к закрытому хранению. Опережающий терроризм. В брежневское время ленты для «спецхрана» образуют обширную фильмотеку. Запаздывающий терроризм. Целая эпоха отделяет Эйзенштейна от следующих явлений из области кино, относимых к собственно культуре. Это искусство действительно оказалось важнейшим, но для эрзац-культуры (по-разному у нас и в Америке). А упомянутый лозунг стал классическим доказательством покушения цивилизации на культуру.

По счастью, музыка не была возведена в ранг «важнейших». Не отражая жизнь в формах самой жизни, музыка сохраняла некоторые дополнительные возможности и в тоталитарный период «советского средневековья». Если представить искусство той поры в виде постепенно угасающих звездных тел, энергия излучения которых целенаправленно убивается некоей таинственной силой, то музыка окажется звездой, сохранившей возможность выброса наиболее ярких протуберанцев. И это несмотря на ровный, универсально выраженный уровень гонений, пафос которых — в унификации стилей и тотальной политико-идеологической ангажированности искусства. В этих условиях музыка оказалась наиболее способной к воспроизведению той самой компенсаторной функции. Из огромного творческого наследия сталинского периода, пожалуй, одна лишь музыка сохранила возможность «надкатакомбного» (т. е. доступного социальному восприятию в эпоху создания) обнаружения высочайших свершений духовной культуры. Достаточно сравнить судьбы Булгакова и Шостаковича, этих равновеликих гениев. Две принципиально различные славы — посмертная и прижизненная. И это при том, что по искренности и мощи правдивейшего отражения трагедии времени Шостакович держит пальму первенства в части неуклонной верности избранной теме, количестве феноменально выраженных ее решений. Творческая судьба

Шостаковича известна. Но в катакомбное хранение в чистом, так сказать, виде была сдана лишь его грандиозная Четвертая симфония. Несчастная судьба гениальной «Леди Макбет», «Носа» и балетов начиналась все же с триумфов. Шостакович был светочем, предметом поклонения, даже некоего культового обожествления в мире людей, жаждавших культуры. В том числе и потому, что его музыка несла громадную «энергию компенсации».

Но не спасли бы Шостаковича ни гений его, ни духовная мощь. Феномен Шостаковича во многом был связан с самим искусством, которым он владел. Абстракция музыкальной речи вообще сослужила добрую службу. Тоталитаризму, да и авторитарным структурам власти культура, в сущности, была не нужна, ибо воздвигалась цивилизация, долженствующая поглотить культуру и замкнуть ее на эрзац-субкультуре. Но существуют мир и политика. Из политических соображений следовало явить «знак» сохранения культуры в общемировом ее понимании. Для этой цели замечательно пригодилось музыкальное исполнительство, ориентированное на классическое наследие. В результате самый мрачный период нашей истории оказался связанным с удивительным расцветом музыкального исполнительства. Инерция великой культуры прошлого обеспечила этот процесс. Один за другим появлялись поражавшие мир пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы, дирижеры. Было создано несколько первоклассных оркестров. Конечно, все это гнездилось в немногочисленных центрах, в то время как огромная страна пребывала в культурном вакууме. И все же это не была только витрина. Радио и грамзапись как-то разносили крупицы ценностей. Следует признать, что и театральное исполнительство (но не драматургия!) столь же мощно развило свою традицию. Все это тоже были очаги культурной компенсации.

В аспекте общественного восприятия музыки здесь содержится и обратная сторона. Ориентированное на классику исполнительство выработало приоритеты («репертуарного ожидания»). Очень скоро это породило нигилизм по отношению к новой музыке, к качественно новой интонации; ее общественное отторжение, провокационно поддержанное официальными доктринами и потоком псевдосовременной эрзац-культуры в серьезном роде.

Переход к брежневскому авторитаризму означал изменение контура цивилизации. Импульсы оттепели сохранили свое значение. Творческий музыкальный процесс обо-

гатился прорастанием «музыкальной ереси» (явление, немислимое при тоталитаризме). Конечно, преследование инакомыслящих (и еще более жестоко — инаковидящих, инакопишущих) оставалось краеугольным камнем цивилизации, лишь постепенно накапливавшей переходные свойства. Но процесс оказался необратимым, и запретная политика, исторически постепенно слабевшая, занялась в основном регуляцией распространения «еретических» течений. (Во всяком случае, в музыке это выглядело именно так, ибо открытых «запретов на манеры» не существовало.) И в этом «запретительство» не преуспело до конца, поскольку тяга к духовной культуре (а значит — к художественному плюрализму) становилась стихийным велением общества, находившего пути преодоления «велений системы».

Удивительно другое. Исполнительское искусство вдруг, с опозданием, начало рефлексировать на давление цивилизации. Возникли приверженность к исполнительским стереотипам, тиражирование интерпретационных манер, тенденция к нивелированию индивидуальности при сохранении высокого ремесленного уровня. Мы постепенно начали терять свои позиции на международных конкурсах и сейчас в определенном смысле переживаем кризис в подготовке нового поколения звезд.

На протяжении огромного периода истории наше общество было замкнутым. Если принять тезис Бердяева, что цивилизация — это стремление к «мировому городу», это значит — признать принципиальную **разомкнутость** цивилизованных устремлений, их тяготение к глобальным связям. Сейчас мы пришли к этой идее. В частности, мысль о построении европейского дома — чисто «цивилизованная» идея. Феномен уже сложившейся у нас цивилизации (контур которой мы хотим кардинально поменять) парадоксален: стремление к «мировому городу» осуществлялось, по крайней мере до сих пор, в системе **замкнутого** общества.

Однако замкнутость эта имела различные фазы состояния и начиная с 60-х годов носит, по существу, относительный характер. Проникновение художественной информации об искусстве западного мира фактически нарастает от десятилетия к десятилетию. Уже в 60-е годы возникает явление, названное «советским авангардом». Таковым оно казалось в контексте господствовавших в нашей культуре тенденций. На самом же деле зарубежные эксперты моментально услышали в нем принадлежность другой культуре, принципиально отличной от западной.



Соответственно в русле господствовавших тенденций нарастает усвоение новых универсалий, родившихся в послевоенной Европе, наследовавших гигантскую преобразовательную работу в искусстве начала века. В этой работе русская музыка принимает самое активное участие. Но процесс этот был прерван тоталитаризмом. Вернее, был прерван контакт в осуществлении такой работы. Здесь-то и кроется тайна, связанная с особым, как мне думается, «везением» музыки. В условиях замкнутого общества она сохраняет преобразовательные импульсы. Конечно, огромную роль сыграла реэмиграция Прокофьева, а потом, в конце 60-х, — новое открытие Стравинского. Но главным оказалось становление новых национальных школ, приведшее к подлинному взрыву качеств, неведомых миру. Качеств национальных музык, суммарно составивших картину искусства огромного, замкнутого мира.

Эта картина оказалась настолько самобытной и интригующей, что западный мир признал ее не просто качественно достойной, но кардинально обогащающей мир образов искусства XX века. И здесь нет парадоксов. Замкнутый мир порождает самобытную музыкальную культуру, становление которой протекает в постоянной борьбе за изменение контура цивилизации.

«Есть советский интонационный строй!» — с гордостью воскликнул в свое время Б. Ярустовский на страницах журнала «Советская музыка» (1973. № 3). А время это было особое, связанное с началом выхода на мировую арену новой советской музыки, прежде всего представляющей культуру республик. Это был период осознания подчеркнутой дифференциации национальных стилей, осознания тенденций к обособлению, вызванных отнюдь не только различиями поверхностно расположенных национально-этнографических признаков.

Как же так? Неужели окончательно рушится несущая балка универсализма и единотипия? Приподнято-утвердительный пафос восклицания Ярустовского нес в себе не столько констатацию, сколько призыв: пожалуйста, сделайте этот единотипный интонационный строй! — Тщетно! Тенденция к стилевому расслоению также оказалась необратимой. Какие стили ближе друг другу? Щедрина, Канчели, Тертерян и Тормиса или Булеза, Ноно, Штокхаузена и Лигети? Невозможно ответить однозначно. Пожалуй, вторая группа кажется даже более близкой. И все же невольно восклицание Ярустовского отразило некую объективность. Культура, родившаяся в борьбе с авто-

ритаризмом, в условиях замкнутого общества несла в себе определенные знаки отличия от культуры разомкнутого общества. Но это знаки отнюдь не идеологического рода («советский», а значит, предположительно, — «несоветский», «антисоветский», «буржуазный», «империалистический» интонационный строй). Они фиксировали различие цивилизационных контекстов. Неожиданно это оказалось ценным для мировой культуры в целом, ибо в различиях — богатство, умножение качеств.

Культура — национальна. Тезис, обретающий особо важное значение рядом с альтернативой: цивилизация — интернациональна; она устремлена к «мировому городу». Последняя идея объективно несет в себе гибель культурного контекста бытия. Не случайно она встретила оппозицию в среде философов, занятых футурологией цивилизации. Канадский социолог Маршалл Маклюэн, в частности, выдвигает альтернативу «мировой деревни» («коммуникативной», «электронной», но — деревни). Думается, однако, что и в том и в другом варианте тенденция к универсализму будет нарастать. Соответственно, должен нарастать ресурс сопротивления «от имени» культуры. Ресурс этот расположен прежде всего в идее сохранения и упрочения национального самосознания.

Сегодняшний «языковой бунт» народов Советского Союза — это стихия борющейся культуры, преодолевающей рудименты тоталитаризма. Это не просто борьба против языковой унификации, и уж тем более не борьба против русского языка как такового. Это борьба за культуру. И не только каждой данной нации, но — целого сообщества народов. Ибо плюрализм — первейший ее знак. Уже в брежневские времена национальные шатания дали себя почувствовать. И тут же был брошен догмат: в Советском Союзе возникла новая «исторически сложившаяся общность людей — советский народ». Подразумевалось, что центростремительные силы необратимо возобладали над центробежными. Как выяснилось сегодня — поспешный вывод. Энергия центробежных национальных процессов нарастает и становится одним из главных определителей нашего исторического времени.

Путь к национально-культурному самоопределению содержит немало опасностей. Национальная культура объективно стремится к замкнутости. К замыканию на имманентных ценностях (притом что такие ценности могут быть расположены в разных пластах). Но на пути этой тенденции стоят универсалистские устремления цивили-

зации. Быть может, здесь сфера самой тонкой диалектики культуры и цивилизации.

Вспомним историю становления композиторских школ в азиатских республиках нашей страны. Философия тоталитарного популизма, замешенная на культурной слепоте, выдвинула чисто «распределительную» идею размещения «культурных благ» европейской цивилизации в регионе, исповедовавшем иные духовные ценности. И вот целый отряд культуртрегеров двинулся из России создавать национальные композиторские школы там, где профессионализм существовал в неписьменной традиции. Но это было время, когда русскую музыку последовательно оскотляли, лишая потенции саморазвития. Культуртрегеры были лишены права на эксперимент. Они могли опираться только на традиции русской дореволюционной (sic!) классики. Соединив эту традицию с местным материалом, пришельцы выступили эпигонами той ветви русской классической музыки, которая получила название «русского Востока». Параллельно развернулось фронтальное обучение местных кадров, скоро вытеснивших учителей, но продолжавших создавать ту самую русскую музыку о Востоке. Однако свершилось важное (и в этом историческое оправдание предпринятых усилий): композиторский профессионализм возник, и когда культура начала выходить из чрева поглотившей ее цивилизации, которая, в свою очередь, стала обнаруживать способность к диалогу с культурой, тогда возникло чудо. С одной стороны, национальная музыкальная культура сосредоточилась на познании имманентных ценностей извечных своих традиций, с другой — разомкнула практику в мировой опыт современных композиторских техник. Произошло двухканальное углубление и расширение содержания творческой деятельности. Началось возникать уже собственно искусство, ставшее фундаментом новой традиции на основе диффузии европейских и восточных импульсов.

Так называемый социалистический реализм всемерно способствовал замкнутости насковзь идеологизированных национальных культур. В результате профессиональная музыка народов во многом превратилась в «музыку провинций». Притом что такая музыка всегда была остро национальна, но только в этнографическом смысле. Парадокс в том, что тоталитарная цивилизация не могла сообщить культуре имманентного свойства собственно цивилизации: стремления к разомкнутости. Ибо она не состояла с ней в диалоге, переключив ее

в эрзац-культуру с прагматическим назначением. В этой ситуации этнографический «музыкальный национализм» провинциального характера замещал функцию движения культуры к национальному самоопределению. Для многих деятелей искусства (в том числе и в России) это обернулось жестоким самообманом.

Таким образом, цивилизация, находящаяся в диалоге с культурой, несет в себе животворный фермент развития последней. Стремление к замыканию на ценностях традиции сотрудничает с «импульсами размыкания», с идеями универсализма. Только на этом пути самоопределение национального может обрести значение общечеловеческой ценности.

Вообще-то, импульсы цивилизации сколь важны, столь и опасны для национальной культуры. Когда-то замечательный русский философ Флоренский выдвинул тезис об особой роли названной им «органопроекции» — особого умения человеческого ума нарастить не приданные природой способности (например, умение летать, видеть сквозь огромные расстояния и пр.). Музыка постоянно базируется на принципе «органопроекции», сегодня целиком лежащей в сфере инженерной цивилизации, постоянно совершающей важные «дарения» искусству музыки (начиная от строительства музыкальных инструментов, как бы продолжающих натуральный «орган голоса», и кончая новейшими источниками звука и технологии звукосочетаний). Современная цивилизация шлет искусству мощные импульсы интеллектуализма, зовет к смыканию с математической логикой и стихией инженерного изобретательства. Тенденция эта растет от начала века и особо пышно расцветает в послевоенном авангарде, провозгласившем создание транснациональных методик. Кажется, цивилизация вновь берет верх над внутренними свойствами культуры. Но процесс этот осуществлялся в системе диалога, историческое время осмысления тезисов и контртезисов привело к признанию национальных ценностей. Они могли быть выражены каким угодно способом, но они должны были быть выражены. Конечно, слабые здесь погибли. Однако подлинный талант не просто сохраняет принадлежность к национальной культуре, но сообщает ей новый профиль. Порой он не сразу осознается.

Вспоминается жестокая критика (50-е годы и даже позднее), обвинения в «ненаrodnости» тех, кто покусился на «стереотип национального», обратившись к новым универсалиям в системе композитор — фольклор. И это отличало не только процесс ста-

новления новых национальных композиторских школ, но присутствовало в практике российской музыкальной жизни, хотя русская музыка уже в начале века выдвинула Стравинского и Прокофьева, опрокинувших стереотип национального самовыражения.

Любопытно, что основоположники европейского авангарда принципиально не задавались целью создания национальных склонений стиля. Индивидуализм — да. Но не национальная акцентированность. И все же наиболее сильные из них не смогли избежать последнего. На Западе это осознали довольно поздно, по мере поворота от «эйфории универсализма» в сторону тенденции к национальному замыканию культур. Нам же понадобилось время, чтобы мы начали осознавать Булеза, Ноно, Штокхаузена соответственно как француза, итальянца, немца. Время — для зарождения (у нас) диалога цивилизации и культуры.

Демократизм цивилизации в противовес аристократичности культуры может быть выражен в популистско-распределительном ключе либо в плюрализме — предоставлении права выбора. Первым ключом наша культура была надежно и надолго заперта. Сам этот принцип категорически отказывает культуре в каком-либо аристократизме. Вспомним: «Искусство принадлежит народу; оно должно быть понятно...» Второй ключ вручен цивилизации «от имени» культуры. Ибо выбор означает релятив качеств. Но цивилизация как бы тиражирует внутренний посыл культуры, переключая его в сферу социального поведения. Ведь плюрализм культуры не несет в себе предложений к выбору. Бессмысленно выбирать из явлений искусства, ибо каждое самоценно, уникально. В этом первый знак аристократизма.

Другой — в непреложном стремлении искусства к элитарности. Значение этого явления не случайно отмечено Теодором Адорно. Наша доктрина до недавнего прошлого звала к истреблению элитарности как самого страшного вируса, угрожавшего популистским догмам коллективизма. И только сейчас мы начинаем сознавать, что элитарность — это фермент развития «сферы потребления» искусства. Не расширения этой сферы, а именно качественных изменений в ней. Формирование «сферы потребления» культуры — решающий фактор ее социальной судьбы.

И тоталитаризм, и авторитарные режимы декларировали преследование всякого новаторства как борьбу с элитарностью, отождествляемой с «недемократичностью». Новизна по возможности отсекалась, слушательская аудитория постепенно «ржавела»,

закосневала. Новое искусство прорастало, как трава сквозь асфальт, — мучительно, опираясь на остаточный «резерв восприятия». Но оно все же прорастало, как сугубо элитарное, постепенно расширяя круг слушательской элиты. Искусственное замедление этого процесса и ставило драматизм ситуации. В области музыки только сейчас пробуждается то, что мы называем широким (конечно, относительно) слушательским интересом к новизне. Элитарность становится искомым элементом. Это также победный итог мужественного противостояния культуры на протяжении десятилетий.

Есть еще одно преломление аристократичности искусства. Это аристократизм качественной уникальности. Культура основана на качествах. Можно сказать, она основана на сверхкачествах. Когда-то Александр Блок сравнил поэтическое произведение с покрывалом, брошенным на острия из нескольких слов. Продолжив эту мысль, искусство также можно представить в виде покрывала, брошенного на острия из нескольких сверхкачеств. Историческое время обнажает их в каждой художественной эпохе. Они прежде всего закрепляются в общественной памяти и для многих людей становятся единственными знаками того или иного художественного времени.

Создание сверхкачества — удел высокого таланта и гения. Академик Мигдал привел известную формулу различия понятий таланта и гения. Талант, напомнил он, в состоянии поразить видимую цель, которую никто другой поразить не в состоянии. Гений же поражает невидимые цели. Фактически это фиксирует громадную роль сферы подсознания в научной деятельности. Но ведь результат ее инверсирован прежде всего в слой цивилизации, ибо апеллирует к развитию сознания и средств универсализации. Наука — своеобразный ствол контакта между культурой и цивилизацией, по которому постоянно передается громадное напряжение взаимодействия. Аристократизм таланта, его элитарность — важнейший фермент развития науки. Инженерное же преломление ее открытий есть универсализация из глубин элитарности, перевод уникальной мысли в демократически тиражированную продукцию. Техническая цивилизация — это и техническая культура. Но вторая — первородный элемент.

Изначальная элитарность открытия в искусстве также поддерживается импульсами от лица универсализма. Гений открывает новую сферу искусства. Вначале она принадлежит только ему, со временем же кристаллизуется в системе новых универ-

салий. Громадную роль в этом процессе играет наука об искусстве, прежде всего теоретическая. Это своеобразный субъект цивилизации, инкрустированный в культуру. Однако есть отличие между открытием в науке и в искусстве. Второе также как бы обращено к рождению универсалий (в технологии самого искусства). Но при этом оно всегда самоценно и сохраняет уникальность в исторической жизни. Открытие в области науки всегда разомкнуто в продолжение. Открытие в области искусства всегда овеществлено в конкретном произведении, несущем как универсальные, так и уникальные качества. Поэтому разомкнутость всегда сосуществует здесь с замкнутостью на самоценности.

Наука говорит: нет пределов познанию. Искусство говорит: нет пределов совершенству. Это второе и есть признак аристократизма. Стремление к совершенству — древнейшая особенность культуры и искусства. Древние эллины открыли один из символов совершенства — золотое сечение. Но математическое выражение этой пропорции закодировано в бесконечной дроби, образуемой корнем из 5. Вывод: совпадение с точкой золотого сечения невозможно. Условно говоря, здесь побеждает тот, кто продвинется дальше за запятую десятичной дроби. Замечу попутно, что в искусстве равно ценится как приближение, так и отклонение от пропорции золотого сечения. Я привлек его лишь в качестве иллюстрации того, что даже наиболее точно выраженный «символ совершенства» несет в себе «недостижимость совмещения».

Духовная культура всегда стремится к аристократизму совершенства. Это отличает и сферу исполнительства. Цивилизация, стремящаяся к эрзац-культуре, вела с подлинной культурой своеобразные «игры». Например, образовывались симфонические оркестры. И не то важно, что образовывались они в малом числе (в нашей стране их 57, в недавней ГДР — 97, а в США — по данным журнала «Америка» — 1500). Важно другое — за исключением нескольких «элитарных» (с точки зрения финансового обеспечения), всем остальным предложили нищенское существование. О каком аристократизме качества может идти речь, если большинство наших периферийных оркестров будто специально создано для того, чтобы профанировать искусство. Подобная же ситуация с оперными театрами. В результате громадная часть потенциальных потребителей искусства отшатнулась от него, приняв профанацию за чистую монету и не оценив ее. Те же, кто ясно представлял ценности

искусства (прежде всего публика центров), начали испытывать острую ностальгию по «исполнительским вершинам». Последние все более становились дефицитом, ибо даже центры отразили падение общего уровня музыкального исполнительства в стране. А тяга к такому совершенству громадна. Вот почему сломали ногу репортеру, пытавшемуся проникнуть в Большой зал Московской консерватории, где театр «Ла Скала» давал «Реквием» Верди. Печальный, но симптоматичный знак.

Общество жаждет искусства подлинных качеств. Сегодня судьба искусства драматична, но брезжит свет в конце туннеля. Остаточный принцип финансирования культуры — страшное наследие тоталитаризма. Страшно тем, что этот остаток — из единственного источника. В странах, где цивилизация находится в диалоге с культурой, искусство содержится не государством, а обществом в целом. У нас же — только государством. На протяжении всей нашей истории государство провозглашало себя высшей общественной ценностью. Зачем ему были иные ценности? Инерция этого рокового принципа тянется сквозь десятилетия, и только сейчас общество пробуждается к пониманию того, что оно в целом ответственно за судьбу культуры. Робко, но начали появляться спонсоры и меценаты (в лице крупных промышленных фирм), возникают фонды культуры. Но это лишь пробуждение.

Культура — религиозна. Многие музыканты испытывают «храмовое» ощущение, находясь в пустом концертном зале. И не потому только, что здесь овещаются «святые искусства». Но потому также, что зал, подобно храму, — место общинного сочувствования. К тому же в основе объединяющего к сочувствованию начала и в том и в другом случае лежит этос. Хотя вся культура религиозна генетически, собственно религиозный пласт культуры являет собой редкую самоценность. Послеревolutionный тоталитаризм в нашей стране сметает с лица земли памятники религиозной культуры.

В культуре наступает время полной и всеохватной секуляризации. В 20-е годы этот процесс мог быть расценен как завершение тенденции, возникшей в буржуазном обществе. Однако уже в 30-е годы секуляризация оборачивается прорастанием новой сакрализации. Тезис о монументальной пропаганде был первой предпосылкой к сакрализации идеологии. Подобно грибам после дождя, вырастают памятники вождям (умершему и живущему), возникают новые обряды (возложение венков, поклонение мощам). Непостижимым образом сохраняется даже

триединство божественного воплощения: бог-отец (вождь мирового пролетариата), бог-сын (царствующий диктатор — переменная величина), бог — дух святой (идеологическая доктрина, государство). Как далеко отстоит это триединство, означающее полную дегуманизацию общества, от другой триады христианского завета, изложенной в Первом послании Св. Апостола Павла к коринфянам: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше». Сакрализованная идеология включает любовь, провозглашая лишь веру и надежду (в качестве пучка сена на оглобле). Христианский же проповедник ставит любовь над верой. Ибо в корне своем религия взывает к гуманизму.

Такого рода сакрализацией оказались охвачены все искусства новой эрзац-культуры. В музыке это выразилось не только в тотальной идеологизации программного слоя искусства, но и в создании особых жанров, прежде всего глориальных, выполняющих функцию новых общественных литургий. Славильные кантаты, оратории и генетически восходят к литургическому истоку. Парадоксально преобразованные, они служат той же цели.

Что же касается собственно религиозной музыки, то здесь наступает строжайший запрет на изучение истории церковного искусства (этот процесс погружается в «катакомбы» и робко выходит на поверхность лишь с середины 60-х годов). Обрывается творческая нить в области церковной музыки. Антирелигиозные предрассудки были столь могущественны, что даже попытки исполнительской реставрации этого наследия в 70-е годы нередко сопровождалась заменой текста и прочими варварскими искажениями. И все же феномен возрождения общественного интереса к церковной музыке, расширяющееся внедрение ее в современный быт — также результат длительного сопротивления культуры.

Общество нуждается в возвышении сферы этоса. И в этом видится тяга к совершенству, ибо здесь исток нравственного совершенствования общества. Путь к нему также

лежит через культуру. Настойчиво зазвучал призыв «познай самого себя». Призыв, немислимый ранее. Он пришел к нам из мира эмансипировавшейся культуры. И прийти к такому познанию можно только через многовековой опыт духовного развития человечества. Цивилизация, поглотившая культуру, не в состоянии предложить инструмент такого познания.

Призыв этот и есть обнаружение нового ценностного приоритета. Культура, которая всегда вела борьбу за человеческую личность, порою жертвенно, испытывая немислимые тяготы покаяния, сегодня выходит на авансцену нашей истории в качестве ее главного действующего лица. Выход этот объемлет историческое время. Мы лишь в начале перемен. Вероятно, культура может быть представлена в двух значениях: как культура-процесс и как культура-овеществление (включающая многое, в том числе высшую форму такого овеществления — искусство). Главное содержание культуры-процесса — таинственная эволюция духовной сферы бытия, неуклонное накопление этических значений, метаморфозы мировоззренческого космоса. Культура-процесс сегодня разворачивается столь мощно, что мы начинаем ощущать возникновение нового энергетического поля, простирающегося в сферу духовного состояния общества. Культура-процесс должна предопределить судьбу культуры-овеществления, продолжающей испытывать невероятные трудности. И может быть, сейчас как никогда важно осознать, что цивилизация есть реализованное сознание и непреложное стремление к универсализации; культура же есть реализация под-сознания и столь же непреложная тяга к индивидуализации. Это две ипостаси человеческой сущности, значение которых равноценно в организации человеческого бытия. Гармония отношений цивилизации и культуры означает возникновение того самого «цивилизованного общества», достижение которого и стало вождеденной мечтой, наполняющей нашу жизнь смыслом и надеждой.

# 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?                                       | 3 | Что приобрела и что потеряла русская культура за годы Советской власти? Как они отразились на духовной жизни, искусстве и литературе Ленинграда? |
| 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? | 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?   |
- 

**ВИТАЛИЙ КАНЕВСКИЙ,**  
кинорежиссер, обладатель приза «Золотая камера», «Самега D'ог»,  
международного фестиваля «Канны-90»

1. Самобытность — в нашем дремучем упрямстве. В том, что мы никому не верим, даже самым крупным авторитетам, до всего добираемся сами. На Западе — система образования, при которой учитель «натаскивает» ученика. У нас — волей-неволей до всего приходится добираться самому.

2. Какая может быть роль? Никакой роли. Каждый человек — и у нас, и вообще на Земле — на самом деле живет «от себя». Все танцы начинаются от печки. Эта печка — сам человек. Остальное все — наносное.

3. Ничего не потеряла. Каким бы слоем асфальт ни накатывать на дорогу, хоть семьдесят этих слоев будет, — а все равно живое прорастет в итоге. Идеология — выдумка. Живого человека, художника она не переломит.

4. Духовность в Петербурге нынешнем можно увидеть только в архитектуре. Оставили эту красоту нам — и она вроде духовного всплеска в нас.

5. Чтобы все всем было можно. В природе все дозволено и все имеет свое значение. По какому праву мне могут говорить, что я делаю не так? Привыкли, что черное — это плохо. А ко мне в темноте приходят хорошие мысли и ощущения. Ничего нельзя запрещать.

**АНДРЕЙ БОРЕЙКО,**  
дирижер, лауреат международных конкурсов в Катовице (Польша) и в Амстердаме,  
главный дирижер Уральского филармонического оркестра (Свердловск)

Поскольку редакция заранее согласилась на ответы в любой форме, я избираю смешанный жанр.

1. Отвечая на ваш первый вопрос в тоне ядовитого гротеска, замечу, что национальная самобытность нашей (сегодняшней!) культуры прежде всего в том, что долгие годы мы жили

в состоянии насильственно-добровольной (каково сочетание! — поистине, вся наша жизнь — гротеск!) изоляции. Мир жил своей жизнью, мы — своей. В лучшем случае узнавали о чем-то из рассказов отдельных счастливых, правдами или неправдами попавших «за бугор».

Я хочу конкретизировать тему. Будучи дирижером, считаю, что для того, чтобы учить оркестрантов, надо прежде знать самому. Как можно объяснить коллективу, что имел в виду Мессиаен или Лютославский, Айвз или Уэббер, если сам об этом имеешь не больше информации, чем музыканты коллектива? Хорошо, если знаешь языки и имеешь возможность читать о событиях музыкальной жизни планеты, однако, во-первых, зарубежная периодика и в Ленинграде труднодоступна — что же говорить об Ульяновске, где я до недавнего времени работал и где Дворец Книги (центральное книгохранилище города) не получает ни одного журнала — даже из соцстран, — посвященного классической музыке.

В мире сейчас происходит бум оперы. Многочисленные фестивали в Западной Европе и США убедительно доказывают, что кризис этого жанра, о котором поговаривают наши музыковеды, не более чем фикция.

Если Москва и Ленинград еще имеют редчайшие возможности познакомиться с немногими гастролерами, то провинция лишена абсолютно всего. Сюда не приезжают ни театры, ни дирижеры, ни солисты из-за рубежа. Я имею в виду исполнителей экстракласса. Да ведь и советские артисты, принадлежащие к мировой элите, по периферии не ездят. Ни Светланов, ни Темирганов, ни Китаенко, ни... перечислять можно было бы долго. О Кисине, Плетнев, Репине, Венгерове, Гаврилове, Гутман, Башмете наши музыканты и слушатели знают только понаслышке. Видимо, они должны зарабатывать валюту для страны? Но куда же она идет? Провинциальные оркестры играют на ужасающих инструментах, не имеют укомплектованных нотных библиотек, а сколько пустых мест в оркестрах!

2. Не стану теоретизировать о значении, роли и месте русской культуры в мировом сообществе. Полагаю, что таких рассуждений в редакционном портфеле немало. Воспользуюсь еще раз свободой, предоставленной вами, и на последний вопрос анкеты отвечу маленькой антиутопией. Я вынужден огорчить футуролога, которого вы пытались развеселить (см. «Искусство Ленинграда», № 1 за 1990 г.).

Итак, если все пойдет по наметившемуся сегодня пути, к февралю—марту 1991 года (то есть ко времени выхода настоящего номера журнала) музыкальный Ленинград лишится многих ведущих солистов оперы и балета как Кировского, так и Малого театров. Останутся те, кем по каким-либо, чаще всего возрастным, причинам не заинтересуются западные импресарио. Это же относится к обоим оркестрам Филармонии, а также к оркестрам упомянутых театров. Надо смотреть правде в глаза: музыканты бегут, причем очень торопятся, ибо в нашей непредсказуемой стране завтрашний день абсолютно не гарантирует стабильности ни в политическом, ни в экономическом, ни в культурном отношении.

Комплектация театральных трупп и оркестров какое-то время будет производится за счет внутригородских ресурсов (Консерватория, музыкальные училища). Однако уже сегодня многие студенты стараются реализовать возможность поучиться на Западе со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Почти неизбежно, с моей точки зрения, обращение столиц к лучшим силам России — к театрам и оркестрам Перми, Свердловска, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Ульяновска и т. д. Перекачка сил уничтожит на корню провинциальные оркестры и театры. Многим дирижерам в этой ситуации придется искать работу за пределами СССР (что крайне трудно!) или вообще менять профессию (!!).

Публики в концертных залах и театрах станет еще меньше. Даже приезды Ашкенази и Ростроповича не будут сопровождаться аншлагами; что же говорить о рядовых, будничных концертах и спектаклях!

Основными языками тех, кто еще будет ходить в концерты и в оперу, станут английский, французский, немецкий — короче, языки туристов, в культурной программе которых значится посещение театра или филармонии.

Не исключено, что на сцену Кировского и Малого оперного вернется оперетта, придет мюзикл (желательно со стриптизом), хотя это — как прямая инъекция в сердце — только продлит агонию. Культурное возрождение возможно (при максимально удачном, без осечек, пути подъема экономики) не ранее, чем через 5—10 лет. Давайте без иллюзий.

# ЯЗЫКОМ ЦИФР

СТАТИСТИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ ПО ЛЕНИНГРАДУ ЗА 1989 ГОД

## **Театры:**

число театральных мест на 10 тыс. жителей — 23,9 (для сравнения: среди 73 автономных республик, краев и областей Российской Федерации Ленинград на 6-м месте, Москва на 3-м месте; в среднем по РСФСР — 12,9); заполняемость зрительных залов — 86 % (на 3-м месте, Москва на 5-м месте — 81,9 %, в среднем по РСФСР — 67,1 %); число посещений театров на 1 тыс. жителей — 902 чел. (на 1-м месте, Москва на 2-м месте — 892 чел., в среднем по РСФСР — 360 чел.); среднее число жителей на один театр — 334,7 тыс. чел. (на 27-м месте, Москва на 7-м месте — 224,2 тыс., в среднем по РСФСР — 412,8 тыс. чел.).

## **Концертные организации:**

число концертов на 10 тыс. жителей — 58,5 (на 1-м месте, Москва на 7-м месте — 26,7; в среднем по РСФСР — 17 концертов); число посещений концертов на 10 тыс. жителей — 2581 чел. (на 1-м месте, Москва на 2-м месте — 1060 чел.; в среднем по РСФСР — 497 чел.).

## **Кинотеатры:**

число мест в залах кинотеатров на 10 тыс. жителей — 102,9 (на 48-м месте, Москва на 32-м месте — 116,7; в среднем по РСФСР — 109,4); число посещений киносеансов в среднем на одного жителя — 11 (на 59-м месте, Москва на 61-м месте — 10 посещений; в среднем по РСФСР — 12).

## **Клубные учреждения:**

число посадочных мест в зрительных и лекционных залах клубных учреждений всех ведомств на 1 тыс. жителей — 31,6 (на 71-м месте, Москва на последнем, 73-м месте — 16,8; в среднем по РСФСР — 92,7); число клубных учреждений Министерства культуры РСФСР, требующих капремонта, — 14 (из имеющихся 17).

## **Библиотеки:**

среднее количество книг и журналов в массовых и универсальных библиотеках всех ведомств на 1 жителя — 6,1 экз. (на 69-м месте, Москва на 71-м месте — 5,5 экз.; в среднем по РСФСР — 7,8 экз.); охват населения обслуживанием массовыми и универсальными библиотеками всех ведомств — 31,9 % (на 71-м месте, Москва на 64-м месте — 43,8 %; в среднем по РСФСР — 50,1 %).

## **Музеи:**

число посещений музеев на 1 тыс. жителей — 4547 чел. (на 1-м месте, Москва на 16-м месте — 595 чел.; в среднем по РСФСР — 576 чел.).

## **Учебные заведения:**

охват школьников музыкальным и художественным образованием — 3,6 % (на 66-м месте, Москва на 46-м месте — 6,6 %; в среднем по РСФСР — 4,7 %).

## **Платные услуги:**

расходы одного жителя на платные услуги учреждений культуры, искусства и кино — 14,9 рубля (на 1-м месте, Москва на 2-м месте — 13,3 руб.; в среднем по РСФСР — 7,2 руб.).

## **Кадры учреждений культуры и искусства:**

число работающих в отрасли на 1 тыс. жителей — 4,9 чел. (на 52-м месте, Москва на 69-м месте — 3,8 чел.; в среднем по РСФСР — 5,2 чел.), число специалистов отрасли с высшим образованием к общему числу работающих — 46,8 % (на 1-м месте, Москва на 2-м месте — 45,6 %; в среднем по РСФСР — 19,7 %).

## **Краткие общие выводы:**

- сохраняется популярность театров; достаточно высока в сравнении с другими посещаемость вечерних спектаклей на стационаре;
- мало театров, особенно детских; сравнение со многими городами России не в пользу Ленинграда;
- объемы концертной деятельности находятся на самом высоком уровне в России;
- самые лучшие показатели — в музейном деле; развитая сеть, посещаемость в семь раз выше Москвы и в среднем по России;
- развитие киносети существенно отстает от потребностей населения; показатель количества мест и посещаемости даже ниже, чем в среднем по России;
- такое же неблагоприятное с системой клубных учреждений; количество посадочных мест в три раза ниже, чем в среднем по России;
- есть отставание и в библиотечном деле; книжные фонды на одного жителя, охват населения ниже, чем в среднем по России;
- существенно недостает детских музыкальных и художественных школ, школ искусств; показатели ниже, чем в среднем по России;
- работники культуры в Ленинграде так же, как и в Москве, наиболее квалифицированные в России.

Главное управление культуры Ленинграда



# «НАГЛОЙ ВЛАСТИ КРЕПОСТНАЯ БЛАГОДАТЬ...»

Культура Петрограда — Ленинграда в двадцатые годы



1917 год, разрушивший самодержавие и потрясший основы всего жизненного уклада России, явился той чертой, за которой, казалось, начнется абсолютно новая жизнь, с новыми традициями, устоями, правом и культурой.

Новое миропонимание утверждалось, сокрушая авторитеты и посягая на святая святых. Даже новорожденных теперь не крестили, а «октябрили», прикалывая к пеленке младенца комсомольский значок и вручая родителям ритуальную Красную люльку (причем в центре и крупных городах эта церемония носила отнюдь не единичный характер). По-иному зазвучали и детские

*Открытие памятника Ф. Лассалю (скульптор В. А. Синайский) на Невском пр., около здания бывшей Государственной думы. В центре — А. В. Луначарский и Г. Е. Зиновьев. 7 октября 1918 года*

имена: появились Изили (Исполняй заветы Ильича), Тролезины (Троцкий — Ленин — Зиновьев), Арвили (Армия В. И. Ленина), Ледаты (Лев Давыдович Троцкий).

Революционный дух эпохи в кратчайшие сроки отпечатался и на облике обеих столиц, с площадей



*Аттракционы в саду Государственного Народного дома -- в бывшем Александровском парке в дни празднования 10-летия профсоюзов. В 1920-е годы здесь еще действовала открывшаяся в 1906 году первая в России детская железная дорога, длина которой составляла около 1200 метров. 1927*



*Катание детей на пони в Зоологическом саду. 1924—1925*

и улиц которых, по постановлению Совнаркома от 12 апреля 1918 года, надлежало снять «памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны». На их месте предполагалось создать новые, которые бы соответствовали героическому времени. Одним из первых культурных мероприятий, осуществленных Советским правительством, явилась канонизация новых «святых», ставшая составной частью грандиозного плана монументальной пропаганды. 2 августа того же года в «Известиях» был опубликован целый «Список лиц, коим предположено поставить памятники в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в СНК Отделом изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению». Сюда вошли «революционные и общественные деятели» от Спартака до Кибальчича, писатели и поэты, философы и ученые, художники, композиторы и артисты, большей частью заслужившие всемирную известность или

признание и особо почитаемые Советской властью. Герцен благополучно уживался в этом ряду со Степаном Разиным. Представленная же Наркомпросом кандидатура Владимира Соловьева не прошла утверждения на СНК.

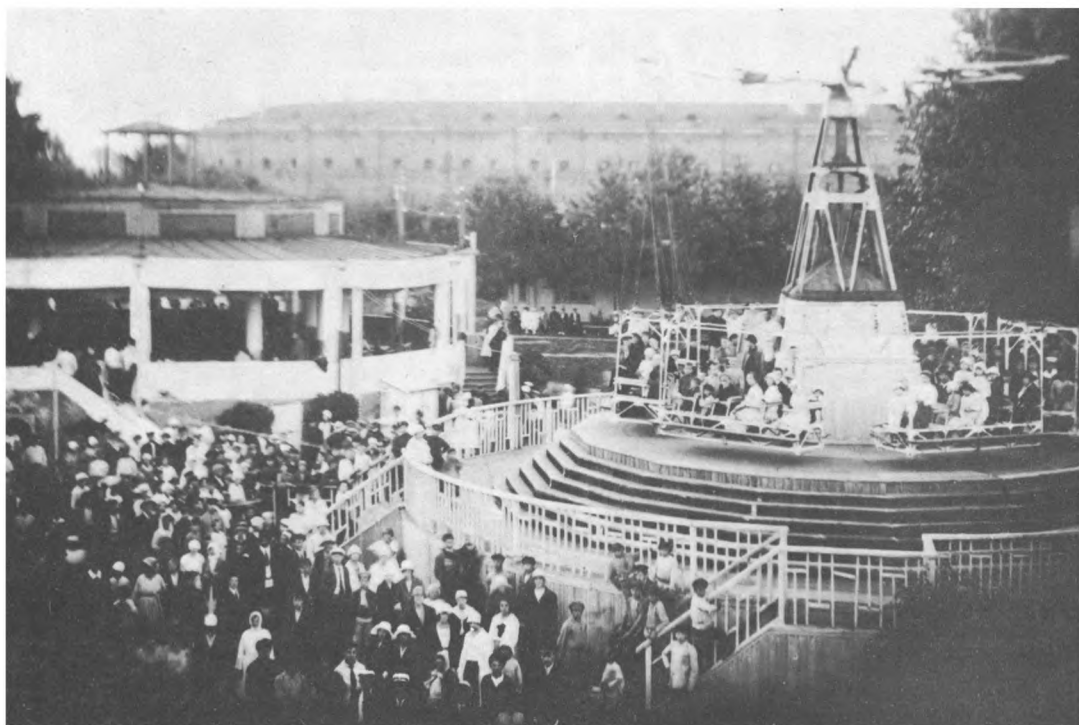
Еще до конца 1918 года Петроград украсился целой серией гипсовых, терракотовых и прочих фигур, которым, до их увековечения в бронзе и мраморе, надлежало, по выражению А. В. Луначарского, «сыграть живую роль в живой действительности». В проломе ограды Зимнего дворца торжественно был открыт первый памятник А. Н. Радищеву (автор Л. В. Шервуд), у здания бывшей Государственной думы — Ф. Лассалю (скульптор В. А. Синайский). Появились памятники Марксу, Гейне, Шевченко, Перовской и др.

Новые штрихи проявились и в досуге горожан. Революция широко распахнула для народа двери культурно-просветительных учреждений, музеев, театров, концертных и выставочных залов, обнаджив перспективой демократических преобразований в стране многих деятелей отечественной культуры. Радуюсь появлению целой серии документов (например, декретов «О регистрации, приеме на учет и сохранении памятников ис-

*В Доме литераторов. Стоит — режиссер Н. Н. Евреинов. За столом слева — известный историк литературы и библиограф, один из основателей Всероссийской книжной палаты С. А. Венгеров; справа — А. Е. Кауфман. До 1920-го*

*Работники Госцирка на Невском пр. оповещают о продаже билетов на представления, сбор от которых поступит в фонд голодающих Поволжья. 1921*





куства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» или «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины» и т. д.), они искренне были готовы к сотрудничеству и практическому осуществлению мечты каждого российского интеллигента о развитии всенародной культуры и образования.

Петербург — Петроград, еще недавно весь дышавший искусством и сам произведение искусства, имел для этого, казалось, все предпосылки. Здесь насчитывалось около 80 музеев. Десятки крупных библиотек предоставляли свои залы широкому читателю. Актеры ждали новую, демократическую публику. Масса замечательных просветительских идей, ориентированных прежде всего на приобщение масс к культурному наследию прошлого и опирающихся на принципы преемственности и традиции, буквально витала в воздухе.

И тем не менее диалог широких народных слоев с культурой прошлого оказался крайне труден. Потеряв за годы революции только в эмиграции около 2,5 миллиона человек, немалую долю которых составляла интеллигенция (а ее численность до 1917 года по разным подсчетам колебалась от нескольких сот тысяч до полутора миллионов<sup>1</sup>), Россия практически лишилась интеллекта нации. Во всяком случае, планка упала настолько низко, что для поступления на рабфак было достаточно знания четырех арифметических действий.

