



ИСКУССТВО  
ЛЕНИНГРАДА

*МАРТ*  
*1991*





## СОДЕРЖАНИЕ

- 3 МИГ И ВЕК  
*Л. Процай, Ю. Щелеев*  
УЛИЦА РЫНКОВ
- 8 РУССКАЯ КУЛЬТУРА  
ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
- 10 АРХИТЕКТУРА В ОЖИДАНИИ  
ПЕРЕМЕН  
*Беседа с руководителем 6-й мастерской  
ЛенНИИпроекта В. Н. Щербиным*
- 16 ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ
- 17 *Вадим Старк*  
В. Ш., или МУЗА НАБОКОВА
- 26 МОНРЕПО  
*Валентина Пимонова*  
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ
- 32 *Лариса Васильева*  
ТАЙНА ОБЫДЕННОСТИ
- 34 ЭКРАН / СЦЕНА  
*Марина Берлина*  
РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ
- 44 *Михаил Лобанов*  
ОДНА «ВЕСНА» СМЕНИТЬ ДРУГУЮ  
СПЕШИТ...  
*Заметки о «Ленинградской музыкальной  
весне-90»*
- 49 XX ВЕК: СТИЛИ ЭПОХИ  
*Алла Русакова*  
НА ПОВОРОТЕ СТОЛЕТИЙ  
*Символизм и модерн в русском  
изобразительном искусстве*
- 62 ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА  
*В. Яковлева*  
ПОХИЩЕНИЕ В ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОМ  
ДВОРЦЕ
- 64 *Александр Кушнер*  
НОВЫЕ СТИХИ
- 66 В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...  
*Даниил Андреев*  
ИЗНАНКА МИРА

# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР  
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ  
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

---

**МАРТ**  
**1991**

**86 КУЛЬТУРА, РЫНОК, ЦЕНзуРА**

*Круглый стол в редакции журнала  
«Искусство Ленинграда»*

**92 Олег Яковлев**

**ЗАКРЫВАЮ ГЛАЗА И ВИЖУ...**

**98 НЕВСКИЙ АРХИВ**

*Иннокентий Басалаев*

**ЗАПИСКИ ДЛЯ СЕБЯ**

*Окончание*

**109 Мих. Матюшич**

**ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО**

*Продолжение*

**НА ОБЛОЖКЕ:**

*Ирина Бируля*

**СУМЕРКИ. 1988. Земля, масло**

*На первой странице*

*Александр Загоскин*

**Из цикла «ДРУИДЫ». 1990. Холст, масло**

*На второй странице*

*Игорь Отрощенко*

**КОМПОЗИЦИЯ НА ДРЕВНЕРУССКУЮ  
ТЕМУ. 1989. Бумага, акварель**

*На третьей странице*

*К. С. Петров-Водкин*

**БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ. Майолика  
на фасаде Института травматологии.**

*Архитектор А. Мельцер. 1903*

*На четвертой странице*

*Главный редактор*

**Г. Ф. ПЕТРОВ**

*Редакционная коллегия*

**В. К. АРРО**

**М. Ю. ГЕРМАН**

**В. С. ЛОГУТЕНКО**

**В. Н. ПОЛУШКО** (зам. главного  
редактора)

**С. М. СЛОНИМСКИЙ**

**Ю. А. СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ**

**А. Н. СОКУРОВ**

**А. Ю. ТОЛУБЕЕВ**

**В. М. ТРОФИМОВ**

**В. Ф. ШУБИН** (ответственный секретарь)

**В. Н. ЩЕРБИН**

*Редакция*

**А. Г. МАШЕВСКИЙ** (публицистика)

**В. Г. ПЕРЦ** (изобразительное искусство,  
архитектура, дизайн)

**И. Г. 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)

*Издается с июля 1989 года*

*Сдано в набор 10.10.90. Подписано в печать 11.03.91.  
Формат издания 70×100<sup>1/16</sup>. Бумага офсет. № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75.  
Усл. кр.-отт. 22,1. Уч.-изд. л. 12,06. Тираж 10 000 экз.  
Заказ № 915. Цена 2 р. 40 к.  
Изд. № 2436. Ордена Октябрьской Революции,  
ордена Трудового Красного Знамени*

*Ленинградское производственно-техническое  
объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького  
при Госкомпечати СССР. 197110, Ленинград,  
П-110, Чкаловский пр., 15.  
Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ле-  
нинградской ордена Трудового Красного Знамени фаб-  
рике офсетной печати № 1.*





Продолжая нашу прогулку по знакомому и незнакомому Петербургу, свернем на одну из самых замечательных старинных улиц города — Садовую, пятикилометровой линией протянувшуюся от Инженерного замка до Коломны. К нашему времени она значительно изменила свой облик. Совсем иначе, чем сегодня, выглядел и ее исток — Марсово поле, на свободных просторах которого традиционно разворачивались и праздничные военные парады, и, вплоть до 1897 года, устраивались народные гулянья (затем они были перенесены из центра ближе к окраине, на Семеновский плац). Эти праздники собирали по 60—70 тысяч горожан и немало добрых воспоминаний оставили в сердцах петербуржцев.

«Уже с Цепного моста и даже раньше, с Пантелеймоновской,— писал М. В. Добужинский,— я слышал, как в звонком морозном воздухе стоял над площадью веселый человеческий гул и целое море звуков — и гудки, и писк свистулечек, и заунывная тягучка шарманки, и гармонь, и удар каких-то бубен, и отдельные выкрики — все это тянуло к себе, и я изо всех сил торопил мою няню попасть туда поскорее. Балаганы уже виднелись за голыми деревьями Летнего сада — эти высокие желтые бараки тянулись в два ряда вдоль всего Марсова поля, и на всех развевались трехцветные флаги, а за балаганами высились вертящиеся круглые качели и стояли ледяные горы, тоже с флажком наверху».

Садовая улица по праву именовалась в народе «улицей рынков». Во второй половине XIX — начале XX века город на Неве был одним из крупнейших торговых центров Европы. По данным переписи населения, приведенным в справочнике «Весь Петербург» за 1900 год, торговлей занималась девятая часть жителей (от 1248643 человек). Главным торговым центром столицы с первоклассными магазинами и владельцами-миллионерами стал выстроенный в середине XVIII столетия (1757—1785 гг.) по проекту Ф.-Б. Растрелли и Ж.-Б. Валлен-Деламота Большой Гостиный двор, охватывающий непрерывной двухъярусной аркадой целый квартал. По сообщению «Российского магазина» в 1792 году, этому зданию «обширностью в Европе нет подобного».

Чуть далее от Невского проспекта находился знаменитый Апраксин двор. В конце XIX века он включал в себя Маринский рынок (арх. А. И. Кракау), разместившийся на территории сгоревшего в 1862 году Щукина двора, того самого, где когда-то гоголевский Чартков приобрел

злополучный портрет. Маринский рынок занимал территорию вдоль Чернышева переулка и насчитывал более 270 торговых заведений (в том числе 44 склада оптовых торговцев). Он граничил непосредственно с Апраксиным двором, в 500 магазинах которого велась интенсивная торговля мануфактурой кустарного производства.

Торговля продовольственными, сельскохозяйственными товарами с первых дней существования Петербурга сосредоточивалась на Сенном рынке, название которого, как и самой площади, было связано с продажей здесь сена. Крестьянские возы, особенно зимой, занимали все пространство площади и прилегающие к ней улицы. Здесь же шли торги соломой и овсом, продавались лошади, телята, домашняя птица, а до начала 50-х годов XIX века даже деревья и цветы (позднее торговля ими производилась на соседней Обуховской площади, на правом берегу Фонтанки).

Тут же (до открытия в 1880 году четырех торговых корпусов на 350 с лишним лавок, выстроенных по проекту И. С. Китнера) находился и «Обжорный ряд», перекочевавший затем на Никольский рынок. Место было значное. «По краям площади, в громадных, многоэтажных и не менее улицы грязных домах,— писал В. В. Крестовский,— мигали огоньки в окнах и фонари над входными дверями, означая собой целые ряды харчевен, трактиров, съестных, перекучных подвалов, винных погребов, кабаков с портерными и тех особенных приютов, где лепится, прячется, болеет и умирает всеми отверженный разврат, из которого почти нет возврата в более чистую сферу и где знают только два исхода: тюрьму да кладбище...» Здесь, в районе Сенной площади, где обыкновенно «около харчевен в нижних этажах, на грязных и вонючих дворах домов... а наиболее у распивочных, толпилось много разного и всякого сорта промышленников и лохмотников», особенно любил бывать Раскольников, «когда выходил без цели на улицу. Тут лохмотья его не обращали на себя ничего высокомерного внимания, и можно было ходить в каком угодно виде, никого не скандализируя». Именно здесь, когда он «...внезапно и совершенно неожиданно узнал, что завтра, ровно в семь часов вечера, Лизаветы, старухиной сестры и единственной ее сожительницы, дома не будет и что, стало быть, старуха, ровно в семь часов вечера, останется дома одна», случай перевернул его жизнь. И именно «эту грязную землю с наслаждением и счастьем» целовал он, встав на колени посреди площади, когда решился идти с повинной в полицейскую контору.

Вдоль Садовой и Вознесенского проспекта (ныне пр. Майорова), по набережной судодод-

← Гостиный двор. Начало 1900-х

← Апраксин двор. Начало 1900-х





*Вид на Покровскую площадь и рынок. 1900-е  
Марсово поле. Театральные балаганы и торговые лотки. 1890-е*



*Апраксин двор. Торговый корпус. Начало 1900-х*

*Александровский новый рынок. Фонтанка, 125. Начало 1900-х*







*Сенная площадь. Корпуса Сенного рынка и Успенская церковь. 1900-е*

ной, оживленной и шумной Фонтанки располагался новый Александровский рынок. Построенный в 1865—1868 годах по проекту А. К. Бруни, он насчитывал около 800 торговых заведений. Торговали здесь в основном мануфактурным товаром для небогатого покупателя, жившего в Спасской и Коломенской частях города. Рынок был полностью уничтожен в 1930-е годы.

Еще дальше по Садовой, за Никольским рынком, открывшимся в конце XVIII столетия (1788—1789 гг.) и носившим название «Очковский»\*, и Крюковым каналом начиналась Коломна. «Тут,— писал Н. В. Гоголь,— все не похоже на другие части Петербурга; тут не столица и не провинция; кажется, слышишь, перейдя в коломенские улицы, как оставляют тебя всякие молодые желанья и порывы. Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка; все, что осело от столичного движения. Сюда переезжают на житье отставные чиновники, вдовы, небогатые люди, имеющие знакомство с сенатом и потому осудившие себя здесь почти на всю жизнь; выслужившиеся кухарки, толкающиеся целый день на рынках... и, наконец, весь тот разряд людей, который

можно назвать одним словом: пепельный,— людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни се, ни то: светится туман и отнимает всякую резкость у предметов.

(...) Жизнь в Коломне страх уединенна: редко покажется карета, кроме разве той, в которой ездят актеры, которая громом, звоном и бряканьем своим смущает всеобщую тишину. Тут все пешеходы; извозчик весьма часто без седока плетется, таща сено для бородатой лошаденки своей. Квартуру можно сыскать за пять рублей в месяц, даже с кофею поутру».

В центре Коломны, на Покровской площади, размещался еще один неофициальный рынок, где более чем небогатый житель окрایی мог приобрести себе необходимые вещи. Этот рынок располагался прямо у церкви Покрова Пресвятой Богородицы, построенной по проекту И. Е. Старова и ставшей украшением не только площади, но и всего района. Отсюда уже рукой подать и до конца Садовой улицы.

*Л. Процай, Ю. Шелаяв*

\* В память взятия А. В. Суворовым Очакова, совпавшего с открытием рынка.— Ред.

# РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА

---

- 1 В чем, на Ваш взгляд, состоит национальная самобытность русской культуры? Как ее сохранить в современных условиях глобальной стандартизации образа жизни?
  - 2 Каково значение русской культуры для человечества? Как Вы определяете ее роль и место в мировой культуре? Как относитесь к взаимовлияниям различных культур в прошлом и особенно — в настоящем?
  - 3 Что приобрела и что потеряла русская культура за годы Советской власти? Как они отразились на духовной жизни, искусстве и литературе Ленинграда?
  - 4 В чем Вы видите своеобразие культурных традиций Петербурга? Существуют ли они в наше время?
  - 5 Какими, по Вашему мнению, должны быть пути и способы культурного возрождения города на Неве?
- 

**МИХАИЛ ЛЕОНОВИЧ ГАСПАРОВ,**  
переводчик, литературовед, доктор филологических наук (Москва)

1. Национальная самобытность — это все равно что человеческий характер: она не дается от Бога раз и навсегда, а складывается в напластовании биографических случайностей, у каждого человека и народа своих и неповторимых. Она динамична: национальная самобытность московского и петербургского периодов русской культуры неодинакова. Она незамкнута: в ее наслоениях есть пласты и Византии, и Востока, и Запада. Для Петербурга — прежде всего, разумеется, Запада. Это европейский город, талантом строителей и обитателей вживленный в восточноевропейские природные и людские условия. При этом Запад выступает не только в классических шедеврах, но и в массовой безликости, и это тоже хорошо: Невский — такая же прекрасная (и, может быть, более живая) часть Ленинграда, как Адмиралтейство. Я не думаю, что нужно специально стараться сохранить национальную самобытность чего-либо: о чем приходится стараться, то, видимо, и не заслуживает сохранения. Не стесняться (как и прежде) брать новое у Европы и стараться (как и прежде) вживлять его в уже сложившуюся культурную обстановку — вот главное; последнее очень трудно, я знаю. И не бояться эклектики: архитектура — искусство долговечное и не может не быть эклектичной. Постройки начала XX века на Невском резали глаз современникам, а сейчас воспринимаются как органическая его часть. То же будет и с современными вставками в архитектурный пейзаж города — вероятно, это почувствуется (или уже почувствовалось?), когда будет в очередной раз ветшать и обновляться тот же Невский. Напоминание: когда персы разорили афинские храмы, то афиняне при всем их благочестии не стали их восстанавливать, а стали строить на их месте новые, и только этому мы обязаны Парфеноном. Национальная самобытность сохранится сама собой!



2. Русская культура есть часть мировой культуры и европейской субкультуры. Без взаимодействия и взаимовлияния со своими соседями она просто не могла бы жить — в лучшем случае стала бы застылым вневременным реликтом, на который приятно поглядеть туристу, но в котором невозможно жить человеку. В настоящее время ей трудно, потому что приходится делать очередной скачок через ступеньку, чтобы равноправно общаться с Западом, — последствия до сих пор недоликвидированного железного занавеса. Утешает то, что русская культура уже триста лет догоняет Запад именно таким ускоренным бегом через ступеньку: одно наше поколение делает дела двух западных (причем обычно предельно непохожих: так Ломоносов осваивал сразу барокко и классицизм, а Брюсов — парнас и символизм). Об этом ускоренном, со спотыканием, темпе развития послепетровской культуры хорошо писал Ключевский. Я оптимистичен: опыт есть — скачок получится. А «роль и место» русской культуры в мировой определяются для каждого периода, в конечном счете, случайностью: где родится больше талантов музыкальных, где философских и т. д. В конце XIX века Россия была в первых рядах европейской прозы, а в начале XX века — живописи и театра. К каким «первым рядам» наша культура сейчас подступила всего ближе, судить не берусь. Но хочется напомнить: во-первых, рельеф европейской культуры состоит не только из Монбланов, и культурные низины тоже входят в пейзаж, делая его более живым и привлекательным, а во-вторых, в культуре происходят периодические переоценки ценностей, и то, чему мы ужасаемся сегодня, послезавтра может стать предметом умиления. Презираемым ныне передвижникам кто-то уже предсказывал недурную судьбу малых голландцев.

3. За годы Советской власти русская культура потеряла живую связь с традицией. Поэтому перенимать современные достижения мировой культуры мы можем не хуже прежнего, но акклиматизировать их умеем много хуже. Окраинные высотные кварталы строятся, кажется, неплохо, но придавать им индивидуальный облик удается редко, и всякий раз это праздник, а не норма. Из традиции никоим образом не следует делать предмет культуры: смотреть нужно вперед, а не назад. Но, потеряв традицию, мы рискуем использовать обломки прошлого не по назначению и тем создавать уродства. При Сталине из культурной традиции были вырезаны несколько образцов, покрыты хрестоматийным гляncем и объявлены безоговорочным примером для подражания — хотя, если взглянуть в историческом контексте, иные из них были прямо взаимоисключающими. Это — во всех искусствах. Какова специфика этих вивисекций для духовной жизни Ленинграда, не решаюсь судить: я все-таки не ленинградец и хуже это чувствую.

4. Мне кажется, я уже сказал об этом, что мог, в предыдущих ответах.

5. Опять не чувствую себя вправе судить, не будучи ленинградцем. Боюсь лишь одной опасности. Ленинград — город такого богатого культурного прошлого, что оно грозит сковать поиски культурного будущего. Поэтому не мешало бы помнить, что в традиции ленинградской культуры были не только Захаров и Воронихин, но и обэриуты и октябрьские празднества 1918 года. Я филолог, мне ближе литературные примеры. Иосиф Бродский сумел соединить европейский постмодернизм с безукоризненно ленинградскими (петербургскими) культурными приметами; за москвича его принять невозможно. Насколько я знаю современную ленинградскую молодую (весьма относительно молодую) поэзию, она настойчиво и успешно ищет новое; но «особый отпечаток» Ленинграда для меня на ней не всегда заметен. Очень надеюсь, что с другими искусствами дело обстоит не хуже. Труднее всего — потому что громоздко, — конечно, с архитектурой: ей, видимо, предстоит создавать эклектически обновляемый город вокруг заветного треугольника петербургского классического центра и совсем новый город в кольце окраин. Как? Я не знаю. Но ведь это не специфически ленинградские проблемы, так же обновляются сейчас и Париж, и Рим. Поэтому, наверное, ответ на вопрос, какими должны быть пути и способы, будет: оставаться окном в Европу.

# АРХИТЕКТУРА

## В ожидании перемен

*Беседа с руководителем 6-й мастерской ЛенНИИПроекта В. Н. ЩЕРБИНЫМ*



— В ряду творческих профессий трудно найти более связанную с общественными событиями и жизнью общества, чем профессия архитектора. Ни в одном другом творческом цехе индивидуальное и социальное не переплетаются в таком клубке. Не случайно в современный политический язык вошли архитектурно-строительные термины — «прораб» и даже «архитектор». А какова, на ваш взгляд, Владимир Николаевич, архитектурная политика сегодня и какой она должна стать, скажем, завтра?

— Мне кажется, что дело не в конкретной политике, а в изменении, коррекции, уточнении отношения общества к искусству архитектуры. Существовавшие и существующие ошибки связаны с отстранением общества от понимания архитектуры как явления художественной культуры, искусства. Долгое время понятия «архитектура» и «строительство» стояли рядом и не разделялись. К сожалению, общество воспринимает архитектуру как добавку, что ли, к строительству. Это — ошибка, и общепринятая. Архитектура всегда была частью художественной культуры, одной из определяющих общего потока искусства. А в период хрущевской «оттепели» произошло насильственное отторжение от архитектуры ее эстетической функции. Исчезали из научного оборота целые отрасли науки, как генетика и кибернетика, но общество не долго мирилось с этим положением — эти науки были восстановлены в своих пра-

вах как неотъемлемая часть цивилизации XX века. То, что произошло с архитектурой в нашей стране, до сих пор не исправлено. Возьмем, например, отношение к архитектуре в эпоху Сталина. Он, как и все диктаторы, понимал огромное значение идеологической стороны архитектуры. Вспомните многолетнюю историю проектирования Дворца Советов. Это же целая эпоха не только в архитектуре, но в идеологической жизни общества в целом.

— Вы хотите сказать, что архитектура была вынуждена отказаться от решения своих естественных задач — создания сложной многофункциональной среды обитания человека — и свелась к выполнению идеологических и пропагандистских заказов государства, к его прославлению своими средствами?

— Конечно. Диктаторам идеологическое содержание архитектуры было очевидно. Понятно, что Хрущева и его окружение раздражала эта имперская окраска. Решено было избавиться от нее, идеологическую окраску вообще отбросить. В период «оттепели», наряду с тем положительным, что было осуществлено (массовое жилищное строительство), была совершена и большая ошибка: архитектуру объявили излишеством. И, что поразительно, общество «с чувством глубокого удовлетворения» приняло эту точку зрения. Оно до сих пор не может сойти с этой позиции. До сих пор архитектура в глазах общества ассоциируется со строительством. В съездовских документах тех лет, а страна наша десятилетиями жила под сенью съездовских документов, в отношении архитектуры обычно произносилась одна и та же фраза, что она должна быть «экономичной, удобной и иметь привлекательный вид». Слова «иметь привлекательный вид» — вот что, собственно, относилось к архитектуре.

— **Формула, напоминающая классическое определение Витрувия!**

— Не совсем. У Витрувия — триада (прочность, красота, польза). Весь смысл — в неразрывности триады. Что же получи-

лось? Попытка нарушить природу вещей потерпела неудачу. Поэтому идеологическая сторона не исчезла. Просто то, что мы получили, стало не тем, на что рассчитывали. Города казарменного типа и явились той идеологической подосновой, которая непредсказуемо вылезла наружу.

— Здесь, на мой взгляд, и проявилась идеология нашего тоталитарного государства. Правда, в несколько иной форме, чем в эпоху Сталина. Главная идея — строительство коммунистического общества, где все равны и у всех всего поровну. Отсюда типовое строительство, одинаковые квартиры, безликая архитектура. А если мы откажемся от этого и примем закон, как в США, запрещающий строительство одинаковых зданий, и будем строить только по индивидуальным проектам! Естественно, процесс массового строительства замедлится. Наверное, никто с этим не согласится!

— Очень характерный вопрос. В самой его постановке вы переводите все в плоскость строительства. Я о том и говорю. Но дело в том, что низкая культура общества не позволяет ему осознать специфику архитектуры. Вот если бы люди с детства впитывали культуру, то они бы осознали, что без этого существовать нельзя. И сформулировали бы тогда общественный заказ, который не позволил бы эту сторону игнорировать. Вот в чем дело. Поэтому я и начал с того, что никакими постановлениями, никакими указами «сверху» мы этого вопроса не решим. Надо восстановить отношение общества к архитектуре как к искусству. Необходимо вести дискуссии об архитектуре: какой она должна быть — современной, авангардной, традиционной? Эти темы надо обсуждать, о них говорить, а не о том, как строить больше и дешевле. Это очень типично. Вспомните первое заседание нашей редколлегии, включающей в себя деятелей всех искусств, — все умные, образованные, интеллигентные. Разговор шел часа два, вы помните. Все говорили, что журнал должен быть ленинградским, чтобы город наш присутствовал в журнале все время, но до самого конца никто ни разу не упомянул об архитектуре. Вот тут я и выступил: как же так? Представьте себе Ленинград, выглядящий по-другому, чем он есть, ну, скажем, как Новосибирск. Тот же наш знаменитый балет, та же киностудия — эти учреждения в другом городе были бы другими. Все формирует город. Это каждый человек чувствует, понимает, но почему-то мы как только упоминаем об архитектуре, то сразу же переходим на способы и приемы строительства.

— Это говорит не только, видимо, о низкой культуре общества, но и о том, в каком вообще диком положении наше общество находится.

— Вот я и говорю: уж если журнал включил архитектуру в сферу своих интересов, он должен обязательно обратить внимание общества на то, что мы перестали смотреть на архитектуру как на один из видов искусства. Мы не ставим даже вопроса: какой ей быть? Сегодня средний и даже весьма образованный человек обязательно будет говорить об архитектуре только в ключе строительства. Он совершенно забывает, что смена стилей, скажем переход от национального стиля к модерну, явление не строительное. Конечно, в архитектуре отражались новые технологии (появление железобетона, новые конструкции) — все это так. Но в основном смена стилей — явление жизни художественной культуры.

— Что, на ваш взгляд, может сдвинуть с мертвой точки отношение общества к проблеме архитектуры как искусства? Наш журнал развернет дискуссию, другой, третий... Мне кажется, что это не самый действенный способ. Не кажется ли вам, что проблема лежит не только в сфере общественного мнения! Может быть, где-то глубже!

— Естественно. Здесь все сливается. Мы строили общество, как мы сегодня понимаем, утопическое. Общество, которое предполагало дать всем нечто одинаковое. Как ни странно, такая установка — стремление к организованному обществу — имеет родство с архитектурой. Архитектор стремится упорядочить среду обитания. В шутку можно сказать, что первым архитектором был человек, увидевший звезды, то есть человек, скомпоновавший звезды в группы. Вот почему возможность создавать нечто запланированное в самой природе архитектуры. Скажем, «Афинская хартия» 1930-х годов пришлась в нашей стране ко двору. Ни в одной стране мира не воплощалась она так последовательно и прямолинейно, как у нас. Она просто была включена в систему норм, в которых регламентировалось буквально все: сколько жителей будет здесь жить, сколько на это количество жителей необходимо магазинов, какова ширина разрыва между домами и т. д. Когда «Хартию» задумывал Корбюзье, это был набор рекомендаций, необходимых для обеспечения достаточно гигиенических условий жизни. И казалось, что в нашем тоталитарном обществе мы сможем строить города, созданные по правилам. Но заметьте, что очень быстро исчез стимул, импульс искусства — осталась лишь голая технология, только правила. Я вот не-

давно говорил: мы ругаем новые города, которые проектировали и строили совершенно сознательно, стремились к одинаковости. Ясно, что перелом сегодня в архитектурной практике лежит, во-первых, в экономических изменениях общества, а во-вторых, — в отказе от тотальной регламентации.

— Есть, по-моему, еще один важный момент: сегодня отсутствует приток свежих идей в архитектуру из смежных искусств. Вспомните 1920-е годы — шел процесс активной «подпитки» архитектуры со стороны художественного авангарда.

— Конечно, тогда архитектура была частью искусства, частью культурной жизни общества. И вполне понятно, что идеи художников русского авангарда, таких, как, скажем, Малевич, Кандинский, очень органично приходили в архитектуру. Живописец по образованию, Татлин вполне естественно перешел к архитектурному проектированию. Авангард необходим искусству. Без него искусство умирает. Оно умирает и тогда, когда начинает использоваться как политический инструмент. Когда творческий поиск в искусстве был подменен регламентированными канонами социалистического реализма, когда от художника стали требовать изображения «типического» (ложно понятого), появилась и типовая архитектура. Даже издавались монографии, посвященные «реализму советской архитектуры». А главная задача архитектуры — создание среды обитания — была подменена иной задачей — организацией социальных процессов. А в итоге архитектура стала для нашего общества лишь строительством. Необходимо обсуждать эти проблемы не только в узком профессиональном кругу (в нем они обсуждаются), а именно в обществе. Какой она должна быть, в каком направлении ей развиваться? В литературе — сплошь описание безликих, мрачных районов как символа нашей бездуховности. Нет суждений о будущем архитектуры со стороны писателей, деятелей других искусств. Если говорят, то о том, что нужно больше строить, что не нужны комнаты-клетушки, что необходимы более высокие потолки, что нельзя строить квартиры с помещенными сануздами. Между тем есть эстетика клетушек и есть эстетика дворцов. Важно другое: полностью отсутствует вопрос об архитектуре как искусстве.

— Еще одна проблема: город наш по праву считается городом традиций, городом шедевров архитектуры, а новые кварталы безлики и, собственно говоря, они даже стимулируют своим

обликом, этими гигантскими пустыми пространствами деградации населения. Известен пример ликвидации в США целого подобного района, который стал рассадником преступности. Что, с вашей точки зрения, нужно сделать в Ленинграде для решения этой проблемы!

— Безликость новых кварталов связана с отсутствием индивидуального заказчика, то есть у архитектора — безадресный заказчик. Именно заказчик мог бы диктовать то, что ему нужно. До сих пор единственным, безликим, анонимным заказчиком в Ленинграде выступало УКС (Управление капитального строительства). Ему абсолютно наплевать на то, что мы строим, а важны только соблюдение норм и количество. Проблемы архитектурные его абсолютно не интересовали: чем проще — тем лучше. Других требований к архитекторам общество не предъявляло. Пока это будет продолжаться, мы из порочного круга безликости не выйдем. И поэтому все надежды связаны с тем, что появятся разные заказчики, которые будут формулировать требования к проектам. В ближайшее время, я уверен, появятся, скажем, акционерные заказчики, совместные предприятия, кооперативы. И тогда обращения к архитектуре как к искусству обязательно будет входить в заказ и в условия конкурсов обязательно будут заложены требования не только экономические и количественные, но и чисто архитектурные.