Уже в начале 1920-х годов практически заканчивается выставочное движение. К 1923 году распадаются даже такие сильные художественные

*Карусели у Народного дома (Кронверкский пр.) в бывшем Александровском, втором общедоступном парке в Петербурге (ныне парк им. Ленина). На заднем плане — здание Арсенала. 1920—1924*

объединения, как «Союз русских художников» и «Товарищество передвижных художественных выставок». Театры в их традиционном виде, классическая литература, те же музеи, хранящие «бесполезную старину», — то есть все, что составляло основу дореволюционной культурной жизни, утрачивало свое бывшее значение, повергая многих художников в состояние растерянности. «...Напрасно думают и утверждают, — вспоминал Ф. И. Шаляпин, — что до седьмого пота будто бы добивался русский народ театральных радостей, которых его раньше лишили, и что революция открыла для народа двери театра, в который он раньше безнадежно стучался. Правда то, что народ в театр не шел и не бежал по собственной охоте, а был подталкиваем либо партийными, либо военными ячейками. Шел он в театр «по наряду». То в театр наряжат какую-то фабрику, то погонят такие-то роты. Да и то сказать: скучно же очень какому-нибудь фельдфебелю слушать Бетховена в то время, когда все сады частных домов объявлены общественными и когда в этих садах освобожденная прислуга под гар-

<sup>1</sup> См.: Знаменский О. Н. Интеллигенция накануне Великого Октября. Февраль — октябрь 1917 г. Л., 1988. С. 8.



монику славного Яшки Изумрудова откалывает кадрили!.. Надо, конечно, оговориться... Были среди народа и люди, которые приходили молча вздохнуть в залу, где играют Бетховена. Они приходили и роняли чистую, тяжелую слезу. Но их, к несчастью, было ничтожнейшее меньшинство»<sup>2</sup>.

Не ведал проблем со зрителем и благополучно переживал кризисное время (если не считать технической беспомощности) разве что «великий немой»: к примеру, в справочнике «Весь Ленинград» на 1924 год указывается более семи десятков кинотеатров — 14 государственных и 58 сданных в аренду. Не случайно в период становления советской культуры крайне популярными оказываются агитки и массовые театрализованные зрелища, «наглядно» представляющие исторические события двух-, трехлетней давности. Возрождая традиции народного театра времен Великой французской революции, со сложной режиссурой и крупными сценическими символами, представления разворачивались прямо под открытым небом, на площадях, на фоне естественных декораций, собирая многотысячные толпы зрителей и становясь событиями в культурной жизни города. Так, в постановке А. А. Мгеброва Ареной пролетарского театрального творчества с первой годовщине Октября разыгрывалось «стихийное соборное действо» «Взятие Бастилии» по пьесе Р. Роллана «Четырнадцатое июля». При огромном скоплении народа (более 40 тысяч) шла в Первомайские праздники 1919 года постановка К. А. Марджанова, Н. В. Петрова и С. Э. Радлова «Действо о III Интернационале». 1920 год обрушился целым рядом инсценировок: «Блокада России», «Взятие Зимнего дворца» (с участием «Авроры» и шести тысяч человек), «К мировой коммуны» (с четырьмя тысячами участников), «9 января» («Ганон»)...

*Фотокинокомитет (Сергиевская ул., 32). Группа членов комитета в зале у буржуйки. Январь 1920-го*

Правда, эти празднества, в которых первоначально усматривались «здоровые тенденции развития будущего театра», не оправдали надежд. Но именно так, доступными средствами, приобщались петроградцы к культуре, истории и политике. «Массовость» (счастливице дошедшая до наших дней) была совершенно в духе военного коммунизма: по мановению руки «вождей» можно было не только тысячи «буржуев» гнать на рытье окопов, но и отвоевавших уже на фронте людей организовывать в новые, теперь трудовые армии и даже набивать богомольными старушками школы ликбеза.

Потребность в коллективном действе резко проявляла себя и в других ситуациях, из которых сложился целый процесс нового жизнеустройства, захвативший огромные человеческие массы и ставший, несомненно, принадлежностью советского образа жизни. В ряду этих явлений и Всероссийский коммунистический субботник 1 мая 1920 года (да и все последующие), когда усилиями энтузиастов город преображался буквально на глазах. Равные по сути и по размаху театрализованным представлениям, работы кипели и на окраине (в этот день, например, был разбит новый Детский парк им. 9 января), и в самом центре, где, по воспоминаниям очевидцев, «с раннего утра по пушечному выстрелу и под музыку военных оркестров десятитысячная толпа начала разбирать ограду Зимнего дворца. К двум часам работа была закончена. Самое действо разрушения

<sup>2</sup> Шалыпин Ф. И. Маска и душа // Новый мир. 1988. № 6. С. 182.



ограды имело ясный и всем понятный символический смысл»<sup>3</sup>.

Все более массовый характер к концу 1920-х годов приобретают и занятия спортом — естественно, уже не конные бега и парусные регаты, а более доступные в смысле оснащения: гимнастика, поднятие тяжестей, городки, пинг-понг, футбол и т. д. Причем наряду с популярными еще в начале века видами спорта появляются новые увлечения, к числу которых безусловно можно отнести шахматы (если на 1924 год в Ленинграде было зарегистрировано около 1000 шахматистов, то к 1927 году эта цифра поднялась до 24 тысяч).

Но все же одним из главных, если не сказать важнейших, элементов культурной жизни и отдыха горожан оставались народные гулянья, получившие особое распространение еще во второй половине XIX века. Вспоминая время своего детства, А. Н. Бенуа сожалел потом, что их «постигла участь всего земного — эта подлинная радость народная умерла, исчезла и вся ее специфическая «культура»; забылись навыки, забылись традиции. Особенно это обидно за русских детей позднейшего времени, которые уже не могли в истории своего воспитания и знакомства с Родиной «приобщиться к этой форме народного веселья». Уже для наших детей слово «балаганы», от которого я трепетал, превратилось в мертвый звук или в туманный дедовский рассказ»<sup>4</sup>.

Художнику было с чем сравнивать. А новые жители города — вчерашние крестьяне или провинциалы, не имевшие ни такой возможности, ни особо тонкого вкуса, с удовольствием спешили по выходным и праздничным дням к простым, но веселым развлечениям. Наибольшее число гуляющих собирал, пожалуй, Александровский парк — рядом с Зоосадам и целым городком увеселений,

*Собрание художников — членов общества им. Куинджи. Ноябрь 1928-го*

где даже после революции довольно долгое время работали американские горы и множество аттракционов. Никогда не пустовали Александровский общественный сад перед Адмиралтейством, Михайловский и Измайловский сады. Развлекательные зрелищные сооружения, эстрада, цирк шапито были организованы (уже в советское время) в Таврическом саду. Праздничные гулянья проводились и в Екатерингофском парке — месте отдыха мастеровых и рабочих Нарвской заставы еще с конца XIX века. Здесь размещались театр эстрады на 1000 мест, летние кинотеатры, цирк шапито, аттракционы, к 1930 году вырос целый физкультурный городок. На территории парка находился и первый в Петербурге дом-музей — Екатерингофский дворец, хранилище предметов быта Петровской эпохи, ставший после революции резиденцией молодежного клуба и в 1924 году сгоревший.

Носившие добровольный, непринудительный характер и дававшие некоторую иллюзию свободы и раскованности (особенно после отмены в 1924 году сухого закона), эти народные гулянья становились одной из немногих отдушин, которые позволяли и отрешиться хоть на время от совсем не легкого быта, и просто расслабиться во все более закрепощающем человека мире.

Л. ПРОЦАЙ, Е. ШЕЛАЕВА

<sup>3</sup> Сады и парки Ленинграда. Л., 1981. С. 117.

<sup>4</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1—3. С. 183.

**«ПОДКАТЫВАЕТ ПРАВДА...»**



**ЗА ПОЛЯРНЫМ КРУГОМ**

Я заходил по грудь во мхи  
и так стоял на дне ледовом,  
студя крошечные стихи,  
сочившиеся  
в мозгу бредовом.

И душно пахло масло трав,  
вплетался в жимолость багульник.  
Рой насекомых орав,  
поправших небо,  
шумел огульно.

Но был в те дни мой дух открыт  
для красоты и смысла жизни.  
И смерти серный ангидрид  
не выделялся  
от вечных истин.

Еще являла явь восторг,  
еще олень на горизонте  
ронял рога под птичий порх!  
И небо было,  
как синий зонтик —

не пострадавший от ракет,  
не продырявленный, надежный...  
И друг-художник — мних, аскет —  
писал не Бога,  
а мир тревожный.

1990

\* \* \*

Остаться в погребе — иль выйти из норы  
до срока? До указа? Либо — либо...  
Вновь ручейком асфальтовым с горы  
мой путь уперся в сочный лед залива.

Вновь потянуло... сталью — не весной,  
таблицей Менделеева, структурой.  
Готовясь к жизни вечной, затяжной,  
вдруг ощутить озноб под волчьей шкурой

безверия... И не смахнуть, не сдуть,  
размазать пальцем — путь слезы бездарный,  
вдохнув иридий, магний, хром и ртуть,  
чтоб сделаться ясней, элементарней.

Подкатывает правда, будто крах,  
и возникает трепет, мерзкий ужас.  
И если с кровью прочь изыдет страх —  
я отворюю кровь: пусть бьет наружу!

Но медлит, медлит потная рука,  
но, подлая, не режет бритва — лижет...  
И вот уже в обличье старика  
я возвращаюсь в сущее, как в нишу.

И вновь стою, наращивая пыль,  
и вновь живу в предчувствии озноба,  
в сомнениях: а была ли былью Быль?  
Она и я? Иль — эфемерны оба?

1990

## НЬЮ-ЙОРКСКИЙ ТРИПТИХ

*Константину Кузьминскому*

### I

Мне в голову ударило вино  
раскрепощенья! Алкоголь свободы...  
И в сердце сделалось щекотно и тесно,  
как где-нибудь в желудке... И смешно:  
отрыжка сытости и памяти икота.

Я вспомнил, чтоб вы думали, друзья, —  
нет, не распад российского острога,  
не факт, что баснями не кормят соловья,  
не дьявола, с кем связь держать, — дивья! —  
я вспомнил улетающего Бога.

Он был старик... Куда его везли  
в том самолете деловые внуки?  
Скорей всего — сюда, на край земли,  
где правят балом золотые короли,  
точнее — золотые ручки.

Бог отвернулся, глядя за окно,  
в иллюминатор, бескорыстно плача...  
И стюардесса поднесла стаканчик,  
и было в нем земли моей вино...  
И горький смысл: иссякнет и оно.

*1/III — 90, Нью-Йорк*

### II

Какая б над миром ни корчилась вьюга —  
слепцы продолжают держаться друг друга.  
...Без нищих Россией и расстанных истерик,  
без жертвенных слез — не откроешь Америк.  
Под грохот метро и сердечные стук —  
прощаясь друг с другом — молитесь о друге.  
Изгои, скитальцы, искатели правды,  
не вы у Кремля принимали парады.  
А коль помирали — не завь, не замы, —  
не ваши тела окунали в бальзамы...  
О, души людские стыкуются туго.  
Оставшись без Бога, держитесь друг друга.  
Пускай на берегах золотого Гудзона  
детсадом вам будет земля, а не зоной.  
Когда-нибудь, корчась в раздорах и мучась,  
найдут континенты единую участь.  
В тектонике вечных сближений наука.  
А я закливаю: держитесь друг друга.

*2/III — 90, Нью-Йорк*

### III

Бродвеем — в наркоплен,  
отведать белены.  
У негра до колен  
приспущены штаны.

Улыбка до ушей —  
кейфует старина.  
На черном — мельче вшей,  
как гниды — седина.

Из урны — сибарит! —  
надкусанный банан.  
...И мягко бьется стрит  
лбом

в мраморный туман.

*6/III — 90, Нью-Йорк*

## НЕСЛУЧАЙНЫЙ ПРОХОЖИЙ

В термитнике людском —  
движенья посреди —  
его и мой — пересеклись пути.  
И я увидел,  
как могильник в поле,  
рельеф лица,  
отчетливый до боли,  
лицо-пейзаж  
без флэра, без прикрас —  
с пещерой рта,  
с тоской в озерах глаз...  
Но — разминувшись.  
Как с водой вода,  
с землей земля.  
Сравнились навсегда.  
Лишь где-то в мироздании  
без толку —  
тянуло гарью...  
Да и то — недолго.

*1990*

\* \* \*

Он товарищу отдавал наказ...  
*И. З. Суриков*

Я слышу эхо пражеской перестрелки.  
Их было трое — в этой переделке.  
Как в печке — в танке,  
от жары — без пульса.  
Вернулись двое.  
Третий не вернулся.

Двоим жена отправила письмишко:  
«Что перед смертью говорил мой Гришка?»  
Но — промолчали.  
Не до  
описаний:  
домой вернувшись — онемели сами.  
...Стояла год за годом у ракеты —  
традиция:  
без мысли и обиды  
стоять и ждать  
от жизни,  
кроме смеха,  
утешных слов  
врачующее эхо...

1969

\* \* \*

Над развороченною крышей  
России — нимб!  
Сиянья бред...  
Благодарю тебя, Всевышний,  
что дал дожить до этих лет.

Как только грустную Отчизну  
не обзывали шут и хам:  
тюрьмой,  
оплотом коммунизма...  
Для нас она и ныне — храм.

Повсюду мерзость запустенья,  
бурьян, крапива, лопухи...  
Но возвращается, как зренье,  
свет покаяния  
в стихи,  
в стихию духа, в песню, в знамя,  
в кимвал и медь,  
в хорал и стон!  
И все, что было с миром, с нами,—  
дымится в нас, как страшный сон...

1990

\* \* \*

На станции Золотушка  
изуродован бюст Ленина.  
И з газет

С душевным скрежетом и хрустом,  
с испепеляющей тоской  
его бесчувственные бюсты  
теперь казнят слепой рукой.

Как будто все еще не поздно  
вернуть глухим... колокола —  
ту медь, ту нравственную бронзу,  
что Русь на бюсты извела...

1990



# РЕКВИЕМ

**АНЦИФЕРОВ**  
Николай Павлович  
(1889—1958)

Историк, культуролог, краевед. Родился в Киевской губернии. В 1909 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, по окончании которого (1915 г.) оставлен на кафедре всеобщей истории. В 1920-х гг. сотрудничал в Петроградском экскурсионном институте, музейном отделе Наркомпроса, Центральном бюро краеведения. Публиковал работы по методике экскурсионного дела, основам краеведения, истории Петербурга. Одновременно с И. М. Гревсом стоял у истоков русской культурологии. Центральное место в его трудах тех лет заняла книга «Душа Петербурга» (1922). В 1929 г. арестован по делу кружка философа А. А. Мейера и отправлен на Соловки. В 1930 г. получил новый срок по «делу Академии наук» и этапирован на строительство Беломорско-Балтийского канала. Освобожден осенью 1933 г. Работал в Ленинграде, с 1936 г. — в Москве, где в 1937 г. был вновь арестован и отправлен в уссурийский лагерь. Вернулся после пересмотра дела в конце 1939 г. В 1944 г. защитил кандидатскую диссертацию, в 1943 г. вступил в Союз писателей. Умер в Москве.

**СТАРК**  
Леонид Николаевич  
(1889—1937 \*)

Поэт, публицист, дипломат. Родился в Петербурге. Учился в Морском кадетском корпусе, затем на историко-филологическом факультете Университета. В 1908 г. арестован за участие в студенческой революционной деятельности. В 1912 г. выслан из России на два года. На Капри сошелся с М. Горьким, сотрудничал в журналах «Просвещение», «Вестник Европы», газетах «Правда», «Звезда» и др. По возвращении на родину — секретарь издательства «Огни», редактор газеты «Волна». В 1918 г. возглавил ПТА (преобразовано в РОСТА) и был организатором Союза журналистов. С 1919 г. на дипломатической работе в Грузии, Эстонии, Афганистане. С 1936 г. —

уполномоченный Наркоминдела в Грузии. Продолжал печататься под псевдонимами. Н. И. Вавилов посвятил ему книгу, С. Есенин — стихотворение. В июне 1937 г. арестован в Тбилиси. Тройкой при НКВД СССР 13 ноября 1937 г. был приговорен к расстрелу.

**БРОННИКОВ**  
Михаил Дмитриевич  
(1896—1942 \*)

Поэт, переводчик, музыкант, искусствовед. Родился в Петербурге. Дед — профессор Консерватории, отец — морской офицер, сестра Надежда — пианистка, жена К. И. Элиасберга, дирижера Ленинградской филармонии. Окончил Александровский императорский лицей в 1917 г. (последний выпуск). В начале 1920-х гг. посещал стиховедческий семинарий М. Л. Лозинского в Доме Искусств. Переводил сонеты Ж.-М. де Эредиа, произведения Ф. Жамма. В середине 1920-х годов увлекался киноведением. Иадал книжку о Мэри Пикфорд, написал работу «Кино как мироощущение» (1924; не публиковалась). Рукописи погибли при аресте в 1932 г. Два года провел на Беломорско-Балтийском канале. С 1934 по 1941 г. — пианист Ленинградского радио. Вновь арестован летом 1941 г. Погиб не позже 1942 г.

**МАЛАХОВСКИЙ**  
Бронислав Брониславович  
(1902—1941 \*)

Художник-график. Родился в Петербурге в семье известного инженера-путейца. В 1926 г. окончил архитектурный факультет Академии художеств. Уже в студенческие годы проявился яркий сатирический дар будущего карикатуриста. С 1926 г. сотрудничал в ленинградских журналах «Бегемот», «Смехач», «Чудак», «Пушка», позднее — на страницах «Крокодила» и в детских журналах «Чиж» и «Еж». С 1933 г. в «Литературном Ленинграде» публиковались его шаржи на писателей и художников (в 1935 г. лучшие вошли в книгу литературных пародий А. Флита «Братья-писатели»). Работал в жанре книжной графики (иллюстрации к произведениям Н. Асеева, М. Зощенко, М. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Толстого). В 1937 г. арестован по стандартному обвинению в шпионаже. Приговорен к «десяти годам без права переписки». Погиб в застенках НКВД, предположительно в 1941 г.

Напоминаем нашим читателям, что знаком \* отмечаются предположительные даты смерти.

---

# МУЗЫКА ПОВЕРХНОСТИ

---

## Живопись Владимира Духовлинова

Владимир Духовлинов — неизменный экспонент ленинградских и зарубежных выставок. Однако если его присутствие в выставочной жизни постоянно ощущимо, то в качестве фигуры общественной (а едва ли не все представители независимого искусства чрезвычайно активны в социальном плане) он малозаметен. Пожалуй, это почти загадочный персонаж: не витийствует, равнодушен к паблисити, не дорожит престижными социальными контактами. В его мастерской редко встретишь галерейщиков и желанных для большинства художников западных визитеров, он редко и весьма неохотно выступает на арт-рынке. Чрезвычайно активно, напряженно работая, он стремится не расставаться с собственными полотнами, ибо, последовательно разрешая новые пластические задачи, возвращается к уже, казалось, реализованным, — словом, мыслит большими, развернутыми во временном пространстве сериями. «По сюжету и прием», — говаривал П. П. Чистяков: по сюжету жизни художника и его живопись — лирически самоуглубленная, чуждая внешних эффектов, обладающая внутренним потенциалом саморазвития.

В. Духовлинов родился в 1950 году в Даугавпилсе, учился в художественной школе в Феодосии, окончил Серовское училище как реставратор и в 1976-м — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой как дизайнер. Словом, профессиональное образование, полученное Духовлиновым, было достаточно серьезным, однако, так сказать, не специализированным. Ибо очень скоро, поработав дизайнером на Ижорском заводе,

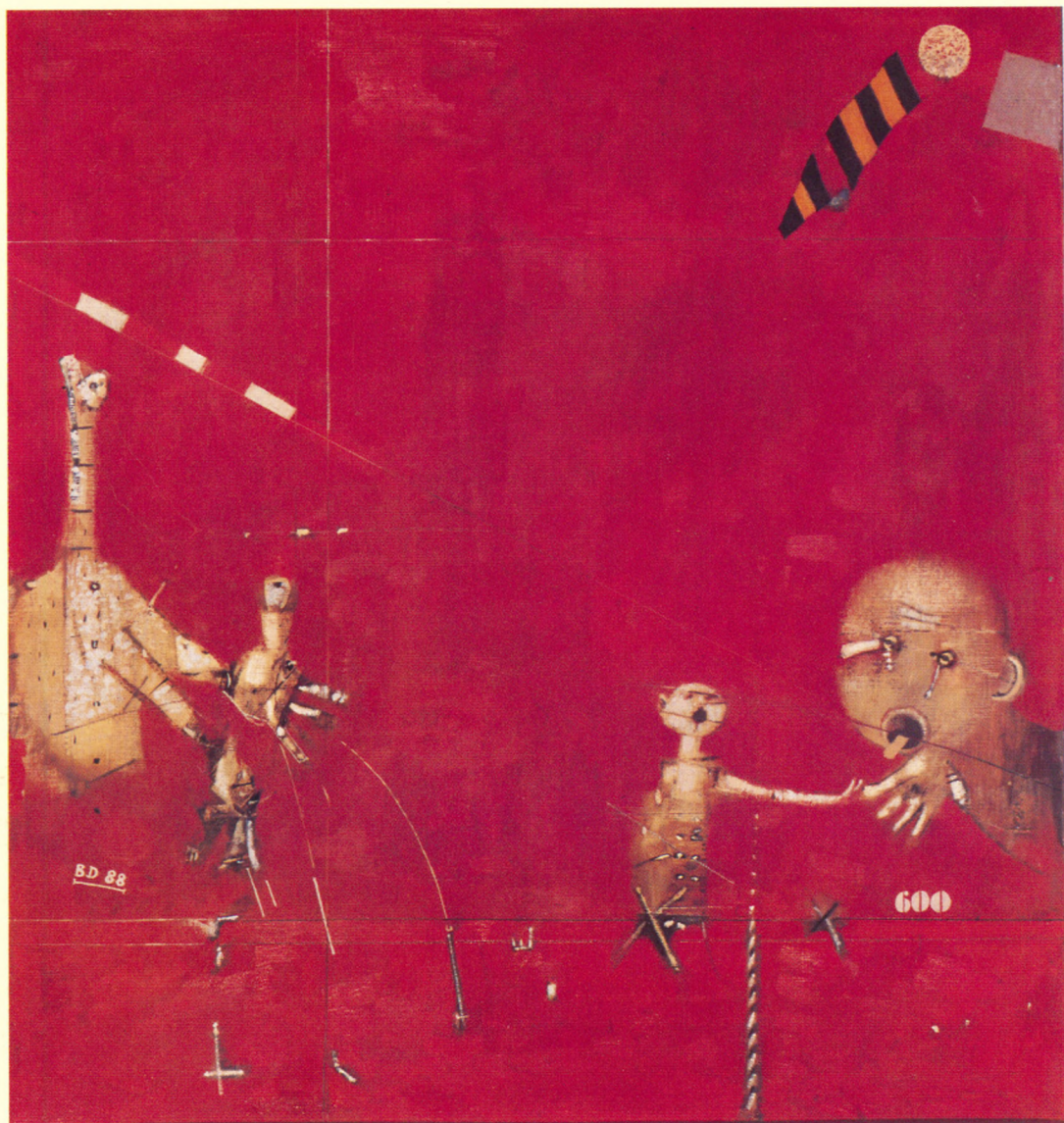
он полностью отдается живописи, а здесь пришлось — может быть, и к лучшему, благо художник не вынес из института профессиональных стереотипов — развиваться самостоятельно, без оглядки на «крепкую школу», которая в 1970-е годы (речь идет о преподавании живописи) все чаще напоминала не котурны, а своего рода испанский сапог. Первые работы Духовлинова, появившиеся на выставках в 1980 году, носили фигуративный характер и являли собой достаточно странный сплав спокойной, безмятежно ясной трактовки пластической формы, идущей от изучения раннего Возрождения, и драматической экспрессии сюрреалистического толка, выдающей хорошо усвоенные уроки С. Дали.

Самостоятельные подходы Духовлинов нащупывал довольно долго. Зато и результат был весом: ему удалось найти «сумму приемов», скорее, живописную методологию, иа редкость органично отвечающую душевным движениям художника, его эмоциональному состоянию. В 1920-е годы в советском искусствоведении бытовал термин, введенный, кажется, Н. Н. Пуниным, — «шум поверхности». Он, мне думается, очень точно характеризует поэтику Духовлинова: одухотворенная поверхность его полотен глубоко содержательна, именно она концентрирует эмоциональный потенциал образа. Если у К. С. Петрова-Водкина, по его собственному выражению, «главным рассказчиком картины» являлось пространство, то здесь функции повествования, характеристики, драматургии обретает поверхность. Разумеется, эта повышенная «образная нагрузка» требует от поверхности совершенно особых качеств. Дело не в технических приемах — хотя, если ему это необходимо, художник применяет самые разнообразные средства — экспериментирует с грунтами, употребляет рельефные подклады и т. д. Важнее иное — торжествующее ощущение единства цвета и фактуры, позволяющее цвету обрести почти тактильную, осязательную материальность, а фактуре стать своего рода «опредмеченным», материализованным цветом. В результате возникает совершенно особая цветопластическая среда — даже не «шум поверхности», а, скорее, музыка поверхности...

Если эта среда, как я стремился показать, «главный рассказчик картины», то рассказы эти могут носить самый разнообразный



Вл. Духовлинов. Экспонат. 1989. Холст, масло



*Вл. Духовлинов. 600 секунд. 1988. Холст, масло*

*Вл. Духовлинов. Животные не спят. 1989. Холст, масло*





*Вл. Духовлинов. Раек (по В. Набокову). 1989. Холст, масло*

характер. Поверхность в буквальном смысле чревата предметностью, хотя нарративная функция далеко не всегда реализуется посредством изобразительных, предметных реалий. В работе «Белый стих», например, «солируют» собственно цветофактурная среда и очень деликатно, индивидуально трактованные визуальные знаки, несущие, разумеется, символическую нагрузку, однако не претендующие ни на информативность, ни на обобщение, как бы не до конца «проявленные», остановившиеся на полпути к семантике... Как, однако, много можно сказать, используя эти скудные средства: создать рукотворную поверхность, материализующую белую, «теплую» (как парное молоко, как простыню — ширму домашнего детского театра) тональность, оживить ее «теньями знаков», вовсе не требующих буквальной расшифровки и присутствующих как напоминание об осмысленности любых самых камерных проявлений бытия. Если здесь — камерность, чуть ленивая «домашность» образа, перекликающегося по эмоциональному состоянию (да и по построению — с артифицированным колоризмом и фактурностью, с необременительной, в духе «пиктограмм» П. Клее, знаковостью) с почти букволической «Рязанью», то параллельно суще-

ствуют и другие по состоянию вещи. В «600 секундах» в полной мере реализуется качество, уже отмеченное мною: способность сразу генерировать предметность. Образ здесь далек от идиллии, и напряженная, пульсирующая среда материализует изображение: в босховском или сюрреалистическом ключе трактованные предметные реалии, какие-то биоуклы, потерявшие «человеческий облик» и тем не менее очень емко и концентрированно материализующие городские страсти и слухи. В «Райке» (по мотивам В. Набокова) задача еще сложнее: пульсирующая цветовая среда, отторгающая и снова принимающая в себя изобразительные реалии, провоцирует постоянно возникающие и гаснущие литературные аллюзии. Процесс формо- и смыслообразования синхронизирован, существование образа во времени обретает практически неисчерпаемую протяженность. «Шум поверхности», ум поверхности... Кажется, живопись Духовлинова обладает даром саморазвития — настолько органичным и неисчерпаемым предстает генерируемый ею поток новых звучаний и значений...

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

# «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН»?

АЛЕНА КРАВЦОВА

**«Замри — умри — воскресни».** Сценарий и постановка Виталия Каневского. Оператор Владимир Брыляков. Художник Юрий Пашигорев. Композитор Сергей Баневич. В фильме снимались Динара Друкарова, Павел Назаров, Елена Попова, Валерий Ивченко, Вадим Ермолаев, Вячеслав Бамбушек и др. Производство: «Мастерская Первого фильма» А. Германа, «Троицкий мост» И. Масленникова ассоциации «Ленфильм». 1988

Не знаю, как вы, а я стала видеть сны. В которых есть все то, чего нет в жизни. Не колбаса, конечно, и не тряпки и разные блага, вроде чистых парадных и обилия такси. А есть все то, чего не стало, может быть, еще раньше, чем исчезло остальное,— восторг перед жизнью, ощущение высшего счастья, покой и благосположенность ко всему, что бы с тобой ни происходило. И не то чтобы были это красивые сны. Они могут быть с решетками, преследованиями и даже смертью в конце. Но странно, после этой пережитой во сне смерти нерадостно просыпаться к вновь обретенной наяву жизни, как нерадостно играть непонятную и бездарную роль в чьем-то сереньком фильме.

Кинолента Каневского — из области таких снов. Причем удивительно: я не знаю, пожалуй, человека, будь то специалист или просто любитель кино, который бы даже по мелькнувшим в телепередаче «Пятое колесо» нескольким кадрам не заблестел глазами и не сказал бы, что это здорово. Когда смотришь ленту целиком, получаешь прежде всего огромное удовольствие. Причем трудно сказать — эстетическое ли это переживание (в том смысле, что радуется, как это сделано) или глубоко личное, касающееся залежалого в тебе и нераскрытого груза эмоций, потерянных на путях-перепутьях из детства. Скромная черно-белая лента в наше время ярких красок, скрывающих тусклость переживаний, завоевала вдруг все симпатии. Как будто бы после головоломных эстетических поисков и правдоверных соцреалистических достоверностей мы пригубили того, что и называется простенько: «искусство». Или — «жизнь». Как угодно. Разница небольшая. Потому что искусство и есть способность передать ощущение жизни. А жизнь...

— Жизнь — это страсть. Когда каждый день с утра до краев наполнен делами и событиями, невероятными приключениями, опасностью, радостью и страхом. Каждой клеточкой эта жизнь

в тебе: бежишь, говоришь, просыпаешься — все радостно, все, до мурашек по спине, как в первый раз.

Так воспринимает жизнь режиссер Каневский. И если бы не было этих его слов, то сама картина убедила бы нас в том, что только так, а не иначе может он говорить о жизни. А между тем жизнь его, видимо, не баловала. Маленький рабочий поселок на Дальнем Востоке, вблизи сталинской зоны; коммунальный, шивший, закопченный быт — под пьяные выкрики, тычки и кулаки; с обыденной и простой, как удар мухобойки, смертью: от пули по ту ли сторону проволоки от «свинцовых мерзостей», от бандитского ножа ли — по эту... Все это реалии жизни самого Каневского. И уж вовсе невероятное — тоже из жизни. Женщина на помеле, кружащая по подворью; заклинающая, проклинающая, ведьмующая, клокоцущая некончающейся жизнью и ничего не разрешающей смертью,— это тоже не художественный образ, а одно из впечатлений детства. Оставшееся в памяти так же ярко, как, возможно, и первая увиденная кинолента.

— Кино меня сильно поразило. Смотрел в первый раз, видимо, документальный фильм. Думал, все дело в луче от проектора, который через зал к экрану идет,— всё на луч смотрел, чтоб там увидеть картины, которые на экране. После сеанса заглянул и за экран,— может быть, там что-то такое есть. Очень меня все это поразило.

Так и хочется обратиться к штампу: мог ли мальчишка тех времен предположить, что когда-нибудь он, в белой манишке, будет стоять под лучами прожекторов в Каннах и получать один из самых престижных призов международного фестиваля — «Золотую камеру», «Camera D'or»?

История того, как именно добирался будущий призер и знаменитость до Канн — с дракой в порту, с обилием приключений, совпадений



и счастливых случайностей, — уже обошла газеты и стала своего рода бестселлером. Это, впрочем, не мешает особо настойчивым скептикам ставить под сомнение многое из того, о чем рассказывает сам Виталий Каневский. Он не обижается.

— Больше всего прав Алексей Герман, который сказал в Каннах: «Виталий все придумывает, но, когда начинаешь проверять, все оказывается правдой».

К собственной удаче, да что удаче — триумфу! — Виталий относится удивительно легко и абсолютно... без горечи. А сколько горечи выпадает в осадок сегодняшних удач, когда человек, далеко перемахнувший за половину творческой и не только творческой жизни, получает вдруг признание, и вместе с ним приходит острое ощущение потерянных лет, невозможности догнать, восполнить, успеть. Ничего этого у Виталия, по всей видимости, нет. По крайней мере, он не делает это предметом разговора и радуется тому, что есть.

— Знаете, что меня по-настоящему радует после Канн? Что я теперь на равных могу войти и говорить про свои планы. И даже рассчитывать планы эти реализовать. А то — кто я был? Так, мечтай себе в углу сколько хочешь. Думал ли я, что одержу победу в Каннах? Об этом не думал. Просто интересно было, что за Канн, как это все там. А про фильм я уже знал, что он получился. Я как зритель смотрел его, когда закончил, и прислушивался — трогает или нет меня самого? Показалось — получилось. Смотрю — Герман, Сокуров, такие разные, а вроде бы тоже трогает. Ну, думаю, удалось. Я ведь, когда ставил... было ощущение, что нельзя даже, как сказал Герман, на «четверку с плюсом». Тут уже какие шансы — первая картина в мои годы. Как говорится, или пан — или пропал. Мне в чем повезло? Что я очень хорошо знал, про что будет картина. Сценарий написал так, чтоб понравился и чтоб приняли. Но чтобы никто не понял, про что же на самом деле я хочу ставить. Очень боялся — расплещу, не донесу до конца. А вот — донес.

Итак, сюжет фильма, если отталкиваться от сценария. В том самом поселке рядом с зоной живут мальчишка и девочка 11—12 лет. Они не то чтобы дружат и не то чтобы враждуют. Но все время так получается, что, когда с мальчишкой приключается беда, девочка оказывается рядом и беду эту помогает отвести. А мальчишка все равно готов в любой момент ей насолить. Что-то такое держит этих двоих в приятии друг к другу. А вокруг кипит-бурлит жизнь. С утренними продажами горячего чая на рынке, со шкродничанием — насыпал мальчишка дрожжей в школьный сортир, — со своими потерями, приобретениями и безрассудствами. Скрываясь от милиции — а, живя в зоне, мальчишка очень хорошо знает, как оно бывает, когда забирает милиция, он показывает подруге фотографии трупов, которые утащил из кармана материнного ухаjera: «Вот и меня так — сначала в висок, а потом в затылок», — скрываясь от милиции (хотя разыскивает она его по просьбе



*Виталий Каневский*

матери, а не вследствие очередной шалости, из-за которой под откос пошел состав), мальчишка попадает к ворам и бандитам. Верная подруга находит его там и возвращает домой. Но бандиты настигают их по пути и убивают девочку, а мальчишка оказывается в больнице.

Даже по сюжету можно было бы сказать, что это одна из тех вечных историй, которые повторяет человечество из века в век, изумленно открывая каждый раз старые, как сам мир, истины. История той самой первой, самой чистой, самой обреченной любви, которую «вместить не могут жизни берега». А то, что история эта лишена красивых слов и красивых сцен, — правда времени, о котором она рассказывается и в котором она рассказывается. Но могла бы эта история так и остаться еще одной историей о любви, если бы эта детская любовь не была для автора картины ключом к тому, что называется радостью бытия, полнокровностью бытия, сосредоточенностью бытия и наивно-доверчивой преданностью ему героев. Рассказывает автор нехитрую историю, а говорит о материях и хитрых, и тонких, и, в общем-то, неуловимых, если подойти к ним в лоб и начать «трактовать».

...Вот эпизод на танцах в клубе. Мгновенно вспыхивает драка, всеобщая свалка, потом так же мгновенно все разбегаются, а на полу зала остаются двое. Они не могут подняться, потому что выбиты из рук костыли. И вот, прыгая на одной ноге, помогая друг другу, они — очень довольные — собираются-таки до колонны и закуривают. Сцена могла бы быть удручающе «черной» — но она вполне светлая, и каким-то непонятным образом зрителю передается

ощущение счастливой радости, полноты жизни, которую удалось-таки, вопреки всему, пережить этим калекам на этом пятачке; полноты жизни, которая не уходит и не проходит, хоть ногу отрезать, хоть руку отрезать...

Есть эпизоды чудовищные, отталкивающие, но утверждающие в непобедимой цепкости и состоятельности жизни. Пятнадцатилетняя преступница, которой на зоне отмерен длинный срок, умоляет охранника взять ее, чтобы у нее мог быть ребенок — и тогда ей уменьшат срок. Выпяченные ребра, едва намеченная грудь, тощие, как у лягушонка, бедра — она бесстыдно предлагает себя, обнажая; и льется, льется ее хрипящий шепот-крик: «Я прошу тебя, помоги мне...» Точно так же мы будем слышать ее голос, когда мальчишка будет мчаться в ночи на товарняке, а она, невидимая, станет тянуть откуда-то снизу руку: «Помоги мне, я прошу тебя». И с широко раскрытыми глазами будет вслушиваться в тишину, сменившую это «помоги мне», мальчишка — никто не поможет. И это — тоже жизнь. И слепо будет моргать и вскрикивать ночная птица сова, которая встает вдруг как образ слепого, глухого зла, преследующего человека по пятам, как потусторонняя злая воля.

Нельзя сказать, что картина выдержана в одном эстетическом стиле. Жизнь то катится перед камерой по принципу: беру все, что попадается на пути; то вдруг тормозит, и камера долго и пристально вглядывается в чье-то лицо, которое напыляется, расплывается, мучает какими-то воспоминаниями, не то виной, не то предошущением. Кажется, совершенно выпадает по эстетике эпизод с художником-ссылным, когда он, после схватки за мукú, одаренный драгоценной горсткой, размешивает мукú с грязью, давится ею, окруженный мальчишками, жадными до любого необычного зрелища. И крупно, еще крупнее, уже в один глаз перед нами на весь экран — лицо человека, заброшенного к этим людям, в эту их жизнь... Откуда? Что за жизнь там, куда уводят рельсы?

Шайка воров и убийц, среди которых оказывается мальчишка, попавший в город, — это тоже своего рода ответ на вопрос, куда ведут дороги из этой жизни. Но — опять! — поразительно: безысходности нет и в этих эпизодах. В них есть конкретность, жестокость и лаконичность. Как будто бы они снимались другой рукой. Вот голого мальчишку просовывают между прутьями решетки. Так он проникает в ювелирный магазин. Узкий коридор. Плоское лицо японца-хозяина. Белая дверь в конце узкой лестницы вниз. Дверь распаивается. Открывший ее японец вместе с хлынувшим светом получает удар, от которого валится замертво рядом с замершим мальчишкой. Тот трогает свою щеку — на ней кровь. Кровь мертвого. Здесь нет оценок, «отыгрывания» — есть пронзительная ясность и яркость подлинных ощущений. Но ощущения эти во всей своей подлинности не самоценны, они только краска, тон к общей большой картине.

Как бы ни были в большинстве своем жестоки или страшны кадры этой ленты, до определенного момента мы их воспринимаем, как будто

бы пьем холодную свежую воду. С непривычки вроде бы ломит зубы и вкуса до конца не разгадать, но пьется жадно и легко. При обилии сумрачных картин чувство радостной свежести — основное, что переживаешь.

Думаю, даже тот, кто очень любит рассуждать о разоблачениях проклятого наследия, здесь спасует. Есть и портрет «усатого», есть и марши, под которые месится грязь, перемешанная с дерьмом, выплеснувшимся от дрожжей прямо на дорогу. Есть проволока, и есть заключенные. Но нет заключенности во всем этом самого автора, который остается верен себе в непереборимой своей открытости миру, жизнерадостности и жизнелюбии.

Опять сценка как будто бы в другой стилистике. Мать, пришедшая заступаться за мальчишку, провинившегося с этими самыми дрожжами, невзирая на занятость директора, твердит ему о своем. Тот, невзирая на нее, яростно добивается чего-то по телефону. Учительница в это самое время провозглашает, невзирая ни на что, какие-то свои очередные сентенции. Мать, не переставая причитать, лупит линейкой сына; учительница роняет чучело, не переставая поучать; директор борется с телефоном, наседающей на него матерью, падающим чучелом и невидимым собеседником; мальчишка изображает раскаяние, одновременно отклоняется от чучела, избегает ударов линейки и жгуче интересуется разговором директора по телефону — все движется, все кричит, жизнь бьет ключом. И зритель радостно смеется таким нехитростям.

— Видимо, Бог мне послал замечательных актеров, хотя сверхизвестных актеров у меня в картине почти нет. Но что-то такое происходило. Поначалу, что скрывает, многие не хотели у меня сниматься. Спрашивают: «Кто такой?» — «Да никто». А потом, по-моему, им тоже понравилось работать. Что-то такое происходило. Фокус ведь в том, удается или нет наполнить картину собственной энергией. Передать то, что послужило для тебя самого ключом, толчком, началом, мотивом ко всему... У меня авторское кино, в котором, по-моему, все можно. Я там за кадром иногда за актеров сам пою, смеюсь, говорю. Мне хотелось передать то, что я считаю жизнью, чувствую как жизнь...

В картине очень верно найден эмоциональный ритм. Зритель поочередно окунается в самые разные переживания — преследования, ожидания, страха, радости, — каждое из которых передано со скрупулезной выверенностью и отмеренностью, несмотря на видимую разбросанность.

И только однажды режиссер дает длинный «перегон» — когда мальчишка и девчонка возвращаются домой, обретая вновь друг друга и постигая ценность этого обретения. И вот нам дают возможность следовать за ними по железнодорожному шпалу, слушать их незамысловатые разговоры и душещипательную песню мальчишки о любви, подхваченную им где-то в воровских притонах. И девчонка просит эту песню еще повторить. И эта песня еще повторяется.



*На съемках*

И проносится поезд. И нам долго и щедро показывают их счастливые лица, обращенные друг к другу через вихрь мчащихся вагонов. Лишь на самое короткое мгновение в этих вагонах мелькнули тени тех самых бандитов, которые преследовали их. Но уже жгало у нас сердце предчувствием беды. А режиссер еще дает и дает нам крупные планы ясных, влюбленных, безмятежных лиц. Просто-таки классический прием приключенческого кино, когда надо дать пережить эмоцию до полного ею насыщения, когда, прежде чем что-то случается, нам дают возможность передохнуть, не расслабляя. Сама же смерть приходит мгновенно и за кадром. Девчоночий вскрик. И тишина.

В общем-то, если бы здесь была поставлена точка, то, при всем ужасе происшедшего, зритель все равно оказался бы насыщенным переживаниями, имеющими открытый выход. Может быть, удалось бы кому-то всплакнуть. Или уйти с цельным, ярким ощущением стремительно промчавшейся перед тобой чужой чьей-то жизни. Но автор картины дает другой финал: женщина-ведьма на помеле давится глухим хрипом, призывая силы тьмы. Кружится по подворью; как под колпаком. Душно — будто весь мир под колпаком, отторгнут от всего. И вдруг непостижимым образом от последнего этого кадра разворачивается вспять вся картина. И перед нами предстает жизнь во всех ее реалиях и переборах — но жизнь, лишенная самого главного. Жизнь, лишенная Бога. Потому в ней становится

возможным всё — вплоть до убийства ребенка. Можно сказать, что в финале картины автор изменяет сам себе, своему радостному приятию жизни и оправданности любого ее проявления. Можно сказать так. Но нельзя сказать, что хоть в какой-то один момент автор картины нам лжет. И финал его — от острого ощущения правды. И сегодняшней тоже. Правды окружающей нас действительности. Как будто бы автор вместе с героем или героиней вместе с автором мгновенно «выросли» и захлебнулись сегодняшней окружающей их безысходностью и тьмой.