— Заказчик в условия конкурса, объявленного им, может заложить и свои архитектурные представления.

— Важно даже, чтобы заказчик хотел, чтобы эта сторона была учтена. И не обязательно все создавать по конкурсу. Достаточно провести два-три конкурса, чтобы был ощутим уровень, высота планки, точка отсчета.

— Теперь о проблеме центра города. Мы сегодня начинаем активно ездить за границу, смотрим старые европейские города, видим, как интересно вписывается современная архитектура в старые кварталы, не противореча им, а подчас подчеркивая, выделяя старые постройки, усиливая их прелесть и неповторимость. У нас же — это, может быть, обидит кого-то — возобладали такой «краеведческий экстремизм»: сохранить центр неприкосновенным. Более того: заново построить то, чего уже давно нет.

— Я согласен с вами. Этот «краеведческий экстремизм» исходит из того, что современный архитектор не может построить и спроектировать ничего достойного.

— Почему западные архитекторы так удачно вписывают авангардную архитектуру в старые



кварталы! Это, видимо, связано с тем, о чем вы говорили,— с высокой общей культурой общества. Новая архитектура никого не шокирует. Город — живой организм. Он не может замереть, скажем, в XVIII веке. Что-то обязательно будут сносить, что-то строить. Город должен развиваться органично.

— Возьмем Венецию. Этот город в своей старой части не развивается. Если мы будем пытаться превратить центр Ленинграда в архитектурный заповедник, произойдет то же, что и в Венеции,— получится однофункциональный город. Я просто не верю в это. Такой большой и активный живущий город не может пойти по этому пути. Он ближе по своему типу, функции к Парижу, а не к Венеции. Он не город-музей, где мы обязаны сохранить все, даже плохо сложившиеся куски. Ленинград — развивающийся город, и в нем ни в коем случае не должна произойти полная, слепая консервация центра. Да ведь этого в истории нашего города никогда и не было. Петербург всегда активно перестраивался. Примеров тому несть числа вплоть до начала XX века. И потом есть еще одна опасность — может произойти разрыв между охраняемым музейным центром, предназначенным только для туристов, фестивалей, и прозаичной периферией. Это плохо. Проблема центра потому обостряется, что не возникает свойственных цивилизованным странам подцентров на периферии. Вот, например, Московский проспект. Его нельзя назвать совершенно новой улицей, он содержит в себе черты традиционные. Почему? Да потому, что там есть элементы выплеска городского центра, а в новых районах этого нет. Гигантский район новостроек севернее Муринского ручья — там действительно некуда пойти, вечером там нечего делать. Как-то «Ленинградская правда» напечатала статью «Оскорбление архитектурой» — критика резкая, но и справедливая: огромные пространства, где нет архитектурных явлений.

Есть еще одна сторона проблемы, о которой хотелось бы сказать. Город наш развивался как имперский, сугубо столичный город — строились грандиозные ансамбли. Вот Пушкин пишет о «спящих громадах», о «строгом, стройном виде» — то есть ему очень нравилось это обличье города. Но буквально через несколько лет Лермонтов, человек «новый», по сравнению с Пушкиным, писал уже о скучности этого города, а позже Гоголь затоскует по живому городу. Это — ощущение потребностей общества в более живом и менее регламентированном. И эти потребности были во-

площены в жизнь. Петербург стал быстро меняться: появились новые архитектурные идеи, исчезла однообразие, возникло архитектурное многообразие — и город ожил. Представьте себе, что мы бы все это убрали — получилась бы каменная пустыня. А к началу XX века архитектурное разнообразие достигло той стадии, что стало ощущаться как хаотичность. Архитекторы, историки архитектуры (Бенуа, Фомин) стали снова поднимать на щит, ценить и пропагандировать классическую основу Петербурга и в значительной степени сформировали общественное мнение. Именно тогда мы снова увидели его не как скучный, а как величественный город. Если сегодня говорить о величии и грандиозности его, то мы скорее ощущаем и обнаруживаем удивительную лиричность и хрупкость Ленинграда. Как много в нем цвета! Это сочетание величественности и хрупкости — оно и создает очарование сегодняшнего центра. Я хочу сказать, что отношение к архитектурным явлениям и к их восприятию меняется. Потому сегодняшняя страсть к охранительству пройдет. Я думаю, что это реакция не на вмешательство в архитектуру центра, а на грубое попрание культуры вообще, практиковавшееся на протяжении последних десятилетий.

— То есть, по вашему мнению, архитектор имеет право на остросовременную работу в старом городе?

— Да, безусловно. Очень важна культура подобного вторжения. Вот район Дефанс в Париже: большая группа зданий в американском стиле. Парижане, когда он проектировался, не все были довольны. Когда два года назад я с ним познакомился, то увидел, что есть в этом комплексе известная французская тонкость. Это сделано немножко не всерьез. Нет, конечно, спроектировано и построено очень серьезно, но есть и доля иронии: вы считаете, что Париж очень старый город, что мы молимся на его камни? — пожалуйста, мы построим вам кусочек Америки, если хотите. Сплошное стекло, все механизировано: эскалаторы, лифты, фонтан рядом, управляемый электроникой,— такой уголок Америки. Он насколько не повредил Парижу. И в этой иронии я увидел искусство архитектуры. Это — явление искусства. Вот вам пример индивидуального проектирования в старом городе.

— Мне довелось не так давно побывать в Берлине. И вот какими наблюдениями мне хотелось бы с вами поделиться. Город был раз-

рушен. Между Восточной и Западной его частями пролегла стена, которой сегодня уже, слава богу, нет. По одну сторону стены — тоталитарный режим, и мы видим хорошо нам знакомые гигантские площади, невероятной ширины улицы и проспекты, дома-пряники, новые районы очень похожи на наши: пыльно, грязно, бесцветно. А через несколько сот метров начинается территория другого Берлина. Первое ощущение — это человеческий город. Масштабы, пропорции, высотность зданий и ширина улиц — все соотносено с человеком. И я почувствовал себя очень уютно. Я ощутил себя нормальным человеком в городе, приспособленном для человека. Я не говорю о том, как удачно вписываются новые здания в старые кварталы, и аромат кварталов сохраняется. Район, скажем, где жил Набоков: я ощущаю дух 1920-х годов, вспоминаю страницы «Дара». Да, таким был когда-то Берлин, несмотря на вкрапления современной и даже авангардной архитектуры.

— Так чему же удивляться? Ведь Западный Берлин восстанавливался как современный город, причем город общества, не желающего себя жестко регламентировать, общества, надеющегося на саморазвитие. Восточный же Берлин — типичный утопичный город социализма, город «четвертого сна Веры Павловны». Мы, собственно говоря, исходя из этого сна, строим все новые города в надежде на то, что счастливые селяне, порабатан на полях, потом будут коллективно что-то праздновать. А человек, оказывается, не так прост и не может жить в предначертанных ему жестких рамках. В Лондоне, например, в новых районах, построенных на муниципальных средства в начале 1950-х годов по принципам, схожим с нашими, довольно скоро обнаружили, что дома, возведенные на ничьей территории, быстро разрушаются. Там тоже пачкают надписями фасады, обрывают телефонные трубки в автоматах. И лондонцы отказались от такого строительства, убедившись, что человеческая природа сопротивляется жесткой регламентации. Человек не хочет жить, как его сосед, не хочет ходить лишь по предписанному пути. Поэтому опасно строить идеалистическое общество. А его самое наглядное воплощение — архитектура. Когда мы говорим «казарменный социализм», перед нашим взором возникает его материализация — города-казармы.

Вы упомянули об уютности и масштабности. Это тема очень важная и нужная, вокруг которой мы, проектировщики, сегодня ходим. Тут очень важно, чтобы это не произошло механически: давайте просто понизим этажность зданий. Строили мы пятиэтажные типовые здания, быстро дошли до ощущения тупика и радостно при-

ветствовали лозунг в газетном стиле — «Город растет ввысь». Вместо пятиэтажек стали строить девятиэтажные дома. Сама по себе этажность ничего не решит. Должен присутствовать весь спектр архитектурных приемов.

— Мне кажется, что у нас в современном строительстве исчезло то, что создавало когда-то живую среду, ее архетипы.

Скажем, двор, квартал. Отказ от них в пользу так называемой свободной планировки привел к вырождению жилых районов — они перестают формировать общественную жизнь жителей.

— Они никуда не исчезли. Формально они присутствуют.

— Формально — да. А на деле? В новых кварталах двор — не прежнее место коммуникативных связей жителей, некий микросоциум, а огромная территория, пустая и продуваемая всеми ветрами, ограниченная многогранником корпусов с многочисленными проездами. Традиционное пространство жизни не индивидуализировано. Я уже не говорю о том, что в центре города, в старых кварталах, это понятие тоже постепенно исчезает из-за отсутствия хозяина жилья. Дворы центра — свалки, помойки. Это — не жилое пространство. И рождается чувство невозможности вернуть к жизни этот архетип.

— Все-таки я бы сказал, что это техническая сторона проблемы. Набор архитектурных средств безграничен. Но город будет мертв, если общество не будет ощущать нужду в их существовании и применении. К сожалению, не все понимают, что нужен уютный двор и в новых кварталах. Мы пытаемся это делать, но ничего не получается. Дома заселяют люди, которые не мечтали жить именно в этом доме. Они ждали годами квартиру вообще. Поэтому им безразлично окружение. Здесь наш разговор выходит за рамки архитектуры. Ясно, что все наши надежды связаны с изменениями в обществе.

— В связи с меняющейся экономической ситуацией в стране возможно ли появление индивидуальных архитектурных мастерских наряду с такими крупными институтами, как ваш?

— Это уже происходит. Специальная комиссия в Ленинградском отделении Союза архитекторов выдает такие разрешения, типа лицензии. Их выдано более семидесяти. Это возможность создать малое предприятие под руководством профессионала. Он набирает сотрудников, заключает договоры, занимается проектированием.

— И эти малые предприятия существуют уже не на бумаге!

— По крайней мере тридцать таких групп уже действуют. Сегодня их существ-

вание довольно сложно, потому что заказчиками выступают различные совместные предприятия, но пока и они находятся, так сказать, в эмбриональном состоянии. И поэтому архитектурного результата еще нет, хотя в Союзе рассматривались некоторые работы, и небезытересные. Кроме того, уже три года существует Артпроект при Союзе архитекторов, где можно заказать проект, выполняемый коллективом во внерабочее время. Проектов выдающихся пока нет, но достаточно интересные и любопытные появляются.

Каждый год проводится смотр таких работ. Последний смотр проходил в Баку. Очень многое изменится тогда, когда негосударственный заказчик обретет реальную возможность строить. Пока у них этой возможности нет.

— **Какие проблемы волнуют 6-ю мастерскую ЛенНИИпроекта, которую вы возглавляете? Ведь ваша мастерская известна своими удачными работами. Чем занята сегодня мастерская? Что у вас «на выходе»!**

— Прежде всего, мы завершаем два крупнейших проекта последних лет. Первый — здание Публичной библиотеки на Московском проспекте. Надо завершать интерьеры. Привлечены художники, скульпторы. Пока ведь строится первая очередь. Если вы обойдете здание, то увидите панельную стену — к ней будет пристраиваться вторая очередь. Ее проект мы сейчас и разрабатываем. Второй крупный объект — новый комплекс Ленинградского телецентра. Проект в стадии завершения. Строится он в районе Комендантского аэродрома, около станции метро «Пионерская». Он будет представлять собой шесть блоков и в середине — башня. Ну а главная наша задача — жилье. Мы стараемся нащупать новые принципы в массовом жилищном строительстве. Это — 11-й квартал в Коломьях. Мы его проектировали, пытаюсь сохранить индивидуальные дома, хозяева которых не желают переселяться. Рядом со старыми домами проектируем двухэтажные коттеджи, сохраняем зеленую зону, стремимся сохранить ощущение среды. Только к северу строятся современные 12- и 16-этажные здания. Туда мы хотим подняться через 4-, 6-, 9-этажные дома постепенно. Главная задача — попытаться сохранить атмосферу старых, милых Коломьях. Пока проектные предложения вызвали, по-моему, преувеличенное одобрение. Не потому, что сделано хорошо, а потому, что предпринята попытка создать просторную среду. Что из этого выйдет —

вот вопрос. Важно, чтобы не сказались эйфория от первоначального успеха.

— Когда речь идет об индивидуальном проектировании крупных объектов — концертных залов, той же Публичной библиотеки, меня смущает вот какая проблема: невероятно растянуты сроки от стадии проектирования до завершения строительства. Когда этот процесс длится десятилетиями, то архитектурная идея, завершённое здание заведомо устаревают. Как убого, например, выглядит строящаяся гостиница на Свердловской набережной! Застройка набережной проектировалась мастерской Васильева в начале 60-х годов, а только сегодня этот проект реализуется. Ведь здание современного отеля должно быть броским, привлекать к себе внимание. А мы сегодня имеем скучное, невыразительное здание, неотличимое от остальных монотонных корпусов, растянувшихся вдоль Невы.

— Вы совершенно правы. Возьмем площадь Победы на Московском проспекте. Конкурсный проект Сперанского относится еще к 50-м годам, а реализован почти через 30 лет! За эти годы можно было построить целый современный город. При этом положении приходится строить то, с чем сегодня не согласен. В результате исчезает всякий энтузиазм. А почему? Опять-таки по той же самой причине — общество не осознало, что ему необходимы архитектурные произведения. Из задуманной композиции выбирают тот объект, который необходим сегодня по чисто утилитарному принципу. Нет буквально ни одного квартала с завершённым благоустройством, которое было задумано авторами. Наиболее интересное с архитектурной точки зрения строится, если строится, в самую последнюю очередь. Когда в начале 70-х годов мы проектировали жилые кварталы в районе Комендантского аэродрома, всем показалось, что это интересно. Сейчас такого ощущения нет, и не только потому, что проект устарел, а потому, что основы архитектурной композиции — пешеходной улицы, высотных акцентов — нет до сих пор. Построено только типовое жилье. Анонимному заказчику не хочется тратить средства на уникальные сооружения, которые усложняли бы ему жизнь. Он удовлетворяется сдачей очередных квадратных метров жилья и уходит дальше осваивать новые и новые территории. Легко критиковать сегодня новые кварталы — нигде мы не увидим законченного фрагмента в той мере, в какой это было задумано авторами. Не знаю, с чем можно было бы это положение сравнить. Ну представьте себе, что поставлен новый балетный спектакль, а на сцену не вышли солисты — только кордебалет. Можно ли говорить об успехе подобной премьеры?

— Судя по тону нашей беседы, вы — оптимист и питаете все-таки какие-то надежды!

— Мы должны надеяться, что все закончится благополучно в нашей жизни. Речь ведь идет сегодня буквально о жизни и смерти: будет ли существовать наша страна или мы перейдем к гражданской войне. Я эту ситуацию рассматриваю вполне серьезно — стоит вопрос о существовании восточноевропейской цивилизации. Сможем ли мы существовать дальше? Но я верю в то, что разум победит.

— Просматривая недавно газету «Архитектура», я наткнулся на довольно любопытную цитату из книги Петра Страхова «Эстетические задачи техники», изданной в 1906 году: «Для того, чтобы что-то изменилось к лучшему, прежде всего необходимо недовольство настоящим, а не лицемерная скромность и смирение, чересчур часто прикрывающие лишь глубокое нравственное убожество. Не в этом ли таится, хотя отчасти, секрет и той общественной невоспитанности, прискорбные факты которой столь обильно рассыпаны в жизни...» В ходе нашего разговора вы неоднократно обра-

щались к проблеме невоспитанности архитектуры в нашем обществе, а корни ее лежат как раз в той «общественной невоспитанности», о которой писал П. Страхов. Надо, видимо, упорно стремиться формировать в обществе представление об архитектуре как искусстве.

— Да. Но меня опять-такистораживает «надо». Необходимо создавать условия, чтобы начала формироваться воспитанность, чтобы люди ощущали необходимость в этом. Необходимо преодолеть то состояние, когда воспитанность навязывается. Вот что главное. Если наше общество изменится так, чтобы то, о чем мы говорили, человеку стало нужно, многие проблемы были бы сняты. А мы, деятели культуры, должны давать материал для работы человека над самим собой.

— Благодарю вас, Владимир Николаевич, за беседу. Быть может, она станет началом большого разговора о проблемах архитектуры на страницах нашего журнала.

Беседу вел В. Перц

## ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

### СЕНТЯБРЬ ОКТАБРЬ НОЯБРЬ

Проходившая в октябре вторая сессия Ленсовета не в пример первой была гораздо менее протяженной и более эффективной. Ленинград объявлен свободной экономической зоной. Почти полностью сформированы новые исполнительные органы. Принято наконец решение о прекращении строительства защитных сооружений от наводнений. Несмотря на разгоревшуюся под занавес перепалку между депутатами и журналистами, в целом сессия оставила обнадеживающее впечатление. Вот только на культуру опять не хватило времени. Новый исполком приступил к работе, а место заместителя председателя по вопросам культуры осталось пока вакантным.

В Смольном соборе состоялся траурный концерт, посвященный светлой памяти почти одновременно ушедших из жизни двух выдающихся деятелей культуры и искусства нашей современности — советского академика Б. Б. Пиотровского и американского дирижера и композитора Леонарда Бернстайна. В исполнении хора мальчиков и юношей Хорового училища имени М. И. Глинки под управлением В. Столповских прозвучала «Литургия Святого Иоанна Златоуста» А. Гречанинова.

«Осенний марафон Андрея Петрова» — так назывались концерты, проходившие в БКЗ «Октябрьский» и посвященные 60-летию композитора.

Режиссер Александр Белинский создал единое музыкальное представление, соединив фрагменты из спектаклей «Сотворение мира», «Пушкин», «Маяковский начинается», премьеры которых состоялись на сцене Кировского театра, с музыкой и песнями из кинофильмов «Берегись автомобиля», «Служебный роман», «О бедном гусаре замолвите слово».

В ноябре творческие отчеты композитора были продолжены в Большом зале Филармонии имени Д. Д. Шостаковича.

Состоялся учредительный съезд Российского творческого союза работников культуры, поставившего себе основной задачей — служить развитию и обогащению духовной жизни народа. Новый творческий союз объединит в своих рядах музейных, библиотечных, клубных работников — всех, кто помогает доносить богатства искусства и культуры до самых широких общественных слоев. На съезде выступили председатель Ленсовета А. А. Собчак, министр культуры РСФСР Ю. М. Соломин, заместитель министра культуры СССР И. А. Черкасов. Делегаты съезда приняли устав нового творческого союза, избрали его руководящие органы.



# В. Ш., или МУЗА НАБОКОВА

ВАДИМ СТАРК

Он был Богом, воссоздающим погибший мир.

*В. В. НАБОКОВ. «Машенька»*

«Я впервые увидел Тамару — выбираю ей псевдоним, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени, — когда ей было пятнадцать лет, а мне шестнадцать» — так начинает В. В. Набоков главу одиннадцатую своей автобиографии «Другие берега»<sup>1</sup>. Другое имя — Машенька — обретает Тамара в одноименной «полуавтобиографической повести». Реальное имя «музы Набокова», как станут ее называть, он скроет, хотя одному из стихотворений, к ней несомненно обращенных, предпослано посвящение — *В. Ш.*:

Если ветер судьбы, ради шутки,  
дохнув, забросит меня  
в тот город желанный и жуткий,  
где ты вынешь день ото дня,  
и если на улице яркой  
иль в гостях, у новых друзей,  
или там, у дворца, под аркой,  
среди лунных круглых теней,  
мы встретимся вновь, — о Боже,  
как мы будем плакать тогда  
о том, что мы стали несхожи  
за эти глухие года;  
о юности, в юность влюбленной,  
о великой ее мечте;  
о том, что дома на Мильонной  
на вид уж совсем не те.

Один из наших современных исследователей посвятил целый доклад расшифровке этих инициалов, точнее, одного — имени, и, подбирая цветочный или звуковой адекват, пришел к выводу, что звали ее Варварой. Впрочем, первый биограф писателя Э. Филд прямо указывает ее имя и фамилию — Валентина Шульгина, Люся, как называли ее в семье. Так называл ее и Владимир Набоков<sup>2</sup>.

Это имя подтверждает и Елена Владимировна Сикорская, сестра В. Набокова, добавляя: «Что с ней случилось, Володе так узнать и не удалось. Наверное, погибла в те глухие годы»<sup>3</sup>. Впрочем, тот же Э. Филд сообщает, что в эмиграции к писателю обратилась сестра В. Шульгиной с просьбой о встрече, но Набоков от нее уклонился. Это немного напоминает ситуацию с его героем, Львом Глебовичем Ганиным, который на протяжении всего романа стремится увидеть вновь Машеньку, но в последнюю минуту меняет намерение. И хотя в случае с самим Набоковым речь идет всего лишь о сестре, а не о самой Валентине, сходство в психологии поведения автора и героя налицо.

<sup>1</sup> Набоков В. *Другие берега*. Ardis / Ann Arbor, 1978. В дальнейшем цитируется по этому изданию.

<sup>2</sup> Andrew Field. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. London, 1988. P. 33—37, 218.

<sup>3</sup> Запись разговора Е. В. Сикорской с Н. К. Телетовой (октябрь 1988 г., Швейцария).

И вдруг неожиданно, уже после смерти и Набокова, и Шульгиной, объявляется ее дочь и сообщает о судьбе матери то, что, видимо, не хотел знать писатель.

Может быть, не следует вникать в «тайное»? Вопрос риторический, потому что ответ явственно дает сам Набоков. Если бы он хотел, чтобы имя ее так и осталось сокрытым от посторонних, то не сообщал бы его Э. Филду. Сам Набоков давно, если не сразу, осознал, что не хотел бы вновь встретиться с Шульгиной:

И все давным-давно просрочено,  
И я молюсь, и ты молись,  
Чтоб на утопанной обочине  
Мы в тусклый вечер не сошлись.

Но это признание не противоречило ощущению неразрывной внутренней связи с нею. Узнавание, которое теперь произошло, помогает глубже разобраться в природе и характере их отношений, в том триединстве женского образа, которое обозначается именами Валентина — Тамара — Машенька.

Газета «Известия» 8 апреля 1989 года вдруг сообщила, что дочь Валентины Шульгиной, первой любви Набокова, разыскивает через Красный Крест своих родных, эмигрировавших после революции братьев и сестер матери. В той же газете 10 августа автор заметки «Муза Набокова» Э. М. Максимова представляет нам ее дочь, Наталию Митрофановну Степину, и с ее разрешения публикует фотографию Шульгиной весны 1916 года — времени романа с Набоковым.

Вглядимся внимательнее в черты Валентины и вспомним описание внешности Тамары в «Других берегах»: «Сквозь тщательно протертые стекла времени ее красота все так же близко и жарко горит, как горела бывало. Она была небольшого роста, с легкой склонностью к полноте, что, благодаря гибкости стана да тонким щиколоткам, не только не нарушало, но, напротив, подчеркивало ее живость и грацию. Примесью татарской или черкесской крови объяснялся, вероятно, особый разрез ее веселых черных глаз и рдяная смуглота щек. Ее профиль на свет был обрисован тем драгоценным пушком, которым подернуты плоды фруктовых деревьев миндальной группы. Ее очаровательная шея была всегда обнажена, даже зимой...»

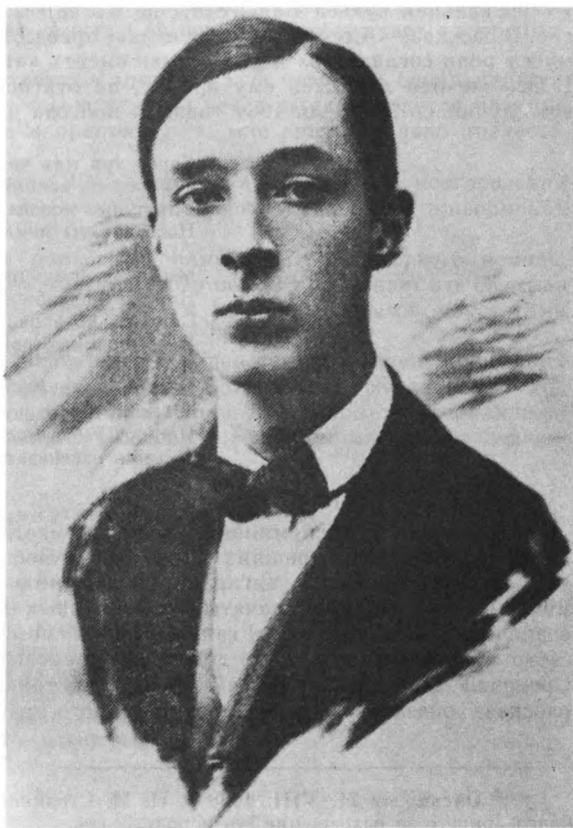
Герой же романа «Машенька», Алферов, доверительно говорит Ганину: «Моя жена — прелесть. Брюнетка, знаете, глаза этикие живые...»<sup>4</sup> Ганин, в свою очередь, мысленно восстанавливает ее облик на дачном концерте в сельской риге и видит ее в том же ракурсе, как на этой фотографии: «Когда она поворачивала в сторону лицо, обращаясь быстрым, смеющимся взглядом к соседке, он видел и темный румянец ее щеки, уголок татарского горящего глаза, тонкий изгиб ноздри, которая то щурилась, то расширялась от смеха».

Особенно настойчиво, даже как-то принципиально, во всех портретных описаниях Машеньки выделяются «ее милые, милые татарские глаза». Воспоминание Ганина о Машеньке обретает особенную сосредоточенность, потому что она встает перед ним и как лик Родины, той мягкой и теплой смуглой красоты, которую чувствовали в русских лицах Бунин, Куприн. Несколько азиатский вариант прелести девушки словно несет у Набокова блоковский подтекст «раскосых очей» из «Скифов». Основателем и своего собственного рода, вопреки даже ряду противоположных указаний, писатель числит «обрусевшего шестьсот лет тому назад татарского князька по имени Набок». Неотделимость Тамары-Машеньки от России подчеркивается и еще одной реалией — Набоков замечает, что «у матери было отчество, как в пьесе Островского, чем связывает все семейство с корневой Русью. Удалось установить ее имя — Таисия Никаноровна. Оно действительно как бы выскочило из кондового купеческого мира. Да так оно, в сущности, и было. Ее отец, дед Валентины, купец и фабрикант, потомственный почетный гражданин Алексеев Никанор Алексеевич. Муж ее, отец Валентины, Евгений Константинович Шульгин, мелкий чиновник, губернский секретарь, управлял одно время имениями князя Гагарина, а во время войны занимался поставкой дров в Петербург. Социально Валентина Евгеньевна Шульгина — таково, значит, ее полное имя — стояла на ступени несравненно более низкой по отношению к Набокову. «Мы мещаночки», — говорила она и ездила по железной дороге всегда в желтом вагоне второго класса.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Машенька // Лит. учеба. 1987. № 6. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию.



*Валентина Шульгина. 1916*



*Владимир Набоков. 1917*

Родилась она 29 декабря 1899 года и была, таким образом, на восемь месяцев моложе Набокова.

В 1917 году, когда Набоковы перебираются в Крым, мать и дочь Шульгины поселяются под Полтавой. Это обстоятельство обыгрывается писателем в эпизоде отставания от поезда, когда он мог оказаться совсем рядом с Валентиной. Позднее из Полтавы ему приходят ее письма, оттуда же посылает письма и Машенька Ганину. Своей героине Набоков придумывает мужа, с которым и сталкивается Лев Глебович в темной кабине берлинского лифта.

Судьбу же реальной Валентины Шульгиной мы узнаем только теперь. Ее братья и сестры эмигрировали в Париж. Валентина одна осталась при больной матери. Таисия Никаноровна умерла от туберкулеза в 1919 году, и Валентина подалась на юг, возможно, надеясь на встречу с Набоковым или с родными. После ареста в Краснодаре, по пути в Новороссийск, она оказалась перед выбором между смертью и замужеством. Выбрав последнее, Шульгина становится женою чекиста. Цитирую их дочь: «Мой отец, Митрофан Константинович Чернышев, родился 1 июля 1892 г. в г. Орле. В детстве перевезен в г. Борисоглебск Тамбовской губернии. С 1915 по 1918 г. на фронте, офицерская должность инженерных войск. В начале 1918 г. был взят в плен немцами, в апреле того же года бежал из плена и вернулся в Борисоглебск, а в мае уже поступил в Комиссариат Юстиции. Был на должности военного следователя Южного фронта. А к концу 1920 г. он уже председатель Кубано-Черноморской Ч. К. Здесь он встречает маму в самый драматический момент ее судьбы. В феврале 1921 года они стали мужем и женой. Умер он в феврале 1936 года, в том же Краснодаре»<sup>5</sup>. В 1924 году у них рождается единственная дочь Наталия, ныне живущая в Москве. Валентина Евгеньевна всю жизнь работала стенографисткой, видимо, начав эту службу в 1916 году в какой-то петроградской конторе. Умерла она 6 сентября 1967 года в Кишиневе, где и похоронена. На могильном памятнике помещена ее фотография 1926 года — времени выхода первого издания «Машеньки».