Подобные размышления Виталий Каневский выслушивает вежливо, может быть, с легким удивлением. Он твердо уверен, что ставил фильм о счастье, об ощущении счастья, которое дается человеку природой и которое человек умудряется напрочь растерять во взрослой своей жизни. Мне кажется, у Виталия замечательно счастливая натура — все, что бы с ним ни произошло, дает ему материал для утверждения в простых истинах. И везде он успевает почерпнуть подтверждение тому, что жизнь прекрасна.

— Сидел восемь лет. Сегодня, кто не сидел, тут же расскажет, как за правду страдал. Кто его знает, за что я страдал? Учился тогда во ВГИКе. Может быть, можно было бы и открытись. Дела на меня фактически не было. Потом уже, когда восемь лет отсидел, мне говорят: так дела-то по существу и нет. Вроде как убить человека, а потом сказать: извини, мол, не сто-



На съемках

ило тебя убивать. Впрочем, я не жалею. Многие эти годы мне дали, и многое я узнал про жизнь, чего в другом месте узнать бы не пришлось. Мы ведь там тоже жили. Жизнь, ее, пока дышишь, не вычеркнешь. Это так говорят: вычеркнутые из жизни годы. Ничего не вычеркнешь. И знаете, скажу я вам, так, как там люди раскрывались, нигде не раскрываются. Там ведь каждый день как последний живешь. Все, что есть у тебя за душой, торопишься отдать, поделиться. У меня про это картина обязательно будет. Третья.

Вторая трудная будет. А третья — уже сейчас знаю, какая. Почему третья, а не вторая? Да потому что у всего на свете свое место. И у картин тоже.

...И вот Виталий Каневский, в белой манишке, стоит в Каннах, освещенный прожекторами. Хотя он настаивает, что и в Каннах был в своей любимой кепочке и тельняшке.

— Мне даже говорят: хороший ты себе имидж придумал. А что придумывать? Такой я и есть. Нас почему за границей любят? За дремучесть нашу, вот за что. Смокинги там никого не удивят. Да и не сплеча они нам будут. Удивляет за границей, что вот такие, надо же, люди еще живут на свете. И нечего нам стремиться жить, как на Западе. Да и не получится у нас. И радости в этом мало. Я поездил, посмотрел в глаза разным людям там — такие они... без фантазии, что ли. Тоска в глазах. Сытость и благополучие еще не дают счастья. Мне кажется, нам надо думать не про то, как бы насытиться побыстрей — а как бы жизнь вокруг себя сделать на жизнь опять похожей. Вот поехал я в тайгу родную — все не то. Деревья не те, люди не те... Куда все девалось? Конечно, детство — оно в свои краски все красит, и так хорошо, как в детстве, уже никогда не будет. И все же... Больше всего у меня душа болит о том, что с землей сделали. Ну и с собой тоже. Оно ведь все связано.

## ДРАМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ

ЕЛЕНА МАРКОВА

Итак, сбылось. Первый ленинградский фестиваль театров-студий стал фактом прошлого. До сих пор о подобном фестивале речь шла только в сослагательном наклонении и в будущем времени. Десять дней июля прошлого года были насыщены спектаклями и встречами до предела — для жюри и тех, кто принимал в них непосредственное участие. Для широкого зрителя — увы! — загадка театров-студий пока так и осталась неразрешенной: просто не наблюдалось этого зрителя в наличии, за редким исключением, когда речь шла о спектаклях на родных площадках, которых — тоже увы! — раз-два и обчелся в нашем городе. Поэтому усилия ЛО СТД, которое внесло львиную долю в организацию и проведение фестиваля, воистину благородны: фестиваль дал уникальную — пока — возможность увидеть спектакли театров-студий не «в розницу», а, так сказать, по «подписке», в одном ряду — самые разные, молодые и старые, громкие и тихие. Мы по-прежнему разделяем ту точку зрения, что пока театры-студии не имеют прочной почвы под ногами, не время отдавать их на откуп яростной и непримиримой критике, торопясь выставить баллы и разделять места. Этой же точки зрения придерживалось и жюри фестиваля, стремясь больше обозначить сегодняшние тенденции театров-студий, чем кого-то возвысить или ниспровергнуть. Крупные денежные премии получили те коллективы, которые показали наиболее

перспективными с точки зрения образования на своей основе центров, дающих прибежище и крышу единомышленникам, разделяющим общие эстетические исповедания.

Показательно, что основное направление театров-студий, обратившее не себя внимание и жюри, и студийцев, связано — даже в контексте самых авангардистских поисков — все же прежде всего с духовным и душевным миром человека.

Мы не предлагаем прямого обзора фестиваля — главный смысл его пока в самом факте наличия. Нам кажется, те размышления, которые он вызвал, сегодня представляют интерес больший, чем простое перечисление имен, названий, оценок.

Представьте себе ситуацию...

Никому не известный молодой человек где-то на окраине города, в каком-то мало приспособленном для театра помещении показывает спектакль. Среди немногочисленных зрителей находится Некто — театральный менеджер. Предположим, ему спектакль понравился; ну, показалось ему: что-то в этом есть и это будет иметь успех.

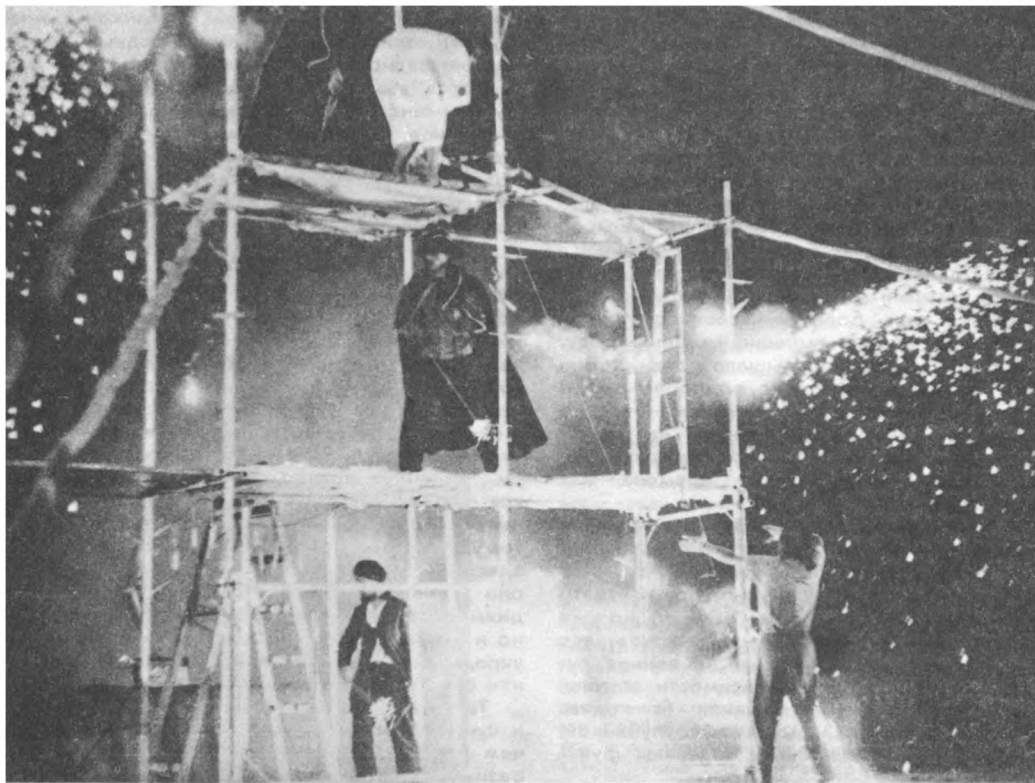
На следующий день Некто-менеджер разбирается в лепешку, чтобы спектакль никому не известного молодого человека посетила толпа критиков, своего рода экспертов. И, если «что-то» в юном даровании узрят и они, еще через день театральные колонки влиятельных газет познакомят тысячи потенциальных зрителей с новым именем.

На этом, к счастью, дело не кончится, ибо еще целый ряд деловых людей в ближайшей же дни наверняка (да еще и наперебой), заинтересовавшись сенсацией, предложат новичку ангажемент в центральных театральных залах, охотно посещаемых публикой.

Ну а дальше все зависит от молодого таланта и реакции публики. Дальше как в Библии: «да — да», а «нет — нет».

Допустим, спектакль имеет бешеный успех, а артисты, режиссер и предприниматели — немалые гонорары. И так длится месяц. Потом интерес спадает: публика насытилась или охладела, и больше ее калачом не заманишь на спектакль, еще недавно вызывавший ажиотаж.

Всё!!!



Открытие фестиваля на Стрелке Васильевского острова

Предприниматели ищут другой талант. А этот, если он столь глуп, что за истекший месяц не смог или не захотел подготовить себе продолжение творчества (или хотя бы — работы), пусть и отправляется восвояси.

Скажите, жестоко? Безусловно. Но ведь и справедливо, согласимся.

Куда справедливее, чем если бы вообще никогда не обращать внимания на тех, кто где-то что-то пытается сделать на свой страх и риск и, конечно, всегда (хотя бы подспудно) лелеет мечту прославиться.

Ясное дело, ситуация, о которой речь, — «не наша». Это — «там», у «них» столь жестокие нравы, у нас все иначе и проще: никому ни до кого нет дела. Новоявленные же таланты мы предпочитаем испытывать временем, то есть если и «берем» их, то в основном измором, полагая, вероятно, что самая главная черта одаренности — выносливость.

Нынче идет уже третий сезон, как в нашем городе официально разрешено организовывать театры-студии. Особенно много их возникло во второй половине сезона 1987/88 года. Тогда они появлялись действительно словно грибы после дождя: двадцать — сорок — шестьдесят... можно было со счета сбиться, так быстро росло их число.

Однако дождичек-то был, как видно, радиоактивный, потому что в большинстве своем наши театры-студии оказались мутантами, чем-то вроде курицы, только не с тремя ногами, как у той, знаменитой черномыльской, а — с одной к примеру. Да и сама «авария» разразилась вовсе не вдруг, а исподволь моделировалась, десятилетиями; сейчас же, похоже, лишь усугубляется.

Чтобы разобраться в нашей ситуации, стоит кое-что вспомнить...

К примеру, стоит вспомнить, что до недавнего времени в огромном Ленинграде, который по инерции, выросшей из традиции, все еще весьма часто именовали «одним из центров мировой культуры», было чуть больше десяти театров. Для сравнения сообщим, что в Петербурге, который по масштабам своих жилых площадей, а тем более — численности населения, сильно уступал нынешнему Ленинграду, количество театров превышало две сотни. Думаю, нет нужды особенно подробно распиливать, что были они к тому же весьма и весьма разными, так как ориентировались на подчас диаметрально противоположные интересы населения. НЕРАВЕНСТВО в те времена, как известно, было в почете...

Известно также, что до недавнего времени стационарные театры Ленинграда, субсидируемые государством, были своего рода «бессмертными» очагами культуры: новый театр было практически невозможно открыть, но уже имеющийся — еще невозможней закрыть, все они оказывались обреченными на вечное существование. И это — вне зависимости от того, как складывались их отношения (а подчас весьма драматично складывались) с публикой, ради которой они как бы и призваны функционировать.



*Камерный театр «Эндишпил»*

Наконец, известно (и уже много говорено) о том, что за последние два-три десятилетия в нашем славном городе так или иначе «погло» не одно поколение творческой театральной молодежи. Актеры, режиссеры, драматурги — они или покидали родные места, или оставались невостребованными.

Вот в этот-то, близкий к катастрофическому, момент Москва (сначала, правда, у себя, в столице, а потом и у нас — в областном центре) разрешила поэкспериментировать на предмет оказавшегося в упадке и загоне сценического искусства, издав Положение о театрах-студиях...

Естественно, что формальным изменением ситуации попытались воспользоваться многие. Сработала поговорка: не было ни гроша, да вдруг алтын. Не прошло и года, как о ленинградских театрах-студиях можно было сказать: несть им числа. Действительно, на сегодняшний день практически никто не может назвать абсолютно точной цифры, определяющей их количество: шесть — семь — восемь — девять — десять? Да и то смотря как считать: иметь ли в виду только драматические или — все возможные. Правда, страсть к статистическим данным довольно скоро поутихла, потому что стало понятно: окончательной цифры здесь не может быть в принципе, поскольку она все время колеблется. Ведь театрам-студиям дозволено теперь не только рождаться, но и умирать: мало ли, «родители» (спонсоры-учредители) не очень заботливыми окажутся или собственное «здоровье» подведет...

Так или иначе, новые театры появились и существуют в гораздо большем количестве, чем прежде. По логике вещей, такой своеобразный «бум» должен был существенно из-

менить театральный климат города. А вот этого-то и не произошло!..

На сей счет можно выдвинуть множество предположений, но лучше всего, думается, попробовать проанализировать данные социологического исследования, проведенного в течение сезона 1989/90 года инициативной группой ЛО СТД совместно с Американским советом преподавателей русского языка и литературы (АСПРЯЛ)<sup>1</sup>.

При том, что в Ленинграде по-прежнему остается очень большая армия актеров и режиссеров, имеющих диплом о высшем образовании, театров-студий, в которых были бы заняты профессионалы, возникло гораздо меньше, чем тех, в которых заняты любители.

Сами они дают этому факту объяснение простое, но достаточно убедительное: отсутствие помещений, отсутствие субсидий. Ситуация тут оказалась похожей примерно на такую, как если бы молодым врачам сказали: вот постройте сами себе клиники и лечите тогда больных на здоровье. К сожалению, именно так и пришлось поступить большинству актеров и режиссеров, которые отважились на организацию театров-студий. Прежде всего они занялись не репетициями и всякой там прочей «поззией», а — «прозой»: принялись пилить, строгать, таскать, мыть... и выбивать, пробивать, доставать, при том, что, как заметил еще Михаил Афанасьевич, «чего ни хватишься, ничего нет».

Да и приобретать-то тоже было особенно не на что, ведь ни собственной небольшой фабрики, как некогда у Константина Алексеева (т. е. великого Станиславского), ни дру-

зей-покровителей типа Саввы Морозова, которые пожертвовали бы на пестование молодых талантов немалые суммы, у наших нынешних — нет, нет и нет.

Мне могут возразить: мол, сейчас подавляющее большинство людей живет именно так — практически все приходится делать самому. О том, что можно заниматься в основной профессии, мы уже забыли; с разделением труда у нас, как говорится, «напряженка». И то, что хирурга, например, могут послать «на картошку», особенно никого не удивляет. А уж какого-нибудь там артиста с пианистом... Да кто они такие? Есть хотят — павст копают! У нас РАВЕНСТВО в почете, РАВНОПРАВИА только никак добиться не можем.

Но вернемся к нашим баранам.

Среди студий-«профессионалов» наиболее успешно во всех отношениях существует «Четвертая стена», которая изобрела (правда, не сейчас, а давно уже) такую форму спектакля, которая не нуждается в стационаре и вполне довольствуется любой мало-мальски обиходной концертной площадкой. Это — капустники В. Жука. Добавим — знаменитые капустники. Зато такие по-своему не менее интересные спектакли, как «Лягушки» Аристофана, поставленные Л. Стукаловым, или «Немая сцена» — моноспектакль С. Дрейдена, поставленный В. Шабалиной, каждый из которых требует хоть и минимальной, но обустроенности театрального пространства, очень быстро из афиши «Четвертой стены» исчезли.

И все же Жук и его компания, так же как и «Приют комедиантов», возглавляемый Ю. Томашевским и явно сумевший за короткий срок завоевать популярность, — исключение, лишь подтверждающее общее правило. Оба этих коллектива начинали в несколько привилегированном положении по отношению к другим, потому что большинство занятых в них актеров и прежде работало в тех самых, субсидируемых государством, театрах. Там — работали, а здесь, стало быть, — для души...

Тем же профессионалам, которые решили объединиться в театры-студии, так сказать, наново, заведомо был уготован иной путь, а именно коммерческий. Они имеют совсем

Театр-студия «Особняк»



<sup>1</sup> Не могу отказать от возможности публично выразить свое удивление по поводу того, что с нашей советско-ленинградской стороны в этом исследовании участвовали два, извините за это слово, дурака-энтузиаста: я и очень нынче популярный социолог Леонид Кессельман, да и то по настоятельной просьбе молодого американского ученого Дагласа Стенберга. Просто неловко было ему отказать, ведь специально для изучения этой проблемы он приехал в Ленинград из Соединенных Штатов Америки на целых восемь месяцев. Правда, ему за это деньги платили и всячески поощряли. Но удивление мое относится не к материальной стороне вопроса, а к тому, что им там эта проблема интересна, они ее изучают, пытаются спрогнозировать дальнейшее развитие, а мы здесь?.. Прав был Александр Сергеевич Пушкин — «ленивы и нелюбопытны».

иную модель существования и совсем иные результаты деятельности. Оно и понятно: когда рискуешь начинать с нуля, да еще на голом месте, то самой главной проблемой невольно становится проблема элементарной выживаемости, иначе говоря — зарабатывания на хлеб насущный.

Вот они и «стряпают» (пусть не покажется им обидным это слово, оно употреблено с пониманием их безвыходной ситуации) быстренько какой-нибудь удобоваримый спектакль (чаще всего детский, ведь в этом плане у нас особенно острый дефицит) и нещадно по отношению ко всем — спектаклю, зрителю и самим себе — эксплуатируют его. Причем в основном не в Ленинграде: либо в области, либо в других городах — прежде всего



*Формальный театр. Открытие фестиваля*

из понятного стремления не запятнать репутацию.

Разумеется, творчеством в таком варианте существования театра и не пахнет.

Более везучие (а может быть, просто предприимчивые) — как, например, «Камерный», раньше называвшийся «Дорога», «Дерево», «Лицедей» — уезжают на длительные гастроли за рубеж, так как тамошние менеджеры на сходных условиях организуют им сносный прокат спектаклей. Однако ленинградский зритель и в этом случае остается как бы не имеющим отношения к развитию новых ленинградских же театров-студий.

Гораздо «патриотичнее» ведут себя любители.

Во-первых, ими организовано за прошедшие годы гораздо больше театров-студий, чем профессионалами. Во-вторых, они находятся в Ленинграде практически постоянно.

Однако в их модели поражает, что фактически (да, это подтверждается фактами) они ориентированы на какое-то аутичное житье-бытье.

Для начала скажу, что даже очень заинтересованному зрителю стоит подчас неве-

роятных трудов просто-напросто обнаружить местонахождение той или иной любительской студии. В большинстве случаев они обосновались в помещениях, в которых при всем желании трудно заподозрить хоть какой-то намек на театральность: подвалы и полуподвалы, чердаки, заброшенные квартиры из нежилого фонда, то есть с самого начала — с момента расселения — срывается установка на некое асоциальное существование.

Рекордная цифра **НЕПОСЕЩАЕМОСТИ** таких студий: 50 зрителей за сезон.

Оно и понятно. Никто эти студии не рекламирует, тем более индивидуально, что немаловажно, когда речь идет о таком «штучном», а не «оптовом» товаре, как театр. Собственных денег на рекламу у них нет. В последнее время, правда, стали распространяться билеты так называемым «централизованным порядком», т. е. через городские театральные кассы. Но работники этих касс очень скоро сообразили, что гораздо быстрее и выгоднее им будет продавать билеты на спектакли любительских театров-студий в нагрузку на «какого-нибудь» Леонтьева, чем просто так. А фанаты эстрадных кумиров, разумеется, воспринимают «нагрузку» в лучшем случае как мелкое огорчение, в противном — вовсе никак не воспринимают ее. Это нормально, поскольку у них другие интересы.

Что же в результате? Театры-студии имеют кое-какой доход, но играть вынуждены в полупустых залах.

Вдобавок ко всему прочему, они еще и крайне нерегулярно играют свои спектакли, так что с проблемой организации публики дела обстоят из рук вон плохо...

Итак, судя по основным параметрам, положение у любительских театров-студий вроде бы отчаянное. Однако оно, как ни странно, не пугает — во всяком случае, пока — самих участников. Их помыслы обращены нынче, скорее, на решение внутренних проблем коллектива, нежели на поиск средств к существованию и налаживание внешних, обеспечивающих им столь необходимую, если они — театр, обратную связь со зрителем.

За чей же счет они существуют? В большинстве случаев мы ответа не получили. Но, будучи взрослым человеком, предполагаю, что — за родительский. Сказано это не в укор. Просто по собственному опыту и опыту своих коллег отлично знаю, что, даже закончив ЛГИТМиК, например, а нередко и аспирантуру, занятия театральным процессом можно продолжать лет эдак до сорока только при мощной материальной поддержке близких родственников. Таковы условия нашей «драматической игры».

В случае же с любительскими театрами-студиями аутсайдерские мотивы поведения не случайны. Статистика опроса свидетельствует, что большинство актеров-участников таких студий — люди примерно 25-летнего возраста. А объективно это значит, что официальный путь (через институт) на профессиональную сцену для них уже закрыт. При этом, как



правило, осознавая недостаточность собственной профессиональной подготовки (о чем сами и заявляют в анкетах), они довольно часто пытаются восполнить пробелы своего образования, приглашая тех или иных специалистов, чаще всего — преподавателей театральных вузов Ленинграда. Вернее, только тех из них, которые вызывают их доверие. Можно даже сказать, что ДОВЕРИЕ — определяющий момент, цементирующий многие черты жизни любительских театров-студий.

Мне кажется, это — важно, настолько важно, что, даже если бы их деятельность сводилась только к этому, ее всячески следовало бы поддерживать. Но они рискуют делать больше...

Почти в каждой из любительских студий

ными «Суббота» — один из лидеров, а также ветеранов ленинградских любительских театров-студий, — руководствуясь теми же побудительными мотивами, по сей день отстаивает право именоваться театром-КЛУБОМ.

Однако любительские театры-студии, возникшие в последние два-три года, уже и на клубы не похожи. Скорее они напоминают психотерапевтические группы, деятельность которых направлена на развитие или восстановление личности. А это означает прежде всего, что перед нами явление уже не столько (вернее — не только) театральной культуры, сколько социокультурное, в котором лишь используются театрализованные формы общения. Стало быть, законы и сценического существования, и общения со зрителем должны



можно различить модель, где в той или иной степени, с большим или меньшим успехом обнаруживает себя попытка сопряжения не только мировосприятия, но и образа жизни с тем способом существования, который они утверждают на сцене.

Пожалуй, первыми в Ленинграде еще лет десять назад по такому нетрадиционному для нашего театра пути пошли «Лицедееи». Намеченную ими традицию, хотя и переименовав ее на свой лад, подхватил отпочковавшийся от «Лицедеев» Адасинский, когда организовал группу (заметьте, не театр-студию, а — группу) «Дерево». В сущности, очень близка к ним и недавно созданная студия «Гун-го» и совсем начинающая «Диклон». Думаю, что и совершенно несовместимая, прежде всего по творческой манере, со всеми только что назван-

*Театр-студия под руководством Л. Малеванной.  
Открытие фестиваля*

складываться здесь несколько иным способом, чем те, по которым существует собственно театр.

Но если сама жизнь на наших глазах формирует нечто иное, чем то, к чему мы привыкли, может быть, и отношение наше должно быть к этому иным (и относиться к этому следует по-иному, и использовать иначе, и спрашивать иное)?

Если задать себе такой вопрос, то станет понятно, почему, когда в 1989 году в общесоюзном журнале «Театр» появилась первая обзорная статья о ленинградских театрах-

студиях, ничего, кроме, мягко говоря, раздражения, она в студийных кругах не вызвала. Мало того, что ее автор (в общем-то уважаемый критик М. Дмитриевская) довольно откровенно продемонстрировала весьма поверхностное и уж слишком избирательное знание анализируемого предмета и связанных с его существованием проблем, даже не пожелавши заняться рассмотрением истоков нового явления, она принялась рубить его с плеча, руководствуясь весьма традиционными мерками. И, словно чувствуя, что речь-то нужно вести по-другому (да и про другое), придумала себе несколько кокетливый образ человека, который взирает на то, что делается сегодня вокруг, как бы приподнявши крышку некоего «пыльного сундука».

Что ж! Мне кажется, воспроизвести собственный облик удалось автору этой разгромной статьи гораздо лучше, чем облик новых, прежде всего любительских, театров-студий.

И все-таки интересно было бы узнать, почему М. Дмитриевская так азартно обрушивается на «новорожденных», но ни в одной из ее многочисленных публикаций мы ни разу не встретим нападок (или хотя бы недовольства) на деятельность, к примеру, Ежи Гротовского. Последний ведь тоже давно уже занимается не театром, а, как известно, паратеатральными опытами.

Безусловно можно утверждать, что на сегодняшний день результаты деятельности всемирно известного (и, кстати напомним, необычайно серьезно субсидируемого) Ежи Гротовского никоим образом не сравнимы с теми, которыми располагает наша театральная молодежь. Но причина ли это для того, чтобы отказать им в праве попробовать (так же, как когда-то пробовал их знаменитый предшественник) использовать театральные подмостки как своеобразный полигон, на котором проводятся испытания тех или иных вариантов межличностного общения.

Мы все (и здесь и на Западе) живем в такой цивилизации, которая порождает не только куриц о трех ногах и кошек с крыльями, но и очень непохожие на прежние (обычно их именуют «человеческими») отношения между людьми. Так эту ли проблему не исследовать, ею ли не заниматься театру или с помощью театра?!

Конечно, «театром для людей» это не назовешь, и уж тем более это не «театр, обслуживающий население». Нет, здесь идет борьба (и нешуточная) за право научиться постигать собственную личность, воспринимать себя и других вне ранее сложившихся стереотипов поведения, в которые, как правило, мы охотно вгоняем себя, едва ступив на путь так называемой социальной активности.

Так это ли не залог будущих творческих успехов ленинградских театров-студий, которые сформировались сегодня из любителей?

А теперь давайте помечтаем или хотя бы предположим, что пусть не все, но одна-две

из этих студий добьются со временем интересных результатов!.. Как распорядится этим достижением наш город? Ведь Положение о театрах-студиях одно на всех; этот «нормативный документ» с самого начала выступает как «прокрустово ложе» коммерции, мерая всех одной меркой и вынуждая каждого лишь исправно функционировать. Не резоннее ли, пока в очередной раз не стало поздно, повнимательнее присмотреться к деятельности каждой из студий в отдельности и с умом использовать то, на что каждая из них способна? Прежде же всего подумать о нетрадиционных формах существования театра, раз уж они у нас возникли.

Может быть, тогда, если, конечно, театры-студии доживут до того момента, когда какой-нибудь молодой, пылливый заморский ученый опять задаст их руководителям вопрос: «Что, по вашему мнению, является узловой проблемой жизни современного советского театра?» — они не станут писать в связях: 1) равнодушное государства; 2) невозможность творческого эксперимента; 3) бездомность; 4) неумение не лгать; 5) установка зрителей на театр как на развлечение; 6) фальшь общественных взаимоотношений; и тому подобное.

Р. С. Предвижу упреки, что, мол, сгущаю краски и якобы хочу сказать, будто для поддержки театров-студий ничего не делается. Нет, делается. Сейчас в городе существуют уже две площадки, где довольно регулярно прокатываются спектакли театров-студий. Это — ТКЗ «Время» и «Клуб пожарников», что возле цирка, получивший в связи с этим новое название — «Шанс». Наконец — Первый ленинградский фестиваль театров-студий...

Все это, разумеется, прекрасно. Хорошо бы эти и подобные им начинания продолжить. Однако речь идет несколько о другом: хорошо бы в принципе изменить нашу установку на театр, т. е. воспринимать его не как форму досуга (не важно уж какого: активного или пассивного), а «разрешить» ему, театру, врываться в нашу повседневность.

Приводить здесь конкретизирующие примеры, думаю, крайне рискованно.

И все же... Кто же забудет, если хоть однажды видел, как Вячеслав Полунин, в знаменитом костюме Асися, в разгар какого-то понедельника (или вторника) пытался перейти Невский проспект, вступив в нештучную схватку с потоком машин.

Разве только о правилах уличного движения вспомнила огромная толпа, наблюдавшая этот спектакль?!

Нет! Сотни людей были из стереотипа, способного удушить в любом из нас человеческое умение видеть мир неожиданным.

Сотни людей вместе смеялись, узнавая в «примочках» клоуна себя. Сотни людей вместе переживали по поводу жизни одного человека.

Ну кто скажет, что это — плохо, когда артисты предлагают зрителям театрализованные формы общения?!

**АВГУСТ  
СЕНТЯБРЬ  
ОКТАБРЬ**

По рекомендации комиссии по культуре Ленсовета намечена реорганизация Главного управления культуры. В результате более чем 50-процентного сокращения это учреждение окончательно утратит свои прежние административно-командные функции. То, что такая реорганизация не принесет вреда культурной жизни нашего города, сомнений не вызывает. А вот будет ли польза — покажет будущее. Отбор и назначение руководителей нового органа управления культурой должны проходить на конкурсной основе.

Коллегия Министерства культуры РСФСР утвердила назначение на должность директора Театра оперы и балета имени С. М. Кирова Анатолия Федоровича Малькова, прежде работавшего начальником Главного управления культуры Исполкома Ленсовета.

Подведены итоги объявленного в честь 750-летия Невской битвы открытого конкурса на лучший проект памятника Александру Невскому. Согласно условиям, каждый творческий коллектив представил скульптурную модель и архитектурные чертежи, показывающие, как будущий памятник разместится на участке перед Александро-Невской лаврой — именно это место было задано программой конкурса. Отметив целый ряд интересных работ, жюри приняло решение продолжить работу над проектом памятника и обратиться к Ленсовету с просьбой финансировать второй этап конкурса, в котором примут участие шесть творческих коллективов, занявших призовые места.

В столице США открылась всемирная балетная академия. Обучение искусству танца здесь будет основываться на традициях классической русской школы. В осуществление уникального советско-американского проекта спонсоры вложили почти восемь миллионов долларов. Возглавил академию главный балетмейстер Кировского театра О. М. Виноградов. Самое активное участие в организации академии приняло наше хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

В Георгиевском зале Эрмитажа прошла интересная выставка «Шедевры американского стекла». Экспонаты были представлены музеем стекла города Корнинга и музеем искусств города Тольдо. Наряду с шедеврами стекольных дел мастеров XVIII века были показаны изделия из стекла и хрустала современных американских художников.

Конфузом закончились ленинградские гастроли Театра молодежи Литвы, которые пришлось закончить раньше намеченного срока ввиду отсутствия зрителей. Еще три года назад, когда вильнюсский театр показал на фестивале, посвященном 70-летию Октябрьской революции, чеховского «Дядю Ваню», а вне конкурса «Квадрат», успех был ошеломляющим. Попасть на эти спектакли не могли даже специалисты. Сейчас «Дядя Ваня» шел в полупустом зале. Сказались, конечно, неудачный выбор помещения и плохая организация рекламы. Но самое тревожное в том, что тенденция снижения интереса к театральному искусству постоянно нарастает. Похоже, что слово «аншлаг» надолго исчезнет из театральной практики. Экономика и политика все больше оттесняют искусство на периферию общественного интереса.

Очередной вспышкой вандализма были отмечены выступления в СКК имени Ленина рок-группы «Алиса». Несмотря на прозвучавший накануне с экранов телевизоров призыв К. Кинчева к своим поклонникам избегать эксцессов, фанаты, возвращавшиеся после концерта, устроили настоящий погром на станциях «Парк Победы» и «Звездная». Вмешательство милиции было запоздалым и малоэффективным. Может быть, действительно пора применять в сфере массовой культуры футбольную практику: когда за бесчинства болельщиков санкции применяются к тем клубам, которые они поддерживают.

В Центральном выставочном зале прошла выставка картин Ильи Глазунова. Были представлены как уже известные ленинградцам «Мистерия XX века», «Вечная Россия», так и новые работы: масштабная композиция «Великий эксперимент», портреты, книжные иллюстрации. Открытие выставки сопровождалось довольно шумной рекламной кампанией, но прежнего зрительского ажиотажа не было. Времена, когда на выставку Глазунова выстраивались километровые очереди, похоже, уходят в прошлое.

Состоялось открытие Центра международного искусства имени С. П. Дягилева. Центр ставит перед собой задачу возрождения традиций обмена культурными ценностями России с Западом, начало которым положил своими «Русскими сезонами» в Париже С. П. Дягилев. В программе деятельности центра обмен выставками произведений изобразительного искусства, организация научных конференций и семинаров, стажировка молодых художников и искусствоведов за рубежом.

Первым мероприятием нового центра стала небольшая выставка в Мраморном дворце на которой были представлены группа художников «Старый город» и инсталляция Сергея Бугаева.



## ...ДУШОЙ И МЫСЛЮ С ПУШКИНЫМ

Мы привыкли готовиться к юбилеям загодя, года за три, четыре... Но чтобы чуть ли не за десять! А тем не менее уже разрабатываются научные, музейные, культурно-просветительские программы, появляются статьи, уже на полках знатоков стоят томики издательства «Книга», на титулах которых написано: «К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина».

Что кроется за этим: общественно-культурная потребность или традиция, помноженная на энтузиазм профессионалов и любителей? А если все же потребность, то сколько в ней подсознательного томления по ритуалу, экзальтации и осознанного желания (а может, и жажды) заново разобраться в Пушкине, увидеть — с высоты своего времени — его «подлинный» облик? Берем слово в кавычки, потому что за полтора с лишним века пушкинского бессмертия имеем множество интерпретаций «живого», то бишь настоящего, правильно понятого Пушкина. Оглядываясь назад, нередко досадуем, гневаемся, улыбаемся. И почти не задумываемся над тем, как воспримут «нашего» Пушкина за порогом XXI столетия.

Каков же он, «наш» поэт, в общественно-культурном сознании последних десятилетий XX века?

Для многих ли — вечный спутник на духовных, нравственных, эстетических кругах бытия?

Как отзывается Пушкин в современной культуре, в индивидуальных творческих судьбах?

Под знаком этих и других вопросов мы и вводим новую рубрику, в которой, как надеемся, примут участие писатели, художники, публицисты, ученые, наши читатели.

Открыть рубрику мы попросили ученого секретаря Пушкинской комиссии Академии наук СССР, доктора филологических наук **Сергея Александровича Фомичева**, беседа с которым началась с несколько неожиданного прогноза.

— Я не уверен, что конец нашего века, совпадающий с 200-летним юбилеем, будет так же привержен Пушкину, как многие предыдущие десятилетия. В условиях свободного политического самовыражения и отказа от насильственного атеизма литература может потерять свое духовное лидерство. А с ней и Пушкин — не как художник, а как знак культуры, невольно принявшей на себя значение верховной ценности и санкции. Об этом сейчас задумываются многие. Вот что, например (вне связи с Пушкиным), говорил в одном из интервью Владимир Максимов, недавно побывавший на родине: «Вообще в России литература испокон веку

заменяла и церковь, и адвокатскую контору, и благотворительную организацию, и кабинет психиатра. Теперь она будет играть в жизни человека подсобную роль. С этим надо смириться». Тут есть о чем думать, спорить...

— Мы и предполагаем в рамках рубрики «Вечный спутник» обращаться к этим вопросам. Однако предварительно хотелось бы проследить исторически (пусть в общих чертах), какое место занимал Пушкин в общественном сознании менявшихся поколений, какие изменения претерпевал его образ, в первую очередь гражданина. Может

*быть, нагляднее сделать это на примере юбилеев поэта?*

— Сейчас мы как-то почти не осознаем, что после смерти Пушкина имя его стало общественно значимым довольно поздно: первые пушкинские торжества, вызвавшие в свою очередь широкий общественный разговор о нем, прошли только в 1880 году — по случаю открытия опекушинского памятника Пушкину в Москве...

— Но ведь на тот год не приходилось никаких «круглых» дат пушкинской биографии...

— Более того, и само открытие памятника хоть и было событием неординарным, но не первым в этом роде, ведь памятники писателям уже существовали: Крылову в Летнем саду, Карамзину в Симбирске. О памятнике Пушкину говорили к тому времени уже лет двадцать, и все же его открытие вылилось в «юбилей». Почему?

Вспомним, что 1880 год — конец очень драматического, напряженного царствования Александра II, закат в своем роде «дней alexандровых прекрасного начала», когда передовые и необходимые реформы из-за запущенности государственного устройства стали буксовать, множить противоречия... В пору этих страшных событий, жесткого правления и народоувольческого террора, со всеми охотами за царем, за сановниками, открылась лорик-меликовская прогалина, оттепель. Возникло ощущение возврата к мирному ходу жизни. Оно-то и стало главным нервом пушкинского торжества. Возьмем любую речь, присмотримся к любому эпизоду. Вот, к примеру, выступление И. С. Тургенева на литературно-музыкальном вечере в Благородном собрании в день открытия памятника. Его вызывают (словно артиста) семь раз. И «на шумный бис» он читает «весьма прочувствованные стихи»: «Последняя туча рассеянной бури! Одна ты несешься по ясной лазури... (...) Довольно, сокройся! Пора миновалась, Земля освежилась, и буря промчалась, И ветер, лаская листочки деревьев, Тебя с успокоенных гонит небес». Стихотворение Пушкина приобретало определенный общественный смысл: прошли тяжелые времена и перед Россией — мирный путь реформ, путь примирения.

А что, например, говорил митрополит Макарий в храме Страстного монастыря? «Сыны России! Освящая ныне памятник знаменитейшему из наших поэтов как дань признательности к его необыкновенным талантам и необыкновенным творениям, которые он нам оставил, можем ли мы удер-

жаться, чтобы не вознести живейшей благодарности к Тому, кто даровал нам такого поэта, кто наделил его такими талантами, кто помог ему исполнить свое призвание. А с этою столь естественною для нас в настоящую минуту благодарностию, можем ли не соединить и теплые молитвы от лица всей земли Русской. Да посылает Господь еще и еще гениальных людей и великих деятелей не на литературном только, но на всех поприщах общественного и государственного служения! Да украсится она, наша родная, во всех краях достойными памятниками в честь достойнейших сынов своих. Аминь».

— Именем Пушкина утверждалось общественное значение литературы, труда писателя...

— Да, при отсутствии партий, демократических начинаний общественные функции принимало на себя литературное слово. Отсюда, кстати, и столь заметная в русской литературе роль критики (Белинский, Добролюбов, Писарев и т. д., и т. п.). Впрочем, наиболее определенно по этому поводу высказался Герцен, подчеркнувший, что русская словесность была не только собственно литературой, но и единственной трибуной, с которой народ мог услышать голос своей совести.

*А. М. Опекушин. Пушкин. 1875*



— *Вы упомянули Писарева...*

— Догадываюсь, о чем вы хотели спросить. Он-то отрицал общественную значимость Пушкина, относил его творчество к разряду чтения для девиц. Почему же в 1865 году его выступление не вызвало широкого протеста? Ведь прочли и проглотили! А через пятнадцать лет все изумились, как, мол, Писарев смел поднять руку? А где же они сами были? На эти вопросы не ответишь в двух словах, но обращает на себя внимание, что в кризисной ситуации 80-го года люди искали опору в вечном, а не сиюминутном. Не случайно в это время громко заявлена и «русская идея», которая тогда и вплоть до Бердяева, до Позова (выпустившего в 1957 году книгу «Метафизика Пушкина») сопягалась с именем великого поэта. Достоевский в своей знаменитой речи через Пушкина выразил идею всемирного значения России, поставил вопрос: с чем же пришла Россия в мир, чтобы преобразить его?

— *И при всем размахе исторической и философской мысли торжества 80-го года были достаточно элитарны.*

— Да. Они привлекли преимущественно представителей писательской, интеллигентской среды. Но эта элитарность была естественной, а вот «народность» пушкинского праздника 1899 года выглядит натянутой, фальшивой. Хотя сразу следует оговориться, что после окончания срока действия авторских прав наследников поэта (1887 год) в течение двух лет вышло 1,5 миллиона экземпляров его произведений, а это равнозначно миллиону читателей; среди них были и люди неимущие, получившие возможность приобретать дешевые издания. И все же представьте себе, ну, скажем, Ашхабад, в ту пору — аул Асхабад, завоеванный незадолго до 100-летия со дня рождения Пушкина. Сгоняют там мусульман и с христианскими молитвами начинают чествовать великого поэта России. А потом «на средства народа» возводят ему памятник. До сих пор мы пожинаем плоды лицемерия тех лет и юбилея 1937 года. В связи с этим вспоминается, как в 1983 году на пушкинском празднике в Оренбургской области ко мне обратилась одна из местных женщин с недоумением, кто такой Пушкин, о котором так много говорят, почему он смугл лицом, а узнав, что он эфиопских кровей, и вовсе растерялась. Случай хоть и не типичный, но заставляющий о многом задуматься.

В 1899 году празднование носило официальный характер. В каждой гимназии,

по всей России обязательный молебен, речи, концерт. Разумеется, колы юбилей празднует государство, то и юбиляр должен соответствовать признанной властью идеологии. Тогда и оформилась та модель жизни Пушкина, которая дожила до 1917 года: либеральная молодость, раскаяние в этих заблуждениях, любовь к царю, грех дуэли (посягнул на жизнь), раскаяние и смерть в христианском благочинии и с верноподданческими чувствами.

Все, конечно, сложнее. Вот и модель христианского Пушкина принадлежала ведь не какому-нибудь благонамеренному чиновнику, а Владимиру Соловьеву, который в статье «Судьба Пушкина» высказал мысль о провидении божьем, совершившимся в том, что Пушкину дано было три дня для раскаяния и причастия. Юбилейная волна тут же тиражировала и опошшила эту мысль.

Обратите внимание — в празднике 1899 года не принимают участия крупнейшие писатели. Разве что Кони, Случевский... Но где же Толстой, Чехов?

— *Чехов, помнится, писал, что не может участвовать в торжествах, потому что не имеет фрака и испытывает страх перед юбилейными речами.*

— В иронии Чехова — неприятие казенщины пушкинского праздника, таких его примет, как купеческое застолье, велеречивые кантаты, ликеры в бутылках с изображениями Пушкина и его героев и т. д., и т. п. Кстати, подобная ирония в отношении официальных мероприятий 1937 года уже тогда могла стоить человеку свободы, жизни.

— *И все же 100-летний юбилей не мог, наверное, пройти уж совсем бесследно для общественно-культурной мысли?*

— Разумеется. Неприятие «юбилейного» Пушкина послужило толчком к зарождению научной мысли, слилось с философскими исканиями, которые на рубеже веков развивались чрезвычайно пытливо и сложно. Что касается науки о Пушкине, то она делает первые шаги именно в это время. Академик Л. Н. Майков выпускает 1-й том академического издания, но в 1900 году умирает. Образуется комиссия по изданию — научный коллектив! Окончательно оформляется Пушкинское лицейское общество. В 1903 году начинает выходить временное издание «Пушкин и его современники». В 1905-м при Академии наук учрежден Пушкинский Дом — для собрания и изучения «всего, что касается Пушкина как писателя и человека». Это уже не

интерес отдельных лиц (вспомним, например, Павла Васильевича Анненкова, выпустившего за пятьдесят лет до того свой знаменитый биографический труд о Пушкине), а научные коллективы.

— В основе начавшегося научного движения должна была лежать какая-то цель...

— Конечно. И этой целью стала проверка сложившихся представлений о поэте как в трудах «ранних» пушкинистов-одиночек, так и в официальной легенде, закрепленной юбилеем.

— И каким способом это делалось?

— Эмпирическим. Факты, штрихи — важна любая мелочь... Раводались каждому новонайденному сведению. Несколько позднее происходит методологическое обогащение исследований. В недрах известного Пушкинского семинара профессора Петербургского университета С. А. Венгерова зарождается интерес к литературной специфике, к законам изменения формы. К Пушкину, как я уже заметил, вновь обращается и философская мысль. Бердяев, например, в «Смысле творчества» посвящает ему несколько страниц, но, заметьте, — центральных. Он напоминает, что в России в одно время жили Пушкин и Серафим Саровский. Путь Серафима — канонический путь святого. Пушкин не пошел по нему, но религиозное предназначение исполнил. «Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна, — пишет Бердяев, — как и святость Серафима. И горе, если б нам не был дан свыше гений Пушкин, и несколько святых не могли бы в этом горе утешить. С одной святостью Серафима без гениальности Пушкина не достигается творческая цель мира».