Реальная судьба Валентины не могла бы привидеться Набокову и в самом дурном сне. В рассказе «Адмиралтейская игла», правда, намечены для его героини Ольги «будущий муж в роли соглядатая» и доблестная смерть «от пули чернокудрого комиссара» для героя. И все же она являлась ему в снах, не отягощенная своей биографией. Последний раз это случилось 9 апреля 1967 года, за полгода до смерти В. Шульгиной:

Сорок три или четыре года  
Ты уже не вспоминалась мне:  
Вдруг, без повода, без перехода,  
Посетила ты меня во сне.

Мне, которому претит сегодня  
Каждая подробность жизни той,  
Самовольно вкрадчивая сводня  
Встречу приготовила с тобой.

Но хотя, опять взясь с гитарой,  
Ты «опять молодухкой была»,  
Не терзать взялась ты мукой старой,  
А лишь рассказать, что умерла.

Под знаком воспоминания воспринимается и роман «Машенька», начиная с эпиграфа: «...Воспомня прежних лет романы,/Воспомня прежнюю любовь... *Пушкин*».

В предисловии к английскому изданию «Машеньки» Набоков писал: «Читатель моих Других берегов (начатых в сороковых годах) не может не заметить некоторых совпадений между моими и ганинскими воспоминаниями. Его Машенька и моя Тамара — сестры-близнецы; тут те же дедовские парковые аллеи; через обе книги протекает та же Оредежь». При этом он отмечает, что «...настойка личной реальности в романтизированном рассказе оказалась крепче, чем в строго-правдивом автобиографическом изложении»,

---

<sup>5</sup> Письмо от 21. VIII. 1988 г. Н. М. Степиной к Н. К. Телетовой, которой автор приносит благодарность за разрешение его использовать.



и дает объяснение этому факту: «...по возрасту Ганин был в три раза ближе к своему прошлому, чем я к своему в Других берегах»<sup>6</sup>.

Попробуем выявить эту «настойку» реальности в набоковском повествовании. Прежде всего попытаемся установить время действия, которое прямо автором не указано, а также к какому году относится роман Ганина с Машенькой и совпадает ли он по времени с набоковским.

В хронологию прошлого Набоков вводит нас в свойственной ему манере, заметив как бы мимоходом: «Кто бреется, тот молодеет на день. Ганину сегодня казалось, что он помолодел ровно на девять лет». Прочитав эту фразу, задумываешься: а сколько же лет Ганину? От чего отнять девять? Если бы он написал, как обыкновенно говорится: помолодел лет на десять, — вопрос и не возник бы, но Набоков сосредоточил наше внимание. Возвращаемся по тексту назад, туда, где Алферов говорит: «Четыре года не видел ее». Раньше он же: «Мы поженились в Полтаве, в девятнадцатом году, а в двадцатом мне пришлось бежать». Больше никаких координат. Ответ оказывается впереди, на следующей странице, где Ганин погружается в воспоминание о Машеньке: «Девять лет тому назад... Лето, усадьба, тиф...» Начинаем заниматься арифметикой:  $20 + 4 = 24$  (действие происходит в 1924 г.);  $24 - 9 = 15$  (воспоминание относится к 1915 г.). Сколько же лет Ганину?

Вспоминая прошлое, он видит себя в комнате, «где в шестнадцать лет выздоравливал». Итак:  $16 + 9 = 25$  (значит, Ганину 25 лет). А ведь и Людмиле, его берлинской возлюбленной, «было всего двадцать пять лет». Значит, они ровесники, как и сам Набоков с Валентиной Шульгиной. Еще через несколько страниц тайно влюбленная в Ганина подруга Людмила Клара вспомнит, «что в пятницу ей минет двадцать шесть лет». И вдруг Ганин вырывается из этого ряда двадцатипятилетних, он помолодел на девять лет, вызвав в памяти образ Машеньки.

История их знакомства проста и непритязательна. «Это было летом, у нас в деревне», — начинает в минуту откровенности Ганин свой рассказ старому поэту. «Так, так, — сказал Подтягин. — Все это я понимаю. Только вот скучно немного. Шестнадцать лет, роцца, любовь...» — «Да что же может быть лучше, Антон Сергеевич?» — возражает с любопытством Ганин.

Что же Подтягин может противопоставить Ганину? Разве что свою банальнейшую интрижку с горничной. Именно в диалогах с Подтягиным четко вырисовывается позиция не только героя, но и автора в отношении к прошлому: «...мне снится только прелесть. Тот же лес, та же усадьба».

Шульгина и Набоков встретились летом 1915 года в старинном, еще новгородских времен, селе Рождествено, в 69 верстах от Петербурга, раскинувшемся у живописной Оредежи.

Все творчество Набокова, начиная с первого сборника стихов и первого романа, пропитано воздухом, землей и стихией Петербургской губернии, где протекает эта быстрая река с водоворотами, водопадами, крутыми поворотами и краснопесчаными, поросшими лесом берегами.

Старая дядюшкина усадьба с запущенным парком и деревянным «александровских времен» домом с колоннами стала приютом их любви. Встречались обыкновенно под прикрытием «шестиколонного перрона» с задней стороны дома. Два километра, отделявшие вырскую мызу Набоковых от дома дяди Василия Ивановича Рукавишника, преодолевались на велосипеде:

То дремлют, то шумя несутся к облакам  
Нагие ветви; дождик окропляет  
И хлещет лужи; мой фонарик по бокам  
В молочном свете липы округляет.  
Дорога медленно спускается к мосту,  
За ним гора, а там над купами сирени —  
Большой балкон в заброшенном саду.  
Фонарь глядит сперва на мокрые ступени  
И гаснет наконец, исполнив свой завет.  
Я жду тебя, томясь в волнении влюбленном,  
Зову... но плач дождя — единственный ответ.

<sup>6</sup> Предисловие датировано 9 января 1970 г.

Зову опять... Вдруг слышу шорох платья  
И легкий смех и нежный голос твой,  
Сомкнув тогда тебя в безумные объятия,  
Слагаю поцелуй мятежный и немой.

В Петербурге с осени 1915-го и до весны 1916 года продолжается их роман, становясь все более призрачным и близясь к своему концу.

Создание мира, противостоящего реальности,— искусство, которому учит Петербург:

Санкт-Петербург — узорный иней,  
Ex libris беса, может быть,  
Но дивный...

Как будто нарочно их первая петербургская встреча происходит под аркой у Зимней канавки, на месте свидания Лизы и Германа в либретто знаменитой оперы, «Где нежно в каменном овале/Синеет крепость и Нева».

Поскольку семьи Шульгиных и Набоковых не были знакомы и они не могли бывать друг у друга, то встречались в пустынных залах Русского музея, Педагогического, музея карет или Суворовского.

Где же жили Шульгины? В одном только томе издания «Весь Петербург» за 1913 год находится указание на место жительства Евгения Константиновича Шульгина: в Фурштатской (современный адрес — улица Петра Лаврова, 48). Этот трехэтажный дом, сохранивший свой прежний облик, отличается большим, выступающим во всю ширину тротуара балконом, опирающимся на два металлических столба и образующим навес над крыльцом.

Ты помнишь, муза, перед домом,  
Мне, вольному бродяге, незнакомым  
И мне — родным, стою я сам не свой  
И, к тайному прислушиваясь пенью,  
Все мелочи мгновенно узнаю:  
В сплошном окне косую кисею,  
Столбы крыльца, и над его ступенью  
Я чувствую тень шага моего... —

по крайней мере трижды в стихах возвращается Набоков к этому дому.

«В течение всех тех месяцев я не переставал писать стихи к ней, для нее, о ней — по две-три «пьески» в неделю; в 1916 году я напечатал сборник и был поражен, когда она мне указала, что большинство этих стихотворений — о разлуках и утратах...» Сборник вышел тиражом 500 экземпляров в скромном и вместе с тем изящном оформлении художественно-литографического заведения «Унион» Ф. Б. Бернштейна в Большом Казачьем переулке, 11. Он вобрал в себя 68 стихотворений. Тема разлук и утрат возникает не сразу. Открывается сборник стихотворением «Весна»:

Вся улица блестит и кажется лиловой,  
Прорвали белый сон лазурью небеса...  
Как все, что нежит нас, и молодо и ново!  
Какие у тебя красивые глаза.

Когда девять лет спустя уже Ганин вспоминает свою Машеньку, он прежде всего воссоздает мир, отошедший в прошлое, чтобы поместить здесь свою любовь: «Он был Богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен».

Но когда этот мир был закончен и женщина заняла в нем свое место, оказалось, что создание несовершенно. Еще в первом своем, хотя и неумелом, сборнике Набоков пытается объяснить себя ей:

Ты пойми... Разглядеть я стараюсь  
Очертания рая во мгле,  
Но к заветным цветам устремляюсь,  
Как пчела на оконном стекле.

Эти стихи можно было бы поставить эпиграфом и к роману «Машенька», в котором автор окончательно разрешает вопрос о поиске «рая во мгле». Сотворению, свершенному Ганиным, предшествует, как и положено, «тьма над бездною». В темноте повисшего над



*Ул. Петра Лаврова, 48. Фото Л. Кудиновой*

пустотой лифта из уст Алферова впервые прозвучало имя той, которая так и не появилась: «...жену зовут совсем просто: Мария».

Выбор имени был, безусловно, не случаен. Представлению жены предшествовала оборванная Ганиным мысль Алферова о том, что имена, которые мы носим от рождения, определяют наш образ и нашу судьбу: «По моему мнению, всякое имя...» Можно было бы продолжить на многих чисто набоковских примерах эту мысль, разделяемую автором, но попробуем остановиться лишь на одном: как апрельский календарь (что именно апрельский, мы узнаем почти в конце романа) 1924 года (как мы уже установили) вшифровывается чисто по-набоковски в роман.

Действие «Машеньки» начинается вечером в воскресенье (о чем мы узнаём из уст Алферова: «Нынче уже воскресенье») и, продолжаясь шесть дней, заканчивается в субботу. В понедельник Ганин узнаёт, что жена Алферова — это его Машенька. Понедельник 1924 года совпадает с 1 апреля по старому стилю, и на этот день приходится празднование Марии Магдалины. Считать это простым совпадением никак нельзя, все здесь продумано, выстроено в логический ряд и освещено глубоко символическим смыслом. Подтверждением этому служит и то обстоятельство, что использован в романе именно юлианский календарь, т. е. старого стиля, а не григорианский (нового), которым пристало бы пользоваться покойному его хозяину господину Дорну, мужу владелицы пансиона.

Никакого календаря старого стиля в действительности и быть не могло, т. к. ни в Европе, ни уже и в Советской России им не пользовались. Он существовал лишь в сознании покинувших Россию и еще многие годы живших, вопреки реальности, по старому времени. Именно этот «погусторонний» календарь, как мы видим, и использует Набоков в романе, ностальгически отмеряя действие в замкнутом пространстве русского пансиона по счету старой, уже канувшей в прошлое России. Комнаты в пансионе обозначены цифрами, вырезанными из листков этого ирреального календаря за апрель. Надо полагать, что речь идет о календаре как бы уже начатом и не оконченном из-за смерти владельца, а значит, календаре 1922 года; хотя год прямо не назван, но, установив время действия романа — 1924-й — и, пользуясь сообщением рассказчика, что господин Дорн скончался в

позапрошлом году, мы и определяем эту дату. Впрочем, эту задачу можно было бы решить и другим путем.

Вспомним, что двери уборной были обозначены двумя красными нулями, отделенными, по словам Набокова, от своих единиц, т. е. десятых воскресных чисел календаря. Можно было бы предположить, что нули отрезаны от 20-го или 30-го числа, а Набоков отчего-то указывает именно 10-е. Дело в том, что он демонстрирует здесь скрытую шарату. Почему именно апрельские листки использовала вдова Дорна? Да потому, что муж умер за месяц до того, в марте 1922 года, оставив начатый календарь. Используя апрельские листки с черными «будними» цифрами от 1 до 6 апреля, красный нуль вдова вырезала из воскресного листка 10 апреля, а следующий красный нуль, перелистывая календарь, она находит только 10 июля. На двадцатые числа воскресенья падают в 1922 году в феврале, марте и ноябре; на тридцатые — в январе и октябре. Одни из этих листков уже вырваны, другие еще впереди. Такой расклад дат и соотношений их по дням недели приходится на так называемые «года вторника», т. е. когда 1 марта приходится на вторник. 1922 год как раз «год вторника». Пользуясь этим календарем, мы можем вполне точно сказать и то, когда умер г-н Дорн: это произошло между 21 марта (за 20 марта листок вырван) и 1 апреля 1922 года (листок цел).

Невольно приходит на память, что сам Набоков в этом отрезке времени потерял отца, Владимира Дмитриевича, убитого в Берлине 28 марта того же, 1922 года, и с тех пор время как бы остановилось для него.

Эта остановка фиксируется апрельским календарем позапрошлого года, листки которого разметили шесть комнат пансиона. Первая, понедельничная, как мы теперь понимаем, — это комната Алферова. Он живет в первоапрельской комнате, и 1 апреля в его комнате Ганин увидел фотографии Машеньки. Первое апреля — день обмана, и этому обману-наваждению поддается герой романа, начиная творить мир посредством воспоминаний — столь хрупкого материала. Господь, впрочем, сотворил мир и вовсе из ничего, а точнее — из воздуха.

Божественные шесть дней творения определяют и конструкцию романа Набокова. Шесть дней действие, шесть комнат в пансионе, представляющем собою осколок старой России<sup>7</sup>. Ганинская попытка сотворения мира обернулась крахом, он понимает тщету своих усилий — разрушенное восстановить невозможно. Когда самого Набокова однажды спросили, почему он не приезжает в Россию, он ответил: «Я хочу видеть точную копию своего детства». Писатель с горечью понимал, что это невозможно; к тому же выводю он приводит и своего героя.

Набоковское искусство метаморфозы проясняется самим писателем в обычной его манере демонстрации метода — сценой в кинематографе, где Ганин вдруг на экране узнает себя в одном из статистов и с содроганием вспоминает, из какого ничтожного материала создавался тот красочный мир, в который с восторгом погружается зрительный зал. В отличие от остальных он знал секрет создания «бархата из рогами».

Но ведь и сам Ганин в воссоздаваемом романе с Машенькой является одновременно и создателем этого мира и ослепленным зрителем. Простенькая барышня с ее любовью к второстепенным стишкам преобразуется в нечто ей несвойственное по самой природе.

Все набоковские героини суть составные одного женского типа, в основе которого видится Валентина Шульгина. Это подобно любимой детской игре Набокова в «пузеля» — разрезные картинки, которые покупали у Пето на «улице с прелестным названием Караванная», на которой он, кстати, и поселил свою Машеньку. Разложенный на составные, этот тип раздарен по частям и Нине из «Весны в Фиальте», и Ольге в «Адмиралтейской игле», и безымянной жене Лужина, и даже Людмиле и подруге ее Кларе из той же «Машеньки». Вычлененные из целого, демонстрируя какую-то одну черту, часть лишь общего, они даже как бы живут самостоятельным существованием, делаясь непохожими в чем-то друг на друга, претворяясь в малое, ограниченное «я», не подозревая, что они суть того большего, что и есть совершенный набоковский женский тип.

---

<sup>7</sup> Ганин в пансионе госпожи Дорн, вывезенной покойным супругом из Сарепты, невольно оказывается в роли Ильи Пророка, которого приютила библейская «сарептская вдова», «когда заключено было небо три года и шесть месяцев, так что сделался большой голод по всей земле» (Лк. 4. 25. 26; 3 Царств. 17). Госпожа Дорн, конечно, родом из немецкой колонии Сарепты (ныне Красноармейск) под Царицыном (Волгоград), основанной в 1877 году переселенцами из Саксонии, последователями гуситов — гернгутерами (по немецкому городку Гернгут), представителями религиозной секты евангелического братства. Они-то и назвали свою колонию в память библейской Сарепты.



И все же между «сестрами-близнецами» Тamarой и Машенькой, между реальной и домысленной образуется определенная дистанция. Вспомним последнюю случайную встречу с ними, почти одинаково описанную в «Других берегах» и «Машеньке». Она произошла на Варшавском вокзале в Петербурге в начале лета 1917 года. Набоков, быть может уже в последний раз, ехал к себе на вырскую мызу, до станции Сиверской. «Всего несколько минут, между двумя станциями, мы простояли рядом в тамбуре грохочущего вагона. Я был в состоянии никогда прежде не испытанного смятения; меня душила смесь мучительной к ней любви, сожаления, удивления, стыда, и я нес фантастический вздор; она же спокойно ела шоколад, аккуратно отламывая квадратные дольки толстой плитки, и рассказывала про контору, где работала».

Тот же эпизод в «Машеньке» приобретает, при одинаковости общего рисунка, несколько штрихов, которые привносят в сцену последней встречи принципиально иные оттенки и определяют различие между картинной, реально бывшей, и ее художественным осмыслением. Аккуратное спокойствие Тамары в поглощении шоколада и никчемный рассказ о конторе, пронизанные чувством равнодушия, на фоне душевной взволнованности Набокова создают уничтожающий ее образ. Этот мотив начисто снят в романе, зато появляется мотив отчужденности: «...что-то робкое, чужое было во всем ее облике, посмеивалась она рже, все отворачивала лицо. И на нежной шее были лиловые кровоподтеки...»

В позднем стихотворении, 1930 года, «Первая любовь» Набоков напишет:

Обиды нет неизъяснимое:  
Ты чуждой жизнью обросла.  
Ни платья синего, ни имени  
Ты для меня не сберегла.

Справедливости ради следует заметить, что Валентина Евгеньевна фамилию свою в браке не изменила, так и оставшись до конца Шульгиной.

В «Машеньке» эпизод прощания накладывается на тревожный, дымный фон революционного года, внося тот символический оттенок, которого, конечно, Набоков не мог ощущать в ту пору, «тогда мне было не до того; никакая поэзия не могла украсить страдание», — напишет он в «Других берегах». И тут же, описав «темный дым горящего торфа, сливавшийся с дотлевающими развалинами широкого оранжевого заката», как знамение того года революционной «дымной России», Набоков задает нам очередную задачу: «Интересно, мог ли бы я доказать ссылкой на где-нибудь напечатанное свидетельство, что как раз в тот вечер Александр Блок отмечал в своем дневнике этот дым, эти краски».

Перелистаем дневник А. А. Блока за 1917—1921 годы, изданный в Ленинграде в 1928 году. Именно этим изданием должен был пользоваться Набоков, когда писал «Другие берега». Что касается слов Набокова о дымном Петербурге, то он несомненно имеет в виду запись Блока от 30 июня 1917 года: «В 12 часов ночи, в минуту, когда я дописал записку Любе, погасло электричество и стал особенно заметен этот едкий запах гари — фабрики и давно уже где-то в окрестности горящий торф».

Месяц на ущербе за окном над крышами на востоке — страшный острый серп. А под окном целуются, долго и сладко целуются. Женщина вся согнулась — таким долгим и томным изгибом закинулась на плечо мужчины и не отрывает губ. Как красиво!»<sup>8</sup>

Если бы эта параллель «горящий торф — горящая Россия» проводилась лишь в более поздних «Других берегах», то можно было бы легко предположить, что она взята из Блока. Другое дело «Машенька», вышедшая в 1926 году, когда «Дневник» еще не был напечатан. Поражает совпадение ассоциаций, но еще удивительней, что в тот самый вечер, когда делает запись Блок, — 30 июня 1917 года, — на который в «Других берегах» указал Набоков, он прощался с Валентиной-Тamarой, а его Ганин — с Машенькой.

С 1919 года, когда Набоковы покинули Россию, сведений о Шульгиной он, по-видимому, не имел. Это давало особый импульс воображению. Остановившееся русское время неизменным сохраняло и ее шестнадцатилетний облик. С годами он становился все совершеннее, все более наполнялся красками России, все более с нею сливался:

Бессмертно все, что невозвратно,  
И в этой вечности обратной  
Блаженство гордое души.

<sup>8</sup> Дневник Ал. Блока 1917—1921. Л., 1928. С. 32.

*Фоторепортаж Л. Кудиновой*

**МОНРЕПО**



*Остров Мертвых (Людовигштайн)*

# УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

Порвалась дней связующая нить.  
Как мне обрывки их соединить!

ШЕКСПИР. «Гамлет»

В январе 1988 года Выборг облетело известие: ЦПКиО им. М. И. Калинина «переезжает» в другое место, а территория старинного парка, на которой размещался ЦПКиО, передается образованному постановлением Совета министров РСФСР музею-заповеднику «Парк Монрепо». Превращение совершилось довольно быстро, хотя ему предшествовала долгая и трудная борьба. Небольшой коллектив единомышленников, составивший первоначальный штат музея, приступил к подготовительной работе: сбору материалов, составлению архивов, подготовке будущей реставрации. И вернулось в обращение французское *mon repos*, мало что горящее не искусенному в языкознании современнику.

Название «Монрепо» — дань ушедшей моде, как «Эрмитаж», «Монплеазир». Так назвал свое имение под Выборгом принц Ф. В. Вюртембергский.

А прославилось это место чудесным парком, создателем которого был барон Николаи. Имя парка не сходило с уст восторженных путешественников и мемуаристов полтора столетия.

Город Выборг и весь Карельский перешеек с октября 1917 года принадлежали Финляндии, но после так называемой белофинской войны 1939—1940 годов город этот, согласно мирному договору, вошел в состав СССР. Часть коренного населения Выборга эмигрировала в Финляндию, часть была репрессирована. Здесь поселяются совершенно новые люди. Они не знают истории города, им ничего не говорит название парка, который становится всеобщим — Центральным парком культуры и отдыха им. М. И. Калинина. Появляются соответствующие службы: лыжная база, аттракционы, качели-карусели и прочие незатейливые радости послевоенных переселенцев.

Заметим, что и утраты в парке — послевоенного периода. Начались они в то время, когда парк был превращен в санаторий Военно-электротехнической академии связи им. С. М. Буденного. Именно в те годы исчезли парковая скульптура, въездные ворота, арочные мостики, разрушены павильоны. Были разграблены и разрушены святыни — захоронения на Острове Мертвых, фамильном кладбище Николаи.

Первая попытка выборжан изменить положение дел относится к 1960 году, когда усадебные и парковые постройки были объявлены памятниками истории и культуры. Горстка энтузиастов задалась целью: воскресить забытое прошлое парка, вернуть ему былую славу, помешать дальнейшим неизбежным разрушениям. В 70-е годы создается технический проект реконструкции и реставрации парка. Но создание проекта не решало проблемы: не было денег. Дирекция парка

и отдыха проводила работы по благоустройству, но без учета проектной документации. Была вырублена березовая аллея, заасфальтирована въездная аллея. Мешали друг другу и «семьяны» — одновременно территория парка принадлежала четырем различным организациям.

В «Советской культуре» (16 октября 1984 г.) появилась статья Д. С. Лихачева «Это нужно нам и потомкам», в которой говорилось, что сохранение парка возможно только в случае объявления его территории заповедной зоной. Начинается новый (к счастью, относительно короткий — всего три года) этап: «бомбардирование» письмами и столь важными в административно-командной державе документами министерств и ведомств, ведающих правом «казнить и милловать». День 22 января 1988 года стал датой рождения историко-архитектурного и природного музея-заповедника «Парк Монрепо».

Главная задача, которая встала перед коллективом музея, — реставрация усадьбы и парка и открытие музея-заповедника для посетителей. Вопрос заключается в том, как это сделать. Как

Могилы П. Н. Николаи на Острове Мертвых



соразмерить старый мир с новым, теперешним; как донести состояние того мира через его уцелевшие осколки и фрагменты?

Утвердившаяся в нашей стране практика реставрационно-восстановительных работ часто подвергается справедливой критике. Критикуются и формы, и содержание методов восстановления. Воссоздавая, мы продолжаем ломать, разрушать. Возможно, в основе этого подхода лежит комплекс вины, который сдерживает порыв фантазии. Осознание несправедливости по отношению к разрушенному вызывает желание не создать новое, но лишь восстановить, точно повторить. В этом проявляется определенная самоограниченность духа; это как бы вторая ипостась разрушения, поскольку нельзя дважды войти в одну и ту же воду. Мы пытаемся остановить время, не задумываясь над необратимостью перемен и вокруг, и в себе.

Если взгляд на предыдущую эпоху, историю неизбежно меняется в глазах поколений, то в наше время, после сокрушительных семидесяти годов, эта смена проявляется с особой силой. О пропасти, пролежней между прошлым и будущим, говорил В. Ходасевич в «Колеблеме треножнике» еще в 1921 году: «История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. У нас новые обычаи, нравы, одежды, даже, если угодно, моды. Тот Петербург, по которому мы сегодня пойдем домой, — не Петербург недавнего прошлого. Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки. <...> Прежняя Россия ... сразу и резко отодвинулась от нас на неизмеримо большее пространство, чем отодвинулась бы она за тот же период при эволюционном ходе событий. Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немислим ни исторически, ни психологически».

Людям, взвалившим на себя миссию возвращения памяти, предстоит осмыслить тот ряд изменений в сознании современного человека, который произошел в силу исторических обстоятельств. Любая попытка остановить мгновение прошлого ведет не к реанимации его, а к эксгумации без последующего оживления.

К сожалению, жив в народе всесильный дух разрушения, зародившийся более ста лет назад Писаревым, Добролюбовым, Чернышевским, дух известной ненависти к лицам, которые по своему материальному положению, духовному состоянию выдают из ряда средних людей. Нас приучили презирать вельмож, ненавидеть царей. А парк Монрепо всецело дело рук и мысли вельможи павловских времен, немца по происхождению, барона Л.-Г. Николаи.

В 1769 году по приглашению Екатерины II приезжает в Россию Людвиг-Генрих Николаи — в качестве преподавателя к цесаревичу Павлу Петровичу. Уроженец Страсбурга, выпускник знаменитого тамошнего университета, Л.-Г. Николаи завершал свое образование в Париже, в кругу



*Обелиск братьям Броглио, погибшим в Отечественной войну 1812 года*

энциклопедистов. Был лично знаком с Дидро, д'Аламбером, Вольтером, Фальконе. Был писателем (в конце XVIII века в Германии издано его восьмитомное собрание сочинений). Идеал эпохи Просвещения — просвещенный монарх — был и идеалом Николаи.

Деловые качества Николаи, его образованность, наконец, человеческие достоинства были отмечены высоким воспитанником. Последовательно он назначается личным секретарем наследника, управляющим денежными делами великокняжеской четы; с воцарением Павла I — членом Кабинета Его Величества и президентом Императорской Академии наук.

А в 1803 году, несмотря на царские милости и почести, Николаи подает в отставку, мечтая об уединении и возможности посвятить себя литературному труду. Он поселяется в своем имении Монрепо под Выборгом — навсегда. И оказалось, что не воспитание просвещенного монарха, не восемь томов сочинений, не деятельность на посту президента Академии наук сохранят его имя в истории. В своем имении он создает «единственный в своем роде», как писали в прошлом веке, парк.

Справедливости ради отметим, что создание пейзажного парка тоже не чрезвычайное явление. Годы рождения Монрепо (конец XVIII — начало XIX века) — время пышного расцвета пейзажного стиля в садово-парковом искусстве России. Почти одновременно с Монрепо появляются такие шедевры паркостроения, как Кусково, Архангельское, Софиевка, Царицыно, Горенки, Нескучный сад, Алушкинский и Шуваловский парки. В большей или меньшей степени они были парками-близнецами: названия аллей, уединенные беседки, павильоны, «хижины» — все это непрменные атрибуты пейзажных парков. Образцом для подражания служили императорские парки Царского Села, Павловска, Москвы. Большое значение в парках имело чередование ландшафтов, чем достигалась смена настроений, впечатлений, по-



Вид на Былинный остров

чему и называют их еще «парками настроений». А парки настроений прямо созданы для утверждавшегося в литературе нового героя — «естественного», «чувствительного» человека, душу которого, «умершую для всякого великого переживания, может тронуть лишь то, что обращено к чувствам» (Ж.-Ж. Руссо. Прогулки одинокого мечтателя).