Нет возможности в обзорной беседе подробно останавливаться на всех вопросах, но и упомянутое дает, по-видимому, представление о том, какую исключительную роль играли наследие Пушкина и его судьба в умственных исканиях начала XX века, в попытках осмыслить опыт отечественного бытия.

— И остается только еще и еще раз содрогнуться, вспоминая, какой удар был вскоре нанесен столь насыщенной интеллектуальной, научной, художественной, философской жизни...

— Да, в начале 1920-х годов подверглась, как известно, гонению религиозно-философская мысль, многие мыслители мирового масштаба были изгнаны из страны. К концу первого послеоктябрьского десятилетия бы-



Эскиз обложки. Художник В. Табурич. 1899

ли свернуты теоретические разработки, обещавшие обогатить науку о литературе, тогда же некоторые историки и филологи заговорили исключительно языком классовых определений.

— В свое время мне довелось познакомиться с материалами дискуссии по проблемам пушкиноведения, которая проходила в здании, где мы с вами находимся (кстати, поразило, что в название вашего учреждения добавлялось слово «бывший» — «Бывший Пушкинский Дом»). Особенно запомнился доклад Г. А. Гуковского (явно из «бывших», если не по происхождению, то по взглядам), обескураженного новейшими трактовками типа: ящик и герой стихотворения «Бесы» — две борющиеся социальные силы современной России.

— Примеров нелепых и курьезных можно привести много. Но хотелось бы, во-

первых, отметить, что Пушкин в самых разных политических и культурных ситуациях становился, если можно так выразиться, испытательным полигоном новейших увлечений. Мы уже вспоминали Писарева, коснулись формалистов, дошли до вульгарной социологии; а можно вспомнить еще и футуристов, и пролеткульт, и вересаевскую концепцию «в двух планах», рассекавшую, так сказать, Пушкина пополам: целомудренный в поэзии и опускающийся на дно греха в жизни, и т. д. Каждое время по-своему глядится в Пушкина. Вторых, было бы непростительной ошибкой предать анафеме и забыть опыт отдельных «заблуждений». Один пример: классический образец вульгарной социологии в литературоведении — «Социология творчества Пушкина» Дмитрия Дмитриевича Благого; все примеры и пороки этого метода там налицо, но там же — исключительно тонкие, свежие наблюдения. Смее утверждать, что

эта книга, написанная молодым Благим, — самая талантливая работа члена-корреспондента АН СССР. Вообще в пушкинистике 1930-х годов — когорта блестящих литературоведов.

— *И все же именно в это время в представлениях масс формируется образ Пушкина — убежденного атеиста и без пяти минут революционера, образ, не изжитый окончательно и до сих пор. И именно в это время прививается некий эрзац филологической культуры, также ощутимый и в наших поколениях: написал поэт «Я помню чудное мгновенье...», — значит, именно так и любил Анну Керн, или описал грозу — следовательно, и впрямь перед тем промок до нитки. А сколько дубов «у лукоморья» отыскивается по всей стране...*

*Уж не говорю о восходящем также к тридцатым годам «дантесоведении», т. е. огромном внимании к дуэли, жене поэта, его детям, потомкам и т. д. — при полнейшей во многих случаях удовлетворенности школьным знанием и пониманием творчества, духовных исканий Пушкина. Вот и до памятников его дамам сердца уже дошло — имею в виду опять же Анну Керн.*

— Конечно, массовые представления складываются не без влияния научных. Но в чрезвычайно сложных обстоятельствах того времени (недавняя безграмотность, жесткая идеология) научные знания (на которые, как мы уже отметили, время также накладывало свой отпечаток) на стадии популяризации часто упрощались, вульгаризировались — как в идейном, так и в сугубо филологическом аспекте. Юбилей 1937 года, как в свое время торжества 1899-го, канонизировал в сознании широких масс облик Пушкина, угодный строю. Теперь это уже не друг царя, а враг, друг декабристов и безбожников.

— *Пушкин как-то предостерегал: «...односторонность есть пагуба мысли»...*

— Потому что понимал, что мир сложен, противоречив, диалектичен, и сам стремился узнать его с разных сторон. Никаких рецептов — политических, моральных — он, конечно, своим творчеством не выписывал, но открывал возможность вдумчивому читателю лучше понять природу человека, природу общества. Юбилей же 1937 года, который размахом своим превзошел мероприятия 1899-го и привлек внимание миллионов, суживал самое понимание творческой задачи Пушкина. Вот одна, достаточно известная, но изумительная по фарицейству деталь. К юбилею решено было

*В. В. Козлов. Модель памятника Пушкину в Ленинграде. 1936*





восстановить на постаменте памятника Пушкину в Москве подлинные строки (взамен искаженных) из стихотворения «Памятник»:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

1937 год! Что же такое «милость к падшим»? Это, конечно, по поводу декабристов (как будто иных, кроме политических, категорий и не существует — нравственных, например). «Свобода» — разумеется, только борьба с ненавистным самодержавно-крепостническим строем. Самые, наверное, часто повторявшиеся тогда со страниц газет, сценических подмостков, выставочных стендов стихи — «Товарищ, верь: взойдет она, Звезда пленительного счастья...»

— В Ленинграде под этим девизом был объявлен конкурс на памятник поэту.

— Было бы нелепо возражать против талантливого памятника, трактующего эти стихи. Но невозможно принять регламентацию героического, вольнолюбивого как доминирующего в творчестве и судьбе Пушкина. Не говорю уж о кощунственном использовании пушкинского слова для прославления сталинского социализма.

— Транспарант со словами «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» умудрились вывесить даже на приемном пункте Соловков (хотя не исключая, что здесь-то он был установлен не без издевки над новыми жертвами).

— Все это так, но давайте вспомним, что тогда же из Соловецкого лагеря писал Павел Флоренский. Недавно были опубликованы его письма дочери, в одном из которых философ замечает: не столь уж существенно, что говорят о Пушкине, гораздо важнее, что о нем сейчас говорят вообще. И кажется, это суждение было далеко не единичным. Ведь русская эмиграция, разбросанная по всему миру и отмечавшая 100-летие гибели Пушкина по всей Европе и в Афинах, в Америке и в Шанхае, должна была негодовать или смеяться, читая советские газеты. А этого почти не было. Мережковский выражал не только собственное мнение, когда говорил на парижских торжествах: «...сейчас так, как еще никогда, нужен Пушкин обеим Россиям. Что их две — одна здесь, в изгнании, другая там, в плену, — это очень страшно; этого не бывало никогда ни с одним народом; но надо смотреть правде в глаза, это сейчас так:

на две половины расторгнута Россия, и мы только верим, что обе половины соединятся. Непременное свидетельство единой России — Пушкин. Он — примиритель, соединитель, тот, кто делает из двух одно и разрушает стоящую посреди преграду».



А. С. Прузик. Пушкин на берегу Невы. 1949

В 1949 году праздновалось 150-летие со дня рождения Пушкина. Этот юбилей по своей сути мало чем отличался от сталинской кампании 1937 года. Добавилось лишь бдительное выискивание космополитов, которые якобы окружали Пушкина и которых он обличал в своем творчестве.

В период оттепели, конечно, в отношении к Пушкину наметился поворот от политически злободневного к общечеловеческому, но и по сей день мы еще продолжаем бороться с начетническими интерпретациями, уходящими корнями в 1930—40-е годы. Когда я смотрел «Бориса Годунова» в постановке Юрия Любимова, то, при всей талантливости сценического решения, увидел не столько попытку пробиться к глубинам текста, сколько оспорить, окончательно дискредитировать поверхностные постановки предшественников. Слишком долго и упорно наводился «хрестоматийный глянec», и не прост и не скор оказывается процесс избавления от него.

— Сергей Александрович, по юбилейным векам мы приближились к «нашему» Пушкину. Однако эта тема требует не менее обстоятельного, а значит, отдельного разговора. Сегодня же хотелось бы коснуть-

*ся еще одного вопроса: как академическое пушкиноведение готовится встречать юбилей 1999 года?*

— Наука не измеряет свой ход юбилеями, не может и не должна подстраиваться под них, она обязана решать свои насущные задачи. Таковой для нашего коллектива пушкинистов Института русской литературы (Пушкинского Дома) является в первую очередь подготовка академического собрания сочинений Пушкина.

Издание, начатое на рубеже веков академиком Майковым, так и не было завершено. Новая когорта пушкинистов — того поколения, которое в молодости прошло через семинар Венгерова, участие в сборнике «Пушкин и его современники», — приступила в начале 1930-х годов к подготовке академического собрания. Хочу подчеркнуть, что издание такого рода впервые замышлялось не только в России, но и в мире. Оно предполагало включить весь корпус текстов, с вариантами, черновиками, заметками. Замышлялся исчерпывающий комментарий — вот где должен был пойти в ход огромный запас накопленных фактов. Отдельным томом должны были выйти рисунки Пушкина. Приближавшееся 100-летие, казалось бы, благоприятствовало намеченной работе. И действительно, зеленый свет был дан. Но когда народному комиссару просвещения А. С. Бубнову отправили макет первого тома, а он представил его «верхам», то там сказали: Пушкин — наша святыня, гордость, а вы взяли привычный формат, надо увеличить его вдвое. — Но уже сделан набор... — Ничего, пусть останутся широкие поля. Заодно и бумагу надо заменить. — Но и эта хороша... — А вы сделайте лучше, и чтобы был отличный переплет. А когда издание выйдет целиком? — ...Это долгое дело. С комментариями готов только первый том, а тексты подготовлены к пяти. — Как долгое дело? Кому нужны комментарии? Народ ждет Пушкина к юбилею! Запускайте, что есть.

И запустили пять томов, спешно стали готовить тексты к другим. Только события Великой Отечественной войны не позволили достаточно быстро завершить грандиозное издание и отодвинули срок его окончания до 1949 года. Комментарий из первого тома был выброшен. Остались справки: стихотворение такое-то — рукописи такие-то, прижизненные издания такие-то, написано в таком-то году. Но ведь более половины произведений печатаются по черновикам, и их публикация — серьезная текстологи-

ческая проблема. Необходимо объяснение, почему выбран тот или иной вариант, почему так прочитан, почему именно такое расположение частей. Эти текстологические обоснования нам неизвестны, они остались в «черновиках» работы составителей академического издания. Что же касается историко-литературного, реального комментария, то, исключенный из первого тома, он к последующим не составлялся. Если бы это уникальное издание вышло без юбилейного подстегивания, нам бы не пришлось сейчас готовить его заново.

Предвижу вопрос: почему так долго мы не можем завершить работу предшественников? Причин много. Среди них и то, что наши выдающиеся пушкинисты — назову их имена: Б. В. Томашевский, Т. Г. и М. А. Цявловские, Д. П. Якубович, С. М. Бонди, Н. В. Измайлов и другие — не оставили, как ни странно, учеников. И то, что пушкинистика, бывшая до войны авангардом истории литературы, со временем стала одним из ее направлений, т. е. произошел отток научных сил (так, к началу 1970-х годов в Пушкинском Доме коллектив пушкинистов насчитывал 6—7 человек и до недавнего времени не пополнялся сотрудниками и почти не имел аспирантов).

Как бы то ни было, совместно со специалистами других научных учреждений мы, как полагаю, на должном уровне и по мере сил выполняем наше приоритетное научное задание — подготовку нового академического издания. И делаем это без оглядки на предстоящий юбилей.

*— А какую тему или проблему пушкинистики вы могли бы назвать ближайшей по значению?*

— Изучение того, о чем мы говорили сегодня, — феномена Пушкина в общественном и культурном сознании (прошлого и настоящего). Это направление пушкиноведения только складывается и представляет огромный интерес. Ведь Пушкин — тот «магический кристалл», через который можно увидеть в человеке все, а значит, и лучше понять жизнь нашу.

*— Мы заканчиваем беседу на более оптимистических нотах, чем начинали...*

— Может быть, потому, что сама история напомнила нам, как срослись мы душой и мыслью с Пушкиным?..

*Беседу вел Владимир ШУВИН*

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ НЕВЫ И МАЙНА

География коллективных гастролей молодых музыкантов Ленинградской консерватории все расширяется, однако ни в родном городе, ни тем более в Союзе об этом почти ничего не известно. Франция, США, Польша, Испания, Голландия — столько стран уже не по двум-трем лауреатам судят о воспитанниках первого русского музыкального вуза. Теперь к списку прибавилась Германия.

Во Франкфурте-на-Майне — родине Гёте, городе Телемана, Орфа, Хиндемита — девятый год подряд проводится музыкальный фестиваль. Его устроители — Институт Хиндемита и ансамбль «Модерн», а главный организатор и художественный руководитель — Дитер Рексрод. Это смелый, бесконечно преданный делу, но достаточно расчетливый человек. Прежде чем пригласить на свой фестиваль Ленинградскую консерваторию, он прошлым летом провел две недели в нашем городе, посещая концерты, экзамены, Музыкальный театр, Капеллу.

Франкфуртский музыкальный праздник всегда имеет определенную тему, например: «Красота и утопия», «Человек и природа», «Братство народов». Feste'90 проходил под девизом «Музыка! Что есть музыка!». Продолжительный, двухмесячный, фестиваль скла-

дывался из нескольких блоков. Августовская неделя фестиваля именовалась «Строительство моста между Невой и Майном». На сентябрь и октябрь, когда ленинградцы, к сожалению, уже не могли этого наблюдать, выпали такие капитальные программы, как «Работа и совместное музицирование именитых профессионалов с франкфуртскими школьниками»; «Орфей, или Великая сила музыки» (оперы по мифу об Орфее); «Бах — Булез, контрасты и сближения» (здесь одним из руководителей выступил сам Пьер Булез); «Джаз-поп! — альтернативная музыка», и еще много интересного.

Последние годы фестиваль проходит в Старой Опере. Восстановленный из руин фасад здания — классический образец торжественной театральной архитектуры XIX века, с колоннами и статуями. Внутри же создан абсолютно современный концертный комплекс, состоящий из трех залов: Большого, Моцартовского и Хиндемитовского. Здесь в течение пяти дней студенты и педагоги Консерватории

*Фольклорный ансамбль Консерватории  
во Франкфурте-на-Майне*



вместе с Капеллой дали 12 концертов. Число выступлений рекордно, и досталось оно, особенно студентам-оркестрантам, тяжело. Но таковы были условия организаторов фестиваля. Они рисковали и хотели получить компенсацию хотя бы количеством выступлений. Интерес публики к юным русским артистам и их педагогам превзошел все ожидания. «Стала возможной встреча с другой культурой и многими неизвестными произведениями. Запланированное «наведение мостов» удалось грандиозно», — констатировала газета «Франкфуртер нойе прессе» (28.8.1990).

Все программы студенческого Камерного оркестра, звучавшие на фестивале, были подготовлены под руководством выдающегося литовского дирижера Саулуса Сондецкиса, приглашенного работать со студентами Ленинградской консерватории. Выступление подтвердило музыкальную зрелость и индивидуальность каждого молодого участника, но в то же время и замечательную цельность всего коллектива, улавливающего и разделяющего малейшее движение художественной воли своего руководителя. Выучка оркестра великолепна. На это немало силкладет профессор Лев Шиндер, постоянный наставник коллектива. Ректор Франкфуртской высшей школы музыки Ханс Дитер Реш, дирижировавший одним из концертов Камерного, сказал, что оркестр «может выступать на международном уровне как профессиональный сию же минуту, немедленно». Его мнение подтверждается тем, что за два года своего творческого содружества музыканты уже дважды концертировали в Европе, в октябре 1990 года гастролировали в США.

Другие камерные концерты ленинградцев привлекли франкфуртскую публику оригинальностью программ и еще тем, что рядом со студентами в едином ансамбле выступали профессор и доценты Консерватории. Ранний септет М. Глинки или вокальный цикл Шостаковича на слова Блока в исполнении таких мастеров, как Софья Вакман и Елена Шафран, Владимир Овчарек и Анатолий Никитин, вместе с лучшими воспитанниками наверняка надолго остались в памяти слушателей. Особый интерес вызвал концерт из произведений русского авангарда 20—30-х годов. Романы В. Щербачева на стихи Блока и Маяковского, его же фортепианные «Выдумки», Септет Г. Попова — произведения, почти не звучавшие у нас более шестидесяти лет, были новинкой фестиваля так же, как соната нашего современника Г. Банщикова, мастерски сыгранная студенткой-флейтисткой О. Григорьевой и пианисткой О. Овечкиной. Первые прозвучал и Шестой квартет Ю. Фалика (струнный квартет в составе: А. Широков, М. Бельский, П. Гучев, Д. Кириллов, класс доцента И. Левинзона).

Один из концертов, длившийся около пяти

часов, проходил совместно с немецкими студентами. Экспрессивно играла Рахманинова Микаэла Хоффман, звучала старинная и современная музыка. Не обошлось без экстравагантностей: милая девушка с блокфлейтой, двигаясь вдоль длинного ряда пиюпитров с нотными листами, издавала с помощью инструмента и голоса столь экзотические звуки, что вызвало даже у бывалой немецкой публики шумное оживление и смех. Впрочем, без рискованного эксперимента не рождается прекрасное...

Тепло принимали консерваторских солистов. Великолепно проявился талант Игоря Урьяша, пианиста острого неординарного дарования. Интерпретированные им фортепианные концерты А. Шнитке и Д. Шостаковича, его же «Афоризмы» и Виолончельная соната (в органичном дуэте с Сергеем Словаческим) — образцы серьезного музицирования высокого класса.

О другом пианисте, Владимире Мищуке, нашем 22-летнем лауреате конкурса Чайковского, газета писала: «Его виртуозность отразилась уже в избранном темпе. Однако еще более сильной стороной исполнения было истинно поэтическое вживание во все лирические моменты и изысканные красоты партитуры» (речь идет о Первом концерте Чайковского). Мищук выступил и в камерных программах.

Выразительно и чисто звучал красивый голос еще одной нашей молодой исполнительницы, тоже лауреата, Марины Шаргуч, в вокальных произведениях Щербачева.

Несколько даже неожиданный энтузиазм проявила фестивальная аудитория к фольклорно-этнографическому ансамблю Анатолия Мехнецова. Публика, до отказа заполнявшая Хиндемитовский зал на двух концертах ансамбля, живо и эмоционально воспринимала подлинные старинные русские обряды и игры, хороводы, припевки, припляски и частушки. Стайка девушек в народных костюмах, выполненных в строгом соответствии с историко-этнографическими образцами, с завидной непосредственностью запевавшая и заводившая хоровод в любой момент, стала на фестивале символом ленинградской группы. С наименьшей горячностью встречали слушатели и наших виртуозов игры на народных инструментах — балалаечника Михаила Сенчурова и баяниста Анатолия Кузнецова.

Завершением каждого фестивального дня был симфонический концерт или выступление Капеллы. Звучали такие редкие для немецких залов произведения, как оратория С. Прокофьева «Иван Грозный», партию теще в которой с эффектным артистизмом исполнил Николай Мартон, кантата «Иоанн Дамаскин» С. Танеева, духовная музыка П. Чайковского, С. Рахманинова, П. Чеснокова. По достоинству было оценено и исполнение студенческим ор-

кестром Пятой симфонии Чайковского. Триумфом молодых певцов, оркестра и Капеллы стал заключительный вечер. Елена Миртова, Василий Герело, Иван Володин, Дмитрий Шилов — студенты и выпускники Консерватории — в «Алеко» и «Иоланте», исполненных концертно, были встречены публикой восторженно. Все вечера за дирижерским пультом стоял ректор Ленинградской консерватории и глава Капеллы Владислав Чернушенко. «Он владеет музыкантами доброжелательно и энергично. Поймав его взгляд, испытываешь даже в зрительном зале потребность в концентрации, которой он требует от своих музыкантов» (Франкфуртер альгемайне цайтунг. 24.8.1990). «Великолепна Капелла Глинки, еще лучше симфонический оркестр, который играл сложные произведения в течение пяти вечеров и принял участие в исполнении опер. Его напряженная интенсивность звучания, концентрация и мобильность не уступали высшим профессиональным стандартам также и поэтому, что В. Чернушенко с его четкими движениями и душевной свежестью был неотъемлемым руководителем. Bravo!» (Франкфуртер нойе прессе. 28.8.1990).

Все местные газеты оказались дружно благожелательны, и, что особенно приятно, их оценки совпали с весьма одобрительной реакцией любознательной немецкой публики. О ней хочется сказать отдельно. Сколько в залах было молодежи! И это в то время, как на площади Старой Оперы проходил шумный и красочный фестиваль моды. Приходится только позавидовать культуре полумиллионного города, «все возрасты» которого умеют органично соединить интерес к серьезному искусству со способностью естественно и просто веселиться.

Из бесед с франкфуртской публикой на концертах стало ясно: наиболее привлекательным в наших выступлениях было то, что более половины исполненных произведений оказались в новинку, что много и прекрасно звучал любимый в Германии Чайковский и что им, сегодняшним немцам, «удалось непосредственно прикоснуться к русской душе». Музыкальный диалог Невы и Майна состоялся!

НОРА ПОТАПОВА

## **КРАСИВО ЖИТЬ НЕ ЗАПРЕТИШЬ**

**«Палач». Постановка Виктора Сергеева.**

**Киностудия «Ленфильм»**

За три часа экранного времени мы имеем в наличии пять трупов, одно изнасилование и — что несомненная заслуга сценариста — ни одного нравоучительного, поучительного и просто длинного монолога. Даже ни одного мало-мальски глубокомысленного диалога. И вообще здесь почти не разговаривают. Нет, я далек от иронии — все это я ставлю в заслугу создателям картины. Как и то, что главная героиня у них и собою хороша, и умна, и неавязчива и, в общем-то, вполне бы могла быть «мечтой поэта». Не шучу. От наших отягощенных сумками и рваными колготками женщины, которые перешагнули на экраны из жизни, выпадаешь в тоску и не хочется верить во все хорошее. Может быть, вы хотите сказать, что я изверг, раз во все хорошее способен поверить при пяти трупах? Знаете, сказок еще никто не отнимал. И если мы имеем дело с хорошо написанной историей, то почему она должна меня отталкивать, если я люблю острые сюжеты и люблю, когда меня волнуют, не педалируя разные моральные истины. Да, мне нравится, что героиня хороша собой, что она великолепно одета, красиво и непринужденно обращается с роскошными шубами, зажигалками, машинами и мужчинами. Скажете, что этого мало, —

я вам отвечу, что очень даже много. Авторы честно выдерживают жанр. То, что подобные фабулы уже давно отыграны в западном кинематографе на разные лады — например, когда мстящая героиня сама влюбляется в свою жертву, — это меня не очень огорчает. У нас-то подобных сюжетов не наблюдалось. Очень хорошо, что нет здесь доблестной нашей милиции во всеоружии ее глупости. И хорошо, что авторы честно выдерживают жанр, так что даже сентиментальные экскурсии героини в детство, где великолепный папа-капитан дарит ей великолепную игрушку, и она бежит по великолепному лесу, и все такое великолепное, — даже вся эта белиберда не раздражает. Конечно, три часа просидеть в кинозале немножко тяжело — но если дома, если на телеэкране, то я искренне поздравляю авторов.

Правда, мне показалось, что в самом финале, когда авторы нравоучительно предложили нам сентенцию из Библии по поводу зла, которое обратится на того, кто это зло порождает, появился у них искус прыгнуть выше головы, в результате чего они оказались ниже ими же поставленной планки. На Западе, если уж авторы следуют этим образцам, такие истины остаются как бы за

кадром, просто подразумевается, что авторы с ними знакомы и по их законам делают свои душе-раздирающие фильмы с горой трупов. Тут вкус наших первопроходцев подкачал.

Искренне и от души считаю, что перестройка в кинематографе должна идти и по такому пути. А то, что начинают мелькать на телеэкранах

фильмы, где, совсем как в старые времена революции, интеллигенты сидят и обсуждают, идти им или не идти клеить листовки, причем мать, как водится, ведет за собой всю семью, — вот это и есть конъюнктура. Так я думаю.

АЛЕКСАНДР ШАПКИН

## НУЖЕН ЛИ ЛЕНИНГРАДУ БАРОЧНЫЙ ОРКЕСТР?

В середине апреля из Израиля прилетел скрипач Даниэль Фрадкин, в свое время выпускник Гнесинского института. Он эмигрировал в 1973-м и с тех пор не терял времени даром, в совершенстве овладев игрой на барочной скрипке и виоля д'амур. Выступал в ансамбле с Андреем Волконским и другими известными музыкантами, играл в европейских и американских барочных оркестрах, возглавлял подобный оркестр в Иерусалиме.

Две недели Фрадкин безвозмездно занимался по пять часов в день со всеми, кто интересуется музыкой XVIII века. В наших консерваториях нет курса барочного исполнительства, и общение с профессионалом столь высокого уровня принесло ленинградцам ощутимую пользу.

За короткий срок он сумел подготовить с оркестром сложнейшую программу из сочинений Вивальди, Генделя, Порпора и И.-С. Баха, занимался и с камерными ансамблями. Оркестр звучал стильно и слаженно, хотя большинство его участников никогда раньше не играли вместе (оркестр составили музыканты из Ленинграда, Волгограда и Москвы). Гостеприимно были открыты для всех залы Выставки музыкальных инструментов, ставшей в последнее время традиционным местом общения «старинных» музыкантов.

Барочную музыку в нашей стране чаще всего исполняют камерные оркестры традиционного типа. В Европе ситуация на глазах меняется. Главенствующим становится так называемое аутентичное исполнительство. Если лет пятнадцать назад это еще было «экзотикой», то сегодня можно говорить уже о прочно складывающейся традиции. Никому и в голову не придет, например, записывать кантаты Баха с современным оркестром. То же касается и манеры исполнения. Мы долгие годы были изолированы от западных коллег и сильно отстали в этой области. Академически обобщенный, «консерваторский» подход — набор одинаковых приемов в исполнении музыки разных стилей — теперь уже перестает удовлетворять слушателей даже при виртуозной технике игры.

Прислушаемся к Д. Фрадкину: «Барочная скрипка немного легче современной, у нее другой угол шейки, поскольку мы пользуемся жильными

струнами (с меньшим, чем у металлических, натяжением). Однако самое главное отличие не столько в скрипке, сколько в смычке. Если современный смычок рассчитан на длинные фразы, на кантилену, то легкий барочный смычок идеально приспособлен для взрывной, чрезвычайно эмоциональной музыки XVII — XVIII веков, которая требовала коротких фраз и всплесков звучности... Изменение инструментов происходит вследствие изменений в музыке, новая музыка требует нового инструментария. И сегодня основу репертуара современных камерных оркестров на Западе составляет уже не музыка барокко, а сочинения XIX и особенно XX века, то есть музыка, написанная специально для этого состава».

Даниэль привез с собой дюжину барочных смычков и раздал их участникам семинара. Он очень высоко оценил ленинградских музыкантов, заметив, что при регулярном общении с западными коллегами они могут быстро достичь европейского уровня. И это, на мой взгляд, не дежурный комплимент. Среди «аутентичных» музыкантов Ленинграда есть талантливейшие люди — флейтисты Павел Андреев и Николай Насонов, скрипачи Андрей Решетин и Юлия Лурье, блестяще одаренный виолончелист Виктор Соболенко, прекрасные клавесинисты Элла Севских и Владимир Радченков и другие. Многие из них не имеют серьезной работы. А между тем, как рассказал мне скрипач Владимир Шуляковский (ему повезло больше остальных: он участник одного из европейских барочных оркестров), сегодня в каждом крупном городе Европы есть такой коллектив. Спонсорами выступают как муниципалитеты, так и крупные фирмы и предприятия, которые благодаря этому освобождаются от уплаты налогов. Истинную культуру необходимо субсидировать — это закон, подтвержденный историей.

...Даниэль Фрадкин за две недели собрал барочный оркестр и многому научил ленинградских музыкантов. Но он уехал. Мы снова разбрелись по ансамблям (в лучшем случае) или по своим квартирам (в худшем случае), где в одиночестве, помахивая барочным смычком, будем разыгрывать, к примеру, концерты Порпора. Что же дальше?

Хочется закончить на оптимистической ноте. Прежде всего, на одном из концертов семинара

присутствовал легендарный барочный скрипач Сигизвальд Кюйкен, один из основоположников аутентичного исполнительства, руководитель Европейского барочного оркестра. Это чудо объясняется довольно просто — Кюйкен, никогда прежде не бывавший в нашей стране, приехал в Ленинград как турист.

Но его внезапное, почти мистическое появление на концерте вызвало у участников семинара

легкий шок. Этот крупнейший музыкант познакомился с ленинградцами и услышал их игру — вполне возможно, что в жизни нескольких ленинградских безработных через некоторое время наступят перемены...

Дело за городом. Нужен ли Ленинграду барочный оркестр?

МАРИНА ФИЛИППОВА



## ГЕРОИ ЛЕРМОНТОВА НА ЭКСКЛИБРИСЕ

Имя ленинградского художника-графика Николая Стрижака как автора эксклибрисов широко известно любителям графики малых форм по многим выставкам. Получил он признание и за рубежом: дважды на международных конкурсах — в 1984 году в Веймаре (ГДР) и в 1987 году в Висбадене (ФРГ) эксклибрисы Н. Г. Стрижака отмечены высокими премиями.

Обычно Стрижак создает сюиты эксклибрисов, посвященные нескольким произведениям одного автора. Такими явились сюиты, на которых воспроизведены герои А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Шиллера, Д. Боккаччо и не менее любимого им Лермонтова.

Лермонтовская сюита состоит из двенадцати знаков, которые достаточно полно раскрывают его творчество и воспроизводят основные сюжетные моменты главных произведений великого русского поэта. На знаках отражены все периоды творчества Лермонтова. Из раннего периода художник

отбирает сюжеты на темы таких произведений, как «Парус», «Петергофский праздник» (из «Юнкерских поэм»), «Маскарад» и, конечно, этапное стихотворение Лермонтова «Смерть поэта». Творчество второго периода представлено в эксклибрисах, созданных на темы «Песни про купца Калашникова», «Тамбовской казначейши», «Беллеца», «Демона», «Мцыри», «Трех пальм», «Героя нашего времени» и баллады «Морская царевна», написанной в 1841 году, незадолго до трагической гибели поэта. Сюите эксклибрисов предпослана силуэт-заставка, на которой изображен портрет М. Ю. Лермонтова. Силуэт поэта как лейтмотив воспроизведен и на каждом знаке этой сюиты.

Сделаны эксклибрисы в форме круга, и этим отвечают традиции русского искусства. Круг дает возможность художнику наиболее плотно использовать пространство для построения сюжетной мизансцены без ненужных пустот и второстепен-



ных деталей. Основное внимание сосредоточивается на самих персонажах. Одновременно круг дает возможность использовать не линейный горизонт, а точку схода в центре круга, что позволяет так построить композицию, чтобы персонажи сюжета одинаково хорошо смотрелись на плоскости, независимо от того, на первом или дальних планах располагает их художник.

Еще одной особенностью экслибрисов Стрижака является работа в технике силуэта, довольно забытая в наше время. Причем белого силуэта на черном фоне, что создает особую иллюзорность пространства. При этом используется композиция

не только профильного силуэта — автор ставит фигуры в любом ракурсе, добиваясь определенной динамики сюжетного действия. Использование графиком белого силуэта позволило в авторских оттисках возродить еще одну забытую технику рельефного тиснения — конгрев, что придает готовым оттискам неповторимое своеобразие объемности изображения.

Каждый книжный знак — знак духовного единения читателя со своей книгой, с личной домашней библиотекой. «География библиофилов-лермонтоведов довольно широка — это люди разных профессий и проживающие в различных уголках





нашей страны. Каждый владелец знаков не только любит и знает творчество Лермонтова, но и выбирает для своей библиотеки наиболее близкую, дорогую ему тему в творчестве великого поэта.

Серия завершена. Знаки найдут свое место на книгах в собраниях конкретных владельцев, но они одновременно становятся достоянием и многочисленной армии любителей и собирателей графи-

ки малых форм. Работы талантливого мастера находятся в государственных и общественных собраниях в музеях и библиотеках в Советском Союзе и за рубежом — в Германии, в Чехо-Словакии и Польше, в Англии и Италии, в Дании и Испании...

**ВИКТОР ТИТОВ**

# БАЛЕТ СКВОЗЬ ЛИТЕРАТУРУ

(Из попутных разысканий)

ВЕРА КРАСОВСКАЯ



История театра подбрасывает иногда ребусы, способные смутить асов мирового детектива. Вот несколько загадок из прошлого русского балета. Распутать их помогает отечественная литература. И наоборот. Кое-какие загадки этой литературы замешены на реалиях балета.

## Сюжет первый. «Новый Вертер»

Так назывался балет Ивана Ивановича Вальберха, показанный на сцене Большого театра в Петербурге 30 ноября 1799 года. Музыка С. И. Титова сохранилась. Но тщетными оставались попытки найти сценарий.

Между тем тут имелся особый интерес. Как заметил сам Вальберх, поводом для сочинения «Нового Вертера» стал «анекдот, случившийся в Москве»<sup>1</sup>. Значит, этот Вертер был несомненно русским. А за исключением «Семиры», поставленной Гаспаро Анджелини в 1772 году по одноименной трагедии А. П. Сумарокова, балетный театр еще не знал спектаклей на русские темы.

Но уместен вопрос: был ли вообще специальный литературный источник у «анекдота» Вальберха? Ведь хореограф мог сочинить сценарий с оглядкой на роман Гёте «Страдания молодого Вертера», переведенный на русский язык в 1781 году. Слово «анекдот» пугать не должно было, поскольку в те времена оно означало любое событие,

совсем не обязательно смешное. Вальберх же был незаурядно образован. На русской драматической сцене шли его переводы французских мелодрам. А в выборе литературных образцов для своих «пантомимических балетов» он опережал иностранных собратьев. Например, в 1806 году состоялась петербургская премьера его балета «Клара, или Обращение к добродетели». В 1815 году Исаак Михайлович Аблец, пользуясь сценарием Вальберха, показал в Москве балет «Клара похищенная, или Торжество добродетели над развратностью». И только в 1820 году Луи Милон сочинил для театра парижской Оперы балет «Клара, или Обещание жениться». Источником сценариев Вальберха и Милона послужил роман французского автора Бакюлара д'Арно «Клари, или Вознагражденный возврат к добродетели» (1767).

Словом, казалось естественным считать, что сочинить русского «Вертера» Вальберха надоумил роман Гёте, которым зачитывались в России. Но как понимать тогда ссылку хореографа на «анекдот, случившийся в Москве»? Смысл, очевидно, один: засвидетельствована русская основа балета. Значит, искать ее надо в отечественной жизни или

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Вальберх И. Из архива балетмейстера: Дневники, переписка, сценарии / Под ред. Ю. И. Слонимского. М.; Л., 1948. С. 100.

литературе. А это ведет к прозе о тогдашней современности. Вот тут и открывается смелость Вальберха, рискнувшего преступить, во-первых, чужеземные источники, во-вторых, сказочную и легендарную тематику, обычную для балета его времени.

В 1793 году журнал «Санкт-Петербургский Меркурий» опубликовал повесть А. И. Клушина «Несчастный М-в». Прототипом ее героя был некий разночинец Маслов, по примеру гётевского Вертера покончивший с собой из-за безнадёжной любви. В 1802 году повесть Клушина вышла отдельным изданием и теперь называлась «Вертеровы чувствования, или Несчастный М. Оригинальный анекдот». Прямо совпадала в повести и балете сцена грозы, наводившей героя на мысль о самоубийстве: из клавира Титова видно, что кульминацией зрелища также была сцена грозы. Поводом для балета могло быть и другое действительное происшествие-«анекдот»: в 1792 году шестнадцатилетний М. В. Сушков покончил с собой, предварительно написав повесть «Российский Вертер»<sup>2</sup>. Повесть вышла только в 1801 году, то есть через два года после премьеры балета, но весть о событии имела достаточный резонанс.

Возможно, Клушин имел прямое касательство к утраченному сценарию Вальберха. С 1793 года в петербургском театре шли его сатирические комедии «Алхимист» и «Смех и горе». А как раз в год премьеры «Нового Вертера» он занял пост театрального цензора и режиссера русской драматической труппы. В ближайшие затем годы Клушин сочинил стихотворные тексты для аллегорических балетов Вальберха «Увенчанная благодать» (1801) и «Жертвоприношение благодарности» (1802).

Замысел «Нового Вертера» должен был показаться дерзким, и не по одним российским меркам. На европейской балетной сцене процветали тогда сказочные, мифологические, исторические спектакли. Современность изредка проникала в комедию. Вальберх же, с его постоянным интересом к житейской морали, развернул в пантомиме и танце историю неравной любви бедного учителя и знатной барышни, имевшую трагический исход. Позже, в 1815 году, хореограф вспоминал об этом, сетуя на консервативность своего искусства. В предисловии к балету «Амазонки, или Разрушение волшебного замка» он писал: «Сколько трудно истребление закоренелого обыкновения! Когда же я осмелился сделать балет «Новый Вертер», о! как мнимые умники и знатоки восстали против меня! — Как! балет, в коем будут танцевать во фраках? Я думал, что я погиб; но нашлись

истинные знатоки, и балет имел успех; со всем тем, когда я предпринял сделать другой нравственный балет, не осмелился, однако, на фраки, а оделся и одел других в испанский костюм!»<sup>3</sup>

После «Нового Вертера» русские хореографы долго не обращались к «случаям из современной жизни». Это не мешало им обращаться к литературной современности. В репертуар Императорских театров вошли две романтические сказки — «Руслан и Людмила» Пушкина (1821) и «Три пояса» Жуковского (1826). Поставил их московский балетмейстер Адам Павлович Глушковский. Третий его балет на литературную тему дает повод для заманчивых, хотя всего лишь гадательных предположений.

### Сюжет второй. Романс «На мягкой кровати...»

В 1821 году журнал «Сын отечества» напечатал «Черную шаль» (Молдавская песня) Пушкина. Стихотворение быстро завоевало популярность, хотя и вызвало разногласия отзывы критики. В 1823 году композитор А. Н. Верстовский сочинил на этот текст музыку, и ее исполняли в концертных залах Москвы как кантату. В обработке других композиторов «Черная шаль» превратилась в романс. Пушкинист Б. В. Томашевский указал на то, что «Черная шаль» написана «двустихиями... размером чрезвычайно редким в русской поэзии», и установил, что подлинный ее жанр — «это, конечно, баллада»<sup>4</sup>.

Около тридцати лет спустя появились первые опыты Козьмы Пруткова, мифического писателя-сатирика, вымышленного А. К. Толстым и братьями А. М. и В. М. Жемчужниковыми. Среди стихотворений Пруткова был Романс, опубликованный только в 1880-х годах. Содержание, интонация, метрика Романса — все имитировало «Черную шаль». Только пушкинская стихотворная строка разбивалась пополам. Герой Пушкина рассказывал об измене молодой гречанки, которую он страстно любил. Строфы

В покой отдаленный вхожу я один...  
Неверную деву лобзал армянин.

Не взвидел я света; булат загремел...  
Перввать поцелуя злодей не успел —

<sup>2</sup> См.: Русская сентиментальная повесть / Под ред. П. А. Орлова. М., 1979. С. 119—141, 203—222.

<sup>3</sup> Вальберх И. Из архива балетмейстера. С. 166—167.

<sup>4</sup> Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. I. С. 531.

дали повод для зачина прутковской пародии. Причем рассказ шел уже не от первого лица, а от стороннего наблюдателя:

На мягкой кровати  
Лежу я один,  
В соседней палате  
Кричит армянин.

Кричит он и стонет,  
Красотку обняв,  
И голову клонит;  
Вдруг слышно: пиф-паф!..

Здесь пародист отступал от первоисточника:

Упала девчина  
И тонет в крови...  
Донской казачина  
Клянется в любви...

Чем же объяснялось превращение греческой девы Пушкина в девчину, изменявшую донскому казаку? Оно могло быть случайным. Но, может быть, его навеяли отроческие впечатления А. К. Толстого, старшего из авторов прутковского триумвиата. В 1834 году он, семнадцатилетним юношей, поступил на службу в Московский архив министерства иностранных дел. А еще в 1831 году, когда ему было четырнадцать лет, московский Большой театр выпустил премьеру, на афише которой значилось:

«Черная шаль, или Наказанная неверность», пантомимный балет в одном действии, взятый из известной молдавской песни: *Гляжу я безмолвно на черную шаль* и проч. Сочинения А. С. Пушкина. Здесь поставленный г. Глушковским, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов; сражения г-на Иванова.

Искажение пушкинской строки «Гляжу, как безумный, на черную шаль» нечаянно предвещало безмолвное безумие балетной пантомимы. Ее средствами раскрывались события. Раскрывались примитивно. По мнению анонимного критика «Молвы», в сценарии «Черной шали» не было «ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями». Пределами пантомимной выразительности ограничивались характеристики гречанки Олимпии и молдавского князя Муруза. Зато «принадлежащие к действию» дивертисментные «танцы, нечего сказать, были прекрасны», — продолжал критик<sup>5</sup>. Притом, судя по иконографии времени, национальная основа таких танцев вообще была весьма приблизительной, как, впрочем, самый облик главных героев.

Вот мешанина давних впечатлений и могла породить уже намеренный пародийный сдвиг в вольном переводе на язык литературной насмешки.

### Сюжет третий. Танец с веслом

В новейшем собрании сочинений Достоевского имеется описание балетного танца, которое может поставить читателя в тупик. Тем более, что статья посвящена не театру, а живописи и называется «Выставка в Академии художеств за 1860—61 год»<sup>6</sup>. Танец появляется там лишь как пример балетной условности, которая «не годится для живописи», и наглядно и жестоко высмеян. Из примечаний неясно, о чем конкретно идет речь.



*Танец с веслом из балета «Наяда и рыбак»*

Привычка зрителей к сценическим эффектам, на взгляд Достоевского, «доходит до того, что зрители сносят терпеливо и не подвергают позорнейшим свисткам даже обыкновенное весло, выведенное на сцену в одном балете». Весло «имеет посередине некоторый выступ или зарубку». Балетный рыбак «несколько раз является с веслом, чтобы при-

<sup>5</sup> Молва. 1831. Ч. 1. № 50. С. 379.

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. М., 1979. Т. 19. С. 151—168.

дать делу известную степень условной сценической естественности». Наконец он, «между разными поворотами и изложением своих чувств посредством ног, приспособляется на самой середине сцены, один конец злокачественного весла упирает в пол, а другой себе в плечо. Все это делается как можно мягче, плавнее, грациознее. Затем танцовщица, главная из танцующих дам, примадонна, при помощи другого танцовщика, тоже между разными грациозными поворотами и изворотами, становится одною ногой на вышеупомянутую злокачественную зарубку весла, а другую протягивает так, как протянута рука на Фальконетовом монументе. Затем она медленно обводит ногою круг. Дюжий танцовщик крепко держит весло, но старается показать, что это ничего, так только, даже что это для него составляет большую приятность. Танцовщица для сохранения равновесия держится одною рукою за его плечо, а другою, только одними пальчиками, за пальцы другого танцовщика, который помог ей вобраться на зарубку весла... Зрители не оскорблены ни сколько; напротив, они остались довольны и приказывают повторить те же самые проделки».

Раздраженный выпад классика русской литературы был не случаен.

Достоевский открыл атаку на балет, предпринятую вслед за ним в 1860-х годах писателями реалистической школы. Виднейшие ее представители избрали это искусство мишенью самых язвительных нападок: Некрасов — в стихотворении «Балет», Салтыков-Щедрин в статьях «Проект современного балета» и «„Наяда и рыбак“». Фантастический балет в трех действиях и пяти картинах. Соч. Ж. Перро; музыка г. Пуни». Заглавие второй статьи, написанной в 1864 году, дает ключ к страничке Достоевского, хотя Щедрин танца с веслом не упомянул.

Хореограф-романтик Жюль Перро трижды обратался к теме любви морского духа к смертному. В 1838 году он воплотил на сцене Оперного театра Вены характерный балетный дивертисмент «Неаполитанский рыбак». В 1843 году лондонский Театр Королевы показал премьеру его балета «Ундины, или Наяда». Там, в первом акте, был танец с сетью, который исполняли Наяда и рыбак Маттео. Успех всего балета был столь велик, что французский критик Филарет Шаль включил статью об этой «Ундине» в сборник о парижских оперно-балетных шедеврах. Он писал: «Замысел поэтичен, занимательность быстро растет, эффекты живописны, интрига грациозна и проста». И предположил, что «настанет день, когда произойдет нечто до

сих пор невиданное — успех перекоцует... на сцену Большой Оперы в Париже»<sup>7</sup>.

Предсказание Шалья не сбылось. Но в 1851 году Перро сочинил для Большого театра в Петербурге новую версию балета — «Наяда и рыбак». Туда и вошел вместо танца с сетью танец с веслом. На афише премьеры его украсили имена, славные в истории балетного театра. Роль Наяды, прикинувшейся рыбацкой, исполняла звезда балетного романтизма Карлотта Гризи, чьим рыцарем называл себя поэт Теофиль Готье. Ее партнерами-рыбаками были Мариус Петипа —



Иван Иванович Вальберг

будущий властелин петербургского балета, и Христиан Иогансон, впоследствии учитель многих русских балерин.

Неизвестно, кого именно видел Достоевский в роли Наяды через десять лет после премьеры. Да это и несущественно. Дело было не в достоинствах актеров; просто самый балет отвергался наотрез. Щедрин писал, что «в балете даже и стыда нет. И до сих пор он с непостижимым нахальством выступает вперед с своими «духами долин», с своими «наядами», «метеорами» и прочею нечистою силой»<sup>8</sup>. Что ж, таково было предназначение

<sup>7</sup> Chasles Rh. Ondine. Les Beautés de l'Opéra. Paris, 1845. P. 23.

<sup>8</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 201.

балета. И он невозмутимо держался за «своих наяд». В 1861 году еще далеко впереди были встречи балета с Чайковским. И того дальше — со Стравинским, Прокофьевым, Шостаковичем.

#### Сюжет четвертый. Почему Спиноза выделял ногами кренделя

«Петрушка» Стравинского родился в 1911 году. Но у этого стилизованного любимца народных балаганов был длинный ряд сценических предков, профессионалов гротеска, оставивших след в истории мирового балетного театра. О видном представителе этого амплуа пойдет теперь речь.

Для литературоведов долго оставалось загадкой, почему в сочинениях Лескова и Чехова фигурирует Спиноза в каком-то шутовском обличе. У Лескова в «Шерамуре» встречается фраза «...он, как Спиноза, промеж ног проюркнул». У Чехова в «Свадьбе» жених заявляет: «Я не Спиноза какой-нибудь, чтобы выделять ногами кренделя». Очерк Лескова был напечатан в 1879 году, пьеса Чехова — ровно десять лет спустя. Невозможно установить, знал ли Чехов о Спинозе Лескова, но очевидна самостоятельность его отношения к этому персонажу. Если у Лескова однофамилец философа XVII века назван как образец юркости, то чеховский Спиноза непременно танцовщик, ибо реплика жениха вызвана фразой собеседницы: «Чем тревожить меня разными словами, вы бы лучше шли танцевать».

Вместе с тем и у Лескова, и у Чехова о Спинозе говорят люди, принадлежащие к среде городского мещанства.

В «Шерамуре» это «бударь», будочник; герой «Свадьбы» служит оценщиком в ссудной кассе.

Лесков и Чехов постоянно прислушивались к народной речи, отыскивая характерные выражения в разных слоях общества. Несомненно так был открыт ими и загадочный Спиноза. Оба писателя могли и не знать о подлинном источнике странного речения, приписавшего Спинозе склонности акробата или плясуна. Юмористический эффект достигался от «сопряжения далековатых понятий» — ибо всякий образованный человек подразумевал тут философа Бенедикта Спинозу. В действительности же слова лесковского бударя и чеховского Апломбова были обязаны своим происхождением вовсе не ему, а танцовщику Леону Эспинозе, служившему в балетной труппе московского Большого театра в 1869—1872 годах.

Леон Эспиноза (1825—1903) был сыном Леона де Леон и Дики Эспинозы де лос Монтеррос, покинувших Испанию из-за пресле-



Адам Павлович Глушковский в роли Рауля из балета «Рауль де Креки»

дования евреев и поселившихся в Гааге, где и родился будущий танцовщик.

Эспиноза обучался искусству танца в Париже у Филиппо Тальони, Жюлье Перро, Люсьена Петипа и других прославленных мастеров, работавших тогда в парижской Большой Опере. Физические данные не позволили ему стать исполнителем благородного академического стиля. Зато он прославился как танцовщик-гротеск и выступал в театрах Италии, Англии, Германии, Австрии, Швеции и даже Америки<sup>9</sup>.

В середине 1860-х годов Эспиноза приехал в Россию, где сначала подвизался на зимних и летних эстрадных сценах. 21 февраля 1869 года директор Императорских театров С. А. Гедеев отправил министру двора рапорт, испрашивая «разрешения заключить контракт на три года, считая с 1-го минувшего января, с весьма известным в хореографическом мире танцовщиком-гротеск Леоном Эспинозою, на следующих условиях: жалованья 2 000 р. в год, перспективных по 10 р. за представление и полубенефис в зимнее время. С самой постановки

<sup>9</sup> Espinosa Eduard. Technical Vade Mecum. London, 1948. P. 133.

балета «Царь Кандавл» в Москве (22 декабря 1868 года. — В. К.) г. Эспиноза принимает в нем безвозмездное участие, исполняя две роли — негра и сатира, и имеет перед московскою публикою огромный успех»<sup>10</sup>.

Любопытный портрет Эспинозы оставил в воспоминаниях декоратор московского Большого театра К. Ф. Вальц: «Он был удивительно странным человеком. Родом испанец, с совершенно коричневым цветом лица, бритый, с громадным крючковатым носом, он поражал всех своим миниатюрным ростом — это был сущий карлик. Само собою разумеется, что хотя он и славился своими прыжками, пируэтами и чисто акробатическими тур-де-форсами, но найти роли для подобной фигуры было делом незаурядным»<sup>11</sup>. Критик, упоминая Эспинозу в роли дурачка Сотине из старинного балета «Мельники», отмечал: «С верхов слышится то *ах*, *багюш-ки!* то *го-го-го!* Что выделял тут г. Эспиноза, того пером не передать. Ипохондрику я прописал бы прием этого комического балета и уверен, мой пациент обрел бы исцеление». Следовал подробный рассказ о том, как Эспиноза превращал своего Сотине в тачку, которая «катится через всю сцену»<sup>12</sup>.

Все же, когда 1 января 1872 года окончились сроки контракта, он, несмотря на заступничество М. И. Петипа<sup>13</sup>, не был перезаключен. Вероятно, сорокасемилетний Эспиноза становился тяжеловат для того, чтобы с прежним удалством «проюркивать между ног» своих партнеров и «выделять ногами кренделя».

Тем не менее посетители райка московского Большого театра запомнили полюбившегося им танцовщика-гротеск Эспинозу. Упростив для удобства его имя, они сделали его самого одним из персонажей бытовых поговорок. Благодаря живучести подобных поговорок и вошел перекрещенный Леон Эспиноза в 1879 году в «Шерамуру» Лескова и в 1889 году в «Свадьбу» Чехова.

Что говорить, после Пушкина и Грибоедова, воспевших танец Истоминой и Телешовой, русские писатели XIX века не жаловали балет. Зато литература и живопись «серебряного» века открыли заново и прославили это искусство. Жаль, что нынешние исследователи отечественной культуры пренебрегают ролью балета в сложнейших процессах той эпохи.

### Сюжет пятый. «Мейерхольдовы арапчата»

В авторской ремарке к главе второй «Поэмы без героя» Анны Ахматовой помечено: «За мансардным окном арапчата играют в снежки. Метель». И далее, в тексте:

Видишь, там, за вьюгой крупчатой,  
Мейерхольдовы арапчата  
Затевают опять возню<sup>14</sup>.

Комментарий двухтомного издания Ахматовой поясняет: «В „Дон Жуане“ Мольера, поставленном В. Э. Мейерхольдом в 1910 г. в Александринском театре в Петербурге, «слуги просцениума», костюмированные арапчатами, раздвигали и сдвигали занавес (!?) и переносили театральные реквизиты»<sup>15</sup>. Сам Мейерхольд указал в режиссерской экспликации «Дон Жуана», что атмосферу версальского зрелища будут создавать «арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, какая их из хрустального флакона на раскаленную платину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон Жуана, пока он ведет спор с Сганарелем, арапчата, подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги, после ожесточенного боя разбойников с Дон Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и, при отсутствии занавеса, анонсирующие об антрактах»<sup>16</sup>.

Как видно из экспликации, режиссер настаивал на «возне» арапчат. Однако же неясно, почему эти арапчата, пестро одетые художником «Дон Жуана» А. Я. Головиным, дважды ассоциируются в поэме с образами метели, вьюги.

Разгадку предлагает балет — одна из видных примет Петербурга ахматовской поэмы. Важная, в самом деле, примета. «В конце 1950-х гг., параллельно с работой над расширением и завершением поэмы, у Ахматовой возникает замысел переработки ее первой части в балетное либретто или киносценарий», — говорится в комментариях первого тома<sup>17</sup>. А во втором томе помещен

<sup>10</sup> ЛГАЛИ, ф. 497, оп. 2121, д. 21847, л. 2.

<sup>11</sup> Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928. С. 109.

<sup>12</sup> Негеатрал: Театральная хроника // Всеобщая газ. 1869. № 2, 4 нояб. С. 2.

<sup>13</sup> ЛГАЛИ, ф. 497, д. 21847, л. 3.

<sup>14</sup> Ахматова А. Сочинения в двух томах. М., 1981. Т. 1. С. 283.

<sup>15</sup> Там же. С. 446.

<sup>16</sup> Мейерхольд В. Э. О театре. Спб., 1913. С. 127.

<sup>17</sup> Ахматова А. Сочинения в двух томах. Т. 1. С. 444.

прозаический набросок под заголовком «Балетное либретто», датированный 1962 годом. Там, пролевая наваждения трагического карнавала, «Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую русскую», звезда дягилевских «сезонов» — Тамара Карсавина «танцует на зеркале» и в одном предложении названы «последний танец Нижинского, уход Мейерхольда»<sup>18</sup>.

Увы, комментатору настолько неинтересен балет, что он ленится проверить даже широко известные вещи. В примечании к строчкам

Но летит, улыбаясь мнимо,  
Над Мариинской сценой prima —  
Ты — наш лебедь непостижимый, —

читаем: «Имеется в виду Анна Павлова (1881—1931); исполнение «Умирающего лебедя», поставленного М. М. Фокиным на музыку Сен-Санса (1907), считается высшим образцом ее искусства и запечатлено на картине В. А. Серова (1910)»<sup>19</sup>. «Умиравший лебедь» действительно был величайшим творением Павловой, ибо нес в себе предчувствия грядущих катастроф. Только знаменитый плакат Серова «запечатлел» не лебедя, а сильфиду Павловой из балета Фокина «Шопениана» (в антрепризе Дягилева — «Сильфиды»).

Вернемся, однако же, к «мейерхольдовым арапчатам» и сравним их с арапчатами тоже «версальского», но уже балетного зрелища.

25 ноября 1907 года в Мариинском театре показали балет на музыку Николая Черепнина «Павильон Армиды». Сценаристом и художником был Александр Бенуа — один из вождей «Мира искусства», хореографом — Михаил Фокин. Как о «золотой сказ-

ке», где «блистательная Павлова воскрешает жизнь старого гобелена», писали об этом балете критики. Через три года Бенуа посвятил премьере мейерхольдовского «Дон Жуана» статью «Балет в Александринке». Он писал там, что Мейерхольд и Фокин — «хорошие, настоящие художники», и тут же колко добавлял: «Но только вот — оба они работают в одной сфере, над одним делом. У нас два превосходных балетмейстера»<sup>20</sup>. Колкость была оправданна. В «Дон Жуане» многое заставляло вспомнить о стилистических находках «Павильона Армиды». В частности, арапчата «Дон Жуана», да и некоторых других спектаклей Мейерхольда имели предшественников. По рассказу Фокина, в его балете, посреди красочно наряженных персонажей XVII века, из люков поднимались группы арапчат «в белых костюмах, белых чалмах, с громадными белыми опахалами из страусовых перьев... и с высокими табуретов «сыпались» через всех участвующих и ложились на пол»<sup>21</sup>.

Рискнем предположить, что в сознании Анны Ахматовой арапчата «Дон Жуана» контаминировались с «сыплющимися» бело-снежными арапчатами «Павильона Армиды», чтобы воскреснуть через пропасть лет в образе «вьюги крупчатой» — обобщенном образе петербургского театра и шире — всего тогдашнего бытия на исходе его пути.

<sup>18</sup> Там же. Т. 2. С. 232—235.

<sup>19</sup> Там же. Т. 1. С. 446.

<sup>20</sup> Бенуа А. Балет в Александринке // Речь. 1910. № 318. 19 нояб. С. 3.

<sup>21</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма. Л.; М., 1962. С. 191.



# «МЫ ВАШИ УЧЕНИКИ»

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

12

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 1.II.1927

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Спешу ответить по поводу просьбы Василия Васильевича Коллегаева<sup>1</sup>. Порядок ходатайства о визе теперь несколько иной. Коллегаев должен свое ходатайство направить во Французское посольство в Москве, раз он получает командировку от Главнауки. Разумнее, если ходатайствовать будет Главнаука. Когда же его ходатайство будет здесь, в Министерстве иностранных дел, то мы здесь его ходатайство поддержим, но он должен быть все время в курсе хода своего дела о визе, т. е. знать, когда его ходатайство Главнаукой направлено во Французское посольство, когда Французским посольством его ходатайство направлено в Париж. Это для того, чтобы наша поддержка совпала со временем рассмотрения ходатайства Коллегаева Министерством иностранных дел. Теперь Коллегаеву нужны будут поручители здесь, в Париже, французы, если у него никого нет, то на всякий случай я ему пришлю имена двух французов, кои будут его поручители.

Дорогой Дмитрий Николаевич, это все, что мы здесь можем сделать для Коллегаева. Крепко Вас обнимаю. Сердечный привет Ольге Людвиговне. Поблагодарите Ольгу Людвиговну за ее милое письмо, на которое в скором времени надеюсь ответить.

Ваш В. Шухаев

P.S. Для того, чтобы у нас были под рукой сведения о Коллегаеве, лучше, если он сам пришлет их мне.

1) Место и год его рождения. 2) Девичья фамилия его матери и ее имя.

13

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 3.VII.1927

Дорогой Дмитрий Николаевич!

На днях получил письмо от Вашего ученика Ксаверия Павловича Чемко<sup>1</sup> со вложенной Вашей запиской. Я ему ответил с тем вниманием, с каким Вы просили. Разумеется, я ответил бы так и без Вашей просьбы.

Цели организации Ксаверия Павловича<sup>2</sup> мне чрезвычайно симпатичны. После его письма я пожалел, что нахожусь за границей и не могу принять более непосредственного участия в его начинаниях.

Яковлев, которому я показал письмо Чемко, точно так же принял письмо и собирался написать Чемко и Вам. Чемко был очень любезен и прислал фотографическую группу, изображающую Вас, Ольгу Людвиговну и его с женой. Мне было очень приятно по фотографии узнать, что Вы и Ольга Людвиговна совершенно не изменились с тех пор, как я помню.

Мой сердечный привет Ольге Людвиговне.

Обнимаю Вас крепко. В. Шухаев  
Вера просит кланяться.

14

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 29.VI.1928

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Мне очень стыдно, что я так редко Вам пишу. Вспоминаю Вас постоянно. Мечтаю Вас повидать, но, увы, это только мечты, а так хотелось бы! Хотелось бы поехать в Москву на Ваш юбилей, но это уже совсем неосуществимо. Почему Вы не соберетесь к нам, в Париж? Так много народа, что приез-

жают сюда. Мы бы Вас устроили здесь так, чтобы Ваше пребывание здесь Вам стоило бы минимально.

Сезон наш художественный кончился, в этом году что-то уж очень много было выставок, на которых пришлось участвовать. Некоторые уже кончились, а другие еще продолжают, в числе последних — выставки в Москве и Ленинграде французского современного искусства, в числе которых посланы мои 4 холста, Яковлева, Ларионова, Гончаровой, Пуни, Анненкова и проч.<sup>1</sup>. Я не знаю, открылась ли? Выставка должна быть в Третьяковской галерее в июне. Вещи были взяты в мае<sup>2</sup>. Я был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы написали свое мнение о выставке, в частности о моих вещах. Еще не кончилась выставка в Бернгейме и две в Париже. Закрылась в Амстердаме большая передвижная выставка и в Брюсселе выставка, прошедшая с большим успехом, необыкновенная для заграницы в смысле устройств и развески<sup>3</sup>. Залы были декорированы по проектам Добужинского и Стеллецкого<sup>4</sup> (кажется, 12 зал). Как ни странно, был устроен большой ретроспективный отдел и старых икон. В ретроспективном отделе великолепные Боровиковский, Левицкий, Рокотов, Брюллова большой портрет Самойловой, скульптура Растрелли и проч. (6 больших зал). Устроена выставка была Верой Сергеевной Нарышкиной (дочь Витте)<sup>5</sup>. Меня поражает за границей энергия русских. Сколько работают. Какое большое количество различных выступлений по сравнению с довоенным временем. Вся Россия старая не делала того, что сейчас делают русские за границей. Этот год в Париже был исключителен по количеству и качеству различных выступлений, выставок, концертов, театра и проч. (...) Какое-то беличье колесо с шумом, гамом. Так выматываешься за зиму, что весной себя чувствуешь выжатым лимонном, и поехать летом на море — насущная необходимость. Я не так плох, но Вера Федоровна окончательно вымоталась и в смысле здоровья сильно захромала.

Ксаверий Павлович просил прислать маленькую фильму, я сделал так, как он просил: 30 метров снимков с меня, Яковлева и Веры Федоровны. На днях их посылаю с большой радостью от сознания, что будем в Москве и с экрана Вас увидим на Вашем празднике.

Я загодя Вас поздравляю с наступлением Вашего праздника; буду Вас очень просить написать мне месяц и день, когда будет Ваш юбилей, чтобы к тому дню послать Вам поздравление<sup>6</sup>. Мне особенно приятно бу-

дет это сделать, т. к. я многим Вам обязан, Вы — единственный человек, о ком я постоянно вспоминаю.

Годы, прошедшие с тех пор, как мы расстались, ничего не изменили в моих чувствах к Вам.

Я был бы очень рад от Вас получить письмо. Хотелось бы, чтобы Вы подробно рассказали, как Вы живете, что делаете — все доходящие сюда сведения о Вас очень неточные и совсем не подробные. Хотелось бы побеседовать обо всем, в особенности об искусстве, ведь так много воды утекло, и возможно, что во мне увидите другого человека с другими, может быть, взглядами в искусстве, про жизнь и не говорю — во взглядах все изменилось. Буду кончать письмо. Крепко Вас обнимаю, прошу передать привет Ольге Людвиговне, Вашей дочери передайте привет, правда, я мало ее знал. У меня ведь тоже есть дочь, и великовозрастная<sup>7</sup>. Может статься, что и я пойду по Вашим стопам и превращусь в скорости в дедушку. Вера Федоровна кланяется.

В. Шухаев

15

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 8.X.1928

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Несказанно был обрадован Вашим милым письмом. Я с месяц, как вернулся в Париж, уже успел отгореть и завертеться в парижском беличьем колесе. Лето у меня вышло средним, не очень удачным и не совсем бесплодным. Сделал штук 20 пейзажей маслом. Считаю не работой, а рукодельем. Очень хочется сделать большую работу, да не представляется в настоящее время такого случая. Какой-то мелочью все приходится заниматься.

На днях писали в наших здешних газетах об открытии в Москве выставки французской живописи<sup>1</sup>. Очевидно, это та выставка, на которой и наши работы имеются. Очень досадно, что выставка так опоздала с открытием. Предполагалось открытие весной. Фильму Вам я послал с Сарой Дмитриевной Лебедевой (скульпторшей)<sup>2</sup>. Она живет в Москве. К сожалению, я не знаю ее адреса. Послал я с наказом доставить фильму Вам и дал Ваш адрес. Надеюсь, что Вы уже получили. Если нет, то черкните Лебедевой, чтобы она прислала. Сара Дмитриевна говорила, что она с Вами знакома, и за поручение взялась охотно.

Желаю Вам доброго здоровья, дорогой Дмитрий Николаевич, и прошу передать мой сердечный привет Ольге Людвиговне.

В. Шухаев.

Вера Федоровна кланяется.

16

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ \*

Paris. 12.1.1929

Дорогой Дмитрий Николаевич, поздравляю Вас с днем Вашего юбилея.

Я сетовал в своих редких к Вам письмах на невозможность принять личное участие в чествовании и еще раз жалею, что непреодолимые препятствия не дали возможности Вас обнять и поздравить.

Я часто вспоминаю о времени, проведенном на Литейном дворе, в мастерской под Вашим руководством. В связи с Вашим юбилеем особенно выпукло встает в памяти все связанное с Вашей мастерской, начиная с первого с Вами знакомства на Алексеевской улице. Я пришел туда с просьбой пригласить меня в Вашу мастерскую, т. к. наступило время перехода из классов.

Просьба моя была преждевременна, меня не перевели, по причине нехватки разрядов по эскизам, которые я надеялся получить на рождественском экзамене. Надежда была большая, я дал на экзамен около 20-ти эскизов, рассчитывая угодить всем экзаменаторам.

Ваш прием был очень вежлив. Вы согласились принять меня в свою мастерскую, но окончательный ответ я должен был получить после рождественских экзаменов и по ознакомлении Вашем с моими работами.

После экзамена мы столкнулись в знаменитых академических коридорах, где произошел короткий разговор. «Ведь вы еще не имеете всех разрядов для перехода?» — «Да, не получил».

С тех пор я считал себя почти принятым к Вам в мастерскую и старался к каждому экзамену приготовить как можно больше эскизов, чтобы заработать нужные разряды.

Мне не везло: выше третьего разряда за эскизы я не получал. Я не мог понять, что требовалось, и, не полагаясь на свое чутье, давал на экзамены эскизы, сработанные или подправленные моими товарищами по классам; результат был все тот же. Конец второго семестра приближался, я был в отчаянии от мысли, что меня или оставят еще на полгода в классах, либо предлагают уйти из Академии. Все кончилось благополучно; меня перевели в мастерскую, невзирая на

недостачу в разрядах за эскизы, я думаю, потому, что у меня был излишек по живописи и рисованию.

С осени я уже был у Вас в мастерской, и началось — по ходячему выражению Ваших учеников — «сшибание рогов».

В классах мы считали себя уже сформировавшимися художниками, мастерская, казалось, нам нужна была как необходимая выслуга лет, чтобы и свет тоже стал бы считать нас сформировавшимися.

С первых же этюдов и рисунков Вы дали понять, что ни о каком самостоятельном творчестве и речи не могло быть, ибо надо было учиться грамоте, которую мы не постигли за двухлетнее пребывание в классах у профессоров (прошу извинения), которые и сами грамоты не знали. Было больно самолюбию; к счастью, нашлась решимость спрятать самолюбие и действительно застесеться за грамоту... Самолюбию же было место — как Вам известно, я с 12-ти летнего возраста начал учиться рисовать, до Академии кончил Строгановское училище в Москве<sup>1</sup>, а учителями моими до Академии были Вроблевский, Чумаков, Щербиновский, Коровин, Иванов, скульптор Андреев, Нивинский, Овчинников, Изразцов, Скалон, архитектор Браиловский, Жолтовский, Ноковский. В Академии в классах: Ционглинский, Мясоедов, Творожников, Бруни, Залеман, Савинский. И Вы первый и единственный в России учили грамоте и ремеслу в искусстве, постоянно твердили, что из ученика своего Вы не делаете художника, а мастера. Я согласился и стал исповедовать то же учение. Действительно, как можно угадать степень талантливости в молодом художнике, — правильнее школа должна дать голые знания, базу для дальнейшей творческой работы.

На самом деле: не единичны были явления, когда молодой художник проявлял известное дарование, в результате не развившееся или ошибочно понятое как дарование. Так пусть же прежде художник будет мастером.

Из этой идеи, как Вы помните, вышло желание создать цех, подобный цехам средневековым. Мы назвали его цехом Св. Луки<sup>2</sup>, из которого, правда, ничего не вышло (теперь понятно почему).

Идея мастерства меня поглотила целиком на протяжении всей работы в Вашей

\* Письмо публикуется полностью впервые. В сокращенном виде опубликовано в кн.: Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве: Воспоминания, статьи, письма. М., 1960. С. 100—101.

мастерской — только эта одна идея была целью всей работы. По окончании Вашей мастерской передо мной встала дилемма в конкурсной картине, «что писать?». Картины ли, в которой попытаться выявить себя как художника, или отказаться от этой попытки и написать картину, суммирующую знания, приобретенные в Вашей мастерской. Казалась логичной вторая задача, в соответствии с которой я и начал работу над эскизом к «Вахханалии» с дерзкой мыслью показать мастерство класса старых мастеров; я взял за образец искусство Рубенса.

Между нами произошла небольшая борьба. Вам было ясно, что я не могу рассчитывать на поощрение от Совета Академии, и Вы склонялись к мысли написания картины более приемлемой для Совета. Взяло верх мое упорство и в Рождественские каникулы холст был мною весь прописан по неутвержденному Вами эскизу. Вам пришлось со мной согласиться и поддержать мое начинание. Вы сказали: «Будем делать то, что нам надо». Картина, как Вы помните, была событием в жизни Академии, не получившая поощрения Академии, но встретившая огромную поддержку в прессе, а поощрение я получил от Русского общества в Риме в виде двухлетнего пенсiona в Италии.

Ваша мастерская, работавшая под Вашим руководством, была образцом дисциплины. Мне вспоминаются понедельники — постановка новой модели. Мы в чайной тянули билеты с номерами, в то время как Вы ставили модель, — порядок, соблюдавшийся строго на протяжении всего моего пребывания в мастерской. Я вспоминаю об этой мелочи, характерной для всего внутреннего распорядка мастерской. По окончании разбора мест начиналось грунтование холстов, набивание их на подрамники. Во вторник уже все на местах и работа кипела; в среду оживление вторника сменялось ожиданием Вашей корректуры. Меня всегда поражала ровность и одинаковая внимательность к каждому этюду. Ученики в своих работах делились, разумеется, на способных и менее способных. И одинаковое внимание к этюду талантливому и бездарному! Казалось, зачем было тратить время на работу, заранее обреченную на неуспех? И каждый раз повторялась одинаковая внимательность к каждой работе, никогда не было субъективного отношения, казалось, что все одинаково способны и одинаково достойны равного внимания и указаний. Подобная система создавала равенство, среди занимающихся не было лю-

бимцев, все чувствовали себя в Ваших глазах одинаково талантливыми; между нами, разумеется, различие было, нами очень хорошо сознаваемое. Ваша система равного отношения ко всем нас приводила в недоумение: «Различает ли профессор степени способности своих учеников?» Впоследствии я уверовал в правильность и целесообразность Вашей системы, когда сам взялся за преподавательское дело.

Я не сказал бы, что наша жизнь в мастерской была спокойная; происходило настоящее бурление, чувствовалась подлинная кипучая жизнь, вернее, подготовка к ней, подготовительная работа со страстным желанием приобрести как можно больше знаний, научиться подчинять своей воле материал, с тем, чтобы материал был послушным орудием, выражающим мысль мастера.

Правда, работа в мастерской ограничивалась скромными задачами — как перейти из одного цвета в другой (в живописи) и из света в тень (в рисунке), соблюдая перспективное построение формы с сохранением индивидуальных особенностей каждой формы.

Вы настоятельно требовали постановки в каждой работе определенной задачи и ясного разрешения оной. Каким бы интересным нам ни казался этюд, никогда этюд не был Вами одобрен, если имелось в нем хоть малейшее отклонение от поставленной задачи. На этой почве в мастерской было несколько темных дней, когда Вам приходилось отказываться от удовольствия иметь в числе своих учеников лицо, явно не желавшее считаться с Вашим методом в работе и не желавшее координировать свою волю с дисциплиной, Вами проповедуемой и необходимой в работе. Вы говорили: «Если Вы пришли ко мне в мастерскую учиться, значит, вы доверяете мне как педагогу. Моя работа возможна только при взаимном доверии».

В правильности такого положения мне приходилось убеждаться в течение всего времени, что я у Вас был, и впоследствии.

Примером Вы привели своего профессора, у которого учились в Мюнхене<sup>3</sup>, и, несмотря на однообразную систему, из его мастерской вышли художники, в творчестве своем абсолютно не похожие друг на друга. Подобным результатом опровергались все нападки противников твердой системы в преподавании, якобы могущей оказать давление на последующее развитие индивидуальности художника. На самом деле, возьмем всех прошедших Вашу школу: мы не найдем двух художников, схожих

в своем творчестве. Общие черты в работах будут — их грамотность.

В работах моих и Яковлева эта черта выступает еще более ясно по причинам всем известным. Дружба, которая нас связала с первых дней работы в Академии и особо крепко с дней работы в Вашей мастерской,— дружба, развившаяся на общности понимания искусства, главное, разумеется, на общности веры в Вас как преподавателя. Должен констатировать, что в нашей у Вас работе было не все гладко, но эта шероховатость Вам была известна, Вы ее приняли и согласились. Шероховатость явилась благодаря различию наших индивидуальностей. Например, мы не могли помириться с работой над формой в угле и искали материала более пластичного и более упругого. Нам хотелось борьбы с материалом и победы над ним — это, может быть, молодость, спортивность!

После долгих поисков нашли свою сангину с жесткой резинкой. Тут, к сожалению моему, должен в своих воспоминаниях отметить, что Вы этой сангине вначале оказали некоторое сопротивление, доказывая, что:

«материал, нами выбранный,— трудный, требующий большого физического напряжения, тогда как уголь не требует подобного усилия. Сангина замедляет работу». Мы Вам доказывали каждые полгода свою правоту огромным количеством рисунков.

В живописи наблюдалось почти то же самое: — поиски лаков, которые давали бы быстроту в работе, изучая одновременно технику живописи старых мастеров.

К Вам и нам на помощь в то время пришел Киплик<sup>4</sup> со своей мастерской изучения техники живописи старых мастеров.

Всем, разумеется, теперь ясно видны результаты Вашего метода в преподавании,— метод, дающий грамоту художнику, дающий базу для дальнейшей самостоятельной работы. Были, разумеется, примеры, когда и из Ваших учеников ничего не выходило. Разве это Ваша вина? Вина Ваша система? Вы задавили чей-нибудь талант или направили его не в ту сторону?

*Александр Яковлев. Портреты. 1921. Место-нахождение неизвестно*



Нет, нет и нет! Теперь, когда у меня есть достаточно большой педагогический опыт, я могу с большей определенностью это заявить и, если позволите, добавить, что ни одна школа в мире никогда не подавила чьей-либо индивидуальности. Индивидуальность, если есть таковая, всегда сбросит с себя какие угодно пути — если этого не случится, я спрошу: «Был ли талант?» И с Вами вместе заявлю: в нашем искусстве, так же, как и в любом, должна быть школа, могущая будущего художника сделать грамотным, дать ему нужные знания. Только при наличии умения и знания возможно выявить то, что природа вложила в будущего артиста. Школа — как бы шлифовка драгоценного камня, только после шлифовки видна настоящая ценность его. Шлифовка сама по себе представляет ценность. Шлифуют простые стекла и придают простому стеклу игру и жизнь, схожую с жизнью и игрой настоящего драгоценного камня.

Вы первый у нас шлифовальщик художественных дарований. Ваша работа труднее и одновременно легче, т. к. Вам приходится иметь дело с живым человеческим материалом, имеющим свою волю. И если данная воля Вам помогает — результат может превзойти Ваши ожидания, и наоборот.

Подобным сравнением я хочу еще раз доказать правильность Вашего метода преподавания, правильность подхода к формированию артиста. Ваш метод дает ключ к пониманию формы, цвета, тона и композиции. Вы расшифровали великое мастерство, дали ясность в понимании мастерства великих артистов. Вы открыли глаза на формальную сторону искусства старых мастеров. Вы указали на законы, по которым построены картины старых мастеров. Вы учили этим законам, приводя их к азбучным, простым истинам. Я думаю — отсюда проистекла та Ваша ровность в обращении с материалом Вашей мастерской. Вам известно, что даже стеклу можно придать неожиданную ценность. Я также убедился, что задача школы — сделать мастера, научить мастерству, отшлифовать камень, не стараясь его оценивать.

Не наше дело разбираться на основе первых шагов художника в степени его талантности. Живой человеческий материал все-таки не камень. Шлифовщик всегда отличит ценный камень. Мы также различаем, но мы не должны забывать, что наша задача ответственнее в искусстве. Посредственность, хорошо обработанная, доведенная до степени мастера, — без-

условно ценна. При помощи ее создается определенное направление в искусстве.

Ваша мудрость дала Вам возможность проникнуть в тайны искусства, понять их и, расшифровав, показать, что тайн нет, а есть простое знание, то есть мастерство.

Вы пришли в тот момент, когда традиции прервались, с ними знание и умение. Вам пришлось восстанавливать прерванные традиции, восстанавливать школу обязательную и единственную для художника. Вы видели не один результат победы Вашей. Еще до войны Ваши педагогические принципы получили распространение в преподавательской деятельности Ваших учеников.

В 1917 году наступило полное торжество. Мы были избраны профессорами-руководителями в Академию художеств. Мне удалось с Вами проработать некоторое время рука об руку<sup>5</sup>. В моих руках в то время было 3 мастерских в школе барона Штиглица<sup>6</sup>, две в Академии художеств и одна частная школа Гагариной<sup>7</sup>. Но волею судьбы не удалось продолжать Ваше дело в том большом масштабе. Я оказался за границей, и уже здесь, на чужой земле, приходится вести начатую Вами работу. Я думаю и верю, что судьба смилостивится и нам еще придется пошагать нога в ногу, рука об руку. Я прошу Вас верить, что Ваша правда стала и моей правдой. Знайте, что Ваш метод, Ваши принципы я так же исповедую, как Вы.

Сейчас не приходится говорить о Ваших преемниках. Вы живы и полны сил и ведете свою работу. — Но также знайте, что с Вами Ваше большое дело не кончится, оно и теперь имеет разветвления в преподавательской деятельности Ваших учеников. В дальнейшем ученики учеников дело Ваше продолжат.

В заключение позвольте упомянуть: в Вашей мастерской на Литейном дворе я приобрел своих лучших друзей: Вас — старшего друга — и Яковлева.

С Вами судьба нас разъединила, но ей не по силам разорвать нашу дружбу. В Вашей мастерской рядом со знаниями я приобрел любовь друзей. С Вашей мастерской связаны все мои лучшие воспоминания молодых лет. Вы, кроме влияния учителя, оказывали влияние и как человек. С Вашей помощью мне удалось ликвидировать мои ошибки. Вы своей личностью указали, что такое честность. Вы на протяжении всей моей жизни и деятельности были примером.

Теперь я хотел бы сложить перо, так как затронутая мною сейчас область слишком меня волнует и я просто не в состоянии и не

умею найти нужные выражения для передачи чувств, питаемых к Вам. Я знаю, что Вы мои чувства к Вам понимаете и они Вам ясны без переложения на бумагу. Еще будучи у Вас в мастерской, были моменты, когда хотелось и нужно было Вам сказать о своем отношении к Вам, о своих чувствах; такое положение кончалось молчанием, молчаливым рукопожатием.

В. Шушаев

17

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ \*

Париж. 12.1.1929

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Как хотелось бы в этот день, когда все друзья Ваши, сплотившись, Вас окружают, принося поздравления и пожелания,— быть тоже с Вами, с Вашими старыми учениками и вместе с ними, принося Вам дань нашей глубокой благодарности, иметь возможность сказать молодежи, доверившей Вам свои надежды, о том, что Вы нам дали.

Мне хочется вспомнить о том ореоле, которым были окружены Ваши мастерские, о том значении, которое они имели в нашей жизни — жизни учащейся молодежи и в общей художественной жизни.

Помню, когда, еще до поступления моего в Академию художеств, я впервые услышал Ваше имя как художника и как профессора: с ним было связано представление о культуре и современности.

Значение Ваше определялось как противопоставление сознательного, европейского — случайному, доморощенному. О Ваших мастерских (я говорю об академической и частной<sup>1</sup>) говорили, их значение обсуждали, и вокруг деятельности Вашей уже создавалась легенда. Имя Ваше произносилось с необычайным уважением. Уважение это сказывалось даже и в критиках, против нас направленных, со стороны тех, кто к Вам в мастерскую попасть не могли и не решался.

Мы чувствовали, когда еще только мечтали к Вам попасть, что быть учеником Вашим являлось большой честью.

Когда нам под руку попадался «кардовец», вопросам не было конца. Хотелось узнать в деталях, что происходит у Вас в мастерской.

Помню академические и выставки, где перед этюдами, эскизами и рисунками Савинова, Анисфельда, Абугова<sup>2</sup> и других мы не могли не чувствовать их отличия от работ учеников других мастерских.

Дух независимости мастерской Вашей по отношению к Академическому Совету, ясно чувствовавшийся в выставленных работах, принимал для нас особое значение. Вы являлись в глазах наших молодостью и современностью, вошедшей в нашу художественную жизнь, чтобы помочь нам бороться сознательно с косностью, потерявшей всю свою убедительность, отмиравшей академичностью.

Но лишь когда двери Вашей мастерской наконец передо мной открылись, я мог понять ту сумму упорных усилий, что Вы затрачивали на каждого из нас и на ведение общего ритма работы в мастерской. Может быть, лишь много позже почувствовал я, сколько терпения, теплоты и сердечности скрывалось за Вашим спокойным, убедительным голосом, когда Вы, внешне так холодно, логично, разбирали сущность недостатков или достоинств наших работ. Благодаря подбору Вашему и естественному стремлению в Вашу мастерскую лишь людей с известным складом мысли, создавалась группа, отличающаяся особым духом сплоченности.

Постепенно Ваш метод мышления, Ваш строгий анализ поставленных задач, Ваша забота о логическом обосновании всякого творческого усилия вникали в наше сознание и формировали наше миросозерцание.

Так создавалась мастерская, у которой был свой лик и своя особая непреодолимая внутренняя связанность.

И знаю, что со стороны мастерская Кардовского, где-то там, далеко на Литейном дворике, казалась чем-то таинственным, где делают особенное и новое, а спокойный облик «Отца», которого многие ученики других мастерских не имели случая даже видеть, принимал значение символа и таинственной, необычайной силы.

Мы сознаем все, что то, чем мы обладаем, тем мы обязаны Вам, и если мы внесем что-нибудь личное в искусство, оно будет проявлением того, что Вы сумели в нас найти и развить.

Вот почему в этот день мне хотелось бы быть около Вас, хотелось бы самому сказать Вам, как мы, старые кардовцы, Вас благодарим, сказать, что мы Вас сейчас, после долгих лет самостоятельной художественной работы, еще лучше понимаем.

А. Яковлев. Париж

\* Письмо публикуется полностью впервые. В сокращенном виде опубликовано в кн.: Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. С. 101—102.

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 22.IV.1929

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Я предвидел, что Вы перед юбилеем не будете спать. Об этом у нас был здесь разговор. Мы также знали, что торжества не в Вашем духе, но это надо было сделать, и я ужасно рад, что все удалось на славу и в конце концов все задуманное Чемко не доставило Вам неприятностей, и, в данном случае, Ваш юбилей вышел подведением итога Вашей 25-летней педагогической деятельности, итог, как Вы видели, неплохой. Не думаю, что кто-либо из педагогов мог бы показать результат своей педагогической деятельности, подобный Вашему. Вы говорите, что теперь придется начинать все заново: в этой фразе мне почудилась какая-то непонятная мне горечь — по существу педагогического дела всегда приходится начинать снова, т. к. поступает в обработку новый материал. Я старался Вашу фразу понять и строил для уразумения ее массу предположений, но, вероятно, изменившиеся социальные условия, мне неизвестные, могут служить ключом для уяснения Вашей фразы.

Яковлев 2 мая открывает выставку своих работ<sup>1</sup> и в январе будущего года уезжает снова с экспедицией Citroën'a<sup>2</sup>, а между прочим, эта экспедиция захватит кусок России — Туркестан. Я на днях уезжаю на этюды на Дордонь<sup>3</sup>, летом же собираемся поехать в Италию.

Привет Ольге Людвиговне и Вашей дочке, которую видел на фильме, что прислал Чемко. Вера Федоровна тоже шлет привет. Крепко Вас обнимаю. В. Шухаев.

19

А. Е. ЯКОВЛЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж. Конец 1930 года]

Дорогой Дмитрий Николаевич.

Только что кончилась выставка, которую я устроил здесь, — результат полутора года работы. Прошла она с успехом... на который жаловаться не могу, но с точки зрения материальной она не принесла многого, т. е. финансовый кризис на художниках очень отражается, но жаловаться не буду, т. к. всегда удастся выбраться из сколь угодно трудного положения. Буду говорить о работе моей с точки зрения чисто художественной. Вот уже три года, как искания мои приняли характер для меня новый.

Живопись, как таковая, приняла для меня новый облик. Не отказываясь от того, что искал до сих пор, не отходя от упорного искания формы, стараюсь обогатить себя и свое творчество в работе над цветом, стараюсь обрести большую чувствительность в цвете, ищу связь цвета с атмосферой и большую связанность цвета с общей композицией. От работы моей, в которой цвет часто бывал лишь окраской известного объема, — предпочитал определенно изображенным предметам, из которых складывается композиция, — перехожу к более широкому определению красочных элементов композиции. Стараюсь цвету дать новое для меня композиционное значение, а также завоевать себе большую свободу и открыть поле новым задачам.

Конечно, трудно об этом судить по письму, трудно судить и по фотографиям. Скоро у меня будет несколько цветных репродукций моих последних пейзажей. Я их Вам пришлю — воспроизведения не с самых моих характерных вещей, но все же, я думаю, они объяснят Вам до известной степени задачи, которые я себе поставил. У меня в моей комнате над письменным столом стоит единственная фотография — Ваш портрет — чем больше время идет, тем больше я и Шухаев отдаем себе отчет в том, что Вы нам дали, заставивши к творчеству нашему относиться аналитически.

Кончается год, будущий мне, может быть, принесет много нового, т. к. надеюсь отправиться в длинное и интересное путешествие<sup>1</sup>.

Шлю Вам, супруге и дочери Вашей искреннейшие пожелания. Желая Вам тоже много удачи в работе над развитием нового поколения и в Ваших личных работах — и еще раз хочу сказать о том, каких Вы в нас, учениках своих, имеете преданных и искренне благодарных друзей.

Ваш А. Яковлев

20

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 7.I.1931

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Поздравляю Вас с Новым годом! Вторая половина старого года была здесь очень тиха. Надо надеяться, что 31 год несколько изменит общую тишину. Все объясняют подобное затишье экономическим кризисом. Возможно, что это так, во всяком случае, по тем или другим причинам, в искусстве очень тихо, выставок меньше, а из имею-



щихся все проходят с полным материальным неуспехом. Я этой осенью не выставял, вероятно, и весной не буду. Яковлев сделал свою выставку осенью, прошла очень неудачно — совсем не было продажи. Он снова собирается в длительное путешествие, на этот раз длительностью в полтора года.