Происходит перераспределение ценностей. Чувство «общественного долга», господство разума и рассудка вытесняются противоположными: способностью чувствовать, сострадать, сопереживать. Вместе с Руссо, вслед за Руссо звучит призыв к слиянию с природой, к растворению в ней. Это не более чем игра — разумный человек уже никогда не станет Дафнисом. Точно так же и поляна в пейзажном парке не станет лесной поляной, какие бы гениальные садовники-архитекторы ни трудились над ее созданием. «Хижина Отшельника» в парках — лишь декорация, в которой никто и никогда не собирался жить.

Держакая мечта человека возвыситься над природой, приручить, поработить ее наиболее ярко проявилась в созданных им регулярных парках, где стриженные деревья, бритые газоны, геометрически вычерченные аллеи подавляли, угнетали естественность. Создатели пейзажных парков стремились «оставить все, как есть». Но это не более чем кокетство. Восхищающие нас Софиевка и Алупкинский парк — от начала и до конца дело человеческих рук.

Озера, гроты, пещеры, холмы, деревья, даже земля — привезены, посажены, вырыты, выращены человеком. Это — декорация, созданная гениальным художником.

Северный ландшафт Монрепо был как будто создан природой для устройства здесь парка настроений: естественные озера и ручьи, нагромождения валунов, мрачные скалы, с высоты которых открывались потрясающие виды. Николай называл Монрепо романтико-поэтико-живописным парком. Выбор стиля был и данью моде, и воплощением эстетических принципов создателя: «Приблизительным мазком упал сюда сырой

материал красоты... Будить чувства, верным взглядом угадывать намерения природы в каждом месте, схватывать, быть с нею заодно там, где она слабо и невнятно выражается, обострять впечатления, где они заглушены, для заполнения пустоты использовать сокровищницу искусства, чередовать чувства подобно картинам, соединяя их мягкими переходами, объединять все это в разумном порядке — таково искусство садовника»<sup>1</sup>.

Одно из последних литературных произведений Николаи — поэма «Парк Монрепо» — писалось с целью нарисовать тот окончательный облик, который парк должен был принять в будущем. Поэма стала «настоящей книгой», «методическим руководством» для Пауля Николаи, единственного сына Людвиг-Генриха. Пауль завершил дело отца. Последующие владельцы Монрепо — Николай Павлович и Павел Николаевич Николаи — ничего не строили, но сокровище свое, парк, очень любили и берегли<sup>2</sup>.

Известности и славе Монрепо в немалой степени способствовали столь популярные в прошлом веке «письма», «записки», «дневники», «воспоминания». Их авторы стремились поведать не столько о великих событиях времени, сколько о своих ощущениях, переживаниях. Ну и конечно же — о путешествиях. Поездка в Выборг, такая доступная сегодня, тогда была событием, о котором хотелось рассказать. А из Выборга нельзя было уехать, не побывав в парке Монрепо. И далее следовал восторженный рассказ о том, что можно сделать с дикой финской природой, имея вкус и талант. Таких записей-воспоминаний сохранилось предостаточно. Но вот что интересно: незатейливый, казалось бы, рассказ о собственных впечатлениях удивительным образом созвучен настроениям времени. В воспоминаниях о Монрепо, написанных в первой четверти XIX века, преобладает чувство. Постоянны эпитеты: «удивительный», «роскошный», «предстельный», «прекрасный». Середина XIX века — знакомство русского общества с финской культурой, народом, краем. Появляются переводы «Калевалы», сказок Андерсена, статьи Я. К. Грота, посвященные скандинавской культуре. Монрепо воспринимается теперь не только как видовой парк. Путешественники пытаются разглядеть его прошлое, «заселить» героями финских рун. Удачей (причем очень своевременной) следует признать установление в парке скульптуры финскому богу-певцу Вяйнемейнену. А. Милоков в «Очерках Финляндии» восклицает: «Но лучшее место в конце сада, где на берегу залива, в небольшом ущелье, обставленном высокими скалами, поставлена статуя Вяйнемейнена». Отмечается также, что входная плата (очень небольшая) идет, по желанию владельцев, в пользу бедных города Выборга.

<sup>1</sup> Nicolai L. H. Das Landgut Monrepos in Finnland. 1804. Wiborg, 1875. (Перевод О. И. Смирновой.)

<sup>2</sup> Подробно об истории парка рассказал в статье «Монрепо» главный архитектор музея-заповедника В. В. Дмитриев (Наше наследие. 1989. № 2). Эта статья — итог многолетней самостоятельной исследовательской работы Виктора Васильевича.

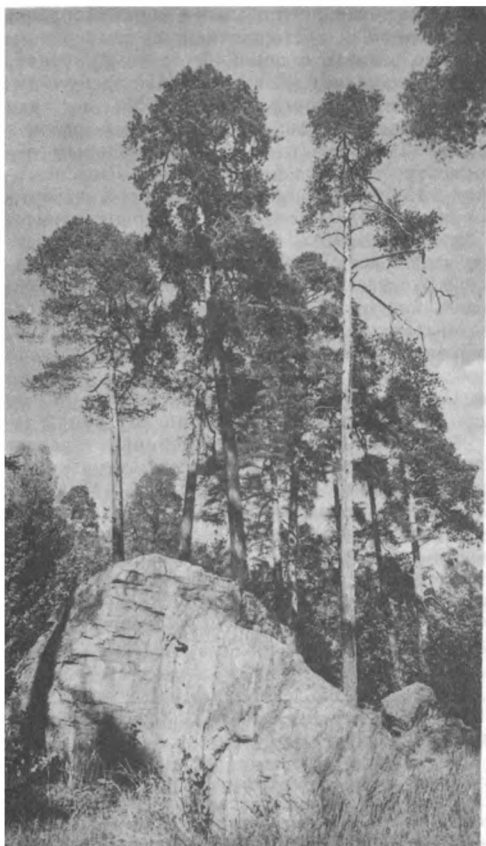
Нигилисты-разрушители развенчивают вчерашний романтический идеал, свергают с пьедесталов «гипсовых идиолов». В воспоминаниях о Монрепо этого периода сквозит ирония по поводу приукрашивания природы, ее декорирования.

Конец XIX — начало XX века — время политической борьбы, обострения классовых противоречий. На любованье нет времени. О парке и его красотах рассказывают справочники и путеводители.

Разное восприятие парка разными поколениями было связано не только с настроениями и вкусами эпохи. Сама философия нерегулярного парка основывается на исторически закономерных изменениях, предполагает нестабильность, перетекание из одного временного состояния в другое; сад — это постоянно меняющаяся субстанция. Деревья старятся, болеют, умирают. Поэтому садовод — в некотором смысле человек будущего; он должен уметь представить, предвидеть развитие своего сада. Важно и нам, восстанавливая, возрождая парк, помнить о непрерывности жизни и не стремиться к точному повторению. Остановить мгновение можно только в сознании, и здесь каждый имеет право на свое восприятие.



*«...Только камни да сосна» (Вл. Соловьев)*



Со смертью Павла Николаевича Николая (1919 год) оборвалась российская ветвь рода баронов Николаи по мужской линии. Около полутора столетий служили они верой и правдой своему новому отечеству. Каждое поколение этой семьи иллюстрировало собой определенный исторический срез российского общества. Что же досталось нам, поколению девяностых, от этой семьи? Что может собрать и сохранить музей?

Много, по сравнению с сотнями родов российской аристократии, память о которых, равно как и вещественные реалии, навсегда утрачена за годы сокрушительной войны со старым миром. Мало, потому что дошедшие до нас реалии земного обитания баронов в своем нынешнем виде и составе не позволяют оторваться от выработанного советскими музеями стереотипа экспонирования. Константой пока являются только место и память места, некое географическое положение, которое занимало имение.

Сохранились усадебный дом и библиотечный флигель — памятники деревянного зодчества начала XIX века. На фотографиях семидесятых годов прошлого века мы отмечаем альфрейную роспись стен, живописный плафон, украшавший потолок гостиной. Тишина для дворянских усадеб мебель. На стенах — картины. Бароном принадлежала прекрасно подобранная библиотека (около 9000 томов), размещавшаяся в библиотечном флигеле (подарена П. Н. Николаи Хельсинкскому университету). Сохранились башня-замок на Острове Мертвых, портик источника Нарцисс, обелиск братьям Броглио. Жив парк, несколько измененный послевоенными вырубками и перделками.

Парк не закрыт для посещения, несмотря на ведущиеся в нем реставрационные работы. Основную часть посетителей составляют туристы-



финны, которые считают Монрепо своим национальным достоянием. Те, что постарше, вспоминают здесь юность, молодых влекут красоты парка, его история. Замечательно, что в Финляндии создано общество в защиту Монрепо, написаны целые исследования по истории парка, о судьбе его владельцев.

Посещение парка входит в экскурсии по городу и для наших соотечественников. Приезжают туристы-одиночки, приходят выборжане — погулять, попить целебной воды источника Нарцисс. Едут и просто так — рыбаки, лыжники, скалолазы, обдирающие мох и оголяющие скалы. Немало юных варваров, оставляющих «автографы» — костры, горы мусора, непристойные надписи.

Вокруг парка нет охранительного забора, как не было и при баронах Николаи. Но тогда достаточно было красного шнура вокруг усадебного дома, ограничивавшего круг осмотра. Да на Остров Мертвых допускались лишь близкие. И не было тех примеров вандализма, которые мы наблюдаем нынче.

Две одинаково важные задачи стоят перед нами — восстановить и сохранить. И если вопрос восстановления и реставрации так или иначе разрешим, то вопрос сохранения — дело многих и многих лет. Ибо нельзя приказать беречь и любить то, что не дорого и непонятно. Можно

понять и поверить в любовь людей, идущих в музей-квартиру Пушкина, к Достоевскому, в Ясную Поляну. Но многим ли известно сегодня это имя — Николай? Также парк — для большинства посетителей это лишь красивый ландшафт. Былое символически-созерцательное отношение к природе стало прагматически-утилитарным. Мы во всем ищем нужность и полезность: в лес идем за грибами и ягодами, в парк — погулять, подышать чистым воздухом.

Очень сложная это проблема — оживить место, сделать его узнаваемым и близким. Мне кажется, что одна из основных задач заповедника — реставрация не только архитектурных форм, но и человеческого сознания. Для того чтобы посетители смогли оценить прелести Монрепо, его историческую значимость, необходимо оживить место знанием, пробудить человеческую фантазию. Можно это делать через публикации в газетах и журналах; можно учредить ежегодник, в котором будут печататься рассказы о парке, о владельцах и их месте в истории российской культуры, об истории края. Так как парк — это настроение, то настроение нужно создавать начиная со въезда в город. Создавать совместно с городскими властями, учреждениями культуры. Формирование нового зрителя, одухотворенного паломника — задача сегодняшних музеев. И здесь важно не количество их, а качество.

## ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

«Бисер в культуре народов мира» — выставка с таким названием прошла в Музее этнографии народов СССР. По предложению старшей чешской исследовательницы и собирательницы В. Хвалиной была организована крупнейшая в мире экспозиция. В ее создании принимали участие Эрмитаж, Русский музей и акционерное общество «Яблонэкс». Выставка познакомила с развитием искусства бисера от начала XIX века по сегодняшний день в России, в странах Западной Европы, Африки, Северной и Южной Америки. Заметное место в экспозиции заняли работы основательницы ленинградской школы бисера, народного мастера РСФСР А. И. Савельевой и ее многочисленных учеников.

Сразу после открытия нового сезона в гастрольную поездку по Израилу отправился коллектив АБДТ имени М. Горького. В городах Тель-Авиве, Иерусалиме и Хайфе были сыграны знаменитые товстонаговские спектакли «История лошади» Л. Толстого и «Дядя Ваня» А. Чехова. Несмотря на сложную военно-политическую обстановку на Ближнем Востоке, выступления ленинградских артистов, впервые гастролировавших в Израиле, вызвали огромный интерес зрителей.

Миссия «Новая жизнь» церкви «Дом Евангелия» совместно с кинотеатром «Москва» провела большую благотворительную акцию. На протяжении недели на четырех сеансах ежедневно демонстрировался двухсерийный американский фильм «Жизнь Иисуса Христа», в основу сценария которого положено Евангелие от Луки. Перед началом сеансов звучали короткие проповеди и распространялась религиозная литература. Половина собранных в результате акции средств переведена на счет Фонда милосердия и на восстановление церкви «Дом Евангелия».

Две любопытные выставки соседствовали в Центральном выставочном зале. Фестиваль ленинградских галерей показал как представитель самого что ни на есть молодежного авангарда, так и тех, кого уже можно считать классиками этого художественного направления. Вторая выставка имела цифровое название «10 + 10». На паритете были представлены советские и американские художники. Здесь все было спокойнее и солиднее, чем на фестивале галерей, где стремление эпатировать публику во что бы то ни стало явно доминировало над чисто художественными, профессиональными задачами.

---

# Тайна Обыденности

---

Знать художника, чьи картины взволновали тебя. Не знать художника, чьи картины взволновали тебя. Разные ощущения. Может быть, в первом случае легче воспринимаешь живопись, лучше видишь ее через автора, зато во втором — полная свобода восприятия, очарование независимости.

Так была я свободна перед полотнами Ирины Бирули, перед ее поразительным умением наделить кофемолку мыслью о бренности жизни, сделать свет пленником фонаря, чайник — одиночеством, разбитое оконное стекло — тоской о разрушенном Храме Божьем.

Впрочем, может быть, я ошибаюсь, и совсем иные мысли и чувства вели кисть художника по полотну? Может быть. Однако моя свобода дала мне не только право интерпретации, но и грустную радость наслаждения искусством без лишних знаний.

Работы Ирины Бирули соединяют нежность и силу, монументальность и камерность. В них ощутима вечная попытка художника связать

небо с землей, где каждый по-своему переходит линию горизонта.

Но почему чувство грустной радости? А это жизнь говорит через художника, ее многогранность, противоречивость. Из того же ряда и пушкинская светлая печаль.

Смотрю на картины Ирины и вспоминаю слова Бертольта Брехта о том, что мастерство художника заключается в его умении значительно изобразить любую вещь. Но тут есть еще и некая тайна: натюрморты уже не натюрморты, а живые существа, жившие до меня своею простой и таинственной жизнью, при мне живущие и — независимые от меня, хотя я и способна ими воспользоваться. Или они мною? И способные жить долго-долго после того, как меня не станет. Они мертвы лишь потому, что я ничего не знаю об их жизни. А вот теперь, благодаря кисти художника, уже знаю, и многое...

Да, совершенно не обязательно знать художника, чтобы полюбить его живопись. И все же...

Мы познакомились, и после знакомства я стала видеть ее картины иначе. Холод одиночества, казавшийся прежде духом некоторых полотен, исчез. Оказывается, я принимала жар за холод. Ушло ощущение грустной радости, это претенциозное желание непременно навязать себе же многозначительность.

Нет, нет, нет. Ирина Бируля — художник резкий, открытый, темпераментный. Никаких попыток связать небо с землей нет, а есть просто талант, который заставляет тебя стоять перед картиной и смотреть, смотреть, словно плыть по реке.

Синие ленинградские пейзажи, крыши, купола, темные и светящиеся окна — отражение множества оставшихся за полотном жизней. Почему Ирина так осторожна с человеком и не слишком пускает его на полотно? Не потому ли, что он — автор всего, что привлекает внимание художницы, — насквозь виден в вещах?

Кто скажет, что такое искусство, зачем оно, если сердце болит его болью?

Сложные по технике, простые в своей изначальной искренности работы Ирины Бирули понятны, близки, созвучны мне. Я их просто люблю.

Вот такие ощущения.

Она известная театральная художница. Окончила Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. Создавала сценографию спектаклей во многих городах: Ленинграде, Вильнюсе, Свердловске, Севастополе, Риге. В Болгарии оформляла «Вишневый сад» А. П. Чехова, за что была награждена первой премией фестиваля русской классики. Сто двадцать спектаклей оформлено ею. Среди них чеховская «Чайка», «Победительница» А. Арбузова, «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Утиная охота» А. Вампилова, а также — Мольер, Шекспир, Ануй и многие-многие другие. Ее имя прочно связано с Театром имени Ленсовета, где она создала большинство своих театральных произведений.

Но в 1986 году Ирина впервые показала миру свои натюрморты, затем участвовала

Ирина Бируля





*И. Бирюля. Натюрморт с хрустальным яйцом. 1987. Холст, масло, земля*





*И. Бируля. Натюрморт с медным чайником. 1985. Холст, масло, земля*

*И. Бируля. Дождь над Александринкой. 1989. Холст, масло, земля*

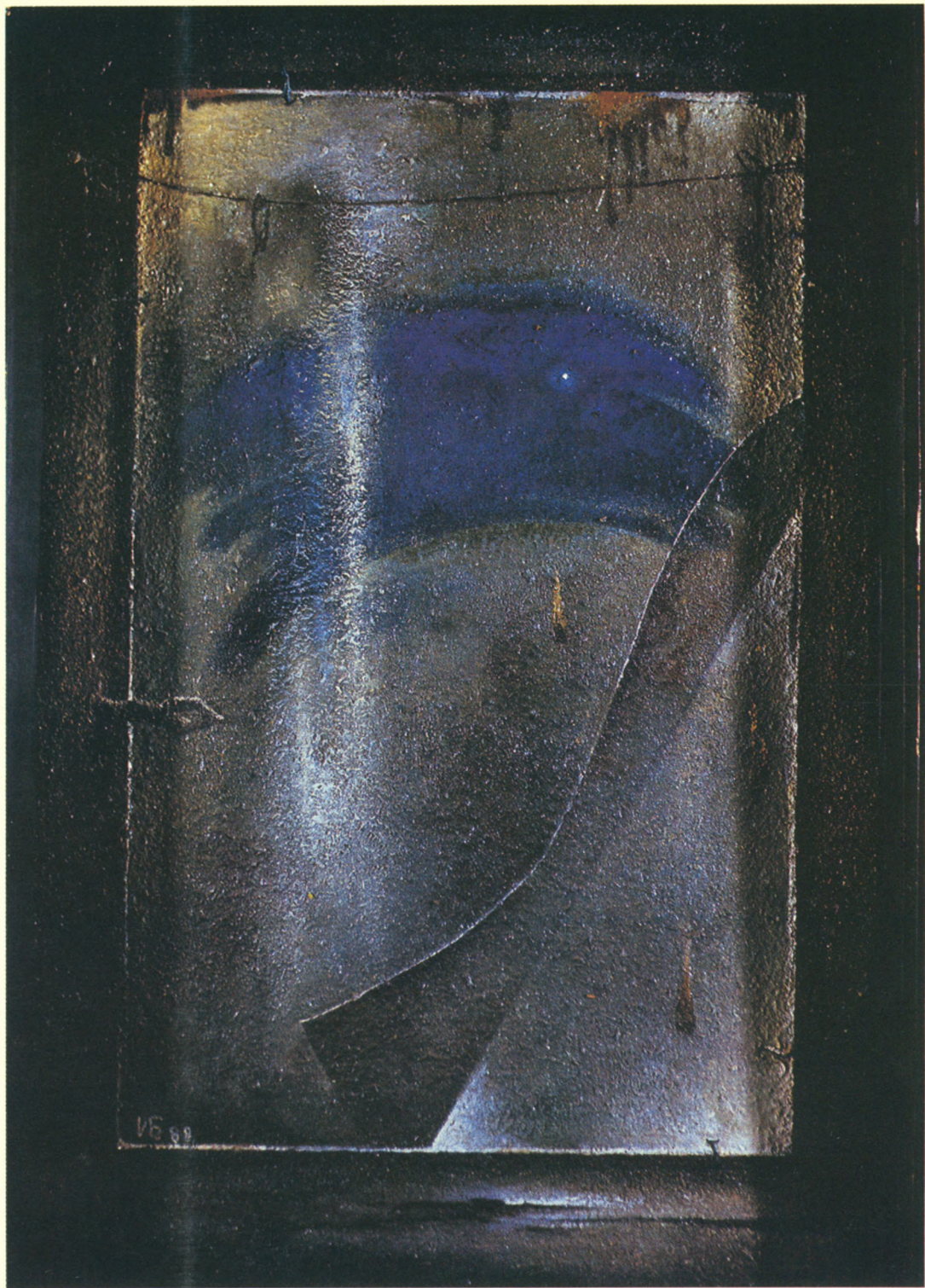






*И. Бируля. Мои дворы. 1989. Холст, масло, земля*





*И. Бируля. Надежда. 1989. Холст, масло, земля*



в безжурных выставках на Охте, уже с пейзажами. В 1989 году Ирина Бируля участвует в групповой выставке «Русское искусство» в галерее «Терсеус» в Швеции, а в 1990 году две ее выставки с успехом проходят в Финляндии, в городах Турку и Сало.

Работы Бирули покупают коллекционеры США и Канады, Франции и Японии, Германии и Англии. Внешние атрибуты успеха налицо. И думаю, дальше успех будет расти, ибо то, чем занята душа художницы, не имеет отношения к моде.

Тут сошлись времена и веи, манеры и стили, учеба прилежно-школьная и вызывающе своя. Сойдясь, соединимое и несоединимое смешались, сплавились, скипелись. Никто не видел, как это было. Может быть, даже сама художница не знает, в какой миг и как она поднялась над собой.

Признается, что ее любимый художник — Питер Брейгель. Ах да, подумает случайный наивный собеседник, так и есть, она идет от Брейгеля. И чего доброго разовьет эту мысль и докажет словами связь времен. Чего доброго читатель поверит, тем более, что же плохого — идти от Брейгеля? «Не верь, не верь поэту, дев», — предупреждал поэт. И если увидеть в Ирине Бируле поэта, а в наивном собеседнике — деву, то станет ясно: великие творцы прошлого тем и хороши, что не дают нам возможности даже приблизиться. Чудо неповторимо. Зачем повторять, если есть свое чудо.

Особенная техника. Сложный грунт из земли, песка и разного мусора. Так говорит она. И опять не вздумайте поверить, что у нее есть техника, хотя она и не обманывает вас. Бируля работает по вдохновению, а ему безразлично то, что называется техникой. Просто сегодня ей нравится смешивать песок и мусор, завтра она возьмет в руки карандаш. И останется сама собой, неизменной.

Теперь я скажу то, чего менее всего ожидает от меня художник: ее живопись очень женственна.

Да. Но она же монументальна в исполнении? Монументальна.

У нее мощное ощущение света? Мощное.

В ней нет ни грана слащавости, в ней все резко, круто, сильно? Да.

Но разве понятие женственности в искусстве непременно связано со слабостью?

Женщина и живопись. Эта тема лишь начинается, как начинается и торжественный ход в этой сфере искусства женского начала жизни, задвинутого веками на задворки бытия. В чем женственность Ирины Бирули? Посмотрите, что пишет она. Быт. Мир вещей. Тайну обыденности. Никакой мужчина не способен видеть этот мир изнутри — так, как видит и знает его женщина. Я не говорю против мужчины, он видит по-своему, часто сильно, но по-мужски.

Люди не привыкли к такому взгляду на искусство и даже, бывает, смеются: искусство не делится по половому признаку.

Оно и вообще не делится. Деление на

«измы» есть лишь способ, житейский способ художника выжить внутри своего мира, в тесноте группы. И большой несвободе.

Долгие годы неестественной борьбы с официозом привели художников всех видов искусства к извращенному пониманию свободы творчества: свобода понимается как разрешение сверху, где, как правило, сидят существа, далекие от понимания искусства, сочинять или писать во всех жанрах, манерах, стилях. Впрочем, и само понятие понимания искусства есть одна из форм несвободы. Понять искусство — это унылое стремление духа, ищущего себе пищи. А искусство ждет не понимания — соучастия. Тогда оно способно воздействовать на субъект. Наш дух угнетен социальными проблемами, вот мы и втискиваем плоды вдохновения то в левый, то в правый рукав безразмерной блузы общественного сознания. И судим соответственно: если художник работает в манере долгого запрещенного и модного сегодня «изма», значит, он заведомо талантлив.

Политиканство измызгало нравственность. Групповщина и амбициозность моды развратили души. Социальная свобода художника и свобода самовыражения оказались сказкой про белого бычка. Любый авангардист, борющийся в трудные годы за право самовыражаться, боролся, увы, всего лишь за свою несвободу. За рамки своей, придуманной или естественной для него формы. За тиски.

Мы, закричавшие сегодня об экологии, забыли простейшую вещь: нарушив законы природы, вырубив леса и хищнически истощив реки, мы прежде всего нарушили свое человеческое равновесие. Я часто в этой связи вспоминаю строки Михаила Булгакова: «Если я, входя в уборную, извините меня за выражение, начну мочиться мимо унитаза, в уборной получится разруха... следовательно разруха сидит не в клозетах, а в головах».

Значит, разрушен человек? А кто он? Живое существо. Мужчина или женщина. Третьего не дано. Мы настолько не привыкли именно так видеть окружающий мир, делись по любому другому признаку: партийному, национальному, социальному, экономическому, — что забыли самих себя. Да, Ирина Бируля очень женщина в своих полотнах, и я вижу в этом достоинство естественности. Ни один художник-мужчина так не напишет природу хозяйственной вещи, ибо он генетически не чистил, не мыл, не приводил ее в порядок. И чуткость к городу у нее именно женская, очень нежная, очень индивидуальная.

Наверное, потому, что я предпочитаю не понимать, а чувствовать искусство, мне достаточно смотреть не отрываясь, открывая в полотне, написанном чьей-то рукой, свои перспективы.

Впрочем, я давно заметила, что слова об искусстве вряд ли способны передать впечатление, ибо они сами — инструмент искусства.

Перед вами ее работы. Можно видеть, размышлять, любить...

Лариса Васильева

# РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

МАРИНА БЕРЛИНА

В интервью, посвященных молодому кино, Алексей Герман не раз высказывал простую и здравую мысль: «...самовыразиться гораздо проще, чем рассказать историю. Если тебе абсолютно нечего сказать и ты пуст, как барабан, но при этом ты каким-то образом уговоришь мощного оператора снимать твоё кино, подложишь под фонограмму Вивальди, то всегда найдется два человека из десяти, которые скажут, что это интересно. А историю рассказать очень трудно. Фильмы Тарковского, например, — это все рассказанные истории»<sup>1</sup>. А. Герман ведет речь о совсем юных, начинающих, и все же... Допустим на минуту еретическое предположение: как бы ни боялись молодые кинематографисты показаться слишком доступными, как бы ни усложняли свою речь невнятным монтажом, как бы ни размывали смысл многочисленными переходами от реальности к фантазмагории, «рассказывание историй» все равно происходит.

Понятие кинематографической школы содержит много компонентов. Раньше писали о строгой, выдержанной ленинградской манере, теперь те же качества как бы переводятся в область отрицательных значений — сумрачность, сдержанность, закрытость. Может быть и так! Но вторые фильмы режиссеров, которые только недавно заявили о себе, подтвердили некоторые ожидания. В Ленинграде сильная когорта молодых кинематографистов. Все они обладают высокой культурой, если не специфически кинематографической (для нас это почему-то труднодостижимый идеал), то общечеловеческой. Несмотря на некую общность (школа!), каждый идет своей дорогой, они разные, их почерк отличим. На «Ленфильме» и других ленинградских студиях снимается элитарное, авторское кино, идут эксперименты с жанром, и — что встречается редко, а потому особенно ценно — работает свой сатирик.

Правда, в Ленинграде есть фильмы-невидимки. О них много пишут, их широко обсуждают профессионалы, то есть они репрезентативны и значительны, но их почти никто не видел. Чувство элементарной справедливости подсказывает — всем фильмам необходимо предоставить равные возможности для встречи со зрителями. А уж зрители сами разберутся, нужно ли им это зрелище, в крайнем случае «проголосуют ногами».

Мы едва вступили в рыночные отношения, а уже, со свойственным нам пессимизмом, примериваем на себя не блага, а сложности. Но дело ли прокатчиков отлучать художников от зрителей? И не толкает ли подобная ситуация к поискам альтернативных форм проката, когда в ход пойдет дешевая реклама, зазывные аншлаги, грубые плакаты, как это уже наглядно демонстрирует фасад ДК им. Ильича. Встанет во весь немалый рост и другой вопрос — как привлечь зрителей? К счастью, здесь мы не первопроходцы. На Западе отток зрителей пытаются преодолеть с помощью жанрового кинематографа.