Прошлом лето мы провели вместе на Корсике. Оба работали. Я работал неудачно, ничего не сделал, все вещи, привезенные с Корсики, выбросил — мало интересные вышли<sup>1</sup>. Очень надеюсь, что новое лето будет удачнее. Осень прошла в заканчивании еще зимней работы, а теперь принялся за большую работу, которой, кажется, хватит до весны. 5 панно размером каждое в 4 метра и восемь огромных зеркальных панно (гравировка на зеркале)<sup>2</sup>. Вторая часть более скучная в смысле процесса работы.

Я был бы очень рад получить от Вас весточку. Поздравьте от меня с Новым годом Ольгу Людвиговну. Вера Федоровна шлет свое поздравление. Сегодня моя шуба опять едет в Москву и Питер, но с другим французом. К Вам он едва ли зайдет. Я бы очень хотел взглянуть на Россию, но, увы, это совсем невозможно.

Крепко обнимаю Вас.

В. Шухаев.

21

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 21.IV.1931

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Большое спасибо за Ваши чудесные костюмы к «Ревизору»<sup>1</sup>. С Яковлевым рассматривали и вспоминали все Ваши работы подобного рода. Яковлев уезжал<sup>2</sup> и поручил мне послать Вам воспроизведения с его вещей, которые должны были появиться в «Illustration», но до сих пор еще не напечатаны, поэтому я пока посылаю Вам фотографии с моих четырех панно, потом постараюсь прислать фотографии с зеркал, но фотографии еще не сделаны, и затем пришлю фотографию с нашей совместной прошлогодней работы. Фотографии тоже еще не сделаны.

Я только что закончил все свои работы и обдумываю, за что приняться — ехать ли на этюды или в Париже поработать над чем-нибудь. (<...>) Очень время скверное делать работы для себя с расчетом устроить выставку — занятие довольно бессмысленное в виду общего кризиса, т. к. никто никакими картинами не интересуется, а работ заказ-

ных что-то не видно. Вероятно, придется выезжать какое-то время и поработать впрок.

Сердечный привет от меня и Веры Федоровны передайте Ольге Людвиговне. Вас крепко обнимаю.

В. Шухаев.

22

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 17.XII.1932

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Давно Вам не писал, стыдно мне, что не мог исполнить свое обещание прислать фотографии со своих последних декоративных работ<sup>1</sup>. Мне не удалось до сих пор сделать по причине очень отдаленного нахождения места, где работы были сделаны. Я надеялся, что летом мне удастся это сделать, и не удалось — весной мне пришлось тащиться в Марокко, где у меня было две работы: одна — в Рабате<sup>2</sup>, а другая в Касабланке<sup>3</sup>. Работы, правда, были сделаны довольно быстро, но все путешествие в один и другой конец было довольно длительное и здорово утомительное, т. к. мы вздумали ехать в Марокко на своей машине, а путешествие в семь тысяч километров — немножко много, да еще сам управлял машиной, но зато были вознаграждены удовольствиями — посмотрели Испанию и Марокко.

Границу Франции с Испанией мы переезжали в Serbère.

Следующие этапы были: Barcelona, Perida, Madrid, Aranjuis, Valdepeñas, Granada, Malaga, Algeiras. В Algeiras'e мы грузились на пароход. Переехав Гибралтар, высадились в Ceuta. Дальше Tetuan, Larache, Kenitra, Rabat и Casablanca. В Casablanc'e 1½ месяца проработали, работая буквально 12 часов в сутки. Кончив работу, съездили в Marrakech-Meknes и Fes, затем обратно через Algeiras, Ciades, Sevilla, Cordova, Linares, Valdepeñas, Madridijos, Toledo, Madrid, Burgos, Miranda-de-Ebro, San-Sebastian и Франция.

Какая прекрасная страна Испания!

В Гранаде Альгамбра<sup>4</sup>, которую я не очень любил по воспроизведениям, и не очень жаловал арабское искусство, [в] действительности разбила мои предубеждения. Я не ожидал, что арабское искусство столь тонко, изысканно и совершенно исключительного вкуса. Испанское, к сожалению, мешанина нидерландского с арабским и позднее барокко, барокко, принявшее



*Александр Яковлев. Парижанка. 1921*

чудовищные формы. Но какая красивая страна (земледельческая). Поля, фантастические по грандиозности панорамы. Страна исключительной культуры. Красивый народ. И в довершение Веласкес, Гойя, которых только в Испании видишь в настоящую величину. Prado<sup>5</sup> — культ Веласкеса. Произведениям его отведено несколько зал. С исключительным умением и тщательностью его вещи развешаны, а для его знаменитого портрета<sup>6</sup> отведен отдельный зал с особым, тонко обдуманном светом. На этом портрете только понимаешь величину мастера. Как это написано, уму непостижимо. Сделано просто, а как? Я полагаю, что это-то и есть величайшее искусство. Гойя поражает своим диапазоном, революционностью.

Марокко — отсталая страна с остатками старого большого искусства. Бедность страшная, колония. Я делал там: плафон в квартире марокканского паши в Казабланке и декорации для Salon de Thé в гостинице в Рабате. Теперь снова в Париже, и пока мелочь разная — рисунки, портреты и проч. И снова тянет к большой декоративной работе.

Что Вы делаете? Как Ваша педагогическая работа? Здоровье Ваше? Какие-то слухи о Вас были здесь, но очень неясные. Прокофьев<sup>7</sup> недавно вернулся из России, но ничего не мог о Вас сказать.

Новый год наступает. Примите мои и Веры Федоровны поздравления, и очень прошу передать наши поздравления Ольге Людвиговне.

Крепко Вас обнимаю, дорогой Дмитрий Николаевич. Ах как бы я хотел бы Вас повидать!

Сердечный привет.

В. Шухаев.

23

В. И. ШУХАЕВ — Д. Н. КАРДОВСКОМУ

[Париж] 6.1.1934

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Пишу Вам по следующему поводу. Как Вы знаете, Прокофьев проводит теперь большую часть зимы в Москве и Ленинграде, и, вернувшись из своей последней поездки в Союз, он привез мне от директора Русского музея в Ленинграде<sup>1</sup> неожиданное и весьма обрадовавшее меня предложение приехать в Союз со всеми моими картинами и устроить там выставку.

Предложение это сделано для того, чтобы уже на месте поднять вопрос о вхождении моем в качестве профессора живописи в вузы<sup>2</sup>.

Я думаю, что, зная меня, Вы сами поймете, как взволновала меня возможность вернуться в свою страну и снова заняться профессорской работой, которую я люблю и которой занимался здесь много лет, но без удовлетворения, п.ч. состав учеников был всегда случайным, непостоянным и неинтересным<sup>3</sup>. Я хочу просить Вас, дорогой Дмитрий Николаевич, если, разумеется, моя просьба Вас не обеспокоит, — навести справки относительно серьезности этого предложения, поговорить с людьми, близко стоящими к искусству и Наркомпросу, и способствовать реализации этого предложения. По совести говоря, сил у меня еще много, опыт приобретен за эти годы большой и работать с пользой, если есть во мне надобность, очень хочется.

Мне хотелось [бы] знать, что Вы по этому поводу думаете?

Кроме того, я хочу написать также Щусеву<sup>4</sup>, но адреса его не знаю и был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы Вы прислали мне его.

Крепко Вас обнимаю, и сердечный привет Ольге Людвиговне.

В. Шухаев

[Париж] 10.1.1934

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Вашей книжкой так обрадовали! так обрадовали, что и сказать невозможно. Большое спасибо. Книжка хорошая вышла и написали все хорошо<sup>1</sup>. Маторин надпись на обложке сделал плохую, в слове «Кардовский» все буквы плохо скомпонованы, а буква Д совсем невозможна<sup>2</sup>. А как хороша иллюстрация к Достоевскому! Я не знал, что Вы увлекались Достоевским и делали к его произведениям иллюстрации!<sup>3</sup>

Кажется, несколько лет, что я не имел от Вас писем. Беспокоился, не знал, писать или нет? Прокофьева просил Вас повидать, но он не удосужился, но все-таки справился о Вас и привез весьма утешительные сведения. Весной он снова поедет в Москву. Если Вы будете на его концерте, повидайте его. Я каждый раз, как он приезжает сюда, спрашиваю его о художественной жизни, но он так мало встречает художников, что толку от него не добьешься. Меня так интересует узнать, что делается в художественном мире, есть ли выставки и какие, как обстоит дело с художественным образованием, что наша Академия художеств, продолжает ли существовать, и как и кем ведется преподавание? Если удосужитесь, черкните. Покорнейшая просьба — передайте поклон Ольге Людвиговне. Судя по портре-

ту в книжке, Ольга Людвиговна продолжала работать<sup>4</sup>.

Очень крепко Вас обнимаю.

В. Шухаев.

[Париж] 6.VI.1934

Дорогой Дмитрий Николаевич!

Был очень огорчен, узнав о Вашей болезни<sup>1</sup>. На днях получил письмо от Веры<sup>2</sup>, в котором она рассказывала о своем визите к Вам, — очень счастлив, что Вы поправляетесь. Я был страшно взволнован, узнав от Прокофьева, что к моему желанию вернуться в Союз Вы отнеслись не безучастно, а наоборот, приняв так горячо к сердцу. На днях я подал прошение в Ц.И.К. С.С.С.Р. о восстановлении меня в советском гражданстве. Мое дело пойдет из Парижа в наркомотдел 11 июля за № 531. В графе о лицах, меня лично знающих, я указал Вас и Всеволода Эмильевича Мейерхольда<sup>3</sup>.

Я буду Вас очень просить, если это будет для Вас возможно, посодействуйте успешному и скорому прохождению моего ходатайства, потому что мне очень хочется с осени приняться за работу в Союзе. Я заранее Вас благодарю и очень надеюсь, что мне удачи скоро действительно Вас обнять.

В. Шухаев.

Мой сердечный привет Ольге Людвиговне.

## ПРИМЕЧАНИЯ

12

<sup>1</sup> Василий Васильевич Коллегаев (1886—1954) — ученик мастерской Д. Н. Кардовского во ВХУТЕМАСе, художник-живописец. В 1950-е годы ректор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

13

<sup>1</sup> Ксаверий Павлович Чемко (1896—1942) — художник-живописец и педагог, один из активных организаторов московской «Студии на Тверской». Высоко оценивая Д. Н. Кардовского как художника и педагога, Чемко собрал материалы, освещающие его деятельность. Большую роль сыграл Чемко и в организации выставки, посвященной 25-летию художественной и педагогической деятельности Д. Н. Кардовского (Москва).

<sup>2</sup> Имеется в виду подготовка к выставке, по-

священной юбилею Д. Н. Кардовского. Перечень произведений Шухаева и Яковлева см. в каталоге: Выставка картин московских и ленинградских художников, посвященная 25-летию художественной и педагогической деятельности профессора Д. Н. Кардовского. М., 1929. С. 7—8.

14

<sup>1</sup> Выставка была собрана при содействии Полпредства СССР во Франции, Галереи Билье и художников М. Ларионова и С. Фотинского по плану и материалам, составленным в Париже А. Эфросом и В. Мидлером. См. каталог: Государственная Академия художественных наук. Государственный музей нового западного искусства. Государственная Третьяковская галерея. Современное французское искусство: Каталог выставки. М., 1928. Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) — живописец, график, театральный художник. С 1914 года жил в Париже. Гончарова

Наталья Сергеевна (1883—1962) — живописец, театральный художник и график. С 1915 года жила за границей, в том числе в Париже. Пуни Иван Альбертович (1894—1956) — живописец, график, театральный художник, иллюстратор, автор статей по искусству. С 1924 года жил в Париже. Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — живописец, график, художник театра и кино. С 1924 года жил в Париже.

<sup>2</sup> В Государственной Третьяковской галерее выставка открылась осенью 1928 года. См. письмо № 15.

<sup>3</sup> Выставка старого и современного русского искусства проходила в 1928 году в Брюссельском Дворце искусств. См. каталог: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Association sans but Lucratif. Exposition d'Art Russe. Ancien et Moderne. Organisée par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Catalogue. Inauguration des Salles D'Exposition mai — juin 1928.

<sup>4</sup> Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957) — график, живописец, художник театра. С 1925 года жил в Литве, с 1939-го — в США, но работал во Франции, Англии и других странах. Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875—1947) — живописец, скульптор и график. Жил в Париже.

<sup>5</sup> Витте Сергей Юльевич (1849—1915) — государственный и политический деятель России.

<sup>6</sup> Выставка, посвященная 25-летию художественной и педагогической деятельности Д. Н. Кардовского, открылась в Москве в здании школы «Памяти декабристов» на Большой Дмитровке 29 января 1929 года. В связи с юбилеем 29 июня 1930 года Совнарком присвоит Д. Н. Кардовскому звание заслуженного деятеля искусств РСФСР за заслуги в области преподавания и искусства.

<sup>7</sup> Шухаева Марина Васильевна (1912—1986) — дочь художника от первого брака. Жила с матерью, Е. Н. Шухаевой, в Ленинграде.

## 15

<sup>1</sup> См. примечание 1 к письму № 14.

<sup>2</sup> Сарра Дмитриевна Лебедева (1892—1967) — скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств. В 1963 году В. И. Шухаев написал живописный портрет С. Д. Лебедевой.

## 16

<sup>1</sup> В. И. Шухаев окончил московское Строгановское центральное художественно-промышленное училище (1897—1905) по классу чеканки.

<sup>2</sup> «Цех святого Луки» — профессиональный союз художников, основанный в Петрограде (1917) и просуществовавший непродолжительное время. Его возглавили «мастера» — Д. Н. Кардовский, В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев. Под руководством «подмастерьев», которыми были Б. Ф. Коварский, В. Н. Мешков, Н. Э. Радлов, Н. В. Ремизов, М. Э. Фохт, работали «ученики». «Цех святого Луки» ставил целью «защиту интересов художников и практическое применение искусства. Мастерская цеха, где ученики работают вместе со своими учителями, берет на себя выполнение всяких заказов. (...) Цех организует

клуб, где будут устраиваться лекции, доклады и беседы, и предполагает свое издательство; имеется также в виду наладить производство красок. Для осуществления этих задач цех основывает товарищество на паях» (А. Р-ва // Аполлон. 1917. № 8—10).

<sup>3</sup> Профессор Антон Ашбэ (1862—1905) — живописец и педагог. Имел собственную школу живописи и рисования в Мюнхене. Его педагогическая система имела значительное сходство с системой П. П. Чистякова. Из русских художников у него учились И. Грабарь, И. Билибин, М. Добужинский, В. Кандинский и др., с 1896 по 1900 год — Д. Н. Кардовский.

<sup>4</sup> Киплик Дмитрий Иосифович (1865—1942) — художник, с 1910 года — руководитель мастерской техники декоративной живописи ВХУ при АХ. С 1923 по 1942 год — профессор технологич. живописи ленинградского ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, автор книги «Техника живописи».

<sup>5</sup> После февральской революции 1917 года Д. Н. Кардовский участвовал в работе комиссии по реорганизации Академии художеств и реформе ВХУ. В феврале 1918 года он был выбран деканом живописно-скульптурного отделения ВХУ при АХ, которое 12 апреля 1918 г. было преобразовано в Свободную художественную школу, а в дальнейшем — в Петроградские свободные художественно-учебные мастерские. 30 сентября 1918 года он был избран и утвержден профессором-руководителем живописной мастерской. Весной 1919 года в связи с болезнью уехал из Петрограда в Переславль-Залесский (формально оставаясь руководителем мастерской), где прожил до осени 1920 года, когда переехал в Москву. В. И. Шухаев с 1918 по начало 1920 года руководил мастерской живописи и преподавал рисунок в архитектурном классе Петроградских свободных художественно-учебных мастерских.

<sup>6</sup> В Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица В. И. Шухаев преподавал в 1917—1918 годах, являясь профессором живописи, рисунка и декоративного искусства.

<sup>7</sup> С 1915 по 1917 (?) год Шухаев преподавал рисунок и живопись в Рисовальной школе княгини М. Д. Гагариной («Новой художественной мастерской»), которая находилась в Петрограде на 4-й линии Васильевского острова.

## 17

<sup>1</sup> Под частной мастерской подразумевается личная школа Д. Н. Кардовского на Алексеевской улице, которой он руководил с 1904 года. В школе учились будущий архитектор Б. А. Альмендинген, художники В. И. Козлинский, Д. С. Стеллецкий и др.

<sup>2</sup> Савинов Александр Иванович (1881—1942) — художник-живописец и педагог, ученик академической мастерской Д. Н. Кардовского (1903—1908), впоследствии — профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Анисфельд Борис (Бер) Израйлевич (1879—1973) — художник театра, график, ученик академической мастерской Д. Н. Кардовского (1903—1909). С 1918 года жил и работал в США. Абугов Семен Львович (1877—

1950) — художник-живописец, рисовальщик и педагог, ученик академической мастерской Д. Н. Кардовского (1903—1908). С 1939 года — профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

## 18

<sup>1</sup> 31 октября 1929 года в парижском магазине Гиршмана откроется также персональная выставка В. И. Шухаева. О ней оставит воспоминания К. А. Сомов: «Выставка Шухаева очень хорошая, он сделал большой шаг вперед в смысле простоты и натурализма. Но, к сожалению, хотя выставка и посещается публикой, продана всего одна картина» (письмо К. А. Сомова А. А. Михайловой от 4 ноября 1929 г. — Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 360).

<sup>2</sup> А. Е. Яковлев отправится в Азию не в январе 1930 года, как пишет Шухаев, а в 1931 году.

<sup>3</sup> Дордонь — река на юго-западе Франции. В. Ф. Шухаева оставила воспоминания о поездке на Дордонь: «Аржанта — очень живописный, интересный по цвету городок на берегу реки Дордонь в Оверни. Овернь считался тогда одной из бедных провинций, про нее говорилось, что кроме каштанов там есть нечего. (...) В Аржанта мы писали этюды, даже я писала. Река Дордонь цвета натуральной съены. Крыши из черного шифера, дома стоят у самой реки и отражаются в коричневой воде Дордонни. Кругом ярко-зеленые деревья. По дороге плетутся коричневые вольи, запряженные в повозки, словом, Шухаев писал и писал и куда не хотел уезжать» (В. Ф. Шухаева. Черновая рукопись. Комментарии к картинам В. И. Шухаева // СР ГРМ, ф. 154, ед. хр. 146, л. 58—59).

## 19

<sup>1</sup> Имеется в виду поездка с экспедицией Ситроена в Азию (1931—1932).

## 20

<sup>1</sup> В Архангельском областном музее изобразительных искусств имеется картина В. И. Шухаева «Корсика» (1930).

<sup>2</sup> Панно были предназначены для гостиницы в Савоие, в Дивонн-ле-Бен.

## 21

<sup>1</sup> Вероятно, имеются в виду акварельные эскизы костюмов к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», исполненные Д. Н. Кардовским в 1922 году для Государственного академического Малого театра СССР.

<sup>2</sup> С экспедицией Ситроена в Азию.

## 22

<sup>1</sup> См. примечание 2 к письму № 20.

<sup>2</sup> В Рабате Шухаев исполнил роспись салона гостиницы. Эскиз росписи находится в собрании Н. Д. Сосновской (Тбилиси).

<sup>3</sup> В Касабланке художник оформил дом паши. Кроме того, в Марокко Шухаевым было написано много этюдов, часть которых легла в основу

цикла картин «Марокко», исполненного в 1961 году.

<sup>4</sup> Альгамбра — крепость-дворец мавританских властителей.

<sup>5</sup> Прадо — художественный музей в Мадриде.

<sup>6</sup> «Менины». 1656.

<sup>7</sup> Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953) — композитор, народный артист РСФСР, близкий знакомый Шухаевых. В 1918—1932 годах жил за рубежом, сначала в США, а с 1921 года — во Франции. В 1936 году вернулся в СССР. В. И. Шухаевым написан живописный портрет С. С. Прокофьева (1932).

## 23

<sup>1</sup> Директором Государственного Русского музея с 1932 года по 14 марта 1934 года был Иосиф Наумович Гурвич.

<sup>2</sup> В СССР В. И. Шухаев вернулся в феврале 1935 года. Вскоре в Москве и в Ленинграде была организована и проведена персональная выставка художника (см.: Шухаев В. И. Выставки в Москве и Ленинграде [Каталог]. Л., 1936).

<sup>3</sup> См. примечание 5 к письму № 10.

В Париже В. И. Шухаев преподавал в собственной школе живописи и рисования (1922—1930) — и в Художественной школе, основанной Т. Л. Сухотиной-Толстой (1929 год — начало 1930-х).

<sup>4</sup> Щусев Алексей Викторович (1873—1949) — архитектор, действительный член Академии архитектуры СССР (с 1939 года), академик (с 1943 года). См. примечание 3 к письму № 11.

## 24

<sup>1</sup> Речь идет об издании: Дмитрий Николаевич Кардовский. Текст А. В. Бакушинского, А. В. Григорьева и Н. А. Радлова. М., 1933.

<sup>2</sup> Обложку и суперобложку книги оформил художник М. В. Маторин.

<sup>3</sup> В 1932 году Д. Н. Кардовский иллюстрировал роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (бумага, тушь, перо).

<sup>4</sup> В книге помещена цветная иллюстрация с портрета Д. Н. Кардовского, написанного в 1929 году О. Л. Делла-Вос-Кардовской.

## 25

<sup>1</sup> В июне 1934 года у Д. Н. Кардовского неожиданно открылся острый туберкулезный процесс в легких.

<sup>2</sup> Жена художника Вера Федоровна Шухаева вернулась в СССР в 1934 году.

<sup>3</sup> Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — режиссер, народный артист РСФСР. В. И. Шухаев вместе с А. Е. Яковлевым участвовали в ранних театральных экспериментах Мейерхольда (см. примечание 4 к письму № 2). См.: Яковлева Е. «Это было счастливейшее время...» А. Е. Яковлев, В. И. Шухаев и В. Э. Мейерхольд: К истории создания двойного автопортрета А. Яковлева и В. Шухаева «Арлекин и Пьеро» // Нева. 1987. № 8. С. 271—276.

Публикация и примечания Е. ЯКОВЛЕВОЙ

# ЭЛИЗИУМ

## Живопись Рашида Доминова

Современное изобразительное искусство многолико, подчас оно запутывает нас в лабиринте символов, в игре ассоциаций. Эклектически осознанный опыт прошлых поколений соединяется с новой системой образного мышления, которая включает языковую специфику театра и кинематографа, прикладного искусства и фотографии...

Обращение к символическому тоже вызвано желанием наладить более активный диалог со зрителем. Диалог, рассчитанный на интеллектуального партнера, способного понять немногословный, лишенный повествовательности, но обостренный в передаче чувств и мыслей язык. Есть символы, которые кажутся особенно многозначными в то или иное время. Тема театра, осмысленная в жизненной аналогии, по-моему, самая постоянная и неисчерпаемая, для художников она наполняется все новым современным смыслом и таит большую гамму переживаний — от мрачного лицедейства до поэтических грез и мечтаний. Фотография, ее взаимодействие с живописью, является темой специальных исследований. Сейчас построение композиции картины по принципу кадра или почти документальное использование фотографии приобрело новый смысл — тут и тревожное напоминание, ностальгия, попытка воскресить образ эпохи, отдаленной от нас временем.

Эти мысли приходят в голову, когда знакомимся с работами Рашида Доминова. Его творчество, мне кажется, явственный пример того, в каком сложном взаимодействии интеллектуального знания и личного опыта находится наше современное мироощущение.

Реальность в картинах художника обманчива. То она потрясает своей осязательностью, то рассыпается, как декорация, не имеющая задника и обретшая плотность благодаря сложной подсветке. Воздушным потоком и льющим светом мы вовлечены в мир радостной гармонии, но вскоре осознаем, что это только театр, где мы мечтатели или актеры.

Вообще, в творчестве художника прослеживаются две линии, которые развиваются параллельно, иногда соприкасаясь. Первая связана с детскими воспоминаниями о доме, родителях, Астрахани, где прошли первые годы жизни, вторая — путь осознания и образного воплощения современности.

Мир, сохраненный воспоминаниями, по правде, кажется более реальным. Он как приют, куда тянется душа, обретая цельность первых впечатлений. Для художника он наполнен светом, воздухом, радостью познания и очищающей прелестью детского мирознания, когда смысл приобретают совсем незначительные вещи: пучок света, врывающийся в комнату, тень оконной рамы на стене, родители, спокойно разговаривающие за столом, паромщик на Волге, освещенное вечерними лучами крыльцо и мать, хлопчущая на кухне. Это тихое течение жизни имело свое место в прошлом. Его реальность — главная ценность для художника, поэтому воссоздается этот мир с какой-то целомудренной простотой и сдержанностью, которые исключают анализирующие сентенции зрелого интеллекта.

В картинах Доминова, как признак наибольшей достоверности, всегда точно определяется время суток — зыбкие утренние лучи в картине «Август» сменяются прямыми, высветляющим потоком дневного солнца («Письмо»), которое утихает в ржавых рефлексах затухающего дня («Конец дня»). Вообще, свет и подчиненные ему цветовые отношения — главные герои почти всех картин художника, они кажутся более живыми и осязательными, чем предметы, и всегда образны естественному источнику, а не умоглядной фантазии автора. Объемы и иллюзорные пространства, образованные лучами света и тенями невидимых предметов, перекрещиваются, создают композиционные лабиринты. Сам художник сознается, что сюжетом для картины подчас становится желание передать увиденный когда-то цвет стены или двери, преобразенный неожиданным рефлексом. Эти задачи в творчестве Доминова начинают обретать мировоззренческий характер, становятся концептуальной основой задуманной композиции. Движение света и тени ассоциируется с движением времени, в котором живут и из которого уходят близкие люди.

В стилистике многих картин заметно влияние фотографии, что становится определенным приемом. Для художника имеет ценность заложенная в ней возможность воскрешать ушедшее в зримых образах. Случайность и бесстрастность вырванных из прошлого кусочков жизни, неосмысленность их творческим воображением вообще несет какой-то первоначально неосознанный момент грусти, даже трагичности. Для художественного воплощения это богатый источник вдохновения, что, собственно, и замечаем мы в разных видах искусства.

У Доминова обращение к фотографии вызвано желанием воскресить мир, унесенный временем, вновь пообщаться с близкими и дорогими людьми, представить себя в детстве («Автопортрет»). Старая фотография — это еще одно звено, которое, кроме воспоминаний, приобретает к прошлому. Во многих картинах аналогия с ней обрела черты стиля. Персонажи несколько скованы, как перед камерой аппарата («Белый день», «Подруги»), предметы как будто случайно скомпонованы, имеют продолжение за границей кадра. Ощущается единомысленность действия, присутствие других людей и объектов, не зафиксированных в кадре.



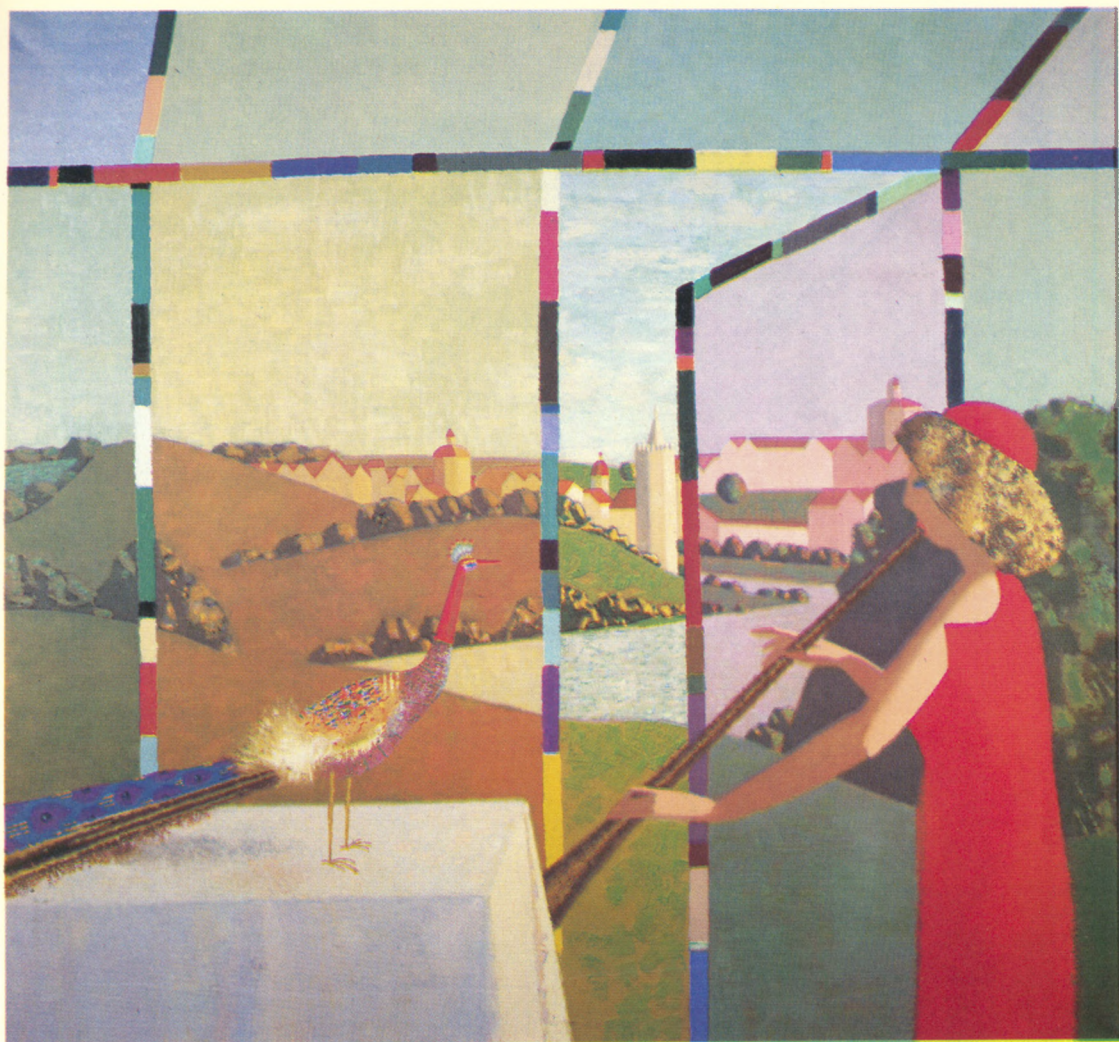
Рашид Доминов. Сон. 1988. Бумага, темпера



*Рашид Доминов. Мои родители.  
1989. Холст, масло*







*Рашид Доминов. Элизиум. 1989. Холст, масло*

*Рашид Доминов. Зов. 1988. Холст, масло*



*Рашид Доминов. Ожидание. 1989. Холст, масло*

рованных взглядом. И даже подчеркнутая светотеневая фактура напоминает несколько размытый фотографический снимок. Хочется заметить, что все эти черты лишь прием, своеобразная артистическая игра, потому что строится холст по своим сложным и профессиональным законам. Это касается и внутренней психологической сущности и чисто формальных приемов.

Вообще, исходных моментов, которые сложились в творчестве Доминова в единую стилистическую систему, несколько. Наряду с театром, который во многом сформировал своеобразную стилистику живописного языка, следует назвать графику. Книжная иллюстрация, а также графические циклы в технике гуаши являются постоянной сферой деятельности художника. Может быть, поэтому так четко проступают в живописи конструкция рисунка, изящество линейной ритмики, так заметно отсутствие сложной, насыщающей фактуры, которую принято считать принципом живописности. Композиция построена на строгих ритмах, четко очерчены проемы дверей, переплеты окон. Они как бы делят, перечеркивают холст вдоль и поперек, создают сценическое пространство, подчас увеличивая его дополнительной перспективой. Склонность к линейной ритмике, к локальным цветовым отношениям, к «гладкой живописи», может быть, имеет связь с гуашью и рисованием на бумаге, но не только. Это еще принципы эстетических представлений художника, концепция декоративного решения холста, когда цветовому пятну, силуэту придается особое значение.

Большим достоинством Доминова, на мой взгляд, является тонкое владение системой цветовых отношений, что позволяет подчас небольшими живописными средствами создать сложную световоздушную среду, ощутить в ней как необходимый элемент аккорд яркого декоративного пятна. Эта особенность соединяется с культурой композиционного мышления, с найденными ритмами в усложненной игре, с пространством и предметами. В работах есть синтез качеств, которые довольно редко соседствуют у современных художников, — эстетика декоративного решения холста находится в единстве с воплощением живой наблюдаемой действительности, с воздухом, естественным светом, рефлексами. А поиски правды идут через постижение простых чувств, мелодика которых — в покое повседневной жизни, в теплоте человеческих отношений. Не случайно близкими художниками для Доминова являются — Морис Дени, Эндрю Уайт, Григорий Сорока.

Правда, во многих работах, особенно не связанных с детскими воспоминаниями, взаимоотношения с реальностью довольно сложные — она ускользает, прячется в условностях театрального действия с выдуманными героями и идиллическими пейзажами, напоминающими сценические задники. Создается новый мир — смесь мечты и театра, — в котором главная роль отведена романтическому герою — юноше или отроку. Он часто меняет обличье, появляясь то с лютней — как ангел-провозвестник, то с барабаном, то он сказочный мальчик-паж, то юноша с фрески Бенеццо Гоццоли. Этот образ-маска —



*Р. Доминов*

певец, рассказчик в стиле старых театральных традиций. Но только поражает его вечное одиночество. Из картины в картину он продолжает нескончаемый разговор, приобщая нас к своим грезам, слагает гимны, поет песни о чистом небе, о любви, о несуществующей гармонии.

Для художника, для всего его творчества этот образ несет большую смысловую, эмоциональную нагрузку.

Кто же этот герой?.. Быть может, тот же мальчик из картин-воспоминаний, который так живо воспринимал мир, был наделен способностью поэтизировать и находить смысл в окружающем... Просто произошла метаморфоза. Ребенок вырос, а понятный и интересный для постижения мир, частью которого он был, вдруг исчез. Из загорелого мальчика в коротких штанишках он превратился в поэта-мечтателя в белокуром парике и пестром театральном одеянии. Он настраивает струну в лад, извлекает нужную мелодию из свирели, иногда отбивает барабанную дробь. Но песнь его не навязчива — в ней нет патетики обличения или безысходной тоски, так же, как нет стремления что-то объяснить, изменить или призвать к решительным поступкам. Он просто рассказывает, какой радужной и счастливой могла бы быть наша жизнь. Не найдя сродства с современным миром, он создал свой. Поэтому пейзажи, залитые теплым южным солнцем, — чаще фантастические, а силуэты зданий напоминают эпоху итальянского Возрождения. Возникает Элизиум — так, собственно, и называется одна из последних работ художника.

Стилистика и образная структура этих картин, несмотря на условный язык и некоторую иносказательность, имеют в основе искреннее и доброе чувство. Формальные приемы не довлеют над содержанием, не становятся просто оригинальными находками — в этих картинах продолжается, на мой взгляд, исповедальная тема художника.

ЮЛИЯ СВИСТУНОВА



*Иннокентий Басалаев. 1950-е.*

# ЗАПИСКИ ДЛЯ СЕБЯ

## 1

Замятин — хитрый, умный. Как породистый зверь. Уши пригнутые, прижатые — будто он бежит, подняв высоко голову, вглядываясь и вслушиваясь. Высокий, большой. Руки темные, мохнатые. Сухие узкие ладони. На ладонях — не кривые, похожие на оттиск тонких скрученных ниточек, а прямые линии, ровные и твердые. Редкий рисунок на ладони — как тригонометрический чертеж, как диаграмма. А может быть, это каприз природы? Увидя эти волосистые пальцы, почему-то не скажешь, что они держали рейсфедер и циркуль, чертили проекты кораблей.

Почерк его — дремучая чаща сухого кустарника; буквы переплетаются, торопятся, одни внезапно переходят в другие, не сразу привыкаешь к этой графике.

Мысль идет, продираясь сквозь этот кустарник, как сильный дровосек: крепкими ударами сравнений, острыми эпитетами, неожиданными образами.

---

Журнальный вариант.

---

**ИННОКЕНТИЙ МЕМНОНОВИЧ БАСАЛАЕВ** (1897—1964) был профессиональным литератором. Еще в 1920-х годах, наезжая из Ташкента в Ленинград, он начал записывать свои впечатления от встреч с писателями и вел эти записи практически до своей скоростной кончины.

Родился он в глухом городке Сибири, но считал себя истинным туркестанцем: его детство, юность и почти половина жизни прошли в Ташкенте. Он был страстным патриотом этого края и мечтал написать большую книгу об Узбекистане. Второй его мечтой было — стать жителем Северной Пальмиры, влиться в гущу литературной жизни Петербурга. Он с жадностью следил, изучал, познавал все новое, что здесь появлялось. Первым человеком, к которому он пришел в один из ранних приездов в Ленинград, был Евгений Иванович Замятин. Басалаев привез ему свои рассказы и стихи и был хорошо принят и оценен. Переписка между ними продолжалась до отъезда Замятина за границу.

В 1933 году И. Басалаев навсегда переезжает в Ленинград. Он быстро подружился с Н. Тихоновым, Вс. Рождественским, М. Фроманом. Эти люди были близки ему по духу. Различные жизненные обстоятельства, и главное война и блокада, которую он полностью пережил в Ленинграде, понуждали его менять места работы, но авторитет его как критика, знатока литературы и

ее ценителя сопутствовал ему везде. Вкус у него был безукоризненный.

Скромность, требовательность к себе были одной из причин того, что собственные его рассказы и стихи редко появлялись в печати. Будучи постоянным сотрудником журналов «Звезда», «Ленинград», общаясь с руководством Союза писателей, он никогда не поднимал вопроса о вступлении в члены Союза. Даже в войну, в ледяном, голодном городе, когда ему предложили подать заявление (а это сулило некоторые облегчения быта и существования!), он отказался, объяснив: «Я еще не написал того большого, что мне по совести позволит это сделать».

Вся его жизнь была отдана работе над большой темой, которую он скромно назвал: «Записки для себя». Кроме того, в его архиве хранится уникальный альбом автографов писателей и поэтов — тоже ценнейший литературный материал.

Те, кто знакомился с «Записками для себя» при жизни их автора, присылали самые хвалебные и интересные отзывы. Среди них были К. Федин, Вс. Рождественский, А. Павловский. Но время для публикации было тогда неподходящее.

Отрывки из книги И. М. Басалаева позволяют хотя бы частично познакомить читателя с этим талантливым произведением литератора и мемуариста.

Е. ЦАРЕНКОВА

\* \* \*

На письменном столе — чугунные высокие подсвечники, привезенные им из Англии. Простые, грубоватые, с острыми концами. Колючие. Голые. В них стиль стародавней Англии — крепкий, мужественный, прямой.

На стене у двери кабинета — московская цветная афиша о первом представлении его «Блохи», с рисунками под русский лубок<sup>1</sup>.

\* \* \*

Зашел разговор о «Блохе», о постановке ее во Втором МХАТе.

Евгений Иванович раздосадованно, но как уже о пережитом прошлом, говорит:  
— Они там многое изменили, отступили от текста.

Рассказывал, как режиссер Дикий допрашивал его: «Но ведь все-таки она не запрыгала! (Это про блоху.) Как же русские мастера оказываются хитрее аглицких?»

Так для Дикого, кажется, и остался неразрешенным вопрос, почему тульские умельцы искуснее аглицких, если блоха у них, после того как ее подковали, не запрыгала. Вспоминая это, Замятин отшучивается и потом молчит. <...>

\* \* \*

Работает по утрам. Иногда утро — в Лесном, на кораблестроительном. Там он преподает. «Не могу оставить...»

— А знают ваши студенты, что вы писатель?

Улыбается.

— Кажется, нет!

По-настоящему живые, ни перед чем не останавливаясь, ищут ответов на нелепые, «детские» вопросы. Пусть ответы неверны — ошибки ценнее истины: истина — машинное, ошибка — живое, истина — успокаивает, ошибка — беспокоит. И пусть даже ответы невозможны совсем — тем лучше: заниматься ответными вопросами — это привилегия мозгов, устроенных по принципу коровьей трубки, как известно приспособленной к перевариванию жвачки.

Евг. Замятин

Петербург. 21-XI-1925

Автограф Евг. Замятина из альбома И. Басалаева: «По-настоящему живые, ни перед чем не останавливаясь, ищут ответов на нелепые, «детские» вопросы. Пусть ответы неверны — ошибки ценнее истины: истина — машинное, ошибка — живое, истина — успокаивает, ошибка — беспокоит. И пусть даже ответы невозможны совсем — тем лучше: заниматься ответными вопросами — это привилегия мозгов, устроенных по принципу коровьей трубки, как известно приспособленной к перевариванию жвачки». Петербург. 21-XI-1925

\* \* \*

Вот он приехал из Лесного. Черный сюртук. Темно-желтое лицо. Знающая, уверенная улыбка. Завтракает. Ест яйца всмятку. Гречневую кашу — крутую, горячую.

Вечерами — театр, домашний чай, гости — они не переводятся: поэты, драматурги, книжники, художники, начинающие писатели.

Начинающих и прежде было много. Одними из них были «Серапионовы братья».

Но о «Серапионах», которым Евгений Замятин в двадцатые годы читал лекции о том, как надо писать, он говорит неохотно, считает этот опыт малоудачным. Повторять его излишне.

«Потому что, — писал он в письме, — если говорить о том, как надо писать, — я знаю одно — первое и главное: всякий должен писать по-своему, всякий должен быть изобретателем, а не усовершенствователем. Тут нужно пролезть сквозь чащу и выйти из нее ободраным, в крови, а не прогуливаться по утопанной и усыпанной песочком дорожке. Художника, поэта такие дорожки губят, они превращаются в эпигонов».

\* \* \*

«Сказание об иноке Эразме», рассказывает, написал в один присест — в саду на даче у одних артистов. Какой-то богобоязненный человек сказал ему: «Попадет вам за это на том свете, черти замучают». И Евгений Иванович раздвигает крепкие губы в улыбке. Ему нравится повторять эти слова приятеля.

— Люблю борьбу, — говорит он, — не физическую, люблю бороться словом.

Сильно так сказал.

\* \* \*

О своей первой книге вспоминает коротко.

— Выслали из Петербурга за участие в революционных студенческих беспорядках. Жил в глуши. Один. Написал несколько рассказов. Так, сразу. Когда приехал в Петербург, понес в журнал<sup>2</sup>. Редактором его был Арцыбушев. Прочитали. Редактор сказал: «Вещь принята». Кое-какие изменения потребовал сделать. Я тогда шел прямо. Без всяких рекомендаций.

Последнее сказал — как будто подчеркнул.

— Потом книжка вышла. Шуму много было, споров. Одни защищали, другие — против. Вопрос о деревне шел. Книга называлась «Уездное». Так и началось.

На мой вопрос: «А зачем пишете?» — махнул смущенно рукой, улыбнулся вкось: «Не знаю». Так по-детски, просто.

Нет, он должен знать. Недаром в детстве плакал над «Неточкой Незвановой».

\* \* \*

Если день за письменным столом и комната плывет в синем папиросном тумане (когда работает, много курит), Людмила Николаевна<sup>3</sup> говорит:

— Евгений Иванович, вы сегодня не были на воздухе. (Они друг с другом на «вы».) — Он надевает: осенью — круглую коричневую теплую шапочку, зимой — большую, с высоким верхом, меховую, такую шапку Мономаха — и идет на улицу.

\* \* \*

Иногда бывает, что жизнь больших писателей и поэтов интересней и значительней, богаче и вкусней, чем то, что они пишут.