Чистый жанр сегодня большая редкость. Но даже нам, мало знакомым со спектром жанров, ясно — чтобы нарушать законы жанра, надо, по крайней мере, их знать. Отдельные элементы — кирпичики жанра должны стать привычными, войти в подсознание как необходимый строительный материал.

Что же такое жанр — не в строго научном, а общеупотребительном значении, в котором это слово функционирует в кинематографическом обиходе? Когда-то говорили — легкий жанр, популярный жанр. Теперь обходятся без эпитетов, говорят

<sup>1</sup> Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6. С. 101.



*«Посвященный». В главной роли — Гор Огани-  
сян. Фото М. Перельмана*

просто — жанр, и все понимают, что речь идет о любимых зрителями фильмах — комедиях, мелодрамах или приключенческих боевиках. Есть еще масса жанров, которые только теперь осваивает наше кино, отстав от их зачинателей минимум на полвека, — мюзиклы, фильмы ужасов, триллеры. Жанр все еще редкий гость на наших экранах. Что тому причиной? Ответ можно искать в самых разных плоскостях: от социально-психологической до технологической. В самом деле, уровень производства на наших студиях не позволяет снимать, к примеру, полноценные фильмы катастроф, поэтому их у нас так мало. Однако бесспорными будут выглядеть и другие, подчас абсолютно несхожие между собой, утверждения! Можно сослаться на традиции, пренебрежительное отношение к жанру обосновать осознанием высокого предназначения искусства. А можно, впад в грех всеотрицания, говорить об однообразии нашего скудного существования и однотипности кинематографического видения. В то же время вряд ли кто-либо станет утверждать, что усредненный жанр, привычно именуемый психологической драмой, — родовой признак отечественного кинематографа. Хотя еще совсем недавно отдельные робкие попытки создать жанровый фильм выглядели эпатажем, отличались несвободой, неумело приспособлялись к утилитарным целям.

Отношение к жанру у нас неодобрительное (за исключением тех традиционных жанров, о которых речь шла выше). Жанр в массовом сознании в лучшем случае вид развлечения, что-то вроде детской забавы, в худшем — синоним дешевого коммерческого кино. Отчасти это спровоцировано самими кинематографистами, особенно теми, кто увлеченно снимает в бурно развивающихся кооперативных объединениях.

Но дело в том, что не все популярные жанры, давно апробированные на Западе, оказались в равном положении. Триллеры, к примеру, плохо приживаются на отечественной почве, хотя другая разновидность жанра — фильмы катастроф очень популярны у зрителей. Вероятно, катастрофы нам как-то доступнее. Они фигурировали в советском искусстве и раньше, но непременно преодолевались то с помощью коллективного энтузиазма, то невероятными усилиями передового героя, утверждавшего в борьбе со стихией правильность своих воззрений.

Освоение жанров происходит неравно-

мерно. Это естественный процесс, актуализация жанров отвечает вызову времени. Сегодня интересно проследить, как внедряются в практику кинопроизводства элементы того или иного жанра. Для молодого кинематографиста обращение к жанру — довольно смелый шаг. При отсутствии традиций многое приходится отыскивать самому, осваивать заново. Добровольные вериги жанра — несомненная доблесть, гарантирующая в наших условиях определенную новизну впечатлений, но не гарантирующая все же зрительского признания, хотя шансов привлечь к себе внимание здесь больше. На этом пути сложно снискать лавры серьезного художника. Престижнее выглядит у нас авторское кино, в котором признаки жанра обычно размыты. Там же, где жанр ярко выражен, помимо разбора самой ленты спонтанно возникает размышление о проблемах жанра в целом.

*«Посвященный». Рабочий момент*



Но ведь есть еще третий путь, преодолевающий ограниченность жанра.

Принадлежность к жанру фильмов двух молодых ленинградских режиссеров Дмитрия Светозарова («Псы») и Олега Тепцова («Посвященный») декларируется самими авторами. Д. Светозаров считает, что снял «едва ли не первый в отечественном кино триллер», О. Тепцов питает особое пристрастие к фильмам ужасов. На этом, пожалуй, сходство и кончается.

У Дмитрия Светозарова тяга к жанру весомо входит в состав творчества, но не менее стабильна у него тяга к социально значимым темам. И в последнем его фильме привлекает прежде всего открытый социальный посыл. В «Псах» есть четкий адрес, ясно читаемая сверхзадача. Фильм снят не для снобов, скорее для массового зрителя, но не простого, а поднаторевшего в видеозрелищах.

Как утверждают критики, ничего более туманного, чем фильм Олега Тепцова «Посвященный», они на своем веку не видели. И правда, фильм замешен на юношеских грезах, детской обиде и выморочном, смрадном быте. Фильм снят так, будто предназначен не для всех, а только для своих, «посвященных». Одним из самых пронизательных зрителей оказался Виктор Цой, признавший режиссера «за своего» уже после первой его картины «Господин оформитель». Действительно, Тепцов снимает «не папино», то есть не идеологизированное кино. Его имидж чем-то близок тем молодым, кто создавал свое искусство на задворках и в подвалах. Такому искусству не требовалось всеобщее признание. Даже когда рок-музыканты выступали в больших залах, битком набитых фанатами, их искусство не становилось массовым, они играли для тех, кто способен понять и оценить.

И все же Олег Тепцов, на мой взгляд, опирается на другие культурные традиции. Музыкант с высшим консерваторским образованием, он прекрасно понимает, что такое импровизация на заданную тему, или, в более строгом академическом варианте, интерпретация того или иного сочинения. Свободный полет кинематографической фантазии ограничивают два фактора: тему задает не кто иной, как сценарист Юрий Арабов, художник глубокий и самостоятельный, и второе условие, может быть главное для режиссера,— фантазировать в рамках заданного стиля. Иначе говоря, Тепцов стилизует кинореальность. В «Господине оформителе» это мастерски выпол-

ненная стилизация русского модерна. В «Посвященном» современность стилизуется в духе готического фильма с элементами триллера.

Тепцов с самого начала принялся мистифицировать публику. В самом названии его первого фильма есть понятийная эклектика. Оформитель — почти дизайнер. И что ему оформлять? Уж конечно, не интерьеры особняков, этим занимались профессионалы рангом выше — архитекторы, художники. Скорее всего, герой фильма Платон Андреевич на самом-то деле трансформатор: живой мир превращает в мертвый. Во второй части фильма он пытается проделать обратную манипуляцию: силой любви хочет вдохнуть дух живой в омертвелую плоть, пустую манекенную оболочку превратить в живую женщину.

В фильмах Тепцова персонажи альтернативно дополняют друг друга. В «Посвященном» это главный герой Володя и его отец, актер Фролов. В «Господине оформителе» — мастер и его творение. Большая девочка, с которой Платон Андреевич лепит свою куклу, как доказывает фабула, скорее всего, действительно умерла. Зато ее восковой двойник благоденствует, приобщается к потусторонним силам и при случае пытается отобрать жизнь у своего создателя. Так в советский кинематограф потихоньку проникают монстры, духовные вампиры, собиратели чужой жизненной энергии.

Необъяснимое в фильмах Тепцова носит мистический характер, но, по-моему, является все же производной от стилеобразующего начала. Запредельный мир активно вторгается в жизнь персонажей, но как художественная величина находится в зависимости от избранной манеры, намерения интерпретировать действительность по законам жанра. Мы так радостно раскрываемся навстречу необъяснимому (уж лучше непонятное, чем нечто до конца изведенное), так готовы принять в свою душу всяческую мистику, что не замечаем тех простейших смысловых структур, на которые подчас опирается самое сложное произведение. Какие же «истории» рассказывает нам режиссер?

В «Господине оформителе» есть и любовный треугольник, и безусловная мелодрама. Возносясь в гордыне на вершины признания, Платон Андреевич не помог умирающей девочке, увидел в юной особе лишь подходящую модель. Причиненное зло не истекает бесследно. Негуманный

поступок художника разбудил демонов мщения. В финале автомобиль-фантом с жуткой неотвратимостью преследует героя. Вдруг изображение растворяется в белом слепящем свете, заливающим экран. Что это? Луч света, попавший в объектив камеры, то есть на кинематографическом языке знак возврата к реальности из мира фантазий? Мгновенное отрезвление разума, когда понимаешь, что чудовища были порождением сна, или минутное соприкосновение с другим временным измерением, когда кажется, что прошлое стignet, а душа воспрянет для новой жизни?

К счастью, содержание фильма не ограничивается подобного рода дефинициями, и в первую очередь за счет талантливой фантазии режиссера, умения создавать экранную реальность. А концепция, что ж, она иногда складывается произвольно, независимо от воли авторов. В фильме Ю. Арабова и О. Тепцова вина господина оформителя не индивидуальна, это вина как бы всего клана художников. Эстетизм, который доминировал в представлении героя о жизни, в какой-то момент оказался изжитым, уступил место этике. Наступила расплата.

Авторы четко разграничивают время действия: 1908 и 1914 годы (хотя не слишком добросовестно следуют историческим реалиям). Идея расплаты висела в воздухе, как висело в воздухе предощущение возмездия, предчувствие катастрофы. (Вспомним А. Блока с его марионеточным «Балаганчиком», открывающим фильм.) И если напрямую связать экранную реальность с исторической действительностью, то восприятие фильма, особенно финальной его части, обогатится трагической интонацией, ибо саморазвитие искусства, столь бурное в начале века, оборвалось, что было вызвано не только насильственными переменами, но и кризисом сознания.

Кризис сознания, как внутренняя тема, идея неосуществленного покаяния зафиксированы и в следующем фильме О. Тепцова — «Посвященный». Эпиграф к сценарию из пушкинского «Пророка» задает, пожалуй, слишком большую высоту. Сценарий, как и фильм, берет истоком будничное, ежедневное. В этом нет ничего дурного. Для истинного художника это главная, хотя и не единственная, питательная среда. То, что не единственная, авторы доказывают довольно наглядно, выводя действие за пределы обыденного. Что правит нами и нашей жизнью?

Законы общественного развития или надмирные силы? Вернее, нам стоило бы не возводить очи горé, а опустить их долу, поскольку режиссер в основном апеллирует к обитателям подземного царства. Но только если Воланд у М. Булгакова нужен был, чтобы показать всю мелочность обывательской возни, несоизмеримость ее с безднами истин высшего порядка, то демонизм в фильме Тепцова как раз верно служит повседневному.

Володя, главный герой фильма, не пророк. Он просто нравственно чуткий юноша. В отличие от героини предыдущего фильма с ангельским личиком, но черными помыслами, он назначается на роль ангела (заметим: у Тепцова хорошо работают дебютанты — Анна Демьяненко в «Господине оформителе» и Гор Оганисян в «Посвященном»). «Ангел истребления» — так назывался сценарий Юрия Арабова. Герои Тепцова и Арабова одновременно жертвы и мстители, они обладают внутренней двойственностью — оборотничеством. Их вампиризм не задан программно, он им подарен как способ самозащиты. Это что-то вроде брехтовского: «Как вам знать, кто я на самом деле? Но настанет вечер... у приставы станет сорокаорудийный трехмачтовый бриг», и все обидчики будут повержены.

К Володе является Немой с огромным потрепанным фолиантом в старом портфеле. С помощью оккультных наук герой получает возможность казнить самых грешных. Общение с мрачными духами не лишает его человеческого обаяния. Его избранность смягчена незащищенностью. Он деликатен, робок, в чем-то ущемлен, но гуманен и добр. Володя добровольно расстается с дьявольской властью над чужими жизнями, и она тут же переходит к Фролову. Респектабельный Фролов — истинный Дух зла этого фильма, он истребляет своих сослуживцев-соперников, а потом и самого Володю.

Весь этот наворот выглядел бы простым фрондерством, если бы не был подан в мрачной упаковке уныло-безрадостного соц-арта. В сценарии обозначено, что Володя живет в обычном блочном доме, на экране мы видим невероятную убогую, захламленную комнату-пенал. Пейзаж — городская окраина с дымящейся на горизонте трубой, тут же кладбище. Фабрика висится как средневековый замок, а огромный гулкий цех, в котором репетирует самодеятельный театр, по какой-то странной логике ассоциируется с мрачными дворцовыми апартаментами.

И только Фролов, народный артист, работающий в местном театре, обитает в невообразимо роскошном театральном закулисье с его перепадами разновысоких пространств, пестротой костюмов и драпировок. Но если отбросить всю эту преднамеренную контрастность, изобразительную «чернуху» и попытаться прорваться к сюжету, то останутся вечные как мир взаимоотношения отцов и детей, поданные, впрочем, в какой-то новой модификации, сориентированной на современное «потерянное поколение».

Актер Фролов не хочет признавать своего отцовства: «Вы не должны были родиться». «Вы» — то есть хиппующие, безвольные, слабые и никчемные. У Володи есть тайное желание стать актером, но и тут, в творчестве, отец грубо пресекает его порывы. Отец и жестче, и сильнее, сытое благополучие затмило для него весь свет. И еще один явный грех Фролова — он циничен и говорлив. Он везде. Присутствует на приемке самодеятельного спектакля, без умолку вещает по ТВ, давая бесконечные фальшивые интервью, которые сегодня только у явных мракобесов могут завоевать признание. Фролов собирает материальные и моральные дивиденды с бездарной революционной пьесы, в которой играет матроса, и театр даже ездит с этой пьесой в Париж. Но что-то уж очень знакомое, стародавнее есть во всех этих ссылках на нехороших взрослых, намеках типа «среда заела». Сожженный рыжий лисенок в прологе фильма и сгоревший в пламени пожара Володя в финале картины — жертвы жестокого и убогого окружения, злая воля отца здесь только нематериальный знак реальной силы. Какая-то фатальная детерминированность есть во всем этом.

Молодые герои, как и их создатели, родом из «андеграунда». Новые «дети подземелья» хорошо принимают позывные друг друга, но ни понять, ни посочувствовать кому-нибудь вне своего окружения, они, похоже, не в состоянии. Выбор на роль Фролова Александра Трофимова, актера Театра на Таганке, только подчеркивает искусственность ситуации. Что ж, всех в одну кучу? И левых, и правых, и передовых, и консерваторов, тех, кто боролся с системой, и кто — нет? Да, они — отцы, и этим все сказано. Вот уж воистину: «Мне отмщение, и Аз воздам».

Себя молодым жаль, но и по отношению к себе диагноз безнадежен: бездеятельны, немые, безвольны, ни на что не

годны, ни к какому берегу не пристали. Полная отрешенность от жизни, добавим, от «этой» жизни.

О. Тепцов уходит от мифологемы, предложенной сценаристом. Доставшаяся Володе ноша ему не по силам. Да и кому такая ноша по силам? В ядре сценария сконцентрирована проблема, которая заведомо не имеет разрешения, — кому может быть дано право высшего суда? Но практика обычно подсказывает грубые и однозначные решения. Одно из них и представлено в фильме. Меч мщения выпущен из рук ангела истребления и тут же попадает к дьяволу. Спектакль по «Фаусту» Гёте, разыгрываемый самодеятельным театром, — прямая параллель сюжету. И если Володя — Дух, тревожащий Фауста, то Фролов — сам Мефистофель.

Такого рода выкладки не то чтобы режиссера не интересуют, но они как бы потеснены агрессией жанра. С другой стороны, помещая фабулу в более жесткую, чем в сценарии, экранную среду, Тепцов добивается, может быть неожиданно для себя, более определенного звучания социального подтекста. Все-таки неистребима в нас тяга к социальности! Режиссер, который всячески открывается от какой-либо идеологии, всеми силами укрепляет миф о всеисильности старшего поколения (миф не потому, что нереален, а потому, что слишком абстрактен). Молодые герои фильма в своем тихом бунте разбредаются кто куда, уходят из дома, гибнут, а Фролов по-прежнему процветает. Его автомобиль (опять автомобиль!), мелькнув красными фарами, уносится в бешеном кружении огней в взвихренное пространство. Фролов ускользает, вернее, улетает от расплаты, как какая-нибудь ведьма на помеле. Снова вступают в опосредованный конфликт этика и эстетизм, опошленный актерством Фролова.

В первом фильме О. Тепцова все развитие действия предвещало возмездие, в новом фильме циники фроловы и не помышляют о раскаянии. Правда, рассказ о противостоянии отцов и детей окутан сниженно-прозаическим, а не традиционным мрачно-романтическим демонизмом. И если «Господин оформитель», несмотря на леденящие кровь «ужасные» подробности и трагический ореол, оставался в памяти как прекрасный видовой фильм, сохранявший художественную целостность благодаря декоративности, то послевкусие, которое оставляет «Посвященный», — общая тревожная атмосфера



да ощущение безнадежности попыток что-либо наладить в нашей жизни.

Режиссура Олега Тепцова подчеркнута независима. Дмитрий Светозаров своим новым фильмом столь же прямо заявляет о приверженности общественно значимым темам. «Псы», при всем мистическом антураже и кровавом натурализме, кажутся фильмом, распахнутым к зрителям. Открытость уязвима, прямое обращение может быть отторгнуто и, при нашем сумрачном видении жизни, заподозрено в конъюнктурности. Но Светозаров и прежде стремился работать на скрещивании жанра и актуальной социальной идеи. В фильме катастроф «Прорыв», посвященном строителям метро, социальный анализ выглядел слишком прилизанным, чересчур добропорядочным. Но уже в картине «Без мундира» — на мой взгляд, одном из самых значительных фильмов последнего времени — была попытка взглянуть на нашу жизнь с какой-то высшей точки, охватить ее целиком, осмыслить действие внутренних механизмов. Человек — в мундире ли, без мундира, растрачивая огромное количество энергии, сил, нервов, безуспешно пытался дать ход гигантской машине — железнодорожному составу, который был, конечно же, овеществленной метафорой «системы», всей тогдашней нашей жизни. Социальная мистика — так, пожалуй, можно обозначить и жанр фильма, и состояние жизни, отраженное фильмом. Социальный абсурд проник во все поры, сковал все живое, застопорил всякое движение. Именно этот этап общественного самосознания, мучительной самооценки и был зафиксирован в фильме, снятом, заметим, в 1988 году, когда эти проблемы еще не обсуждались открыто.

Общество больно, и его необходимо лечить самыми неотложными мерами. «Одной только воскресной проповедью переделать человека невозможно. Нужен шок...»<sup>2</sup> — так объясняет режиссер свое намерение снять триллер. Светозаров стремится предельно прояснить ситуацию, сказать «последнее слово» и... говорит его.

Если в фильме Тепцова дезавуируется постзастойное время со специфически молодежным акцентом на всеотрицании, отвержении идеологических и всяческих других догм «промотавшихся» отцов, то Светозаров, с его абсолютным слухом к современности, мифологизирует сиюминутное состояние общества. Время действия режиссер чуть-чуть смещает впе-



*«Псы». Андрей Николаев*

ред, в неопределенное, но, видимо, недалекое будущее. Зато оставляет в неприкосновенности наш духовный опыт с его неменяющимся фоном тотальной разобщенности, ненависти и неверия. Не безликий ужас, как в традиционном триллере, заполнил кадры, но смятение по поводу нашего собственного одиночества.

Цивилизация пошла вспять. Ушло от людей море, остались брошенными города. За исходную взята ситуация гибели Аральского моря, но признаемся себе, что не верим до конца в подобную возможность. Так уж устроен человек: надеется на лучшее, цепляется за слабую надежду. Но нет ничего ужаснее, алгичнее, чем вид застывшего в песках — бывшем дне моря — корабля. Природа отвернулась от людей. Собаки сбились в стаи, одичали, рвут жертвы в кровавые клочья. «...Гипертрофированная реаль-

<sup>2</sup> Светозаров Дм. Нельзя жить ненавистью // Ленингр. правда. 1990. 19 мая. С. 2.



*«Пещь». Андрей Краско и Сергей Коковкин*

ность. Еще не фантастика, но уже не реальность»<sup>3</sup> — так определяет режиссер свои взаимоотношения с действительностью. И эта приверженность реальности спасает его от очевидной банальности эсхатологического представления о мире.

Триллер не единственное жанрообразующее начало фильма. Фабула «Псов» строится как в какой-нибудь достославной «Великолепной семерке». Группа из шести случайно подобранных людей, в прошлом хороших стрелков, отправляется на спецзадание, вначале даже неизвестно какое. Они не хотят никуда ехать, не хотят убивать. Во всяком случае, движет ими не долг, а сохранившаяся на доннышке души инерция жизни. Наша «шестерка» отнюдь не великолепная: выхваченные из повседневности люди, усталые и серые, будто припущенные пылью, — в общем, типовой портрет. Ковбойский сюжет переодет в отечественный наряд.

В группе есть свой лидер, принявший первенство по праву человеческого превосходства (его играет М. Жигалов), в духе времени воздействующий на окружающих биоэнергетикой. И есть номинальный начальник команды, закоренелый службист, трусливо пресмыкающийся и трусливо-жестокый (Ю. Кузнецов). Есть свой «естественный» человек — простой, добрый дядька, таких обычно зовут «отец», «батя» (А. Суснин). Есть мародер, который, как выяснилось, выносит из брошенного дома свое же добро. И есть настоящий, пришлый мародер, которого настигает жестокая кара. Наиболее подробно выписана диаграмма роли у С. Коковкина. Бывший учитель, спившийся, безвольный, обуза для других — его герой несет в себе не столько

<sup>3</sup> Светозаров Дм. Нельзя жить ненавистью.

интеллектуальное или интеллигентское начало, сколько податливость, обидчивость, чем и пробуждает в попутчиках нормальные человеческие чувства, может быть наиболее необходимые всем им в данной ситуации. Особенно молодому герою, несколько нарочито сыгранному А. Краско,— ожесточенному, истеричному, источающему злобу. Социальное лицо каждого из героев вполне определено, но их ролевые функции как участников группы ослаблены. Не человек важен, как таковой,— его индивидуальность уже ничего не решает.

Чем же привлекает фильм? Тем, как разработан сюжет? Нет, сюжет мог быть более увлекательным. Трюки в картине выполнены неровно, некоторые сработаны сверхмело, оригинально, на грани допустимого в жанре, другие неумело, выглядят наивно. Может быть, фильм увлекает игрой актеров, вызывает азартное подростковое чувство, когда хочется кому-то подражать, за кого-то бояться, кому-то сочувствовать? Тоже нет, игра могла быть виртуознее, а характеры более объемными, крупно вылепленными. Привлекает же фильм самым неуловимым в аудиовизуальных искусствах — атмосферой. Но что такое атмосфера? Одни ее почувствуют, другие нет. Всё так. Но, пожалуй, ни у кого в сегодняшнем кино мысль о ненормальности нашего существования, о всеобщем недоверии, немотивированной злобе, о биологическом ее происхождении (кто тут опаснее — псы или люди?) не материализовалась с такой отчетливостью, как в фильме Светозарова.

Через зримую вещественность экрана показано духовное вещество жизни. И нет гарантии, что воплощенный этот замысел будет всеми понят и принят. И вот уже первые плоды поверхностного прочтения — ввиду излишней кровавости фильм не был закуплен официальным прокатом.

Режиссер стремится к компромиссу с жанром, жесткие каноны триллера пытается совместить с не менее жестким социальным анализом. Казалось бы, фильму обеспечена двойная надежность высказывания. Но бич таких сюжетов, опирающихся, с одной стороны, на законы жанра, с другой — на традиции изображения простого советского человека на экране, — в предсказуемости. Ясно, что герои, преодолев все преграды, до цели дойдут. В американских вестернах стереотип непобедимого героя ничуть не мешает его самовыявлению. Там свободные герои

действуют по собственному свободному выбору. Наши люди идут не на «дело», а на «задание». Группа задание выполняет, очищает город от собак-людоедов, но это локальное очищение уже не способно возродить жизнь. Шестерка планомерно движется к гибели. Герои сталкиваются с чем-то, явно превосходящим их индивидуальные возможности. Возникает сверхчувственный эффект, называемый в классическом литературоведении «общее состояние жизни».

Канон нарушен, но не потерял притягательной силы. И если был в замысле режиссера просчет, то не художественного, а психологического свойства. Общество сегодня резко поляризовано. Одна его часть сориентирована на политику, другая — на развлечения и слышать ничего не хочет о политике. Зрители не «считывают» с экрана то и другое вместе. Одних привлекут общественные проблемы, других развлечет триллер. И если Дмитрий Светозаров соединит обе непримиримые категории зрителей, честь ему и хвала.

Но вряд ли ему это удастся. Наш зритель — самый бескомпромиссный зритель в мире, ему подавай правдоподобную историю. Все должно быть «как в жизни», иначе прозвучит требовательное «не верю». Это простодушные американцы могут увлекаться многосерийными подвигами Индианы Джонса или очистительными полетами над городом Бэтмена. На «диком Западе» гуманные идеи в ходу, христианство стало нормой, к тому же там не устают воспевать традиционные доблести: отвагу, верность, справедливость и доброту. У нас их стесняются, они не кажутся «предметом искусства». Что делать — пока это заблуждение объединяет и творцов, и зрителей!

Признаться, в пиковые моменты я отводила глаза от экрана. Возможно, избыточная жестокость не нужна фильму, не способствует шоковой терапии. Слишком жестокий аттракцион выпадает из структуры жанра, а значит, не достигает цели. Важнее все же, как в картине развивается сюжет. Деформации в нашем сознании Светозаров отразил точно.

Духовного просветления нет. Люди идут вместе, но не сближаются, что было бы темой фильма прежде. Напротив того, ко всем безумствам, совершенным ранее, добавляется еще одно. Командир-фанатик пытается уничтожить остатки группы, ведь эти люди проникли в тайну «спецзадания». Государственная машина на-



«Псы». Рабочий момент

стигает и здесь, в пустыне. Ситуация дублируется. Множится зло, когда пора было бы одуматься, понять — последний шанс исчерпан.

«Псы» — социальный триллер, здесь изначально задается специфика жанра. У нас уже был удачный опыт подобного рода. В политическом вестерне «Холодное лето 53 года» духовное возрождение двух эзков проходило под знаком единоробства и торжества героев-одиночек над подонками-уголовниками. Правда, новизна приема прилагалась к уже освоенному общественным сознанием материалу — обстоятельствам сталинской неволи. В «Псах» выкристаллизован момент, когда мы только-только начинаем осознавать себя, и ох как не хочется выглядеть столь неприглядно.

«Псы»



Безысходность? Нет, первый этап преобразования должен быть у зрителей. Катарсис может возникнуть в заэкранном бытии фильма. Но зритель слишком недоверчив. Опять оскудение веры, доверия сказывается губительно, теперь уже на судьбе фильма. Действенная сила «Псов» — в отрезвляющей правде, но все ли ее почувствуют?

И еще один фильм из серии невидимок. «Посетителя музея» Константина Лопушанского, удостоенного награды двух международных фестивалей — в Москве и Мадриде, — ленинградские зрители практически не видели. Для многомиллионного города показ на одном сеансе в одном кинотеатре, пусть даже центральном, — капля в море.

«Посетитель музея» — яркий пример авторского кинематографа, когда все подчинено творческой воле одного человека. Трудности восприятия фильма заложены в нем изначально. Это тот редкий случай, когда броско заявленная и легко усваиваемая на уровне видеоряда тема фильма разошлась с его сюжетом. Лопушанский показывает мир после экологической катастрофы, на последней ее предгибельной фазе. Многочисленная массовка из дебилов выполняет здесь роль натурщика. Документальные кадры, запечатлевшие толпы и толпы больных людей, конечно, впечатляют. Однако режиссеру справедливо указывали, что в жизни можно найти сюжеты и пострашнее. Но если у К. Лопушанского и был тайный умысел «напугать» зрителей, то с целью весьма далекой от практической сиюминутной реализации. В одном из интервью он обозначил ее предельно определенно: «Я пытался выразить мечту о религиозном возрождении общества». Казалось бы, какая тут связь? Попробуем объяснить.

В фильме занято примерно с десяток профессиональных актеров, по сравнению с массовой их ничтожно мало. Большой город, откуда прибывает главный герой, в фильме не показан. Действие в основном разворачивается на метеостанции, маленьком островке жизни среди резервации дебилов, и в доме эмигрантов, хотя непонятно, откуда и куда в том страшном мире можно эмигрировать. По обычной, житейской логике, этих немногих «нормальных» людей и надо бы спасать, тем более что у зрителей создается полное впечатление, будто это последняя на всей планете горстка людей, не подверженных болезни Дауна.