Забывая себя, Замятин говорит, что к таким, пожалуй, можно отнести Андрея Белого.

\* \* \*

Сегодня он собирается в Мариинский.

— Там можно наших встретить.

Так и произнес: *наших*. Здесь еще, как у старых петербуржцев, принято ходить в театр не только ради зрелища, но и для встречи с друзьями.

Поздно вечером провожал его по Фонтанке до Моховой. Это место его ежевечерних прогулок. На поздней набережной темно, глухо. Редкие фонари под крутыми арками ворот. Тяжелые дома придавили воздух. Моросит. Он идет и молчит, не замечая дождя и снега. Потом неожиданно останавливается и поднимает голову в сторону Невы.

— Весной оттуда ветром хорошо тянет. Морем пахнет...— сказал обрадованно.

Помолчал и, шагая дальше, ответил вслух на какие-то свои мысли:

— Вот возьму и уеду.

— Куда?

— В Америку.

Нет, не надо ему уезжать туда.

## 2

У Михаила Фромана <sup>4</sup> в комнате тесно, как в клетке. Тесно от вещей, традиций, книг и посетителей.

На стене портрет маслом — Гумилев с маленькой раскрытой книгой в руке <sup>5</sup>. На зеленом ламбрекене глухой двери — белая гипсовая маска Пушкина. Над столом орнаментальные картинки. На круглом столике — большая фотография Иды Наппельбаум <sup>6</sup> в огромных бусах — его жена, поэт. Красный диван растянулся во всю длину стены. Между креслами и столами надо лавировать. Кресло так глубоко, что, пока садишься, думаешь: не достанешь дна. Интересно, как ходит здесь прямой, несгибаемый Тихонов? Письменный стол согнулся под изобилием письменных принадлежностей, безделушек и книг.

Книгам мало места в шкафах. Они заняли подоконники, все столы и все еще лезут, растут, как деревья. Потому что все его знают, с ним советуются, с ним дружат. Он член кружка такого-то, там — в совете, тут — в правлении.

Он знает, когда и что надо сказать. Главное — умеет молчать, когда его не спрашивают. О нем говорят: культурный поэт. Мне он кажется похожим на большую грустную обезьяну с умным вкусом и большими воспоминаниями.

Его книжка стихов, как сказал он мне по секрету, так и будет называться: «Память».

Вечером мелькнула зеленой кофтой жена М. Фромана — Ида Наппельбаум. Черные волосы, черные глаза. Уютно сидит на диване. Молчалива.

Свои стихи читает торжественно, спокойно — как будто чужие. А между тем в них такая эмоциональность — боль, гнев, восхищение, что поражаешься их искренностью и откровенностью. Это стихи женщины о любви, ее горьких и трудных путях, о кратком слепом счастье и легкой разлуке. <...>

Рассказывает, что пишет на ходу, на обрывках бумаги. Тетрадей для стихов не любит, и строчки часто забываются.

Служит в фотографии. Улыбаясь, объясняет, что это семейная традиция. Ее отец, М. С. Наппельбаум <sup>7</sup> — довольно известный здесь фотограф-художник. Возвращаясь домой ежедневно лишь к вечеру, она входит в комнату, как после богатого впечатлениями путешествия — в ее жестах и на лице ни усталости, ни желания покоя. Она молода, и мир для нее открывается каждый день как новый. Она копит самое себя и боится растерять. Ее первые стихи напечатаны в гумилевской «Звучащей раковине».

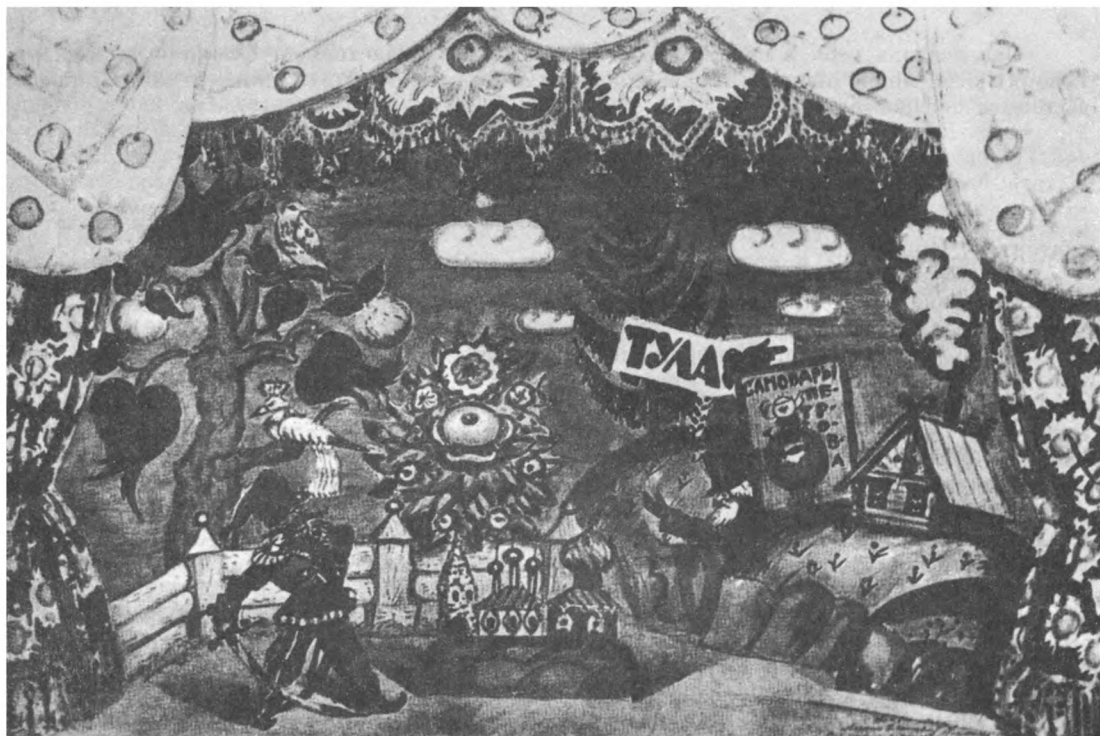
## 3

Анна Ахматова живет в Мраморном дворце <sup>8</sup>. Дворец — грязный и путаный. Старый, беззубый. Впереди него Нева, позади Марсово поле. Простор, ветры и небо.

Ахматова живет невысоко. Это не шестой этаж Тихонова на Зверинской. Но подниматься к ней труднее. Три раза поднимался. Стоял перед дверью. Прислушивался, сам не зная к чему. И уходил, чтобы снова возвратиться.

Ахматова приветлива. Но сквозь весь ее облик проглядывает что-то вечное, какая-то неподвижность, отдающая уже памятником эпохи. Не знаю, какой она была раньше. Сидит прямо и вытянуто. Внимательна. Привычка и воспитание.





*Б. Кустодиев. Эскиз декорации к спектаклю «Блоха» в МХАТ-2. 1925*

Я никогда не видел северных русских женщин. Знаю их только по книгам. Иногда кажется, Ахматова похожа на такую суровую женщину, долго ожидающую на берегу холодного моря знакомый баркас: она не плачет, не стонет, лишь молча прикусывает уголок головного платка.

У Ахматовой широкое бескровное лицо. Большой рот. Твердый подбородок. И громадные, взлетевшие брови из русских сказок.

А говорят, Ахматова — южанка. Цвет кожи выдает: смуглый, восковой. На лбу челка. На своих портретах она постоянно с этой челкой. Эта челка должна быть знаменитой. Длинное, узкое платье.

Живет Ахматова тесно, неудобно. Окруженная плотно вещами. Обыкновеннейшие столы, стулья, диван. На одном столе белая скатерть. Стол этот вопреки моде не круглый, а четырехугольный. И жизнь ее тесная, неширокая. У нее своя, какая-то нам непонятная жизнь, свои обычаи, свои мерилы восторгов и горя.

Но она скромная и всегда забывает себя. «Стала всех забывчивей». Тысячи людей согрела она своими стихами. Только себя позабыла, только себя не согрела. Вот почему в ее фигуре иногда есть что-то зябнущее.

Она умеет быть застенчивой, что в наше время редко. Высокая. Тонкая. Чуть-чуть горбиться, когда не сидит.

У Замятинных мне показывали домашнюю фотографию: Ахматова, а рядом — детско-сельская муза с разбитым кувшином. Редчайший снимок! По-видимому, она хорошо разбирается в своей биографии и славе.

На людей моложе нее Ахматова смотрит с сожалением. Может быть, хочет сказать, что ее время было лучше, полнее или воспитательнее для людей.

Но все-таки! — нельзя ей жить все время в этом казенном городе Санкт-Петербурге, где душат туманы, деревья худосочны, а солнце похоже на пресный яичный желток для больного. Однако Ахматова навсегда отравлена классическими ритмами этого города «Медного всадника», «Белых ночей» и «Незнакомки». Она напоминает мне молчаливую начетницу когда-то славного, но покинутого всеми скита, оставшуюся в нем, несмотря ни на что.

Она создала себя в своих стихах как Ахматову. Настоящая фамилия ее Горенко. Говорят, отец-моряк обижался: дочь, носящая его фамилию, вдруг пишет стихи! Пришлось выдумать псевдоним.

4

У железной печи посреди комнаты (последний вид «буржуйки») стол с бархатной скатертью. Просторно.

Это комната Всеволода Рождественского<sup>9</sup>.

Мне кажется, комната в некотором роде выражает ее обитателя.

Всеволод Рождественский — человек молодой, живой. Ничто человеческое ему не чуждо. Внешне — он весь в сегодняшнем дне. Люди, живущие настоящим, в большинстве — легкие. Если он пишет о грусти — его грусть светла. В его иронии — безобидная улыбка.

На улице он не носит очков, но в театре обязательно: он близорук. Ходит быстро. Пальто застегивает на все пуговицы. Конец длинного шарфа засовывает назад, за пояс пальто. Вид получается молодцеватый.

Быт свой он строит соответственно привычкам. Дома не обедает, так как живет один. Днем бегаёт по редакциям, книжным магазинам, по уличным развалам букинистов, издательствам. Вечером — театры, концерты, многочисленные знакомые и знакомки. Над ним весело, беззлобно подсмеиваются, иронизируя над непостоянством его привязанностей, называют его мотыльком: «А наш Всеволод все порхает».

Ему тридцать лет.

Читает свои стихи с удовольствием. Немного картавит. Читает медленно, с пафосом, увлекаясь. Пишет много. Иногда пишет стихи только для печатания, иногда — только для себя. Которые для себя — душевные, искренни, но с ангелами.

Он учится быть крепким в мыслях и не показывать самого главного — нутра. Что у него там — он сам не знает, что. Но незаметно для себя самого идет медленная, упорная борьба нового со старым. Он то отступает с боем, то наступает, учась и накапливая силы.

Читатели его любят как жизнерадостного поэта. В нем чувствуются необычные запасы энергии и мягкого света жизни. Руки его прошли школу «Цеха поэтов». И у него, как он сам говорит, есть «глаз на стихи».

Иногда Рождественский представляется мне неким хранителем литературных преданий недавнего прошлого:

— Блок, расплачиваясь с извозчиком, иногда спрашивал: «А этого вам не мало будет?» Сидя у кого-нибудь в комнате, он мог сказать: «Не нравится мне это окно» — и пересаживался на другое место.

В рассказах Всеволода Рождественского о Блоке — что-то почтительное и в то же время чутьточку снисходительное — как отношение к умному чудаку, которого когда-то знал лично и которого еще можно уважать.

О Горьком Рождественский рассказывает весело.

— Сидим в большой столовой. Горький с газетой. Утро. Читал-читал Горький, рассмеялся и сказал: «Ну и хорошенькое же житьишко мы вам приготовили, господа молодежь!» Сам похож на фабричного. Усатый, щетинистый, грубоватый.

Всеволод Александрович студентом занимался с племянниками Горького. Бывали там артисты, художники, писатели.

— Как-то поздно вечером раздается звонок. Иду через темную столовую. Навстречу кто-то большой, высокий, в шубе. И басом спрашивает, дома ли Алексей Максимович. Под ноги гостю со звонким лаем бросается комнатная собачка. Шуба неожиданно падает на четвереньки и медленно, с густым рычаньем ползет на собачку. Та, жалко повизгивая, забивается под диван. В эту минуту кто-то входит, зажигает свет. Шуба поднимается: перед нами стоит серьезный, как ни в чем не бывало, Шаляпин. До этого времени я его ни разу не видел так близко.

\* \* \*

Идем с Рождественским мимо Владимирского собора.

— Вот здесь мы с Есениным, — с улыбкой вспоминает он, — ходили по карнизу этой решетки: как мальчишки. Кругом обошли. Думали, попадем в милицию. Нет, ничего, сошло. Дело было вечером.

— Очень мне запомнился один случай с Есениным, — продолжает он. — Возвращались откуда-то поздно с большой компанией. Чуть-чуть светало. Есенин незаметно отстал. Оглядываемся. Смотрим — он подходит к сонному извозчику. Медленно-медленно стягивает с руки перчатку и ласково гладит лошадиную морду. Такой жест крестьянского парня! Нет, вы представляете — черная морда лошади и белая рука в предрассветной мгле. Так он стоял и поглаживал. Мы молча ждали. Было в этом что-то такое милое, неожиданное.

\* \* \*

— А видели Маяковского? — спрашивает Рождественский и тут же рассказывает: — Прихожу в Дом печати. Кто-то торопливо, захлебываясь восторгом, шепчет: «Маяковский здесь!» Бежим, ищем. Он — в бильярдной. И вот мы входим в тот момент, когда Маяковский, сильно ударив шар, выпрямился, и вдруг, не сходя с места, перегнулся через бильярдный стол и воткнул свой кий в пирожное на противоположной буфетной стойке. И так же ловко перенес его в рот. Буфетчица так и застыла!

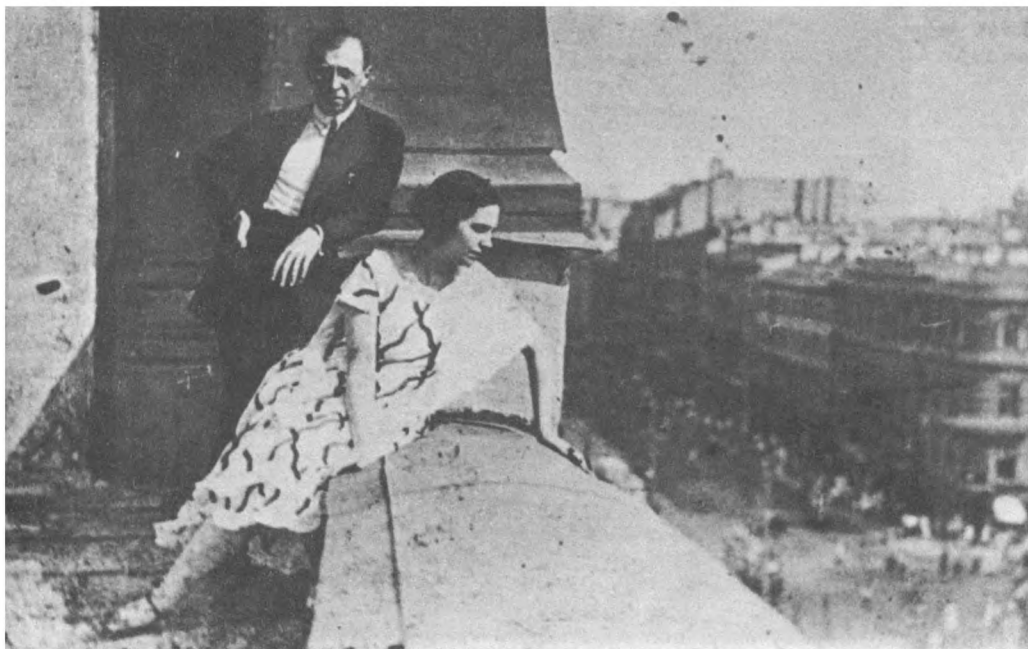
Другой раз на вокзале я видел, как он ел мороженое. Перед ним стояла полная вазочка мороженных цветных катышков. Небрежно один за другим он бросал их малюсенькой ложечкой в рот, глотая как ягоды. Так, может быть, глотал бы мороженое Лев.

## 5

О поэте и критике, розовощеком Иннокентии Оксенове<sup>10</sup>, служащем в каком-то рентгенологическом институте, говорят, что рентгенологи считают его писателем, а писатели считают его рентгенологом.

Сейчас он готовит книгу о Ларисе Рейснер<sup>11</sup>. К сожалению, и Оксенов, и Рождественский, и другие их единомышленники и одиночуживенники представляют Ларису Рейснер

*Ида Наппельбаум и Михаил Фроман на балконе своей квартиры (Невский, 72)*





*Н. Тихонов и Вс. Рождественский. 1920-е*

романтической героиней в стиле французской революции. Шаблонизируя ее, они не хотят видеть ее противоречий. А такие люди, как она, приходят к революции от книги, от того, что есть папа-ученый и от того, что «жить — весело». Сказать, какой она была в действительности, — смелого глаза не хватает. И приходится им в своих не напечатанных пока работах офранцузивать этот образ, прихорашивать его, приближая к литературному штампу.

## 6

В Ленгизе у окна, глядящего на Казанскую площадь, сидит розовый, булочный, в чистеньком галстучке херувимчик. Вот-вот вспорхнет и сядет на купол собора. Но он немного отяжелел: человеческие дела приковали его к редакторскому стулу. И он вежливо принимает посетителей — писателей, поэтов, критиков — и отпускает — кому обещания, кому улыбку, а то и просто молчаливый кивок или один взгляд небеснодушных глаз. Присутствуя на издательских собраниях, он выступает редко. Частое молчание наложило особый отпечаток на его лицо и сделало его маскообразным. Никто не видел, как он сердится или смеется. Никто не знает, о чем он думает. Известно только, что между делом он собирает биографию Максима Горького. Кстати, это «между делом» сделалось делом его жизни. Материала много. Главное — не надо выдумывать. Сиди, подбирай, вклеивай.

Иногда он раскрывает толстую тетрадь, пишет заголовок критической статьи, задумывается; потом достает двадцать чистых страниц, пишет другой заголовок, опять задумывается; снова перевернет десятка два белых листов — еще заглавие. И так всю тетрадь. А писать некогда. А может быть, лень.

Зовут этого ангелоподобного Груздевым Ильей<sup>12</sup>.

Интересно, почему он решил заняться биографией Горького?

Об Анне Радловой<sup>13</sup> слышал: «Она сама интересней своих стихов». Любопытно взглянуть на эту женщину.

В Москве — Голодный и Герасимов<sup>14</sup>. В Ленинграде — Панфилов и Саянов<sup>15</sup> — братья Аяксы. Их выпускают вместе на все литературные вечера. Они немного краснят картину, если бело-блеховские тона, обычные для Ленинграда, слишком густо пущены в программе вечера.

Панфилов — белобрысый паренек, с звонким голосом, в голубой майке. Саянов — немного старше, неуклюжий, держится солидной. Выступает не робея. Литературный апломб держит уже не в кармане, а наружу. Признавать Гумилева учителем не боится.

*Анна Радлова. Фото М. Нанпельбаума. 1930-е*



Саянов и Панфилов — представители ЛАППа<sup>16</sup>. Стихи у них бодрые, молодые, фартовые, как теперь говорят, и немного похожие на других. Но это пока никого не смущает и меньше всего их самих. Молодежь учится.

Держатся они скромней и робче по сравнению с недавно выступавшими здесь москвичами — Уткиным, Безыменским и Жаровым. Москвичи — народ разудалый и драчливый. В Ленинграде же — солидность, отстоявшееся, найденное, этакое продолжение великой, хотя и дырявой теперь, стены русской литературы. И молодежь растет на этой стене по-иному. Плодов, правда, больших еще не видно. Москва забивает. Но будет время, и не только Тихонов будет в Ленинграде. Молодежь должна будет сказать свое слово.

## 9

Днем по коридорам «Красной панорамы», пожалуй, часа два битых все ходил Михаил Светлов. В модном пальто. Безусый. Почти юноша. По виду насмешлив. Самолюбив. Как будто бы прост. А подойди к нему — вежливо улыбнется и сострит. Тоже ждал гонорара. Приехал из Москвы. Вчера выступал. Читал «Гренаду». Ему долго и громко аплодировали.

## 10

Как-то сижу у Рождественского. Перебираем книги. За окном серый ноябрьский день. В комнате спокойное течение вещей. Всеволод вполголоса рассказывает о прочитанных книгах. И вот через пять минут все остановилось и поплыло в обратном порядке, комната повернулась под углом в 90 градусов. Это было так.

Звонок — и в дверях невысокий человек в тусклом пальто и шапке. Еще с порога он резко, быстро приветствует. На ходу раздевается и забрасывает хозяина камнями своих мыслей вслух. Не останавливаясь он рассказывает обо всем, что его сейчас волнует, интересуется, мучит.

Его речь — это разорванная цепь обрывков каких-то снов, происшествий, видений наяву, небывалостей. Он их насаживает одно на другое с такой искусностью и упрямым правдоподобием, что вы невольно поддаетесь его возбуждению и начинаете видеть и осязать его необыкновенные приключения. Это не экзотические видения поэта, не однообразие одержимого манией фанатика, не схематические фантазии философа-утописта. Нет. Это реальнейшие вещи, повседневнейшие явления трех измерений. Но они сместились, обменялись свойствами, сущностью, природой. Они говорят, двигаются, мыслят. Это и не бред сумасшедшего, ибо в них своя логика и чувство пространства и времени. Скорее — это предбред. У М. Горького в одном из рассказов ходит человек и видит позади себя наука. То же можно было сказать о словах этого незнакомца.

Вот пример его рассказа.

— Сегодня сижу за столом и вдруг вижу: открывается дверь и в комнату вхожу я сам... — Он рассказывает об этом с явным удивлением и даже не иронизирует.

Или такой:

— Вчера утром в окно влетел жук. Летал, летал по комнате, сел на стол, похлопал себя по ж..., сказал: «Эх, дела, дела...» — и улетел...

Нам с Всеволодом пора идти обедать. Выходим все вместе. На углу Рузовской и Загородного незнакомый мне гость останавливается и, показывая на Обуховскую больницу<sup>17</sup> напротив, говорит: «Вот куда скоро, скоро переселюсь». Торопливо целует Рождественского и уходит.

Всеволод наклоняется ко мне и, улыбаясь, полушепчет:

— Это поэт Леонид Борисов. — И добавляет: — Очень странный человек.

## 11

Вчера Фроман прислал приглашительную записку на литературный вечер в Дом печати. Это был вечер сплошных литературных аттракционов с участием всех ленинградских знаменитых и не знаменитых поэтов.



*Слева направо: Н. Тихонов, М. Фроман, Н. Браун, В. Саянов, К. Вагинов, В. Эрлих.  
Фото М. Нанпельбаума. Начало 1930-х*

Народу собралось так много, что чтение переносили из комнаты в комнату, и все-таки было тесно.

Гремел Тихонов. Почти пел свои библейские стихи Сорокин<sup>18</sup>. Леонид Борисов рассказывал в стихах о ситцевых занавесках, канарейках, причмокивая, словно он пил чай из блюдечка. Пришел в серой красноармейской шинели Заболоцкий и рубил в стихах стулья, стаканы, людей в пивной «Красная Бавария». Рождественский приветствовал собравшихся псевдовосточными стихами «Селям алейкум». Крайский<sup>19</sup>, обнажая твердый кадык, вопил о звездах и замученном поэте. По комнатам бегал длинноногий Хармс в своей цветной с хвостиком шапочке квадратом, видимо обязанной напоминать о каких-то ученых званиях. Фроман шентал свои лирические излияния. Много их было.

Аудитория каждого принимала аплодисментами. Чем громче голос у читавшего, тем громче аплодируют. Больше всего почему-то понравились восточные темы. Ленинградцы вообще любят экзотику. Слушают напряженно, навалившись друг другу на плечи, отдавливая ноги. Жарко. Душно. Но никто не уходит.

И почему такая жажда стихов? Чего ждут здесь? Откровений? Ответов на «проклятые вопросы»?

Одно слово «поэт» покоряет сотни слушателей. Заглядывают в рот выступающим, ловят по коридорам, бегают за ними к вешалке. Поэтам льстит это жадное читательское внимание, и редкие умеют противостоять звону аплодисментов и похвал.

Павла Лукницкого все называют запросто «Павликом». Он и действительно еще мальчик. Пристраивается к литературе. Пока рифмует строчки — безобидно, незатейливо, не мудрствуя лукаво. Собирает биографию Гумилева: записывает, клеивает, нумерует. Что из этого выйдет — одному аллаху известно. Во всяком случае, не он напишет биографию этого поэта<sup>20</sup>.

Бориса Лавренева я помню длинноногим, танцующим весельчаком в редакции ташкентской газеты в 1922—23 годы. Был он жизнерадостным редактором бесконечных мертворожденных литературных приложений к газете, кончавших свою жизнь от силы на третьем номере.

Теперь у него литературная слава, полнота и охотничье ружье (хотя неизвестно, зачем оно в Детском Селе). Работает над рассказами из гражданской войны. Работает с клеем и ножницами. Когда-то у него была одна большая-пребольшая повесть. Он ее однажды пытался прочесть в одном клубе, но слушатели не дождались конца... Теперь из повести делаются хорошие отдельные рассказы.

Писал он тогда и стихи. Под Гумилева. Даже больше был нам известен как поэт: В стихах были выдуманные путешествия по Босфору, Адриатике, мимо Кипра и Лемноса, с морскими закатами, зеленой водой и огненными облаками. Еще он рисовал неплохо, копировал. Помню альтмановскую Ахматову.

Слава не испортила ему характера. Он остался таким же словоохотливым, остроумным и веселым рассказчиком. Показывая памятники бывшего Царского Села, с иронией передавал здешние легенды, сочиняемые старожилками, которые страстно озабочены поисками локального сюжета.

Ленинградским поэтам надо каждое лето уезжать из этого города туманов, поэзии и библиотек. У них литературное малокровие. И страсти, черт возьми, нет! Откровений нет! Конечно, была эпоха.

Была желтая кофта Маяковского, был срезанный пиджак Василия Каменского. Однако не это сейчас требуется. Запах нашей эпохи в Москве.

Есенин — больше москвич. Шкловский — московский фокусник. Пастернак больше пахнет Москвой. Сельвинский — из московских цирков. Уткины, Безыменские, Жаровы — Москва. Маяковский — Москва. Пильняк — Москва.

Ленинградские художники слова смотрят в книгу и прошлое. Ленинградцы стерегут наследство столетий. Хотя и это нам нужно. И сейчас, пожалуй, больше чем когда бы то ни было. Но ленинградским писателям нужен бунт крови — солнца надо.

За три с половиной тысячи верст этот город кажется могучей сокровищницей, древним хранилищем, горящим гигантским костром истории. А когда приходишь — не узнаешь своих представлений. И долго еще живешь с сознанием двух городов — представляемого и настоящего.

Недавно исполнилась вторая годовщина смерти Маяковского. Николай Семенович [Тихонов.— *Е. Ц.*] вспомнил свой доклад о работе Маяковского, который он прочитал однажды в 20-х годах. Это был большой разговор, затянувшийся на часы, шел с перерывом и все-таки, как признается теперь докладчик, не исчерпал полностью темы.

— Я хотел охватить всего Маяковского: и его тематику, и поэтику, и композицию, и язык, и многочисленные сравнения с прошлыми и современными поэтами, — ну словом, все, что лежало, как мне тогда казалось, в этой многообъемной теме «Маяковский». И конечно, я не мог всего сделать. Об этом можно было говорить не час и не два, а несколько дней. Ну а если вспомнить его выступления? Ведь что главное — он умел приковать к себе внимание любой аудитории... Да! — восхищенно говорит Николай Семенович. — Маяковский — это человек-спектакль!..

Я пришел домой и вспомнил о письме Славы Платоновны <sup>21</sup>, посланном из Ленинграда два года назад — 16 апреля 1930 года — спустя два дня после смерти Маяковского: «Сегодня в Доме печати <sup>22</sup> гражданская панихида в 9 ч. Вход свободный.

Иду к 8. Толпа вдоль Фонтанки. Пробралась в середину. Поддали к дверям. Пускают только членов. Скандал из-за объявления. Сорвали большую дверь. Задние не знали — думали, входят. Нажимают. Втиснули в стеклянную мышеловку, но двери-то закрыты.



За стеклами испуганные люди. Нажали еще — стало худо, и зазвенели стекла. Кто слышал — сразу остановились. Как-то выбрались обратно. Народу еще больше. Впереди трещит дверь. На балконе появляется Штейнман<sup>23</sup>. Просит унять хулиганов. Хулиганов нет, народ все смиренный. Просят вынести на улицу, говорить с балкона. Отказываются. Снова стучат в дверь. Опять выходит. Торгуется: выпустит нескольких ораторов. Требуют всех на балкон. Опять уходит. Снова стучат. Наконец согласен. Тишина. Стоят без шапок, ждут. Вдруг автомобиль. Такого еще не видела. Приехала милиция. Осаживает. Возмущаются, но терпят.

Наконец, Штейнман. Один раз сказал: «Владимир Владимирович Маяковский...» — о том, как под влиянием вапповцев получился бы классик из Маяковского.

Потом Майзель<sup>24</sup> признал огромный талант. Вольпин. Трогает затылок и глаза рукой. Такая черная жалкая закорючка.

Штейнман объявил перерыв на пятнадцать минут. Ждем молча и терпеливо. Стою на досках на набережной. Идет лед. Льдины закругленные, бахромистые, вода от них черная. Тепло так, странно даже. Уже стемнело. 10 часов.

Вдруг конная милиция. Устраивается между домом и толпой.

Приходят в ярость. «Зачем вызвали?» Кричат: «Долой милицию! Стыдно!»

Опять Штейнман. Умоляет унять хулиганов, которых нет. Кричат: «Убрать милицию!» Выходит еще кто-то и Лавренев. Просит товарищей милиционеров проехать дальше к Невскому. Ни один милиционер не двигается с места. Тогда Лавренев говорит, что все откладывается, что писатели совершили громадную ошибку, не учли всей популярности Маяковского — надо было зал больше.

Прерывают: пойти сейчас всем на площадь Урицкого!

Лавренев убеждает, что все сейчас закрывается, чтобы расходились. Голос у него противный, такого никогда не слыхала. Испугался, наверно, когда кричали: «Долой милицию!»

Уходили очень медленно».

*(Окончание следует)*

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> И. Басалаев имеет в виду афишу, созданную художником спектакля — Б. М. Кустодиевым. Знакомство Е. Замятина с ним относится к 1922 году. В следующем году Кустодиев создает портрет писателя (Бумага, акварель, карандаш, сангина. 52 × 47. 1923). См.: Борис Кустодиев [Каталог] / Автор вступ. статьи, каталога и составитель М. Г. Эткинд. М., 1982. С. 283.

В ноябре — декабре 1924 года Кустодиев оформляет спектакль «Блоха» (пьеса Е. Замятина по Н. Лескову) для МХАТ-2 (реж. А. Д. Дикий). Известны: 12 эскизов декораций, 32 эскиза костюмов, 16 эскизов бутафории. Кроме того, Кустодиев делает эскиз премьерной афиши (1925), напечатанной в технике хромолитографии, и 6 зарисовок спектакля по заказу журнала «Огонек» (не изданы). В 1926 году для ленинградского БДТ Кустодиев разрабатывает второй вариант оформления (реж. Н. Ф. Монахов). О дружбе и совместной работе с Кустодиевым Замятин оставил воспоминания. Впервые опубликованы: Замятин Е. Встречи с Б. М. Кустодиевым // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № 26. С. 183—192.

<sup>2</sup> Речь идет о первой публикации Е. Замятина — рассказе «Один» (Образование. 1908. № 11. С. 17—48). Редактором журнала в 1908 году был Д. А. Карышев.

<sup>3</sup> Людмила Николаевна — жена Е. И. Замятина.

<sup>4</sup> Фроман (Фраксман) Михаил Александрович (1891—1940) — поэт, прозаик, переводчик, детский писатель.

<sup>5</sup> Портрет Н. С. Гумилева был написан в конце 1920-го — начале 1921 года Н. К. Шведе-Радловой. Он был куплен у художницы в 1923 году в подарок дочери (ученице Гумилева) М. С. Напельбаумом. В ожидании предполагаемого ареста муж И. М. Напельбаум М. Фроман в 1938 году портрет уничтожил. (См.: Напельбаум И. Воспоминания: Рукопись: Глава «Портрет»). Распространение фотографий с уже несуществующего произведения Шведе-Радловой — одно из обвинений, выдвинутых против И. Напельбаум при ее аресте в 1951 году. Так что утверждение Л. Горнунга о дате создания портрета (1930) и об его уничтожении самой художницей является несостоятельным (Горнунг Л. В. Из воспоминаний//

Панорама искусств-11. М., 1988. С. 188).

<sup>6</sup> Наппельбаум Ида Моисеевна (р. 1900) — поэтесса, мемуарист, фотограф.

<sup>7</sup> Наппельбаум Моисей Соломонович (1869—1958) — выдающийся мастер художественного фотопортрета. Заслуженный артист республики (1936).

<sup>8</sup> В 1919—1920 годах А. Ахматова и ее муж В. К. Шилейко (1891—1930) занимали две комнаты, обращенные окнами на Суворовскую площадь, в служебном флигеле Мраморного дворца (ул. Халтурина, 5).

<sup>9</sup> Рождественский Всеволод Александрович (1895—1977) — поэт, переводчик, мемуарист.

<sup>10</sup> Оксенов Иннокентий Александрович (1897—1942) — критик, поэт, переводчик, врач-рентгенолог. Погиб в блокаду.

<sup>11</sup> Книга И. Оксенова «Лариса Рейснер. Критический очерк» вышла в издательстве «Прибой» в 1927 году.

<sup>12</sup> Груздев Илья Александрович (1892—1960) — критик, литературовед, известный исследователь жизни и творчества М. Горького.

<sup>13</sup> Радлова Анна Дмитриевна (1891—1949) — поэт, переводчик. Жена театрального режиссера С. Э. Радлова. Умерла в лагере.

<sup>14</sup> Михаил Голодный (Эшштейн Михаил Семенович, 1903—1949) — поэт, близкий к лит. группе «Перевал». Герасимов Михаил Прокофьевич (1889—1939) — поэт, близкий лит. группе «Кузница». Репрессирован в 1937 году.

<sup>15</sup> Панфилов Евгений Андреевич (1902—1941) — поэт. Погиб в народном ополчении. Саянов Виссарион Михайлович (1903—1959) — поэт, прозаик, критик.

<sup>16</sup> ЛАПП — Ленинградская ассоциация пролетарских писателей.

<sup>17</sup> Обуховская больница (ныне — ряд клиник Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова) основана в 1779 году (квартал между Загородным проспектом и набережной реки Фонтанки). Была широко известна в Петербурге своим психиатрическим отделением.

<sup>18</sup> Сорокин Григорий Эммануилович (1898—1954) — поэт, прозаик. Умер в лагере.

<sup>19</sup> Крайский (Кузьмий) Алексей Петрович (1891—1941) — поэт. Погиб в блокаду.

<sup>20</sup> Лукницкий Павел Николаевич (1902—1973) — поэт, прозаик. Материалы к биографии Н. С. Гумилева начал собирать в 1923 году. Книга не была завершена. Впервые материалы П. Лукницкого были частично опубликованы его вдовой В. К. Лукницкой в кн.: Николай Гумилев: Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1988. С. 15—73.

<sup>21</sup> Цукерваник С. П. — педагог, сестра первой жены И. Басалаева.

<sup>22</sup> Дом печати помещался в доме № 7 по наб. Фонтанки.

<sup>23</sup> Штейнман Зелик Яковлевич (1907—1967) — критик. Был репрессирован.

<sup>24</sup> Майзель Михаил Гаврилович (1899—1937) — критик, литературовед. Был репрессирован.

*Публикация Е. ЦАРЕНКОВОЙ*

*Комментарии В. ПЕРЦА*

# ЗЕРКАЛО С СОБСТВЕННЫМ ОТРАЖЕНИЕМ

(О границах архитектурной реставрации)

МИХАИЛ МИЛЬЧИК

Стремительные темпы, с которыми меняется лицо мира, закономерно усиливают желание сберечь сокровища далекого и близкого прошлого. Среди них архитектура занимает особое место, ибо она не просто материализует историческую память, но является как бы ее зримой хронологической шкалой, позволяющей увидеть, ощутить, осознать многовековые пути развития национальной культуры. «По одним... памятникам можно было бы прочесть в главных очерках историю Руси», — писал В. Г. Белинский. И действительно, в камне и дереве воплощен богатейший опыт, накопленный многими поколениями, — от опыта духовного и художественного освоения мира до строительно-технического.

Не случайно в последние два десятилетия реставрация приобрела невиданный ранее размах. Причины этого явления не могут быть сведены лишь к реакции на темпы научно-технической революции. Бури нашего столетия, не пощадившие и архитектурного наследия, предельно обострили опасность разрыва историко-культурной цели и тем усилили всеобщий интерес к памятникам культуры. «Взрыв» туризма как бы заново высветлил некоторые вечные проблемы реставрации, делая все более трудноразличимыми ее пределы. Попробуем уточнить их размытые границы, не претендуя, конечно, на итоговое слово.

Что скрывается под привычным: «памятнику возвращен его первоначальный облик»? Возможно ли это, и если — да, то в какой степени? Допустимы ли в реставрации гипотезы и в каких объемах? Не происходит ли постепенная замена древних памятников их современными версиями? И нет ли здесь неосознанной попытки переписать историю по нашему разумению, по нашему хотению? Вопросы эти возникают чуть ли не каждый раз, когда дело не ограничивается простым ремонтом, но особенно острыми они становятся при полном воссоздании сооружений прошлого. И тогда от научной реставрации до стилизаторской фальсификации — один шаг. Что же их разделяет? Для широкой публики на первый план выдвигается не историческая ценность памят-



ника, не подлинность, а его эстетическая выразительность, законченность, новизна. Однако могут ли эти требования служить критериями при выборе реставрационного метода? Ведь само содержание их меняется с течением времени, с уровнем образованности, и, возможно, в будущем подлинные части памятников станут говорить больше, чем завершенность, приобретенная ими в поздние эпохи.

Так, нежелание смириться с потерями, которые принесла война на нашу землю, привело, например, к полному восстановлению дворцово-парковых ансамблей под Ленинградом. Тщательное изучение сохранившихся стен, фрагментов убранства интерьеров, а также сотен довоенных фотографий, зарисовок, обмеров сделало возможным воссоздание, казалось бы, навсегда утраченного. На тех же принципах восстановлен и прославленный памятник новгородского зодчества XII века — церковь Спаса Нередицы, которая, к счастью, была ранее исследована и эти материалы сохранились. Строго говоря, в названных случаях созданы предельно точные копии погибших шедевров с включением сохранившихся фрагментов, и, что немаловажно, созданы поколениями, еще помнившим оригиналы.

Новгородская церковь Спаса на Ковалеве XIV столетия знаменует принципиально иной подход к восстановлению разрушенного фашистами памятника. В свое время она не была исследована, как Нередица, а теперь кроме нижних частей стен от нее остались лишь фотографии и схематический обмер. Тем не менее реставраторы попытались воспроизвести первоначальные формы — позаконмарные покрытия, оконные проемы барабана, исчезнувшие в далеком прошлом, и, конечно же, никак не зафиксированные. Перед нами снова предстала копия, но в отличие от первых достаточно гипотетичная, ибо множество деталей и особенностей решения традиционных форм не могло быть изучено в натуре. Итог парадоксален: появилась копия, не похожая на погибший оригинал и, строго говоря, являющаяся скорее памятником реставрационной практики XX века, нежели архитектуры XIV.



*Новгород. Церковь Спаса Нередицы (конец XII в.). Вид с северо-востока. После реставрации 1902—1903 гг. Фотография 1910-х гг.*



*Церковь Спаса Нередицы после восстановления в 1950-х гг. Вид с юго-востока. Фотография 1960-х гг.*

Всегда нелегко смириться с безвозвратной потерей шедевра, всегда заманчива мысль о его возрождении. И вот в Новгородском кремле восстанавливается завершение Часозвони XVII века. Какое оно было изначально — неизвестно, поздняя кровля со шпилем XIX века сгорела во время войны, а единственным основанием для проекта реставрации явилась икона, на которой изображена Часозвоня с кокошниками, барабаном и главой. Но где уверенность, что она правильно передала облик памятника? Ведь фиксация натуры никогда не являлась главной целью иконописца. О пропорциях же венчающей части, о ее материале оставалось только догадываться. Тем не менее граница научной реставрации была перейдена.

Изображение на иконе и планах Тихвинского монастыря XVII века звонницы с шатрами и простое упоминание в документах о существовании таковых на звоннице Александро-Свирского монастыря показали достаточными, чтобы их восстановить в натуре. Факт существования шатров в обоих случаях несомненен, но они исчезли еще в XVIII веке, и поэтому определение высот, формы главок, не говоря уже о деталях, целиком зависело от опыта и вкуса реставратора. Но даже если вкус оказывается безупречным, то не означает ли это, что мы в первую очередь сможем судить о нем, а не о сооружении прошлого?

Если у нас есть все основания сомневаться

в оправданности вольных реконструкций на зданиях XVI—XVII веков, то что же сказать о восстановлении Золотых ворот XI века в Киеве, около четырехсот лет существовавших в виде руин? Придание им теперь законченного облика не только антиисторично, но и недопустимый эксперимент с памятником исключительного историко-культурного значения. Резко отрицательные оценки проекта ведущими учеными страны, его миллионная стоимость — все было преодолено во имя помпезности и внешнего эффекта. Новое сооружение, стыдливо именуемое ныне защитным павильоном, не что иное, как дорогостоящая видимость. Такой же видимостью стала бы и копия храма Христа Спасителя в Москве. Даже если допустить почти невозможное: собраны сотни миллионов рублей для его восстановления, точно повторены бронзовые двери, отделка интерьеров порфиром, яшмой, лабрадоритом, росписи сводов, заново высечены многочисленные рельефы, мраморные плиты с датами сражений Отечественной войны 1812 года, именами погибших, раненых и награжденных, перечнями жертвователей, — то возникнет ли в результате народная святыня? Неужели и святость поддается воспроизведению?

Те, кто настоял в свое время на строительстве Золотых ворот, а теперь ратует за воссоздание собора Христа Спасителя, убеждены в повторности шедевров и святынь, в восполнимости их утрат. Одна эта уверенность свидетельствует о деформации нашего общественного сознания, о сниженности исторических и эстетических критериев, о потере духовности в ее изначальном смысле.

Теперь, когда над страной веют очистительные ветры перемен, когда мы снова учимся черное называть черным, а белое — белым, надо спросить: не явились ли потеря пиетета перед достоверностью — перед истиной, увлечение строительством монументальных декораций вроде Золотых ворот или Псковского кремля прямым следствием так долго господствовавшей у нас показухи и парадности? Ложь часто становилась предпочтительнее правды, а выбор реставрационного метода оказывался результатом по-бюрократически понимаемого социального заказа.

Впрочем, все же бывают случаи, когда необходимо «достраивать» памятник. Так от стен древнерусских крепостей, имевших толщину до пяти метров, часто остается только средняя часть — забутовка. Под влиянием осадков она быстро разрушается, а способов эффективной консервации ее, к сожалению, пока не существует. Волей-неволей с внешней и внутренней сторон приходится восстанавливать давно исчезнувшую облицовочную кладку, за которой, как в футляре, и скрывается забутовка — единственно подлинная часть памятника. Однако и здесь можно вовремя остановиться, чтобы не превращать реставрацию в строительство средневековых крепостей на пороге XXI столетия, а главное — объем работ должен ограничиваться лишь задачами сохранения руин.