Но «нормальные» поражены другой болезнью — неверием. Отсутствие веры, которая у режиссера однозначно связана с аскезой, привело к разрушительному для человечества развитию цивилизации. Отсюда и чувство вины перед дебилами — «большими детьми планеты» — у главного героя, отсюда и его искупительная жертва.

Напротив того, мутанты сохранили остатки веры. У них она носит непосредственно-детский и какой-то угрюмый, истовый характер. Праздник веточек, боязнь живого огня и в то же время вера в Спасителя. Только не о спасении души они просят, а о возможности покинуть этот мир, ставший адом. И нам необходимо принять эту условность, чтобы понять фильм. Люди же с метеостанции не молят ни о чем, они ко всему давно привыкли-притерпелись. Как ни странно, они спокойны, хотя прекрасно знают, что через несколько десятилетий жизнь на Земле прекратится.

Все, что им осталось, — глубокомысленно рассуждать, сохранять видимость добропорядочного семейства и понемногу развлекаться. Не правда ли, жизнеподобная коллизия?

Исходные посылки в фильмах К. Лопушанского и Д. Светозарова похожи — апокалипсическое видение мира, которое, однако, черпает сюжетные мотивы в современности, будь то гибель среднеазиатского моря или огромный процент больных среди новорожденных детей. И там и тут герои должны, достигнув некоего города, исполнить свое предназначение. Но у Светозарова сюжет замкнут на себя. Героев ждет трагический финал, для них нет исхода. В фильме Лопушанского поисков реального выхода как бы не происходит, это многих раздражает. Тема, заявленная как публицистическая, разрешается в сфере отвлеченного духовного деяния. Истинный сюжет филь-

ма — путь героя в Святой город. Он должен достичь вершины холма, откуда можно молиться за убогих. Но это видимая часть сюжета. Внутренний сюжет — метания и боязнь своей миссии (ведь герой — обычный, слабый человек), прозрение трансцендентной силы, которая поведет за собой, предощущение своей предназначенности. И совсем не случайно герой в сценарии назван Макс — от «максимы», что значит «принцип», «образец поведения». Выход в молитве? Но развитие цивилизации не остановить. Значит, нужны огромные преобразования в сфере духа, обретение нового религиозного опыта.

Олег Тепцов, Дмитрий Светозаров, Константин Лопушанский представляют одно поколение режиссеров. Но какая разница в позициях! Те, кто старше, отвечают привычному представлению о художнике-гражданине, в их фильмах сопричастность, беспокойство за происходящее. Олег Тепцов и его сверстник и коллега по студии Валерий Огородников отрекаются от всего, что было до них, выносят вотум недоверия «отцам». Что ж, по крайней мере, есть надежда, что не отягощенные предрассудками молодые изберут свою дорогу.

Вернемся к началу статьи, к цитате из интервью А. Германа. Сегодня всех занимает феномен Андрея Тарковского, не случайно Герман апеллирует к его имени. Не имея сейчас возможности подробно говорить о кинопоэтике Тарковского, попытаемся попросту понять, чем он привлекал души. Внутренняя позиция режиссера драматична, что делает творца близким нам. Он был снисходителен, не учительствовал, не предполагал возвысить зрителей до себя. Его фильмы — постоянное становление веры (не в религиозном только смысле). Каждый его кадр отражает движущееся время, и потому заглядывает в вечность.

# ОДНА «ВЕСНА» СМЕНИТЬ ДРУГУЮ СПЕШИТ...

Заметки о «Ленинградской музыкальной весне-90»

МИХАИЛ ЛОБАНОВ

По-разному запечатлелась в памяти «Ленинградская музыкальная весна» за четверть века своего существования. Были «Весны»-открытия — благодаря им в конце 60-х годов вдруг заговорили о новой ленинградской композиторской школе. Были «Весны»-итоги, возвращающие внимание к наиболее удачным сочинениям из прошлых концертных программ фестиваля. Были «Весны»-юбилеи — в параллель к датам, отмечаемым в оные годы со всекамуфлирующей пышностью. Были, наконец, «Весны» без тематической нагрузки, но запомнившиеся той или иной интересной премьерой.



«Ленинградскую музыкальную весну-90» можно с полным основанием определить как переходную — по аналогии с этнографией, где ритуалы, фиксирующие смену состояний (а это осознавалось в древних обществах в понятиях рождения и смерти), получили название переходных. Действительно, просуществовав по 1989 год — ровно 25 лет! — как ежегодный показ композиторами города на Неве своих последних работ, «Ленинградская музыкальная весна» в таком качестве нынче прекратила свое существование — умерла, но только для того, чтобы возродиться в ранге международного фестиваля под тем же названием.

С годами накопилась усталость прежней традиции фестиваля как ежегодного вернисажа музыкальных новинок. Возросла и предсказуемость его художественных результатов, поскольку ограничен круг композиторов, предоставляющих для фестивальных программ свои новые сочинения. Прогрессировавшая вплоть до самых последних сезонов оторванность Ленинграда от мировой музыки сегодняшнего дня — еще один фактор, понижающий, как это ни парадоксально, внимание и к местным творческим силам, не позволяя оценить их по достоинству. Интересы публики... впрочем, об этом особо.

Казалось бы, Ленинграду грех жаловаться на недостаток контактов с современной музыкой. Не из-за переизбытка ли ее, как некоторые полагают, невелика в среднем посещаемость концертов? Но как только ожидается встреча с крупным явлением, так полны филармонические залы, так самый горячий прием аудитории. Вспоминая поразительный эпизод двухлетней давности, когда после концерта из произведений Д. Кейджа

и других авторов публика, будучи под сильным впечатлением, не спешила разойтись, и у дверей Малого зала Филармонии почти во всю ширину тротуара Невского сам собой образовался, как принято сейчас говорить, «гайд-парк»: незнакомые друг с другом люди вступали в разговор о прослушанной музыке, дискутировали, советовались, на какие еще концерты — симфонические, камерные — стоит пойти.

Был этот эпизод во время III Международного музыкального фестиваля, из-за перегрузки Москвы мероприятиями, ремонта концертных залов и гостиничных трудностей перенесенного на невские берега. А в самом Ленинграде? Я пытался припомнить, сколько же раз за последние добрых двадцать (!) лет в нашем городе звучала — с таким же размахом, с той же представительностью фигур и на таком же широком фоне композиторского творчества — современная мировая музыка? Счет кончался на цифре 2 или 3.

И вот состоялся Первый ленинградский международный фестиваль современной музыки. Однако превращения прежней «Весны» в новую как по мановению волшебной палочки не произошло. Разумеется, были исполнены произведения ряда композиторов из Польши, ГДР, Швеции, Дании, США — но ведь и прежде в некоторых из «Весен» участвовали композиторы из других стран, хотя фестиваль и не претендовал на статус международного. Прошедшая «Ленинградская весна-90» больше напоминает те прежние «Весны», чем случайно посетивший наш город действительно международный музыкальный фестиваль. Характерный штрих: идея международного фестиваля не нашла совершенно никакого отражения на симфонических вечерах в Большом зале Филармонии. Если концерт-открытие, посвященный Рахманинову и Шостаковичу, был напоминанием о вкладе русской музыки в мировую культуру и вызывал мысль о ее духовном завещании современности, то далее, хотя бы по законам гостеприимства, следовало дать слово зарубежным гостям. Однако ни одного их произведения в БЗФ мы так и не услышали. И даже концерт-закрытие, подводящий итоги празднику, никоим образом не был связан с замыслом нового фестиваля. А именно в момент заключительного аккорда праздника хотелось бы видеть не только



«знакомые всё лица», но и какую-либо яркую творческую фигуру из-за рубежа.

Между сочинениями, прозвучавшими на прошедшей «Весне», нет-нет да и возникали переключки, параллели — и притом по самым разным поводам. Вот несколько авторов оттолкнулись от текстов католической мессы, от канонов православной литургии (инструментальные Concerto da Passione Ю. Фалика и «Маленькая месса» дебютанта фестиваля Л. Резетдинова; «Музыкальное приношение» Д. Смирнова — для хора и ансамбля: «Слава Богу за все» — хоровой концерт А. Королева на текст акафиста Г. Петрова). Вот группа вокальных произведений на стихи поэтов «серебряного века» (Цветаева и Гумилев — в камерно-вокальных циклах В. Соколова и Н. Сниховской, Балтрушайтис — в хоровой кантате Г. Банщикова, Ахматова — в сцене «Подвал памяти» В. Сапожникова, опять Цветаева и Пастернак — в вокально-оркестровом цикле В. Успенского «Диалог о любви»). Вот два сочинения с подзаголовком «Посвящение Брамсу» (есть и такое совпадение!) — это фортепианное трио З. Багиньского (Польша) и Третья симфония Г. Корчмара. Прямой адресацией к русской музыкальной классике сближаются симфоническая повесть А. Смедкова «Хожение за три моря» и фортепианный концерт А. Мыльникова. Еще одна линия объединяет несколько произведений, в которых концептуальное значение несет предынтонационный звуковой материал, рожденный за пределами возможностями инструмента и необычными способами извлечения звука, — это замечается в таких не схожих между собой сочинениях, как Соната для скрипки и фортепиано Г. Фиртича, Ноктюри для блок-флейты А. Боруна-Йоргенсена (Дания), три ноктюриа для арфы Л. Фойгтвендера (ГДР)...

Убеждающей силой авторского высказывания выдвинулся в симфонической части фестивальной программы виолончельный Concerto da Passione Юрия Фалика. Что-то произошло в душе, когда после адеких видений и мучительных раздумий в музыке открылась дорога к Храму. Эти прекрасные минуты с избытком искупают моментами опущавшийся в музыку налет рассудочности, когда путь еще был далек от финального Lux aeterna.

В новой работе Ю. Фалик остается верен себе, своим творческим установкам: строгость и последовательность в выборе средств, сдержанность и интеллектуальный контроль, эмоциональное «заражение» — через ratio, логику формы. Частям концерта предпосланы заглавия из текстов канонической мессы, понимаемые композитором как «слова — знаки духовного бытия человека, символизирующие Веру и Отчаяние, Покаяние и Надежду» (из авторской программы). Сочинение продолжает, таким образом, череду «рекреативных» инструментальных произведений Ю. Фалика — Элегическая музыка памяти И. Ф. Стравинского, 6-й струнный квартет. Солисту Александру Рудину, музыканту лирического дарования, в Dies irae несколько недоставало рельефности звучания, оркестр его подавлял. Тем не менее исполнение молодого виолончелиста — одно из наиболее законченных и проникновенных.

Небольшая пьеса Лидрея Петрова Memoria для скрипки и камерного оркестра как-то незаметно прозвучала под занавес фестиваля, не найдя в программе места, соответствующего ее художественным достоинствам. Между тем она должна быть по праву причислена к лучшим произведениям на нынешней «Весне», хотя мне и показалось, что очистительное воздействие этого траурного произведения до конца не выявилось: музыка больше говорила о смерти, чем о просветлении. Memoria — поэма о прошедшей жизни, траурное слово (сочинение посвящено памяти известного скрипача Бориса Гутникова). Музыка впечатляет богатой оркестровой фантазией, точно найденными звукотембрами. Каким подтекстом наполняется глубоко скорбная нота в завершение пьесы: открытая струна «соль», не очеловеченная музыкантским прижатием к гриффу, — словно метонимический образ скрипки, навсегда лишившейся владельца. Скрипка, впрочем, не умолкла, от отца ее принял сын. Выступление в Memoria Аркадия Гутникова предвещает успешное концертное будущее этого молодого музыканта, пока еще студента Консерватории.

Замысел Третьей симфонии Григория Корчмара серьезен и современен. Романтический романтизм Г. Корчмара сопрягает с жесткой, нарочито механистической музыкой, чуждой человеческому естеству и заставляющей вспомнить о вторжениях зла у Шостаковича. Какое впечатление на незамутненный взгляд из романтического прошлого производит настоящее? Примерно так можно было бы сформулировать «проклятый» вопрос, то и дело возникающий в симфонии за переизъями музыкального развития. И острее всего — в тот момент, когда сдавленным криком оборачивается человечнейший напев из Интермеццо брамсово-Третьей, или в коде финала с ее роем видений из фортепианных интермеццо Брамса, поэтично оркестрованных Г. Корчмаром.

«Хожение за три моря» Александра Смедкова (по Афанасию Никитину) привлекает былинной масштабностью музыки. Вслед за первым русским путешественником композитор «проходит» в своем сочинении тот же полный опасностей путь — в доказательство к партитуре приложена карта. Особенно впечатляет вдохновенно написанная средняя часть «В Индейской земли», где есть неожиданные, но очень точно найденные эквиваленты звучания восточных инструментов и где фантазия композитора чувствует себя как-то необыкновенно просторно.

Однако карта — не самый лучший помощник в музыкальном путешествии. Не следовало ли композитору миновать, например, тот пункт, где музыка его столь близка корсаковской «Сече при Керженце»? Или малоприметную эфионскую остановку? Такие эпизоды расхолаживают, и надо обладать очень большим драматургическим чутьем, чтобы собрать внимание слушателей к кульминации произведения. Справедливости ради — А. Смедкову это удалось.

По всем приметам драматургии Вторая симфония Александра Радвилевича относится к остроконфликтным произведениям. Противостояние светлого человеческого идеала и стихии хаоса, апокалиптических видений и вечных духовных

ценностей — такова ось авторской программы симфонии.

Следя за развитием А. Радвилевича как композитора, не могу не отметить, что в его музыке стремление к порядку, к равновесию побеждает дисгармонию. И в новой симфонии ощущение целостности архитектурной планировки возобладало над жестоким противоборством сил.

Лаконичная симфонietta М. Мароша (Швеция), исполненная почему-то в камерном концерте в Малом зале Филармонии, с первых тактов захватила мощным звуковым потоком. Когда перед самым окончанием произведения это целенаправленное движение неожиданно прерывается, на мгновение приоткрывается второй план — нежнейшие, небесно звучащие переливы. Но тут же последний оркестровый удар, окончательная точка, убивает это прекрасное видение.

Партитура симфонии насыщена приемами минималистского письма, более знакомыми по музыке медитативно-созерцательного характера. Любопытно было встретить их в музыке такого эмоционального накала, как сочинение М. Мароша.

Основным исполнителем симфонических новинок был в этот раз Литовский молодежный симфонический оркестр при Министерстве народного образования (художественный руководитель — Гинтарас Ринкявичус). С этим коллективом, существующим чуть более года, ленинградцы познакомились впервые. О больших возможностях молодого оркестра и культуре его музыкального руководства свидетельствует тщательность, с какой были разучены сложные партитуры. Свободно и увлеченно играют струнные — самая сильная часть оркестра; духовые группы, особенно медную, предстоит еще совершенствовать. А вот идея поставить в программах рядом с новинками и популярнейшие шедевры, такие, как Шестая симфония Чайковского или Пятая — Бетховена, оказалась уязвимой. Не лучше ли было прослоить новинки легкими для восприятия пьесами Онеггера, Бартока, Прокофьева, Гершвина или других мастеров XX столетия? Это более отвечало бы характеру фестивальных концертов.

Одним из центральных событий фестиваля стал хоровой концерт Анатолия Королева «Слава Богу за все», исполненный в Смольном соборе Камерным хором под руководством Н. Корнева. Те, кто следил за творчеством композитора, наверняка отметили метаморфозу в манере его письма. Недавний «дебюссист» и «вебернианец» — теперь он посвящает свою музыку служению высокому слову, считая, что наиболее ясно для современного человека оно звучит в литургических сочинениях Чайковского, Гречанинова, Рахманинова, Чеснокова, и стремится достичь такой же ясности. Концерт написан на слова акафиста протоиерея Г. Петрова (религиозного философа, закончившего свою жизнь в сталинских лагерях). А. Королев облекает в законченные музыкальные периоды почти прозаический текст, выделяет в точках, найденных по законам музыкальных пропорций, ключевые слова-символы, соотносит стилистические фигуры (параллелизмы) с ритмом музыкальных построений. И на редкость прозрачно и осмысленно звучит у А. Королева

слово, хотя голые стены Смольного собора оказались отнюдь не лучшей акустической средой для отчетливого хорового пения. Концерт А. Королева занял целиком один из вечеров фестиваля и был возвышенно проинтонирован Ленинградским камерным хором под управлением Николая Корнева, глубоко впечатлив собравшихся.

Кантата «Canticles amores» Сергея Белимова на тексты из Сафо, «Песни песней» и Цветаевой была с воодушевлением принята при исполнении. Ее терпкая и образно-определенная музыка динамична по форме, лишена длиннот. Сочинение



*Хормейстер Н. Корнев*

написано в русле, проложенном «Свадебкой» Стравинского, а затем продолженным Орфом: лапидарные архаические попевки у хора, замысловатое юбилейное пение солистов, оркестр с обилием «пустых» кварто-квинтовых созвучий как средство динамизации вокала — и остинато, и еще раз остинато, в которых накапливается энергия, разряжающаяся в экзистенциальных кульминациях. При том, что темпераментная музыка С. Белимова сложилась в захватывающее произведение, слишком явное сходство с великим Игорем порою озадачивает.

Внешне очень скромно выглядела кантата Геннадия Банщикова «Творцу» на стихи Балтрушайтиса, посвященные Скрябину. В музыке проходит и мелодия из скрябинской «Божественной поэмы». Автор, оставаясь в рамках интонационно

сложного стиля, увлекает слух и мелодической красотой, и тонкой выслушанностью хоровой фактуры.

Появление новых хоровых произведений стимулируется существованием в Ленинграде такого коллектива, как Камерный хор под руководством Н. Корнева. Но наряду с ним необходимо отметить и хор *Lege artis* под руководством А. Абальяна с его характерным звучанием легких и звонких молодых голосов.

Разочаровали наши музыкальные театры: на «Ленинградской музыкальной весне-90» не было



*Ленинградский камерный хор*

представлено ни одной новой работы, лишь немногие произведения из прошлых лет. Но тяга к театру неизбежна, и на «Весне» она воплотилась... в концертном зале.

Средневековая мистерия с ее наивной театральностью стала прообразом формы, в которую отлилось самое, пожалуй, загадочное произведение фестивальной программы — композиция Владимира Сапожникова «Подвал памяти». Стихи Ахматовой, известные и тайные (опубликованные не так давно Л. Чуковской), истолкованы композитором как сценарий о трагической судьбе Поэта. Суд вечности, оправдывающий его, — где и когда этот суд свершится? А неправый суд в угоду официозу реален, жесток, действителен. В предсмертный час вершится он. И вот злоеущий черный Мим вырывает у Музы дудочку —

ясный голос правды, данный Поэту свыше. Но для вечности это не преграда — другая точно такая же дудочка продолжила прерванный напев.

Радостно быть очевидцем горячего приема, который получило произведение В. Сапожникова. Симпатии к произведению, думаю, привлекло не только имя Ахматовой, не только развитый театральный элемент, намного превосходящий пределы обычного в «инструментальном театре», но и мелодика вокальных партий — простая, не кокетничающая доступностью, а образно выразительная и интеллигентная. И все же что-то во мне не могло примириться с тем, как композитор использовал поэтическое слово — лишив его иносказательного смысла, приданного поэтом, превратив метафоры в предметы сценических аксессуаров. Но возможно, что постановка «Подвала памяти» в Камерном театре, на вечере одноактных опер (кстати, сам композитор назвал свое сочинение «сценой») оправдала бы то, что сейчас вызвало сомнения.

Исполнение композиции В. Сапожникова открыло слушателям молодых певиц Т. Павловскую и Ю. Герцеву и показало стремление участников brass-квинтета, руководимого В. Буяновским, быть не только отличными музыкантами, но и актерами, рядом с настоящим драматическим актером — Ю. Хомутянским в немой роли Мима.

Тоску по опере отчасти возместил и «Диалог о любви» — сочинение Владислава Успенского для сопрано (Т. Сморякова), баритона (В. Лебедь) и оркестра (Ленинградский камерный оркестр под руководством Р. Мартынова, вынесший на своих плечах, наряду с литовцами, груз многих симфонических премьер). Рассказанная в ариозно-романсовом стиле история любви — с ее мечтами, признаниями и горьким осознанием ее невозможности — имеет под собой и некоторую реальную почву: взаимоотношения двух великих поэтов. Это и стало поводом для соединения в одну композицию стихов Цветаевой и Пастернака.

В новом сочинении В. Успенский верен своей манере письма: демократичность мелодики, легкость и естественность перехода от нее к динамическим нагнетаниям в эпизодах чисто симфонического характера. И прежде у него были произведения, где действовали такие же обобщенно-лирические герои. Но в «Диалоге», получившем импульс от действительного биографического события, хотелось бы встретить какой-либо штрих, стилизующий музыку самого Пастернака или его гениальных кумиров, известных, скажем, по «Охранной грамоте», и тем самым обособляющий новую работу В. Успенского в ряду других его сочинений.

Камерные концерты оказались единственной частью «Ленинградской музыкальной весны-90», где была реализована идея международного фестиваля. Исполнялись на них в основном небольшие сочинения гостей, созданные начиная с 1957 и кончая 1988 годом. Одна пьеса — один автор, совершенно неизвестный публике как творческая фигура, но часто имеющий вес в музыкальной культуре своей страны; представительная должность, победы на композиторских конкурсах (все это указано в аннотациях). Так можно ли по одной из пьес концертного отделе-

ния составить сколь-нибудь законченное представление о лице этого автора? Вряд ли. Видно, в будущем стоит по-иному начинать знакомство с новыми для публики именами: с крупного оркестрового или хорового произведения либо с небольшой камерной программой из нескольких вещей, показывающих разные грани творчества.

Прообраз такой встречи видится мне в состоявшемся на «Весне-90» творческом вечере Дональда Харриса (США). Твердый последователь нововенской школы, он в лучших сочинениях поэтичен, достигая сгущенно-экспрессивного выражения чувств. Такова его последняя работа — три песни, написанные на тексты стихотворений А. Жиро, не исползованных Шенбергом в «Лунном Пьере». Сочинение предназначено для того же исполнительского состава, что и шенберговский цикл. Но только вместо неповторимого шпрехштимме Д. Харрис использует обычное пение. С покоряющей свободой и артистизмом выступила в этих песнях Т. Сморякова, передавая причудливую смену настроений, прослеживаемых в мозаике коротких, разнообразных, выразительных фраз.

Не все в программе Д. Харриса было равноценным: иные из его сочинений, и прежде всего *Ludus-II*, показались суховатыми, распланированными, но не прочувствованными. Тем не менее авторский вечер американского гостя выявил плодотворность самой идеи дать возможность новому для ленинградцев композитору выступить с небольшой камерной программой.

*В. Сапожников. «Подвал памяти»*



Впрочем, и одна пьеса может порою сказать об авторе столько, чтобы его имя навсегда осталось в памяти. Таков «*Nachstück*» А. Боруна-Йоргенсена (Дания) для теноровой блок-флейты. Этот инструмент, ангажированный в профессиональную музыку, таит в себе — и это чутко услышал, а точнее сказать, открыл датский композитор — и непознанную прамузыку. Она развивается, не востребуя ни одного привычного флейтового звука. Поразительнее всего двухголосные созвучия, заставившие сидящих в зале приподняться, чтобы увидеть, правда ли это. Элизабет Селин, волшебно исполнившая ноктюрн, — форменный музыкальный экстрасенс.

Привлекателен облик автора в «Метаморфозах» Я. Карлстедта (Швеция). Эпический мотив вечного круговращения жизни преломлен в эпизодах пейзажного и экспрессивно-выразительного характера. Выделяется мастерское владение фактурой: ансамбль из пяти музыкантов звучит у Я. Карлстедта с насыщенностью оркестровой партитуры.

К числу самых запоминающихся премьер «Весны» относится Скрипичная соната Георгия Фиртича — развернутое, полное драматических поворотов повествование. Последовательность в изложении музыкальных «событий» увязывается в нем с образами-тембрами как сущностными абсолютами, не нуждающимися в процессуальном выявлении. И поэтому в иные моменты в сонате ощутима стилистическая пестрота. Но все же богатство музыкального воображения автора постоянно держит внимание в состоянии повышенной готовности. Тонкий скрипач А. Резниковский был убедителен в своей партии, пианистка же М. Трей не всегда заботилась о звуковом равновесии ансамбля.

«Ленинградская музыкальная весна-90»... Двадцать шестая или первая? Анализ ее программ показывает, что переход к новой концепции традиционного праздника музыки еще не произошел. Фестиваль непременно должен иметь в своей программе центральное событие: либо авторский вечер одного из лидеров современной зарубежной музыки, либо малые гастроли какого-нибудь знаменитого коллектива или оперной труппы. Такого ключевого события, повышающего оживление вокруг фестиваля, на «Весне-90» не было. Во-вторых, необходимо повысить требования к отбору сочинений для исполнения. В-третьих, стоит более активно приглашать зарубежных исполнителей — друзей ленинградской музыки. Тогда с большим вниманием отнесутся к «Весне» и наши лучшие коллективы, сейчас отошедшие от участия в ней. В-четвертых... не следует порывать с традицией прежних «Весен». Надо чередовать фестивали с преимущественным вниманием к музыке гостей и фестивали с акцентом на ленинградских новинках. А концепцию можно сформулировать буквально в одном призыве: вернуть ленинградцам былой в нашем городе уровень общения с мировой музыкой.

*Фото Ю. Щенникова*

# НА ПОВОРОТЕ СТОЛЕТИЙ

## Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве

АЛЛА РУСАКОВА,  
доктор искусствоведения

Стало уже аксиомой, что основы русской художественной культуры XX века, сложной и противоречивой, созидавшейся в процессе внутренней борьбы и при противодействии внешних сил, уничтожавшейся и возрождавшейся вновь, словом, той, чьими плодами пользуемся мы сейчас, — основы этой культуры закладывались в веке XIX, а точнее — в самом его конце.

В 1911 году А. Блок создал поэтический образ эпохи, столь же судьбоносной для будущего, как грань XVIII и XIX веков или тот «поворот столетий», что переживает ныне наша страна и все человечество<sup>1</sup>. В поэме «Возмездие» Блок писал: «Век девятнадцатый, железный, / Воистину жестокий век! / Тобою в мрак ночной, беззвездный / Беспечный брошен человек! / ...Век буржуазного богатства; / (Растущего незримо зла!) / Под знаком равенства и братства / Здесь зрели темные дела...» И далее: «Двадцатый век... Еще бездомней, / Еще страшнее жизни мгла; / Еще чернее и огромней / Тень Люциферова крыла...» А через несколько строк следует знаменитое предсказание «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей» двадцатого века...<sup>2</sup>

Через два десятилетия К. Петров-Водкин, один из самых пытливых русских живописцев, стремившийся проникнуть — и в живописи, и в слове — в тайны мироздания, вспоминал: «Двадцатый век наступал не просто. Ведь из четырех цифр сорвались с места три: одна из девяток перескочила к единице и два нуля многообещающе расчистили дорогу идущему электромагнитному веку с летательными машинами, стальными рыбами и прекрасными, как чертово наваждение, дредноутами. Главным признаком новой эры наметилось движение, овладение пространством... Еще неяснее, чем Метерлинк, но ближе к нам замузицировали символисты, раздвигая преграды для времени

и пространства. Заговорил Заратустра, расширяя «слишком человеческое», — форма теряла свои очертания и плотность... Ибсен бесплотил психику, обволакивал предощущениями и неизбежностью человеческую жизнь. Прекрасная нудь обезволивала желания, разрывала с простотой и ясностью...»<sup>3</sup>

В этих отрывках, поэтическом и прозаическом, Блок и Петров-Водкин с пронизательностью, свойственной большим художникам, запечатлевают «неслучайные черты» своей эпохи. Дело же исследователей культуры этого времени — выделить из бесконечного разнообразия вариантов и элементов художественной жизни те, в которых заложены ростки будущего. Эти элементы, переходя затем, по мере своего развития, в иные, новые качества, оказываются в пору своего расцвета не только несхожими со своими истоками, но часто их отрицающими. К таким явлениям, спроецированным в будущее, несущим в себе зародыши нового, принадлежат на грани двух столетий символизм и модерн.

Однако прежде чем говорить об их генезисе, развитии, судьбе и значении, следует вкратце определить, что же вкладывается в эти понятия. И тут важнее всего подчеркнуть, что обе категории, теснейшим образом связанные между собой в сегодняшнем представлении о «серебряном веке» русской культуры, должны быть отнесены к двум различным понятийным рядам. Несколько упрощая из-за специфики и объема журнальной статьи этот сложный вопрос,

<sup>1</sup> Немецкое выражение «Jahrhundertwende» («поворот столетий») гораздо точнее определяет движение и характер времени, чем французское «fin de siècle» («конец века»).

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 3. 1960. С. 301—303.

<sup>3</sup> Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. JL. 1982. С. 369—370.

можно определить их коренную разность и вместе с тем связь следующим образом: символизм — философская мировоззренческая концепция, модерн же — стиль, т. е. общность художественной формы или «язык», которым по большей части пользовался символизм, воплощая свои идеи в искусствах пространственных, в музыке, в театре. (Несколько забегаю вперед, скажу, что с наибольшей полнотой и окончательностью символизм как мировоззрение выразил себя в литературе, особенно в поэзии, благодаря специфике ее задач — воздействовать не только на сознание человека, но и на его эмоции, на область подсознательного. Более того, именно литература — та область, в которой символизм полностью осуществился как стиль, благодаря основному инструменту воздействия каждой философской системы — слову.)

Связь между символизмом и модерном в искусстве при всей ее очевидности все же была необязательной и, во всяком случае, — подвижной и изменчивой. Символизм в изобразительном искусстве говорил и на других языках. Недаром один из крупнейших его исследователей на Западе Ханс Хофштеттер подчеркивал: «Символизм... пользуется многочисленными стилистическими приемами, применяемыми им в зависимости от смысловых потребностей»<sup>4</sup>. Идеи символизма, особенно на ранних стадиях его развития, перелagались на язык различных стилей, в том числе натурализма и академизма; часто художники-символисты соединяли элементы различных стилей в произвольных комбинациях и пропорциях, впадая при этом в откровенный эклектизм. Однако вышесказанное относится главным образом к символизму западноевропейскому, прошедшему более длительный и в какой-то мере более противоречивый путь развития, чем символизм русский.

Содержание же искусства модерна, «стиля эпохи» (выступавшего в разных странах под различными именами: «ар нуво» — во Франции, Бельгии, «югендстиль» — в Германии, стиль сецессион — в Австрии, Чехословакии, Польше и т. д.), не было только символистским. Множество художников, бывших чистейшей воды позитивистами, стоявших обеими ногами на земле и даже не дававших себе труда размышлять о коренных вопросах искусства и жизни, принимали участие в создании «стиля эпохи». Не говоря уже о мастерах массовой культуры или дурного вкуса, получавших из вторых рук, широко использовавших и при этом снижавших формообразующие элементы модерна.

Однако в своих наиболее характерных,

«чистых» образцах модерна в изобразительном искусстве воплощал и основные концепции символизма, и положения, бывшие как бы ответвлениями его главных теоретических посылок (например, многоаспектную идею Красоты с большой буквы). Именно о таком искусстве и пойдет речь в данной статье.

Попытавшись кратко сформулировать мировоззренческие основы европейского и русского символизма, можно установить, почему наиболее приемлемым языком для символизма в изобразительном искусстве оказался именно модерн, первый стиль нового времени, отказавшийся, по меткому выражению Д. Сарабьянова, от «прямого диалога с натурой»<sup>5</sup>. Модерн возвел в принцип условность, остроту и парадоксальность изображения, включил в свою иконографию миф, сказку, мечту, темы света и тьмы, добра и зла, рождения и смерти, возвышенной любви и вождения, стремился к синтезу искусств, к замене станковой картины — панно и росписью, к широчайшему использованию орнамента.

Символизм — при своем зарождении и на протяжении своей истории — направление, восстававшее в первую очередь против позитивизма и эмпиризма второй половины XIX века. В его основе лежала идея двойственности мира, цель символизма — в поэзии, музыке, живописи — познать «подлинную сущности» предметов и явлений интуитивным путем. Вместе с тем символизмом была в известной мере свойственна романтическая жажда разрушения или, скорее, преодоления буржуазных стандартов, отвращение к прозе буржуазного мира (вспомним только что процитированное «Возмездие» Блока!).

Нигде в Европе не было такой напряженной экономической, социальной, политической, общественной ситуации, как в России конца XIX века. Это время подготовки плацдарма для битвы нового со старым во всех областях русской жизни и одновременно пора глубокого разочарования русской художественной интеллигенции в позитивизме и эмпирической раздробленности науки XIX века. Все резче становится расхождение между материализмом в различных его разветвлениях и многочисленными ипостасями философского идеализма и, как

<sup>4</sup> Hans H. Hofstätter. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1973. S. 78.

<sup>5</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 17. Читателей, желающих ознакомиться с историей и проблематикой стиля модерна подробнее, отсылаю к этой монографии.

следствие, между творчеством, непосредственно и с кажущейся объективностью воплощающим жизненные реалии, и искусством, отражающим жизнь сложным, субъективно опосредованным путем.

Отчасти вследствие того, что символизм в России возникает позднее, чем на Западе, он развивается быстрее и интенсивнее. Рождение символизма в русской литературе можно приурочить к грани 1880—1890-х годов (во Франции в это время — расцвет символизма), а его закат — к 1910 году, когда на смену ему приходят новые, авангардистские направления. Отцом и зачинателем русского символизма должно считать В. Соловьева, философа-неоплатоника, неортодоксального мистика и поэта. К «старшим» символистам относятся Д. Мережковский, Н. Минский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и, наконец, В. Брюсов (занимавший как бы переходное положение между «старшими» и «младшими» символистами).

«Младшие» символисты или «теурги» — целая плеяда поэтов первых десятилетий нового века, в том числе отмеченный печатью гениальности поэт, прозаик и теоретик поэзии Андрей Белый (Б. Бугаев), Вяч. Иванов, также сделавший значительный вклад в философию символизма, стоявший несколько особняком И. Анненский и конечно А. Блок. Учениками «младших» символистов в течение нескольких лет считали себя будущие акмеисты — Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, а также М. Кузмин.

Основные положения, определяющие философскую сущность литературного символизма, были общими как для «старших», так и для «младших» его представителей. И для тех и для других главенствующей всегда оставалась идея дуализма всего сущего, когда предметы и явления внешнего мира оказывались лишь «отблесками», «теньями» от «незримого очами», «искаженными откликами» неземных «торжествующих созвучий» (В. Соловьев). И для тех и для других «символ» говорил «на сокровенном языке... намека и внушения нечто... неадекватное внешнему слову», был «неисчерпаем и беспределен в своем значении», «многолик», «многомыслен и всегда темен в последней глубине» (Вяч. Иванов). Для тех и для других «образ предметного мира» был «только окном в бесконечность» (В. Брюсов).

И все же между мировоззрением и художественным творчеством «старших» и «младших» поэтов-символистов была существенная разница. Для первых — воспитанных на учении о непознаваемой «вещи

в себе» Канта, впитавших положения Шопенгауэра о «мировой воле», увлеченных трагедийностью философии Ницше, открывших для себя Вагнера, Эдгара По, Бодлера, «проклятых поэтов», раннего Метерлинка — был характерен пафос отрицания, выраженный индивидуализм, бесконечный пессимизм мировосприятия, убежденность в незыблемом господстве мировой дисгармонии. «Младшие» символисты выходят на литературную арену зимой 1902/03 года, в преддверии катастрофы русско-японской войны и катаклизма первой русской революции. Их символизм оказывается более чутким к мировым событиям. Увлечение «старших» символистов философией Ницше с его культом иррационального, стихийного, «дионисийского» начала сменяется преклонением «младших» перед объективным идеализмом стройной философской доктрины Владимира Соловьева, его проповедью «соборной общности» и «грядущего обновления». Надежды на наступление лучезарного «царства добра и света» питают своеобразный мистико-идеалистический «исторический оптимизм» «младших» символистов. Одновременно они развивают сложное учение о «двомерии», где каждое явление реальности — лишь символ потустороннего, а искусство — средство постижения и преодоления этой двойственности.

Не случайно приходится так подробно останавливаться на особенностях философских концепций символистов-литераторов. Символизм в русской живописи, так же, как в музыке и театре, возник вслед за символизмом литературным и под его непосредственным влиянием (за одним, но весьма существенным исключением — творчеством М. Врубеля, чьи живописные прозрения предшествовали начальным опытам символистов-литераторов). В целом рамки символизма в изобразительном искусстве значительно уже, он менее наступателен и энергичен в своих проявлениях. Даже выдвинув значительных мастеров — того же М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, К. Сомова, Л. Бакста, М. Добужинского, Н. Рериха, художников «Голубой розы», К. Петрова-Водкина, — символизм в русской живописи и графике оказался не столь последовательным в своем развитии, не столь сознательно философичным, как символизм в литературе. Мирозрение большинства художников-символистов отличалось туманностью, неопределенностью, многим из них были достаточно чужды и непонятны сложные философские построения их собратьев-литераторов. При этом русские художники, близкие символизму, как бы существовали в его «плазме»,



впитывая основные идеи направления из всей культурной атмосферы — читая стихи и прозу символистов, слушая Р. Вагнера, а позднее — А. Скрябина и И. Стравинского, посещая постановки пьес Метерлинка, Ибсена, Гауптмана, подчас и участвуя в оформлении этих спектаклей. Характерно, что русские живописцы этого направления никогда не называли себя «символистами». В противоположность авангардистам 1910-х годов, они не выпускали деклараций и мани-

салонно-академическое, то теперь соотношение сил меняется. В самой среде передвижников начинают появляться признаки разочарования в прежних народных идеалах, разочарования, влекущего за собой и все нарастающее расслоение. Одновременно все сильнее становится оппозиция основным тенденциям передвижников со стороны воспитанных под их эгидой молодых мастеров. Постепенно образуется круг художников, которые к середине девяностых годов займут ведущее положение в русской живописи и определяют на ряд лет ее значимость и характер. Назову — помимо М. Врубеля — В. Серова, И. Левитана, К. Коровина, М. Нестерова, В. Борисова-Мусатова, А. Васнецова, А. Рябушкина, А. Головина, С. Малютина. Большинство из них — москвичи, члены так называемого абрамцевского, или мамонтовского, кружка. А через несколько лет на сцену выйдет своеобразное петербургское «подкрепление» — мирискусники во главе с С. Дягилевым и А. Бенуа.

Однако здесь возникает некий парадокс, характерный для русской культуры этих десятилетий вообще. Общее направление живописных поисков конца века кажется достаточно единым. Большинство молодых мастеров, стремясь к обновлению искусства, к одухотворению его интенсивным чувством, к выработке гибкого и выразительного живописного языка, не посягает еще в ту пору на принципы реалистического метода второй половины XIX века. Они пытаются его обновить. В основе их мироотношения — за исключением, может быть, лишь Врубеля, Мусатова и отчасти Рериха — лежит еще вера в реальность и познаваемость зримого мира, только ставшего для них богаче, подвижнее, изменчивее, чем для их предшественников. Вместе с тем было бы ошибкой видеть в творчестве этих художников стилевое единство. Если рассматривать новую живопись рубежа веков в целом, можно говорить о сосуществовании в ней импрессионистических тенденций и тенденций модерна, особенно интересующих нас в данном случае. Причины такого сосуществования различных стилевых категорий лежат и в необычайной уплотненности, убыстренности процессов развития русского искусства этого времени, что вело к одновременности возникновения стилевых явлений, следовавших в западноевропейском искусстве одно за другим, и в самой специфике отечественного варианта этих стилей — некоторой атипичности «московского» импрессионизма и известной мягкости модерна, особенно и главным образом на начальных этапах его существования.



*К. Сомов. Волшебство. 1898—1902*

фестов, не имели четко очерченных объединений (за исключением группы «Голубая роза»; «Мир искусства», ряд вышеназванных членов которого были, без сомнения, причастны к символизму, — общество, существовавшее скорее под знаком модерна; о позициях же журнала «Мир искусства» речь пойдет далее).

К середине восьмидесятых годов в русском изобразительном искусстве сложилось достаточно напряженное положение. Если в предыдущее десятилетие друг другу противостояли два основных направления — передвижники и искусство академическое или

В исторической перспективе становится все яснее, что честь открытия нового содержания и новых форм в русском искусстве — живописи, графике, прикладном, сценографии и архитектуре — в большой мере принадлежит художникам абрамцевского кружка. Творчество Д. Поленова, В. Васнецова, Е. Поленовой, а также не столь тесно спаянных с мамонтовцами, но испытавших сильнейшее влияние всей атмосферы Абрамцева М. Нестерова и М. Якунчиковой представляет важную главу в истории становления — на почве национального романтизма — русского варианта модерна, перелагавшего на уже несколько европеизированный язык мотивы народного искусства, народного мифопоэтического творчества.

Роль Поленова здесь была прежде всего объединяющая и вдохновляющая. В своем творчестве он не выходил, по сути дела, за рамки пленэра в пейзаже, а в области тематической живописи — достаточно традиционного воплощения евангельских тем. За одним исключением: в Абрамцеве им вместе с Васнецовым была построена небольшая церковь, в архитектуре которой ясно ощущалась «переориентация с псевдорусского стиля на неорусский»<sup>6</sup>, что само по себе было явлением новаторским и открывало путь для создания одного из вариантов модерна в архитектуре. От эклектического, поверхностного, «петушиного» стиля, распространенного в русской архитектуре второй половины века, авторы проекта абрамцевской церкви пришли к гармоничному освоению и осовремениванию строгих форм новгородской архитектуры.

Заслуги В. Васнецова как одного из инициаторов протомодерна (и протосимболизма) этим не исчерпываются. Он первым среди русских живописцев обратился к сказке, тонко почувствовав ее национальную романтическую поэтику. В стилевом отношении он также сделал известный шаг вперед, попытавшись перейти от традиционного построения станковой картины к картинности с ее плоскостностью, ритмичностью композиции, обобщенностью и условностью цветового решения («Каменный век», 1882—1885). Вводил Васнецов в живописную ткань своих картин и элементы народной орнаментики («Три царевны подземного царства», 1884; «Богатыри», ок. 1880—1898). В двух менее известных картинах «Сирий и Алконост» (1896) и «Гамаюн, птица вещая» (1898) художник подходит к русскому мифу уже метафорически, усложняя образ, утрачивающий постепенно свою однозначность. Однако созданию целостных в семантическом и стилевом отно-

шении произведений мешали твердо усвоенные Васнецовым еще в юности принципы реалистической живописи, а еще более — сочетание глубокой религиозности ортодоксального толка с выраженным бытовым позитивизмом.

Гораздо дальше в строительстве нового искусства пошел Нестеров, бывший художником иного, чем Васнецов, поколения, поколения новаторов конца века, и ясно ощущавший себя таковым. В картинах «Видение отроку Варфоломею» (1889), «Димитрий царевич убиенный», «Чудо» (обе — 1897) и ряде других Нестеров, поэтизируя природу и старину, стремясь отыскать нравственный идеал в глубоко и искренне веровавших людях далекого прошлого России, создает, пожалуй, наиболее чистый живописный образец ностальгически-религиозного варианта национального романтизма. Недаром «Димитрия царевича убиенного» высоко ценил А. Блок<sup>7</sup>. Живописные же новации Нестерова заключались в разработке особого варианта «нового стиля», основанного на тщательных пленэрных студиях, подвергавшихся затем трансформации в зависимости от задач, которые ставил перед собой художник. У него всегда глубоко продумана композиция картины, где действие разворачивается параллельно плоскости холста, намеренно сдержан колорит, строго отобраны детали пейзажа, одухотворенного нежным и меланхолическим чувством.

Художнические интересы Е. Поленовой не шли дальше стремления воплотить в живописи и графике русский фольклор, народную сказку. При этом она очень многое успела сделать для внедрения модерна в книжную графику, в исторические композиции и особенно в прикладное искусство (ее энергии обязаны своим появлением керамическая и деревообделочная мастерские в Абрамцеве). Однако в поисках новых форм она осваивала, по сути дела, язык общевропейского модерна с его пристрастием к стилизации, к локальным пятнам чистого цвета, к элементам клуазонизма (обводки цветных плоскостей темной чертой).

В картинах очень талантливой, но рано ушедшей из жизни М. Якунчиковой, пронизанных интенсивным чувством, где стирается подчас грань между явью и сном, осознанным и подсознательным, виден слав импрессионистического живописного языка и приемов модерна. В офортах же начала 1890-х годов, где Якунчикова стремилась к

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 5. 1962. С. 591.

образной символике — хотя символ здесь не столь многозначен, как в ее живописи, и приближается к аллегории, — в этих офортах господствует модерн в чистом, «классическом», хотя и сдержанном варианте.

Д. Сарабьянов справедливо считает, что в России, благодаря особенностям развития ее культуры, «предыстория модерна как бы слилась с первым этапом его истории»<sup>8</sup>. Это положение может быть применено и к символизму в изобразительном искусстве. Самое яркое подтверждение этому — в одновременности появления протосимволизма и протомодерна мамонтовцев и выхода на художественную арену крупнейшего мастера эпохи — М. Врубеля, которому было суждено выработать изобразительный язык, полностью адекватный его субъективному, чисто символистскому, «космическому» восприятию мира.

Начав свой творческий путь еще до выступлений «старших» поэтов-символистов, Врубель окончил его во время расцвета «младших» — А. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, С. Соловьева... И хотя особенности мироощущения Врубеля должны были сближать его со «старшими» символистами, язык, на котором он поведал о своих прозрениях, оказывается более доступным «младшим». Именно они до болезненности остро воспринимают живопись Врубеля, именно они ощущают его своим живописцем, более того — провозвестником искомым ими в жизни и искусстве истин. «Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона», — писал Блок<sup>9</sup>. «Врубель был нашей эпохой», — решительно скажет о нем впоследствии и Петров-Водкин<sup>10</sup>. И действительно, в творчестве этого мощного художника, в смятенности духа его «Демонов» (от «Демона сидящего» 1890 года до «Демона поверженного» 1902-го), в его стремлении проникнуть за грани сущего и одновременно в глубь строения вещества, живой и мертвой материи, отразились самые сложные искания времени, за конечным ощущалось бесконечное, раздвигались, по словам того же Петрова-Водкина, «преграды для времени и пространства»<sup>11</sup>. Врубель ломал привычные формы, чтобы из этих обломков построить новые, стремился проникнуть кистью и карандашом в самую глубь строения материи, дробил поверхность предметов, чтобы найти небывалые сочетания плоскостей и цветов, — и этим напоминал П. Сезанна. Одновременно его идеи о примате Красоты, о слиянии искусства и жизни, так же, как созданные им скульптуры, майолики, живописные панно мифопоэтического содержания («Пан», 1899; «К ночи», «Царевна-Лебедь» — оба

1900) с их «мозаической, сверкающей изнутри техникой»<sup>12</sup>, отвечали исканиям стиля эпохи в самых глубоких его проявлениях.

Однако прозрения Врубеля были столь субъективно окрашены, столь выразительно индивидуальны, что у него не оказалось непосредственных учеников и прямых последователей. Но он сделал большее. Он был первым, кто открыл своим младшим современникам таящиеся в искусстве живописи возможности почти беспредельного усиления эмоционального содержания картины, прикосновения к душевным глубинам, дотолле неведомым. Он доказал, что художник имеет право нарушить прямую связь между предметом и его изображением, изменяя последнее согласно внутренней необходимости, создавая образы, обязанные реальности только изначальными формами, ритмами, цветом. Недаром, по воспоминаниям современников, перед картинами Врубеля на Русской выставке 1906 года в Париже подолгу простаивал Пикассо.

Большую роль в становлении нового русского искусства вообще, живописного символизма и модерна в частности, сыграл Борисов-Мусатов, чей творческий путь был вдвое короче недолгого пути Врубеля. К началу 1900-х годов Мусатов вплотную подошел к проблемам живописного синтеза. Делом его жизни стало создание новой декоративно-живописной системы, в которой импрессионистическое видение мира все отчетливее подчинялось конструктивным началам, а конкретно-индивидуальный образ заменялся вневременным, синтетическим, всеобщим. Эта система давала ему возможность выразить свои мечты о прекрасном, очищенном от низменного и жестокого мира, двойнике мира существующего. Тщательно сохраняя плоскостность композиции, Мусатов развивает все элементы картины-панно, однако цвет у него, прошедшего в девяностых годах школу импрессионизма, почти никогда не бывает локальным, он стремится к многосложности цветовых сочетаний, к живой подвижности мазка. В своем, характерном для символистов, стремлении «озвучить» живопись Мусатов приходит к мысли о доминанте линии над цветовым пятном, о линейных ритмах, ведущих мелодию произведения. Все большее значение придает он ритму, этому основному компоненту искусства модерна. По музыкальным законам

<sup>8</sup> Сарабьянов Д. В. Цит. соч. С. 59, 76.

<sup>9</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 430.

<sup>10</sup> Петров-Водкин К. Цит. соч. С. 369.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

строит он свои эскизы «Времена года» (1905), где «Весенняя сказка» олицетворяет юность, «Летняя мелодия» — молодость и наслаждение, «Осенний вечер» — зрелость и «тишину разлуки», а «Сон божества» — «зиму, покой, ночь»<sup>13</sup>.

Если Врубель открыл своим творчеством новую главу в европейском «демонизме», то живопись Мусатова, воспевающего «вечное женственное» в образах поэтических жен-



Л. Бакст. Ужин. 1902

щин и девушек на аллеях старинных парков («Гобелен», 1901; «Водоем», 1903; «Изумрудное ожерелье», 1904), целиком вписывается в так называемые «ностальгии конца века». Там, где Врубелем владело отчаяние, Мусатова охватывало лирическое волнение, элегическая печаль. Он не знал врубелевского трагического пафоса. Лишь в двух его картинах ощущается безвозвратность: таквы «Призраки» (1903), где изображена сама душа покинутого поместья, где клочья тумана превращаются в тени давно исчезнувших

женщин, а дом с как бы струящимися колоннами живет странной, нереальной жизнью. Таков и «Реквием» (1905), плач по умершей, чей облик по воле художника троекратно повторен в шествии женщин по «Элизиуму мертвых».

Врубель и Мусатов были достаточно одиноки в искусстве своего времени (хотя первый, как уже говорилось, входил в абрамцевский кружок, а затем стал членом «Мира искусства», второй же фактически руководил Московским товариществом художников). Этим они отличались от мастеров двух сплоченных группировок — «Мира искусства» и «Голубой розы», — каждая из которых внесла свой значительный вклад в искусство начала века.

«Мир искусства» оказался первым русским творческим объединением, чьи мастера сплотились вокруг художественного журнала, подобно тому, как символисты в Бельгии объединялись в начале восьмидесятых годов вокруг журнала «L'Art moderne», во Франции в девяностые годы — вокруг «Revue blanche», а в Германии чуть позднее — вокруг журнала «Jugend».

Роль «Мира искусства» в истории нашей культуры огромна. Как выставочное объединение он сплотил все лучшие новаторские силы России, среди которых оказались и живописцы, придерживающиеся традиций обновленного реализма, и символисты, а в стилистическом отношении — приверженцы «московского импрессионизма» и мастера модерна.

В расстановке сил в журнале дело обстояло несколько иначе. Художественный его отдел (руководимый Дягилевым и Бенуа), ведавший статьями по истории искусств и художественной критикой, оформлением журнала и иллюстративным материалом (воспроизведением современных — западноевропейских и отечественных — произведений живописи, скульптуры, графики, предметов прикладного искусства), был проводником в основном «нового стиля», отнюдь не ограничиваясь символистским направлением. Страницы же литературно-критического отдела, возглавляемого Д. Философовым, широко предоставлялись религиозным мыслителям и поэтам-символистам — В. Розанову, Л. Шестову, Д. Мережковскому, З. Гиппиус, а с 1902—1903 годов — В. Брюсову и Андрею Белому. Именно столь выраженный религиозно-философский и символистский характер этого отдела журнала явился одной из причин

<sup>13</sup> Борисов-Мусатов В. Черновые записи. СР ГРМ. Фонд 27, ед. х. 42. л. 10.

принципиальных несогласий между его сотрудниками-художниками, с одной стороны, и литераторами — с другой (о чем писал впоследствии А. Бенуа<sup>14</sup>). Мастера так называемого «петербургского ядра» «Мира искусства», к которым примыкал и самый крупный его член В. Серов, придерживались в целом гораздо более «позитивного», рационалистического направления, чем Врубель и Мусатов. «Аристократы духа» и утонченные эстеты, вооруженные наследственной культурой, объездившие все художественные центры Европы, они, как и большинство мастеров модерна, провозглашали лозунги «чистого искусства» и «служения Красоте», отдавали дань «ностальгии конца века», обращаясь в своем творчестве к давно ушедшим временам. Но в отличие от Мусатова, чье прошлое — «просто красивая эпоха» и форма для воплощения его чувств, настроений и мечтаний, прошлое мирискусников — конкретные, досконально изученные и чутко воспринятые ими исторические периоды. Высокообразованные гуманистари, они чувствовали себя как дома в боскетах и на аллеях Версаля Людовика XIV, в екатерининском Царском Селе, в пушкинском Петербурге. Создавая свою изящную, строгую книжную и журнальную графику, выступая подлинными новаторами в искусстве театральной декорации, участвуя в насаждавшем «новый стиль» оформлении интерьеров предпринятии «Современное искусство», все они — и А. Бенуа, и К. Сомов, и А. Остромова-Лебедева, и Л. Бакст, и М. Добужинский, и Е. Лансере — были художниками, активно строившими русский, а точнее — петербургский, достаточно сдержанный, вариант стиля модерна. Однако трое из них — Бакст, Сомов и Добужинский — в своем творчестве отдали дань подлинному символизму в изобразительном искусстве.

В чисто иконографическом или литературном аспекте ближе всех подошел к символизму Бакст, стремившийся в ряде своих картин к метафоричности («Ваза. Автопортрет», «Элизиум», обе — 1906), впрочем, достаточно внешней и повествовательной. Содержание же его главной станковой картины «Древний ужас» («Terror antiquus») было навеяно и впечатлениями от поездки в Грецию, и антиквизирующей поэзией Вяч. Иванова, который дал в специальной статье серьезное историко-философское истолкование картины<sup>15</sup>. Однако содержание это, дававшее повод считать панно образцом символистской живописи мирискусников, весьма конкретно и представляет скорее несколько наивную инсценировку — с элементами археологической реставрации — гيبة

ли легендарной Атлантиды, чем апокалипсическое видение (как задумывал картину ее автор). Высшие же достижения Бакста лежат отнюдь не в области символизма, а в разработке варианта развитого стиля модерна — в станковой живописи и графике (портреты мирискусников и поэтов-символистов, а также его знаменитый «Ужин» 1902 года, где изображена «стильная декадентка fin de siecle, черно-белая, тонкая, как горностаи, с таинственной улыбкой à la Джиоконда...»<sup>16</sup>). Особенно же велика роль Бакста в новаторском — и также целиком лежащем в русле модерна — живописном оформлении спектаклей «Русских сезонов» в Париже, оформлении, обновившем европейскую сценографию начала века.

Ощущая чуткой и несколько надломленной душой смену эпох, страдая от «угасания романтики», Сомов ищет, так же, как Бенуа и Лансере, приют и убежище в воссоздании прошлого, давно минувшего. Это минувшее живет для него в поэтическом, полуреальном-полувымышленном русском дворянско-усадебном быте столетней давности и в праздничном и призрачном Версале XVIII века. В созданной им галерее образов лукавых, умудренных в искусстве любви дам и девиц далекого прошлого, за скрупулезно точным «рассказом» ощущается второй план, наполненный тревожной, смутной эротикой, ощущением тления, безнадежности, ожиданием гибели («Бессонница», «Эхо прошедшего времени», 1903; «Волшебство», 1902). И на его таких внешне похожих портретах поэтов — Блока и Кузьмина — лежит знак трагической недолговечности всего живого.

Определенную роль сыграл Сомов и в совершенно другой области искусства — в разработке характерной для модерна скульптуры «малых форм»: изысканных композиций из фарфора на излюбленных им сюжеты — «Влюбленные», «Дама, снимающая маску», «Влюбленный» (1905—1906). Чрезвычайно выдержанной в стилевом отношении была и его книжная графика — обложки к символистским изданиям, журнальные виньетки, заставки, иллюстрации.

Пожалуй, самым последовательным символистом оказался М. Добужинский, ближе других мирискусников сошедший с сим-

<sup>14</sup> Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 50—51.

<sup>15</sup> Иванов В. «Древний ужас». По поводу картины Л. Бакста «Terror antiquus». В его кн.: По звездам. Спб., 1909.

<sup>16</sup> Розанов В. «Бабы» Малявина // Мир искусства. 1903. Хроника. С. 35.