В противном случае может произойти то, что случилось при реставрации Староладожской крепости: когда две башни и стена между ними были уже воссозданы, удалось найти в архивах два

неизвестных ранее подробных описания крепости первой половины XVII века. Проведенный на их основе расчет одновременно с графической реконструкцией всего памятника показал, что реставраторы забыли зубцы, а в башнях потеряли целый ярус... Неудивительно, что новая часть крепости оказалась исторически недостоверной, невыразительной и очень похожей на макет в натуральную величину.

Осторожность, сдержанность в реставрационных организациях сегодня не в чести. Там по-прежнему действует затратный механизм: выработка прямо зависит от объемов новой кладки... А надо бы давать премии за минимальность вторжения в памятник при восстановлении его функций и конструкций, и к тому же с выдачей гарантийных обязательств. Тогда забота об истинной экономичности реставрационного производства сошлется с заботой о бережном отношении к подлинному.

Знания о прошлом постоянно углубляются и уточняются. Такова логика развития всякой науки, о которой у нас нередко забывают. К примеру, сегодня архитектуру Древней Руси мы представляем значительно лучше, чем еще 40—50 лет назад, да к тому же на помощь исследователю уже пришли физико-химические методы. И все-таки желание во что бы то ни стало создать завершенный образ ансамбля — особенно это относится к кремлям и монастырям — приводит к появлению сооружений (памятниками их можно назвать с большой натяжкой), которые скорее позволяют судить о понимании архитектурных форм прошлого современными реставраторами, нежели о подлинной архитектуре. Палаты XVI—XVII веков в московском Зарядье, реставрированные более ста лет назад с докомпоновками «в стиле» эпохи, теперь воспринимаются как подделка, основанная на поверхностных представлениях о старинном русском зодчестве. Легко предположить, что в будущем даже из незначительных фрагментов станут извлекать информации больше, нежели это делаем мы, изучая сохранившиеся памятники. Да уже в последние годы аналогичной эпохи помогает их датировать, а дендрохронологический метод сделал возможным точно определять возраст дерева.

Вернемся, однако, к реставрационной практике, в которой наряду с произвольными интерпретациями исчезнувших форм ширится увлечение новым строительством старых зданий. В Ленинграде дома XIX, а иногда даже XVIII века в угоду индустриализации капитального ремонта разбирают целиком, чтобы... возвести их заново, или же оставляют фасады, полностью уничтожая интерьеры. При этом считается возможным «улучшать» создаваемую заново архитектуру прошлого, как это было, например, с домом на углу Невского проспекта и канала Грибоедова. Подобная метода угрожает старой части Ленинграда превращением в собственную, и притом весьма приблизительную копию. Не было сделано исключения и для знаменитого Егоровского дома на Литейном проспекте. Его ремонт с полной заменой междуэтажных перекрытий лишил музей поэта мемориальности в точ-

ном смысле слова. Целую бурю возмущения общественности вызвал снос бывшей гостиницы «Англетер», с которой связаны последние дни жизни Сергея Есенина. Восстановление ее фасадов, кстати никогда не представлявших собой архитектурной ценности, да еще по проектным чертежам, т. е. в том виде, какого уже не было к началу нашего века, ни в коей мере не придает новому зданию мемориального характера. В нем отсутствует главное — подлинность. Перед нами имитация. И в таком случае уж честнее было бы строить новый корпус гостиницы «Астория», который никоим бы не вводил в заблуждение.

После сказанного не приходится удивляться, что кижскую Преображенскую церковь всевозможные предлагают заменить макетом, а в Свердловске дом архитектора М. П. Малахова, построенный им в 1817 году для себя, — редкий и прекрасный образец деревянного ампира — сносят, предварительно возведя неподалеку его кирпичный дублюкат, отличающийся от оригинала не только материалом, но пропорциями и деталями. Так проще и... дороже! Вот каким многообразием оборачивается на практике то, что в последнее время предлагают называть целостной или синтетической реставрацией: от скрупулезного возрождения разрушенных памятников до их... уничтожения! В печати живо обсуждается идея восстановления Сухаревой башни (кстати, почему-то не вспоминают о десятках других не менее значительных памятников, снесенных в 30-е годы). Писатель О. Волков согласен, чтобы ее и поставили на новом месте, и дефицитный белый камень с большемерным кирпичом не использовали, а быстренько возвели из обычных стандартных материалов, несмотря на то, что это противоречило бы исторической планировке Москвы, что это была бы огрубленная и приблизительная копия, а главное — в то самое время будут продолжать гибнуть истинные памятники. Так в сознании, а затем и на деле стирается грань между подлинными и мнимыми ценностями, возникает опасная иллюзия того, что все утраченное возможно подделать, повторить. В результате составление программы реставрационных работ неожиданно приобретает нравственное звучание.

Разумеется, нередко возникает необходимость восстановления утраченной градостроительной доминанты, чтобы снова «собрать» город. В Старой Ладоге, к примеру, предлагается завершить фасад крепости, обращенный к селению. Крепость с высокими шатрами башен зримо выражала значение ядра древнего города на Волхове и хорошо была видна издали. Однако как воссоздать градостроительную роль крепости, избегая при этом иллюзии подлинности? На этот счет обсуждаются разные предложения, но пока еще ни одно не нашло своего воплощения.

Что же касается Сухаревой башни или Спасана-Сенной в Ленинграде, имевших особое градостроительное значение и снесенных уже в наше время, пока разумным представляется лишь один выход: там, где еще возможно, не застраивать подлинное место, обозначить его каким-либо символом, оставив решение вопроса для будущего.

Сейчас главное — спасти настоящие памятники, сохранить их доминантные функции.

Игнорирование исторической подлинности неизбежно приводит к попыткам «исправить» историю, переписать ее задним числом, что чаще всего проявляется в отношении к мемориальным местам, связанным с жизнью великих людей. Это сродни антиисторическому, почти средневековому представлению о том, что мы властны над прошлым. Что мы можем его не просто изучать, судить, оценивать, извлекать уроки, а... изменять. Тут явно слышны отзвуки идеологии тоталитаризма. Так «Краткий курс» утверждал единственно правильное понимание истории партии, упраздняя ее реальную историю. Так министерство правды в антиутопии Дж. Оруэлла «уточняло» старые номера «Таймса». Прошлое подгонялось под настоящее. «Историю, как старый пергамент, выскабливали начисто и писали заново». И вот мы уже читаем о посмертном восстановлении Пастернака в Союзе писателей (а как быть со многими сотнями других несправедливо исключенных?), в партии — Бухарина (а как быть с миллионами других?). Раздаются настоячивые предложения об исключении отсюда Сталина и его приближенных, об изъятии их праха с Красной площади. Все это — не что иное, как наивная попытка привести историю в соответствие с нашими сегодняшними представлениями. Попытка, не имеющая ничего общего с подлинным историзмом.

Однако вернемся к сходному вопросу о правомерности воссоздания мемориальных зданий. Никто не спорит: увековечение памяти великих людей необходимо, однако одно дело — восстановление после войны репинских Пенат. в чем-то

близкое по подходу с пригородными дворцами Ленинграда или Нередицей, другое — строительство заново, к примеру, усадьбы Александра Блока в Шахматове, гибель которой была осознана и пережита самим поэтом как историческая необходимость, как возмездие. С этим обстоятельством нельзя не считаться, если мы хотим понять Блока, а не просто с помощью его имени создать еще один туристский объект. В таком случае все окрест, и в первую очередь природа, способно сказать многое: «Ландшафт, тропинки, пока по ним идут экскурсанты, само очарование местности, которая на протяжении всей экскурсии как бы освещена поэзией, то есть пребывание в течение нескольких часов в атмосфере Блока, — писал Владимир Солоухин, —... удивительным образом удовлетворяют приехавших... А если разобраться потом: что же видели такого — музейного, конкретного, вещественного? Да по сути дела — ничего!» И дальше писатель, словно не веря в реальность только что сказанного, восклицает: «А если бы они (туристы) посещали восстановленное Шахматово, с его домом, с его живописным садом, флигелем, амбаром!..»

Возведение блоковской усадьбы заново, «как ни в чем не бывало», будет наивной попыткой переписать биографию поэта по нашему желанию. Будет, наверное, построен усадебный дом в Шахматове, хотя он никогда не обретет то труднопередаваемое очарование подлинности, которое еще недавно так привлекало в уютном Мухомово. Но главное все же заключается в ином: погрешив против исторической правды, не затрудним ли мы неволью постижение трагических глубин поэзии Блока? Да так ли уж необходимо для этого непременно «вещественное»?



*Тихвин. Большой Успенский монастырь. Звонница (1600 г., с завершением конца 1770-х гг.). Фотография конца 1960-х гг.*

*Звонница Большого Успенского монастыря после реставрации. Фотография начала 1980-х гг.*





*Повгород. Часовня в Кремле (1670-е гг.).*

*Фотография 1920-х гг.*

*Часовня после восстановления. Фотография 1970-х гг.*

Нет, из сказанного вовсе не следует, что на Шахматово и иные дорогие нашему сердцу места остается махнуть рукой. Как раз наоборот: они остро нуждаются в тактичном выявлении и сохранении подлинного. В. Солоухин справедливо ратует за создание в Шахматове историко-культурного ландшафтного заповедника, за реставрацию Таракановской церкви (она в своем основном объеме сохранилась), парков в Шахматове и соседнем Боблове — имении Д. И. Менделеева. Можно и нужно обозначить места домов и иных строений, чтобы помочь посетителям зримо представить себе все, что окружало поэта, но о самих домах, их интерьерах, о подробностях быта расскажет музей, где будут фотографии, копии, макеты, и их никто не станет выдавать за подлинники, коли таковые до наших дней не дошли. Само исчезновение их — уже строка трагической истории, той истории, которую так великолепно умел слышать Блок.

И вот теперь практика подтвердила бессмысленность задуманного: по ходу осуществления проекта уничтожен фундамент — единственное, что еще сохранялось от старого усадебного дома. Уничтожен, чтобы не мешал на его месте возводить новый, с железобетонной арматурой. Так рабочие СМУ при поддержке директора музея-заповедника довели до логического конца идею строительства заново блоковского дома, идею, отвергающую подлинность как единственную и безусловную мемориальную ценность.

Да и возможно ли вообще воссоздание мемориальных памятников? Ведь главная их ценность (точнее — бесценность) заключается в том, что великий человек жил именно в этих комнатах, касался именно этих вещей, входил именно в эту дверь... Потому-то скрипучие половицы дома в Муранове, затесненность его комнат, разнотильность мебели несравненно дороже, чем экспозиционная правильность строклассицистических интерьеров пушкинских домов-музеев, где почти ничего, кроме разве что планировки и объемов помещений, не имеет отношения к великому поэту. В них, в многочисленных заново возводимых усадьбах, отражаются наши представления об эпохе, наш сегодняшний уровень знаний, а главное — наше волное или невольное желание «приподнять» того, с чьим именем связано создаваемое сооружение. Давно пора бы осознать эту суровую истину, чтобы не растрчивать и без того малые реставрационные силы на усадебное строительство, а сосредоточить их на сбережении исчезающих подлинных, а потому неповторимых ценностей.

Конечно же, душе нашей станет легче, когда снова будет возвышаться Сухарева башня, словно ее никто не разрушал, когда будут стоять усадьбы поэтов и композиторов, словно все они сразу были окружены любовной заботой, а их обитатели справедливо оценены еще при жизни благодарными соотечественниками. Так перед нами появляются мнимости, жалкие подобия исчезнувшего: ничего страшного — следующее поколение забудет, как мы уже почти забыли о том, что дом Пушкина в Михайловском дважды сгорал дотла, и ложь наконец-то превратится в спасительную правду. Вот какие опасные метаморфозы скрыты в недрах столь угодных нашему сердцу новоделов! Метаморфозы, таящие в себе возможность новых исторических заблуждений, трагических заблуждений.

Реставрация в немалой степени затрагивает наши интересы, да и обходится она недешево, а потому ей, как и всему обществу, нужна гласность. Проекты, касающиеся памятников республиканского и союзного значения, должны обсуждаться в печати, на широко открытых заседаниях ВООПИК и Союза архитекторов, так же, как и проекты новых монументов или реконструкции исторических городов. И тут самое время сказать, что такая великая страна, как наша, с ее богатой историей, со многими тысячами памятников, до сих пор не имеет ежемесячного журнала по вопросам охраны и реставрации памятников. Это ли не свидетельство серьезной недооценки роли культурного наследия?!

Назрела необходимость договориться наконец и о содержании терминов, чтобы не расширить до бесконечности само понятие реставрации, чтобы не путать ее с реконструкцией, которая, при достаточном научном обосновании, может быть допустима, но, конечно, лишь до тех пор, пока способствует сохранению подлинных частей, пусть даже и не первоначальных. И если этот принцип станет определяющим при выборе реставрационного метода, то окажется возможным избежать непоправимых ошибок. Сохранение подлинного — или, при недавней гибели памят-



ника, имевшего особое градостроительное значение, создание его точной копии на основе сохранившихся обмеров и иной документации — будет всегда предпочтительнее любых самых интересных гипотез. Место последних — в музеях и статьях на страницах еще не существующего журнала.

Почему реставрация, продлевая физическое существование памятника, нередко лишает его какого-то особого очарования? Нет, речь тут не о романтике руин или горькой красоте разрушения, а о многообразных связях старого здания с историей города или села, о приметах быстро текущего времени, отражавшихся в смене вкусов и стилей, в признаках упадка или возвышения, а подчас и в изменениях функций на разных этапах своей долгой жизни. Все это и делает памятник памятником, не сводимым лишь к эпохе его возникновения, все это и придает ему ту неповторимость, какой отмечена судьба каждого человека. Потому-то не только вкус архитектора, но и чувство истории должно стать первой профессиональной добродетелью реставратора. Сегодня же это зачастую молодой человек, не

имеющий достаточного опыта и кругозора, но рвущийся дерзать во что бы то ни стало. Его стремление «возводить старину» отвечает желаниям производителей, у которых пресловутый вал все еще «правит бал». Если к сказанному добавить отсутствие жесткой системы утверждения проектов и контроля за их осуществлением, контроля не по бумагам, а с выездами на место, некомпетентность многих руководителей, то уже не приходится удивляться обилию реставрационных ошибок и необоснованности принимаемых решений.

Время безвозвратно стирает не только строки, но и целые страницы архитектурной летописи. Что было начертано на них? Завороженные чудесами реставрации, потерявшие вкус к подлинности, мы склонны забывать, что не все исчезнувшее поддается восстановлению. И может быть, осознание этой простой истины способно воспитывать чувство истории, чувство ответственности за наше культурное наследие больше, нежели вольные интерпретации увлекающихся реставраторов, подчас превращающие памятник в зеркало с собственным отражением.

*Александрo-Свирский монастырь. Звонница (1640-е гг.). Фотография начала 1920-х гг.*

*Звонница Александрo-Свирского монастыря после реставрации. Фотография 1987 г.*



# ИСТОРИЯ БЕЗ ВЫМЫСЛА, ИЛИ КАПРИЧОС XX ВЕКА



## КРАТКОЕ ПРЕДВАРЕНИЕ

*Эти полуанекдотические, но иногда страшноватые истории не записаны с чужих слов. Все это я видел и слышал сам.*

*Есть такое выражение: «врет, как очевидец». Выражение остроумное. Но из него следует, что врут все, и я не более других.*

*Если же говорить серьезно, я старался писать правду. Я, конечно, мог ошибаться, но за это — Бог мне судья.*

А в т о р

## ВСТРЕЧА НА НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ

Когда Берию арестовали, а потом и расстреляли, вряд ли, конечно, кто-нибудь плакал.

Среди многочисленных преступлений, вмененных ему в вину уже после расстрела, было и такое — «титовский шпион».

Это было время, когда (после недолгого правления Маленкова) по радио, на экранах, в печати замелькали две фамилии — Хрущев и Булганин. Их произносили всегда вместе. И сами они всюду вместе показывались, вместе ездили в Индию — «хинди, руси — бхай-бхай». Неразлучники до 1957 года.

В народе тогда острили: раньше у нас был культ личности, теперь — культ двуличности.

И вдруг впервые с конца сороковых годов в Москву приехал Иосип Броз Тито. Забавно

было читать в газетах взаимные реверансы, но еще забавнее было узнать, что Советский Союз и Тито рассорил, оказывается, все тот же злополучный Берия. Поистине — культ двуличности. История, впрочем, не об этом.

В один теплый солнечный денек мы с приятелем решили прогуляться по Невскому. Шли не торопясь от Литейного в сторону Адмиралтейства. Перешли Фонтанку по Аничкову мосту и увидели бегущего навстречу милиционера. Он был весь потный, расстрепанный и кричал, хотя и негромко:

— Прошу посторониться, в сторонку, в сторонку...

Люди, недоумевая, отступали в сторону. Мы тоже встали у дверей «Книжной лавки писателей». И тут нашим глазам предстало феерическое зрелище: Иосип Тито, а по бокам, взяв его под ручки, как деревенские

плясуны, Хрущев и Булганин. Трое пожилых грузных мужчин бежали, но старались делать вид, что идут. Нечто вроде спортивной ходьбы, только без ее изящества. Они ничего не видели вокруг себя, кроме спины бегущего впереди милиционера. Через несколько секунд, свернув налево, на набережную Фонтанки, скрылись. За ними пробежал второй милиционер.

Не успевшая опомниться публика, пожалв плечами, вернулась к своей повседневности. На следующий день мы прочли в газетах, что товарищи Тито, Хрущев и Булганин посетили Ленинград. Они совершили прогулку по Невскому и общались с ленинградцами. Затем отправились в Летний сад и там в павильончике заказали по порции мороженого. И вдруг выяснилось, что они забыли деньги. Но продавщица узнала их и отпустила мороженое в долг.

Такая вот трогательная история...

Я все же думаю, что они забыли не деньги, а забыли, что такое деньги вообще, так как давно уже жили, выражаясь словами В. Тендрякова, «на блаженном острове коммунизма».

## ПРИШЕЛЬЦЫ ИЗ ИНЫХ МИРОВ

В июне 1957 года в композиторский Дом творчества «Репино», что под Ленинградом, приехали два «высоких» гостя. Писатель К. М. Симонов с сыном и очередной женой и Л. Р. Шейнин.

Шейнина все тоже хорошо знали, читали его известные «Записки следователя». Он был маленький, толстый, кругленький, с пронзительными глазками, но держался по-королевски — спокойно и раскованно.

Мы жили тогда еще под впечатлением прошедшего полтора года назад XX съезда КПСС. Слышали по иностранному радио обращение г-жи Седовой к советскому руководству с просьбой вернуть доброе имя ее мужу Л. Д. Троцкому. Ответа она не получила.

Рассказывали, что еще в 1956 году Шейнин предложил раскрыть подробности убийства Кирова, но и на это Хрущев не пошел. Теперь я думаю, что ему и раскрывать-то ничего не надо было, он и так все знал.

А тогда, в 1957 году, мы и ведадь не ведали, что Шейнин был прочно связан с Вышинским, замешан в политических процессах 30-х годов, да и позже участвовал в тайных делах сталинской камарильи. Симонов, конечно, тоже многое знал, но меньше, чем Шейнин.

А держались они оба подобно всем окружающим — как люди, освободившиеся наконец от гнета сталинизма.

При этом были разительно несхожи.

Симонов — красивый, элегантный, мягко грацирующий, отличался подчеркнутой вежливостью.

Шейнин же, с анекдотической фигурой францисканца из иллюстраций к «Декамерону», подчас позволял себе и грубости. Видимо, многолетняя привычка к допросам вошла в плоть и кровь. Тогда — в июне — происходили удивительные события. Приходил к единоличной власти Хрущев. Кое-что показывали по телевидению, и все это бурно обсуждалось. Симонов тоже иногда ронял два-три слова.

Когда один из присутствовавших, тупой догматик, всю жизнь колебавшийся вместе с «генеральной линией партии», ляпнул какую-то глупость, Шейнин повернулся к нему и при всех, улыбаясь в глаза, довольно громко сказал:

— Дур-рак.

Этот представитель современного ордена «меченосцев» не утруждал себя даже видимостью приличий.

Сдается мне, что не случайно эта пара в такой критический, неопределенный момент поехала «отдыхать» не в подмосковный санаторий, а подальше от Москвы, на Карельский перешеек, да еще почему-то к композиторам.

Когда положение стабилизировалось и Хрущев изгнал из руководства так называемую «антипартийную группу и примкнувшего к ней», они спокойно собрались и вернулись в Москву — оба чистенькие, ничем не запятнанные.

Видимо, тайну убийства Кирова Шейнин унес с собой в могилу.

Сейчас беллетристы выстраивают различные версии этого убийства, возможно близкие к истине, но их, думается, никогда не удастся доказать.

## О РЕЖИССЕРАХ, ИЛИ ЧУЖЕРОДНОЕ ТЕЛО В ЦИКЛЕ

Окончив Ленинградскую консерваторию в начале 50-х годов, я был вынужден пробавляться случайными заработками, серьезная музыка меня не кормила.

На радио за сущие гроши писал музыку к ежемесячным детским передачам «Вести из леса». Позже руководил заводской самодеятельностью, затем работал в Театре Северного флота, вскоре расформированном. Наконец, устроился пианистом в Театраль-

ный институт, там, кроме всего, оформлял студенческие спектакли. Из песен к спектаклю «Двенадцатая ночь» я сделал вокальный цикл, вскоре его довольно часто стали исполнять и в филармонии, и в других залах, в 1955 году даже частично издали.

Кто-то рассказал об этих песнях режиссеру и художнику Н. П. Акимову. Он тогда руководил Театром имени Ленсовета (бывшим Новым театром), будучи изгнанным в последние годы сталинщины из своего родного Театра комедии.

Николай Павлович собирался ставить пьесу С. Алешина «Человек из Стретфорда» о жизни Шекспира.

В общем, мы познакомились, и он пригласил меня в театр показать свою музыку.

Собралась труппа. Я сыграл и спел песни на стихи Шекспира и Бернса. Считалось, что все решает коллектив.

Николай Павлович оглядел всех вокруг и сказал:

— А нам нравится!

И коллективу понравилось.

Н. П. дал мне пьесу, я начал обдумывать музыкальное оформление.

Но случилось непредвиденное. Акимова вдруг попросили вновь возглавить любимое детище — Театр комедии, и планы его изменились. Он все же предложил мне написать для Театра Ленсовета музыку к пьесе Сартра «Только правда», которую должен был ставить молодой режиссер О. Ремез.

Музыку я написал, но с Ремезом все оказалось сложнее. Он постоянно сомневался, чесал в затылке, выспрашивал мнения у актеров, получался разнобой.

Поменять композитора он не решался, меня рекомендовал Акимов. Наконец, смущаясь, Ремез предложил мне узнать мнение Николая Павловича. Мы пришли в Театр комедии, Акимов прослушал музыку и сказал: «Ну, в чем дело? Соответствует».

И тогда Ремез успокоился...

Разбирался ли Акимов в музыке? И да, и нет.

Едва ли он мог отличить свежее, оригинальное от тривиального и даже эпигонского. Но он твердо знал — в каком месте и какая (в первом приближении) должна появляться музыка, то есть отлично чувствовал ее именно как режиссер.

Мне кажется, что примерно так же ощущал музыку и Г. А. Товстоногов. Я видел очень много его спектаклей, музыка бывала весьма различного качества, но всегда точно работала на спектакле.

В 60-е годы его ученик ставил свой дипломный спектакль в Ленинградском

Большом драматическом театре, которым руководил Товстоногов. Этот молодой режиссер пригласил меня в качестве композитора.

Я пришел на репетицию, все внимательно слушал и не очень понял, зачем в этом бытовом спектакле нужна музыка.

Потом появился Товстоногов. Меня с ним познакомили.

Он потребовал сделать полный прогон, долго и придирчиво разбирал все огрехи и под конец сказал:

— Я что-то не вижу мест, где должна быть музыка.

Ученик стал горячо доказывать ее необходимость.

Тогда Товстоногов повернулся ко мне:

— А вы как считаете?

— Георгий Александрович, — сказала я, — я с вами совершенно согласен.

Он удивленно взглянул на меня. Что за человек, спокойно отказывающийся от выгодного заказа?

С Товстоноговым мне работать не пришлось.

Бывают режиссеры и другого типа, как, например, Л. В. Варпаховский, с которым можно было поиграть в четыре руки симфонии Шостаковича. Это — линия В. Мейерхольда (чьим учеником он, кстати, был) и С. Эйзенштейна. Такие драматические режиссеры способны создавать и оперные спектакли, что не удалось, например, Товстоногову, попытавшемуся поставить оперу Прокофьева «Семен Котко».

Но это совершенно необязательно и несколько не умаляет режиссерских заслуг Товстоногова и Акимова.

Гораздо хуже, когда человек не чувствует музыки именно как постановщик спектакля или кинофильма, при этом он может быть даже от природы музыкальным.

Тяжелым для меня оказалось сотрудничество с А. Ф. Борисовым в работе над кинофильмом «Кроткая» по Достоевскому.

Замечательный актер, он сыграл превосходные роли в спектаклях Пушкинского театра (бывшая Александринка). В ужасном кинофильме «Мусоргский» очень выразительно пел отрывки из «Райка».

Но как режиссер оказался с музыкой не в ладу.

Поскольку он дебютировал в этом качестве, ему захотелось прикрыться известным именем. Он попросил редактора пригласить на фильм композитора Соловьева-Седого. Но тут уж редактор развел руками.

— Александр Федорович, да что вы! Василий Павлович — прекрасный композитор. Но Достоевский и Соловьев-Седой?

— Ну, тогда Шостакович.

Редактор связался с Шостаковичем, но Дмитрий Дмитриевич сказал, что дел по горло. Посоветавшись, они решили (а редактором был его друг И. Д. Гликман) рекомендовать мою кандидатуру.

Я в это время находился в Москве — моя Вторая симфония участвовала в конкурсе произведений молодых композиторов.

Узнав о предложении, я все бросил и уехал в Ленинград.

Жюри сочло мой поступок неуважением, и вместо обещанной премии я получил какой-то диплом. Он и сейчас где-то лежит у меня, за подписью Фурцевой.

Пока мы встречались с Борисовым за роялем, конфликты не возникали. Но когда началась оркестровая запись, все пошло кривь и вкось. Он, видимо, никак не мог сопоставить музыкальный ряд со зрительным. Как только стали репетировать довольно большой фрагмент езды в экипаже по Петербургу, Борисов вскочил и заорал:

— Это не то! Совсем не то!

Я тоже вскочил, покрывшись холодным потом.

Но дирижер Н. С. Рабинович, записавший музыку к десяткам, а то и сотням фильмов, показал жестом, чтобы я сел на место, и спросил Борисова: «Что вас не устраивает?»

— Это не то! Нерва нету!

— Сейчас будет нерв. Спокойно.

И обратился шепотом к оркестрантам:

— Сыграем вдвое быстрее.

Эту бессмыслицу я слушал ни жив ни мертв.

— Ну как? — спросил Николай Семенович.

Борисов завопил: «Еще хуже!»

— Не волнуйтесь, сделаем еще вариант.

И снова шепотом музыкантам:

— А теперь опять как прежде.

Сыграли.

— Ну как?

— Это совсем другое дело.

— Ну и прекрасно. Пишем.

Вот так все происходило.

Потом была перезапись — соединение шумов, диалогов и музыки. Ее пришлось прервать. Борисов уехал на три дня встречаться с руководителями партии и правительства на «благословенном острове», описанном В. Тендряковым.

Вернувшись, рассказывал обо всем в восторженных тонах. Как Ворошилов сказал им: «Давайте, ребята, споем что-нибудь по-нашему, по-простецки». И они пели. Потом удили рыбу, сидя у озера...

Я довольно бестактно спросил:

— Александр Федорович, а вы не видели человека в плавках под водой?

— Как это, человек под водой?

— Ну, того, который вам рыбку на крючок насаживал.

Борисов даже поперхнулся от возмущения.

— Что это вы! Нашли над чем шутить!

Не берусь судить, насколько удачна вся музыка «Кроткой». Но эмоциональному восприятию финала фильма во многом способствовала развернутая пассакалия, это я знаю точно. Да еще замечательная игра Андрея Попова.

Как-то я рассказал композитору Свиридову о своих мучениях с «Кроткой».

— Ха, — сказал Юрий Васильевич, — да я их всех наизусть знаю. Особенно опасны те, что нахватались музыкальных терминов и поэтому считают себя знатоками. Вот у меня тоже была запись музыки к кинофильму. Режиссер вдруг заявляет: «Это не то! Мне здесь нужна fuga!» — «Ах, говорю, fuga. Пожалуйста, сейчас будет fuga».

Говорю музыкантам: вот здесь большой барабан — двадцать тактов восьмушками. Малый барабан — в каждом такте двойной удар. И через четыре такта — удар тарелки.

Сыграли ту же музыку, только с грохотом. «Вот вам fuga. Устраивает?» — «Устраивает».

Самые приятные воспоминания остались у меня о работе с двумя режиссерами.

Первый из них — И. Ольшвангер. С ним мы делали в ленинградском «Пассаже» «Пятую колонну» Э. Хемингуэя.

Второй случай произошел в Москве. Художественный руководитель Театра имени Ермоловой Л. В. Варнаховский пригласил меня написать музыку к пьесе Б. Брехта и Л. Фейхтвангера «Сны Симоны Машар», которую ставил молодой еще тогда, но уже известный Анатолий Эфрос. Когда я сыграл музыку на собрании труппы, Эфрос поступил так же, как Акимов.

Он сказал: «Годится».

Это было очень важно для меня. Ведь самое главное в совместной работе — взаимное доверие. Хотя вряд ли он во всем разобрался с первого прослушивания, но, видно, почувствовал обций стиль.

А уж когда услышал оркестровую запись, расцвел и сказал: «Поедем ко мне домой, пообедаем».

Не скажу, что у нас не возникали конфликты, но они были особого рода. Вот пример.

Ставился один из «снов», в которых Симона ощущает себя Жанной д'Арк. Народ

приветствует ее криками «Да здравствует Жанна!»

Включили музыку, актеры кричали, но слов было не разобрать.

Эфрос сказал: «Музыку потише». Слова все равно не прослушались.

— Еще потише!

Я подбежал к нему:

— Анатолий Васильевич, музыки совсем не слышать.

— Не мешайте, — огрызнулся он.

Я тоже озлился:

— Тогда можете вместо моей музыки поставить вальс Штрауса, один черт!

И ушел в дальний ряд.

Репетиция не ладилась, и он крикнул: «Антракт, пятнадцать минут!»

В антракте он ходил по фойе и что-то бормотал.

Я тоже вышагивал взад-вперед вне себя от злости.

Встречаясь, отворачивались.

Кончился антракт, я опять устроился в заднем ряду.

Эфрос объявил:

— Музыку громко, как вначале. Актеры приветствуют Жанну жестами, а говорят шепотом.

Вышло потрясающе, это был настоящий сон.

После репетиции я подошел к нему.

— Анатолий Васильевич, прекрасно.

— Конечно, — ответил он, — а вы не злитесь, не все сразу получается.

И мы отметили окончание репетиции в ресторане «Националь».

Это был не самый яркий его спектакль, лучшие были впереди.

Но воспоминание о работе с Эфросом мне всегда в радость.

Хотя прикладная музыка не играла большой роли в моей жизни, мне захотелось набросать беглые портреты режиссеров.

Ведь каждый из героев моей новеллы по-своему яркая и интересная личность.

И если отразились в этом рассказе некоторые уродства нашей жизни, то где-то в отдалении, на периферии. Поэтому он лишь условно вписывается в цикл, именуемый «Капричос».

Отсюда и название.

## МЕЛКАЯ БЕСОВЩИНА В ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗАХ

Летом 1950 года приняли меня в Союз композиторов. И хотя мне нужно было еще целый год учиться — заканчивать консерваторию, стал я заглядывать в Союз — присмотреться, принюхаться.

Членов Союза тогда в Ленинграде, да и везде, было раза в три с лишним меньше, чем сейчас. Плохо ли это? Сомневаюсь.

Но все наши необъятные претензии — страсть к гигантомании, «стройкам века» и прочей белиберде — проявлялись и здесь.

То ли в качестве действительного казуса, то ли в виде анекдота рассказывали о случае на 2-м съезде писателей. Будто бы некий деятель с гордостью докладывал о росте писательских организаций в нашей стране. Вот, мол, в бывшей Тульской губернии до революции было всего два писателя, а теперь их там пятнадцать. То же и в Орловской губернии. Правда, эти два писателя — Лев Толстой и Фет, а в Орловской губернии Тургенев, ну да это детали...

Но вернусь к началу 50-х годов.

В то время раз в год, а то и чаще проводились так называемые «пленумы», концерты с последующим обсуждением новой музыки.

Стиль обсуждения мало-мальски личных сочинений был в основном разносный. Каждые четыре-пять фраз перемежались обязательными словесными блоками типа: «Партия требует...», «Товарищ Сталин указывал, что...», «Композиторы в неоплатном долгу...», «Народу это не нужно...»

По нормальной человеческой логике любой композитор мог спросить очередного записного оратора: «А кто вы такой? Откуда вам известно, что народу нужно, а что не нужно?»

Но в ту эпоху искривленного сознания и всеобщего страха такая логика не срабатывала.

На одном из собраний появился человек в военной форме.

Я спросил у соседа:

— Кто это?

— Капитан Сипун.

— Он что, член Союза?

— Нет.

Вот и все, что я узнал.

Первое его выступление, которое я услышал, мало чем отличалось от остальных. Что-то он похвалил, что-то поругал как бы от лица «простых» слушателей, тогда это было очень модно.

Среди похваленных оказалась какая-то музыка Свиридова, которая мне нравилась, и я даже подумал: «Ну что ж, приличный человек».

Но постепенно тон его выступлений менялся, становился безапелляционным. Если хвалил, то говорил: «Это хорошая музыка, народная». Или наоборот: «Плохая музыка, не народная».

Что он под этим подразумевал, неясно, доказательствами себя не обременял.

Один знакомый композитор спросил у меня:

— Вы можете сыграть тему любви из «Ромео» Чайковского?

— Могу. А зачем это?

— Сыграйте Сипуну. Я сказал, что вы покажете ему свою музыку. Интересно, что он скажет.

Я сыграл Сипуну этот прекрасный отрывок.

— Ну как?

— Плохая музыка. Не народная,— сказал Сипун.

Знакомый расхохотался:

— Это ведь Чайковский!

Сипун смутился, но отпарировал:

— Ну и что? И у Чайковского всякое есть.

И ведь был прав.

Катилось к своему концу мрачное сталинское время, а Сипун, ставший майором, уже кричал на собраниях скрежещущим голосом:

— Не позволю!.. Вы не смеете!..

Стало известно, что он «обслуживает» и Союз писателей.

А люди молчали. Решили, что такой человек непременно откуда-то «оттуда». Когда ему на это намекали, он делал загадочное лицо.

Наиболее беспринципные даже заискивали, пытались с ним подружиться.

Только однажды, уже в 1952 году, случилось непредвиденное.

Приехавший из Москвы один из музыкальных генералов, композитор Захаров, которому что-то не понравилось в выступлении окончательно распоясавшегося Сипуна, заметил: «Напрасно товарищ Сипун сказал то-то и то-то. Это неправильно».

И Сипун несколько сник. Но на собрания ходить продолжал...

И вот наконец наступило 5 марта 1953 года, умер диктатор.

Медленно, со скрипом, но что-то стало меняться.

И все же с Сипуном покончили не композиторы, а писатели. Один из руководителей навел о нем справки, и оказалось, что никакой он не представитель МВД, а просто жалкий самозванец.

И с ближайшего собрания писатели выгнали его с треском.

Так Сипун исчез из поля нашего зрения как уродливый фантом...

Много лет спустя я сидел на скамейке Екатерининского садика и неожиданно увидел Сипуна. Он был в штатском, с трос-

точкой в руках и дефилировал по аллее взад и вперед.

Никого не видя перед собой, он шепотом что-то произносил. Выражение лица его постоянно менялось. То было благодушным, то становилось грозным. Вдруг, остановившись, он тоннул ногой, стукнул палкой. Это он, видно, кого-то распекал.

И тут меня осенило.

Ведь он не жил все эти годы, а бесконечно прокручивал в мозгу недолгий период своей призрачной власти.

И несмотря на все омерзение, которое он внушал, мне почему-то стало жаль его.

Не испытывший ни концлагерей, ни травли, ни унижений, он все же по-своему тоже оказался жертвой сталинизма, его безобразным, искореженным порождением.

Вполне могу себе представить, что дело кончилось сумасшедшим домом.

## КТО ЖЕ ПРАВ?

В 1946 году профессор В. В. Щербачев рассказывал нам, студентам, что жил в Ленинграде до войны композитор, писавший исключительно похоронные марши. Когда у него спрашивали, зачем же столько похоронных маршей, он отвечал: «Вам похоронные марши не нужны, а народу они нужны».

Мы весело смеялись.

Эту историю знали все композиторы старшего поколения, и всеми она оценивалась неоднозначно: нелепая мания не совсем полноценного человека.

Я в довоенное время был ребенком, подростком.

Но и потом, когда мне самому пришлось многое увидеть, узнать, пережить, целостная картина сталинского времени долго не выстраивалась в моем сознании.

И лишь гораздо позже меня пронзила мысль: а что если этот большой человек, отчасти лишенный инстинкта самосохранения, присущего обычным людям, чувствовал свою эпоху гораздо глубже и острее, чем другие!

Говорят, у неграмотных отличная память, слепые прекрасно слышат.

Может быть, он сквозь все крики «ура» явственно расслышал стук топоров на лесоповалах, грохот тачек, стоны умирающих, треск расстрелов, плач детей?

Может быть, его похоронные марши правдивее отразили действительность, чем бодрые песни Дунаевского, Покрассов, «Песня о встречном»?

Недаром на Руси юродивые считались пророками.

# ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО

МИХ. МАТЮШИЧ

*Мы начинаем повествование об истории российских искусств, отраженной в зеркале сатирической графики.*

*Так случилось, что этот существенный (и вполне самостоятельный) пласт отечественной культуры оказался практически не востребованным нашей наукой. Что ж, попробуем восполнить этот досадный пробел.*

*Ибо взгляд карикатуриста — это взгляд современника, позволяющий уточнить, а порой изменить последующие оценки того или иного явления в искусстве.*

*Карикатура — это и обратная сторона популярности «объекта»: артиста, художника, писателя. Это и признак здорового духа общества, его умения ценить и понимать шутку, пусть даже достаточно едкую, — умения, увы, утраченного нами. Но главное — это историческое свидетельство, документ, такой же важный, как слово, и требующий к себе столь же серьезного внимания...*

## ГЛАВА I. ИСТОКИ

### 1. ИСТОКИ ИСТОКОВ

Русской сатирической графике чуть более полутора столетия, ибо во все времена и всеми правителями России сатирики преследовались «злейшими истязаниями», да к тому же искусства, особенно поначалу, гораздо меньше привлекали внимание карикатуристов, нежели общественная жизнь.

«О юмористическом журнале не имели понятия в начале XIX столетия у нас, в России, и только озлобление против Наполеона вызывает в нем потребность, — писал составитель сборника «Наши юмористы за 100 лет...». — За четыре года до Отечественной войны у нас появился первый юмористический журнал, предпринятый художником Венециановым, под названием «Журнал карикатур». Но — увы! — никто в настоящее время не может похвалиться, что он видел этот журнал. Он «не расцвел и отцвел». Жизни его было всего три недели, и память о нем сохранилась только в цензурном архиве, где осталась переписка о нем. Из нее видно, что 18 января 1808 г. Государь Император через министра внутренних дел графа Куракина повелел дальнейшее издание прекратить...»<sup>1</sup>

Конечно, русские юмористические издания родились не на пустом месте и не благодаря «общему озлоблению против

Наполеона». Истоки их — в русских народных картинках, появление которых причисляют к началу XVII века. Вначале они печатались в монастырских типографиях и на религиозные темы, позже — в свободных мастерских и чаще всего на темы светские. Достаточно часто выпускались и сатирические листки. О. Балдина допускает, что первые карикатуры — и не на кого-нибудь, а на самого Петра Великого — принадлежат резцу Василия Кореня, автора литографий к Библии, вышедшей в 1696 году<sup>2</sup>.

В этих листках не нашлось места искусствам, лишь изредка художники обращались к сюжетам народного балагана, изображали бродячего кукольника или народные пляски. Правда, к концу XVIII века сатирические листки получили большее распространение, а сатира стала более конкретной, но и там карикатура лишь бытовая. В воспоминаниях А. Т. Болотова о веке минувшем находим любопытную запись: «Никогда не было в народе и в Москве столько едких сатир и пасквилей, как ныне. Вошел и у нас манер

<sup>1</sup> Наши юмористы за 100 лет в карикатурах, прозе и стихах. Спб., 1904. С. 5. *Разрядка автора.*

<sup>2</sup> Балдина О. Русские народные картинки. М., 1972. С. 12.





А. Иллчевский. Лицейсты под окном булочной. 1815. Крайний справа А. С. Пушкин

осмеивать и ругать знатных картинками. Они были рисованные и с девизами карикатуры, но так, что по сходству лиц, стана, фигур и платья можно тотчас распознать, о ком шло дело. Все и многие знатнейшие фамилии были перебраны...»<sup>3</sup>

Но прав составитель «Наших юмористов...»: до «Журнала карикатур 1808 года» А. Г. Венецианова — этого, по определению Л. Варшавского, «первенца русской сатирической иллюстрированной журналистики, испытавшего на себе первые удары царской цензуры»<sup>4</sup>, — постоянного повременного сатирического издания Россия не знала.

Вторжение в Россию французской армии вызвало целую серию патриотических карикатур-литографий, лучшие из которых принадлежали резцу И. Теребенева, И. Иванова, А. Венецианова. На них изображался Наполеон и его армия, утопавшая в российских снегах, съезжившийся от мороза Наполеон, бегущий из Москвы на свинье (надпись передавала его реплику: «На Париже прокладно, на Москве очень жарко!»), француз-

ские гвардейцы, взятые в плен «старостихою Василисой», восседающей на кобыле с косою в руках: «Французы голодные крысы, в команде у старостихи Василисы». И проч. И среди всего этого потока нашелся один лист — «Изгнание из Москвы французских актрис» А. Венецианова (Государственный Исторический музей), который хоть как-то можно соотнести с театром, хотя, конечно же, офорт Венецианова — карикатура политическая.

И вновь затишье. Самодержавие всячески подавляло сатиру. Декабрьское восстание 1825 года еще больше напугало правительство. Россия вступила в эпоху «моровой полосы», как определил это время А. И. Герцен.

<sup>3</sup> Болотов А. Т. Памятник протекших времен, или Краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. М., 1875. С. 91.

<sup>4</sup> Цит. по: Бабинцев С. «Журнал карикатур» А. Г. Венецианова // Искусство. 1948. № 5. С. 77.



А. Венецианов. Изгнание из Москвы французских актрис. 1812



К. Батюшков. Автошарж. Письмо П. И. Гнедичу. 1807



Пушкин с чертом. Автопортрет. Альбом Е. Ушаковой. 1829

Карикатура перекочевывает в рукописные журналы, «дамские» альбомы, получившие широкое распространение в начале XIX века, в рукописи писателей, в шаржированные зарисовки друг на друга и на самих себя, чаще — литераторов, нежели художников.

Так, первое изображение А. С. Пушкина в сатирической графике принадлежит перу и кисточке Алексея Илиичевского, лицейского товарища поэта, выполнившего карикатуры для рукописного журнала «Лицейский мудрец» (1815). Общеизвестны автошаржи самого Пушкина; обнаруживаются автошаржи И. Крылова, К. Батюшкова и других.

(Продолжение следует)

И. Крылов. Автошарж. Рукопись басни «Стрекоза и муравей». 1800—1810



Цена 2 р. 40 к.

Индекс 73190