волистами-поэтами, чья философия и творчество во многом совпадали с его собственными. С необыкновенной остротой воспринимал Добужинский «двойное лицо» Петербурга, города, вызывавшего у него, уроженца Вильно, глубокую любовь. Особенно «уколола» его изнанка города, то, что с такой силой воплотил в своих романах Достоевский. В пейзажах Добужинского содержится не столько характерное для его соратников А. Бенуа и А. Остроумовой-Лебедевой восхищение строгой красотой «северной Пальмиры» и тоска по ее блестящему прошлому, сколько сильнейшее ощущение ничтожества и одиночества маленького человека в этом мире слепых брандмауэров, заснеженных набережных, пустынных улиц, глухих заборов. Такое ощущение Петербурга особенно сближает искусство Добужинского с поэзией Блока и прозой Андрея Белого (роман «Петербург»).

С личной болью воспринял Добужинский подавление первой русской революции. Как и Лансере, он энергично участвует в издании сатирических журналов «Жушел» и «Адская почта». В помещенных в этих изданиях рисунках мирискусническая ирония, обычно присущая мастеру, сменяется режущим сарказмом. Наиболее явственна эта новая черта в рисунке Добужинского «Дьявол», помещенном в символистском журнале «Золотое руно» (1907. № 1). Этот отмеченный особого рода страшным натурализмом фантастический рисунок представляет собой образец иноказания, читаемого однозначно и недвусмысленно, что не мешает ему — благодаря заложенной в нем силе изобразительных средств, рождающих цепь ассоциаций, — быть классическим примером символизма.

Среди русских художников-символистов были мастера, стоящие, на первый взгляд, особняком и вполне искренне отрицавшие свою причастность к каким-либо объединениям. Только при более внимательном исследовании становится ясной связь их искусства с близлежащими явлениями. Таков Н. Рерих, чья широчайшая известность в 1920—1940-е годы на Западе и Востоке, носившая отпечаток сенсационности, заслонила его ранние, в эстетическом плане значительно более ценные находки и открытия. В таких работах, как «Гонец» (1897), «Зловещие» (1901), «Колдуны» (1905), Рерих — адепт национального романтизма, певец славянской архаики, чей уход в прошлое, хотя и бесконечно более далекое, чем прошлое мирискусников, сближает его с этими последними. Ясно прослеживается связь между творчеством Рериха и ряда поэтов-

символистов — В. Брюсова, Андрея Белого ранних «Симфоний» и, конечно, Блока стихов о России. Умение же Рериха ощутить «древний дух» как нечто вечное, неисчезающее, незримо присутствующее в настоящем и вместе с тем стремление передать эти ощущения четким языком северного модерна заставляет вспомнить таких мастеров, как финн А. Галлен-Каллела с его «Калевалой» и литовец М. Чюрленис.

Если на творчестве мирискусников всегда лежал сильнейший отпечаток характеристик петербургского искусства — сдержанного, «классического», европеизированного (давшего вскоре почву для возникновения неоклассицизма в архитектуре и неоакадемизма в живописи и графике), то их несколько младшие по возрасту современники — мастера «Голубой розы» — оказались типичными москвичами, раскованными, свободными в своих живописных и графических решениях, не связанными рамками общепринятого.

Молодые художники, будущие участники выставки «Голубая роза» (1907), образовали крепко сплоченную группу еще в первые годы века. Вначале в нее входили П. Кузнецов, П. Уткин, А. Матвеев, М. Сарьян, С. Судейкин, А. Арапов, Н. Феофилакт. К ним постепенно присоединяются братья Н. и В. Милиоти, И. Кнабе, Н. Крымов, П. Бромиский, В. Дриттенпрейс (зато отходит, уехав на время во Францию, друг юности Кузнецова, Матвеева и Уткина — К. Петров-Водкин). Всем им оказывает покровительство молодой меценат и художник-любитель Н. Рябушинский. Эта группа не только дала свое имя целой, хотя и недолгой, эпохе в русской живописи, но и оказалась последним значительным объединением символистов-живописцев, графиков, скульпторов в европейском искусстве.

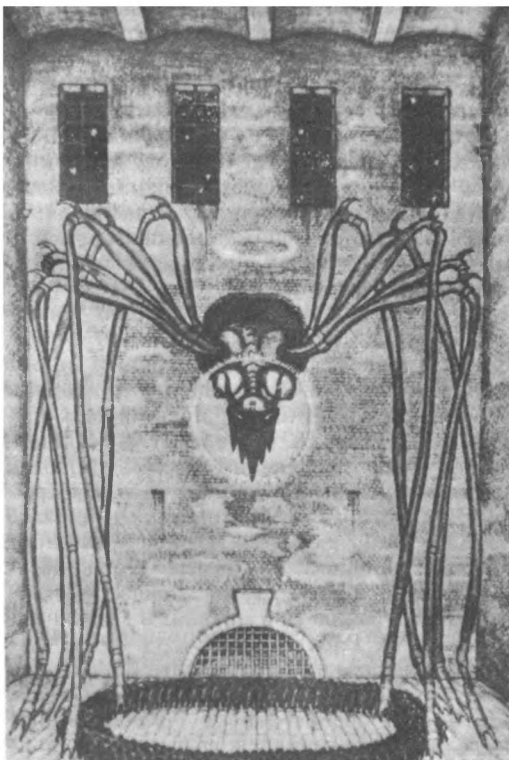
В семантическом и стилистическом отношении на искусство голуборозовцев сильнейшим образом повлияло творчество Борисова-Мусатова (так же, как Кузнецов, Уткин, Матвеев, — уроженца Саратова). «Творчество Мусатова, оборвавшись в нем, незаметно откликнулось в душах его почитателей: лунной струйностью пролилось у П. Кузнецова, махровыми астрами завилось у В. Милиоти. Есть школа Мусатова...» — писал в 1906 году в статье-отклике на смерть Мусатова Андрей Белый<sup>17</sup>.

Первые сознательные шаги будущих голуборозовцев как символистов и мастеров

<sup>17</sup> Андрей Белый. Розовые гирлянды // Золотое руно. 1906. № 3. С. 65.

московского — живописного — варианта «нового стиля», относятся к зиме 1902/03 года, то есть к тому же времени, что и выход на творческую арену «младших» поэтов-символистов.

Молодые московские живописцы особенно органично воспринимают символизм — если не как философскую, то как эстетическую систему. Они жаждут обновления



*М. Добужинский. Дьявол. 1907*

мира. Им, так же, как Андрею Белому и Блоку, видятся «зори» прекрасного грядущего. Их волнуют вопросы смысла жизни, сути мироздания, творчества, зарождения в душе человека художественного образа. Их привлекают те явления духовной жизни эпохи, в которых, как им кажется, преодолевается дистанция между познанным и непознаваемым, чувственным и духовным, реальностью и мечтой. Они стремятся постигнуть — «путем вдохновенного угадывания», то есть «по Брюсову», — жгучие тайны любви, рождения, смерти, вечного движения, круговорота природы. Они ищут и новые формы, отвечающие новому, сложному, не всегда

понятному и тем более привлекательному содержанию.

В противоположность искусственным в философии поэтам голуборововцы приобщаются к символистской доктрине опосредованно, через литературу и театр. Они увлечены Гауптманом, Ибсенем, особенно Метерлинком, операми Вагнера. П. Кузнецов, Н. Сапунов, С. Судейкин, их друзья В. Денисов и Н. Ульянов принимают участие в оформлении как драматических, так и музыкальных спектаклей сперва в Москве, а затем и в Петербурге. Начиная с 1904 года они сотрудничают в символистских журналах — сначала в брюсовских «Весах», а затем в «Золотом руне» Рябушинского, противопоставляя свою интуитивную, прихотливую, «избыточную» графику, знаменующую новую стадию развития модерна, строго организованной, рациональной графической системе мирискусников. Именно в редакциях этих журналов они знакомятся с поэтами-символистами и подпадают под обаяние их стихов и образа мыслей.

Каждый из художников группы работает в своей области самостоятельно, в выраженной индивидуальной манере, но вместе с тем их объединяет общая направленность творчества: все они заменяют непосредственное отображение окружающего воплощением в искусстве субъективного переживания, ощущений души, стремящейся проникнуть за грань видимого.

Наиболее характерным, определяющим стиль и тенденции развития искусства голуборововцев было творчество П. Кузнецова, фактического лидера движения. В 1904—1906 годах он определяет свою тему в живописи, находит свой способ ее выражения. Из мотива пробуждения и возрождения природы, воплощенного в ряде «Весен», возникает тема любви, материнства, рождения человека или, точнее, человеческой души. Вслед за Вл. Соловьевым, «младшими» символистами, с их культом «Прекрасной дамы», и Борисовым-Мусатовым Кузнецов становится певцом «вечно женственного», приобретающего у него оттенок «вечно материнского». С этой темой тесно сплетается и другая — тема фонтана как символа взлета и падения, вечного и в то же время замкнутого в себе движения.

Постепенно, к 1907—1908 годам, в «Рождениях» и «Материнствах» Кузнецова начинают все отчетливее звучать мистические ноты — вариации на тему «нерожденных душ», или, как их иронически именовала недоброжелательная критика тех лет, «нерожденных младенцев».

Кузнецов создает собственную живопис-



но-пластическую систему воплощения символистских замыслов и видений. Он вырабатывает тип идеально плоскостного панно («Голубой фонтан», «Утро», «Рождение весны» — все 1905; «Белый фонтан», 1906), где ничто не «прорывает» живописную поверхность, предметы, теряющие подчас свои очертания, погружены в единую цветосветовую среду, где все подчинено завораживающему колебательному ритму. Впечатление бесплотности достигается применением, по сути дела, импрессионистических приемов — живописная поверхность состоит из мелких мазков бесчисленных оттенков цвета главным образом холодной части спектра. На эту туманную живопись как бы накинута дробное кружево штрихов (обозначающих ветви, листья, строения), подчеркивающих и усиливающих ритмическую организацию панно. В этом сплаве импрессионистической живописной поверхности и графичности модерна — одна из характерных особенностей стилистики кузнецовских картин середины 1900-х годов.

Соратники Кузнецова, не подражая ему непосредственно, находились, несомненно, под обаянием его живописи. Недаром критики называли их всех «сторонниками голубого направления», упоминали «легкий, задумчиво-нежный покров», как бы окутывающий выставки молодых символистов<sup>18</sup>. Ближе всего к кузнецовской была живопись Уткина и Судейкина. Однако в работах Уткина всегда больше конкретности, непосредственной связи с природой, откровенно подчеркнутого сюжета, по большей части фантастического («Осенняя песня», 1906; «Торжество в небе», 1907; «Любители бури», 1908). Судейкин же в своих станковых работах — аллегориях с намеком на эротизм, смягченный символистской дымкой, — все же суше, прямолинейнее Кузнецова, его композиции продуманно геометричны («Ночной праздник», 1905; «Пастораль», 1906). Но не станковые работы определяют в эти годы его лицо. Вместе с Сапуновым, чья станковая живопись была и эмоциональнее и энергичнее («Голубые гортензии», 1907; «Карусель», 1908), Судейкин с середины 1900-х годов все больше времени посвящает театральной живописи. Друзья переносят свою деятельность в Петербург, где в театре В. Комиссаржевской под временным руководством Вс. Мейерхольда вносят символистские принципы и приемы модерна в театральные работы, создавая вне- и над-бытийные декорации, заставляющие с особой силой звучать подтексты метерлинковских, ибсеновских, блоковских спектаклей.

Особняком среди голуборозовцев стоял

близкий друг Кузнецова Мартирос Сарьян. В его художественной натуре больше четкости, определенности и рационализма. В его живопись вначале входит поэтическая сказка с восточным оттенком («Чары солнца», 1905; «Любовь», 1906; «Озеро фей», 1906), а затем — просто тема Востока с отличиями от кузнецовских, чистыми, неразмытыми и неразбеленными красками и приемами, уже далекими от принципов живописи модерна и, скорее, сближающими его искусство с фовизмом.

Не столь самостоятельными были другие мастера основного состава «Голубой розы». Н. Милиоти, выражая свои замыслы языком чистого модерна, находился под несомненным влиянием творчества Врубеля. Менее одаренный В. Милиоти в своих изощренных и многословных работах подражал одновременно австрийцу Климту, мастерам персидской миниатюры и японским граверам. На Н. Феофилактова сильнейшим образом воздействовала графика Обри Бердсли с ее контрастами черного и белого, ритмической организованностью и одновременно орнаментальностью.

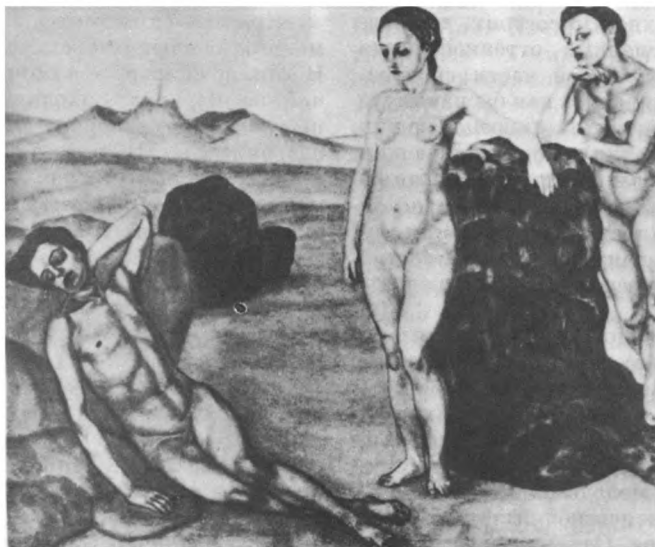
Если же вернуться к искусству крупнейших голуборозовцев, то необходимо остановиться на одной его черте, прочнее соединяющей членов группировки, чем содержание или «голубой туман» их произведений. Это — стремление к пластическому упрощению образов, опережающее готовый вот-вот родиться в России неопрimitивизм. Однако еще не возведенная в систему, как бы подсознательная примитивизация Кузнецова и его соратников — явление совершенно особое и отличное от неопрimitивизма будущих авангардистов М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко. У Кузнецова упрощение — следствие, как это ни парадоксально, самой сложности его иррационализма и не связано ни с образным строением древнерусской живописи (к ее законам он обратится значительно позднее, в свой постсимволистский период), ни с ясным, «вещным» языком русского лубка и вывесок, так широко использованных и претворенных в живописи авангардистами. Форма кузнецовских картин была естественной для него формой воплощения таких отвлеченных категорий, как любовь, тоска, таких нематериальных понятий, как человеческая душа. Души матерей и детей не могут иметь реальных черт

<sup>18</sup> Рочетов Н. Художественные выставки // Московский листок. 1907. 14 апреля. № 101; Тароватый Н. XII выставка картин «Московского товарищества художников» в Москве 1905 г. // Искусство. 1905. № 2. С. 55.

лица или анатомически правильных тел. Они в них и не нуждаются. Необходим только знак, выражающий понятие, цвет, передающий чувство, ритм, вводящий в мир ощущений. Начало такого упрощения можно найти у Мусатова — в обобщенных, как бы размытых обликах его женщин.

Это стремление к примитивизации пережило символизм Кузнецова и его сподвижников и легло в основу их уже полностью

Весной 1907 года открывается выставка, давшая, как уже говорилось, имя всему движению живописцев-символистов младшего поколения. Однако, как это часто случается, после апофеоза, каким стала выставка «Голубая роза», круг Кузнецова, получив свою долю похвал от приверженцев нового и резкой критики от традиционалистов, начал распадаться. Голуборозовцы еще несколько раз экспонировали свои работы, но не все



К. Петров-Водкин. Сон. 1910

индивидуализированного творчества в более поздние годы.

В несколько ином направлении шло развитие двух скульпторов, входивших в «Голубую розу». Эмоционально трактованные терракоты П. Бромирского были полны какой-то архаической, примитивистской прелести. Строгая гармоничность, равновесие форм, благородная ясность и чистота пластического образа в скульптурах крупнейшего русского мастера XX века А. Матвеева вступали в скрытую полемику с тревожной смутностью картин Кузнецова, Уткина, Судейкина, Милиоти. Будучи в какой-то мере символистской, главным образом благодаря своей тематике («Сон», 1907; «Задумчивость», 1906; «Засыпающий мальчик», 1908; «Ночь»), его скульптура открывала дорогу подлинному неоклассицизму в русском ваянии, но неоклассицизму нового типа, очищенному от всего лишнего и мельчащего, имеющему аналогии в лучших образцах русской неоклассической архитектуры, зарождающейся в 1900-х годах в недрах модерна.

вместе, а по несколько человек, на выставке «Венка» (1908) и в Салонах «Золотого руна» (1908—1910). Однако постепенно все они отходят от символизма, ищут свои пути в искусстве. Лишь Кузнецов, самый убежденный, преданный и наивный приверженец направления, продолжает идти его дорогами, создавая все более мрачные, пронизанные мистикой произведения, в которых пытается вылепить телесную оболочку пришедших из иных миров носителей трагических откровений. Не исключено, что эти его работы были ответом на провозглашение Андреем Белым теории «Реалистического символизма», на его требования, чтобы искусство символизма стало «осязаемой формой»<sup>19</sup>; лозунг «от реального к реальному» выдвинул в это время и Вяч. Иванов. Но к 1909—1910 годам наступает новый — «степной» — период и в творчестве Кузнецова. Наследие символизма будет сказываться те-

<sup>19</sup> Андрей Белый. Проблемы культуры. В его кн.: Символизм. М., 1910. С. 8; Иванов В. По звездам. Спб., 1909.

перь лишь в ощущениях вечности, внебытийности, почти космического величия природы, пронизывающих спокойные, гармоничные картины «Киргизской» и «Бухарской» сюит Кузнецова.

«Голубая роза» как содружество единомышленников была, несомненно, наиболее цельным явлением в русском символизме «второй волны». Однако почти одновременно с голуборозовцами выступил живописец, исповедовавший свой, индивидуальный, символизм. Им оказался близкий друг и соученик Кузнецова и Уткина по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества К. Петров-Водкин. В самой его натуре были черты, обусловившие его особость в среде голуборозовцев. Он был мыслителем чисто русского, несколько доморощенного толка, может быть единственным среди своих друзей читавшим Ницше, стремившимся понять философские основы символизма. Отличало его и серьезное отношение к проблеме профессионализма, приведшее его в частные академии Парижа, где он углубленно работает над рисунком, изучая при этом и классическую, и современную европейскую живопись.

Символизм Петрова-Водкина 1906—1910 годов в своем образно-пластическом выражении гораздо ближе европейскому, чем русскому, голуборозовскому. В его творчестве как бы слились впечатления от протосимволизма и протомодерна Пюви де Шаванна и от ходлеровского развитого модерна с его открытой символистской направленностью. Персонажи картин Петрова-Водкина — при всей их внебытийности — всегда осязаемы и конкретны. Так, начиная работу над картиной «Берег» (1908), где на фоне странного круглящегося холма на камнях прибрежной полосы располагается несколько женщин, художник делает множество рисунков с натуры, что было совершенно невозможным для голуборозовцев, творящих в «момент экстаза». Впрочем, такая система работы не снимает того, что смысл картины по-символистски неясен, как бы зашифрован.

Наиболее значительна и характерна для этого периода творчества Петрова-Водкина картина «Сон» (1910), написанная в годы, когда русский символизм уже находился на спаде. Все в ней наполнено тревожным, болезненным ощущением — и «инопланетный», застывший пейзаж со странным вулканом на горизонте, и обнаженные фигуры трех ее персонажей, и камни первого плана. Эта тревога — как бы духовная, символист-

ская основа почти не поддающейся толкованию аллегории.

Но и в творчестве Петрова-Водкина вскорее намечается перелом. «Мальчики» (1911), а особенно «Купание красного коня» (1912) полны нового ощущения, окрашенного четко выраженным национальным чувством. Откачиваясь от живописных параметров, присущих модерну, Петров-Водкин начинает вырабатывать свою живописную систему, основанную на изобретенной им «сферической перспективе» и так называемой трехцветке. От символизма же у него остаются — и навсегда — ощущение масштабности каждого явления, духовный подтекст, тяготение к «вечным» темам, восприятие каждого предмета как части мироздания.

К началу 1910-х годов символизм как мировоззрение и модерн как стиль, по сути дела, себя изживают. Лишь в таких работах Серова (совершенно, впрочем, от символистского содержания), как «Похищение Европы», портреты И. А. Морозова, Иды Рубинштейн (все три — 1910), кн. Орловой (1911) и ряде других, намечается особый, острый, сузивший новые перспективы (оборванные внезапной смертью художника) поворот модерна. В архитектуре модерн окончательно отступает перед неоклассицизмом, который, в свою очередь, через несколько лет уступит дорогу сокрушительному напору конструктивизма.

В прикладном искусстве, достигнув своего взлета в изделиях Фаберже, модерн плавно переходит в стиль, названный по парижской выставке 1925 года «ар деко» («декоративное искусство»), где изощренность заменяется упрощением, основанным также на обостренном внимании к структуре предмета.

Что же касается принципов русского «классического», т. е. голуборозовского, символизма, то их более или менее явные отзвуки дают знать о себе на протяжении 1910-х и даже 1920-х годов в творчестве русских авангардистов, входя в их сложнейшее по составляющим его элементам искусство. Наследие символизма ощущается и в «Мистических образах войны» Н. Гончаровой, и в экспрессионистическом «суперреализме» П. Филонова, и в неистовых композициях В. Чекрыгина, и в абстрактной духовности и синтетизме В. Кандинского, и даже в глущинной сути супрематизма К. Малевича. Впрочем, оба последних живописца прошли в молодые годы стадию откровенного символизма и модерна, что и нашло отражение в духе их зрелых произведений.

# ПОХИЩЕНИЕ В ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОМ ДВОРЦЕ

Полотна для Дубовой столовой бывшего дворца великого князя Алексея Александровича (набережная реки Мойки, дом 122) были выполнены академиком живописи Эрнестом Карловичем Липгартом. Эти картины, написанные в 1886 году, считаются одними из лучших произведений художника. Серия состоит из десяти сюжетных панно с условными названиями (авторские наименования не сохранились): «Рынок», «Завтрак на террасе гостиницы», «Отдых в лесу», «В винном погребке» и другие.

Панно помещались на стенах под потолком, по периметру всего помещения и представляли собой своего рода великолепный живописный фриз, хорошо гармонизировавший с дубовой отделкой интерьера.

Интересно, что многие персонажи картин имели прототипы. Так, в даме, сидящей в лодке («На реке»), безошибочно можно узнать жену художника. Для другого панно («В винном погребке»), по воспоминаниям художника, позировал популярный в те годы актер Зуске, благодаря чему картина пользовалась у публики особым успехом.

Сюжетные панно на протяжении века украшали интерьер, но постепенно покрывались толстым слоем пыли, а местами были сильно повреждены. Они, как и сам дворец, медленно погибали.

Здание долгие годы ожидало реставрации. Но настал и его день. В феврале 1982 года началась реставрация дворца, а вместе с ним и живописи Липгарта. Освобожденные от пыли и копоти панно засияли яркостью красок, прелестью лиц, выразительностью аксессуаров.

Казалось, можно радоваться. Отреставрированы шесть произведений искусства, четыре ждут своей очереди. Но радость оказалась преждевременной. В результате бесконечной

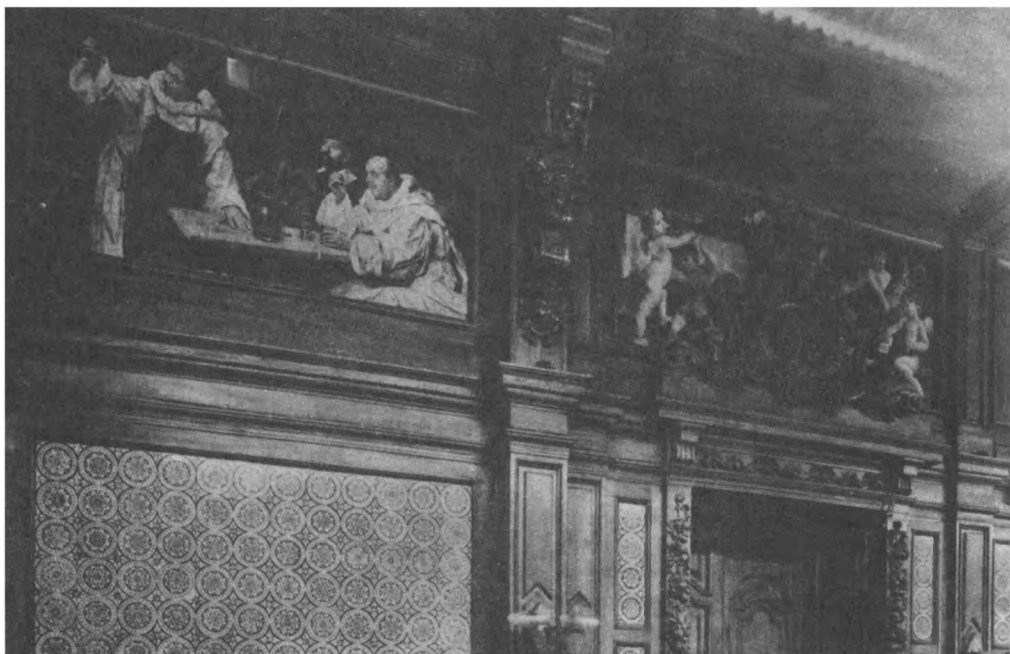
смены арендаторов работы по восстановлению дворца прекратились. Из-за отсутствия финансирования уволились реставраторы. Замер охраняемый старушками-вахтерами дворец.

Не самый ли удобный момент «пожиться» оставшимися без присмотра произведениями искусства? Так оно и произошло. В конце июля 1990 года исчезло панно «В винном погребке» — одна из лучших и отреставрированных работ Липгарта. Панно пропало накануне отправки полотна в Таллинн, на персональную выставку работ художника.

Кража была совершена на удивление просто. Вскрыли печать, спокойно открыли дверь, аккуратно сняли с подрамника холст. Затем заперли дверь и даже опечатали пробкой от бутылки. Ключ сдали охране, а свернутый (по всей вероятности) в рулон холст вынесли из здания. Установить, в какой из дней июля пропало полотно, так и не удалось.

«Если бы панно было отправлено вместе с работами из Русского музея и Эрмитажа, возможно, и не успели бы украсть...» — размышляю я с досадой. «Нет. Кража произошла бы позже. Уж очень происходящее с бывшим дворцом располагает к подобного рода действиям. Например, я не могла накануне отправки картин дозвониться ни в одну из служб. Никто не подходил к телефону. Да и после пропажи произведения искусства обидное равнодушие отмечала я и у сотрудников УГИОП, и у следователя милиции.

Складывается впечатление, что никому нет дела до поисков исчезнувшего полотна. При таком отношении к наследию ленинградцам не суждено любоваться не только пропавшим шедевром Липгарта, но и многими другими», — говорит Н. Веснина (Шестакова), историк, правнучка Э. К. Липгарта.



Панно Э. К. Липгарта «В винном погребе». 1886

Беда в том, что юридический статус антиквариата, не попавшего в музеи и до сих пор находящегося в особняках, не определен. Произведения прикладного искусства — от дверных ручек, паркета, каминных досок и до резных шкафов дорогого дерева, — а также живопись хранятся в условиях, способствующих их разрушению, гибели. Многие предметы похищаются и никогда не появляются на территории нашей страны.

Между тем роль Управления государственной инспекции в подобных ситуациях сводится лишь

к тому, чтобы составить акт, фиксирующий хищение; организации, арендующей памятник, — к заявлению в районное отделение милиции. РУВД не слишком спешит с розысками картин или золоченых бра. Чаще всего там закрывают подобные дела, искренне считая их несерьезными.

Давно вызывает возмущение положение антиквариата. Когда же наконец будут созданы условия для внемузейного хранения памятников культуры?

В. Яковлева

\* \* \*

Женщины в городе летом, открытые  
Платья их, голые ноги и плечи.  
Бедный Толстой, его взгляды сердитые.  
Чем защититься от радости? Нечем.

Жуткое, жаркое, жалкое бедствие!  
Ветхозаветные громы и молнии  
К нам не относятся. Прелюбодействовал  
В сердце своем? Признавайся же, вспомни.

Нет, не чадру же носить; удивительно:  
Чем откровенней, тем помыслов ярких  
Меньше, как будто у нас прародители  
Общие: сестры твои и товарки.

В группе пасли нас одной с ними, в садике,  
В общие игры играли; бегунью,  
Статую в юбочке помнишь из Аттики?  
Лишь бы не сон, паранджу, полнолуние.

Сотни статисток, дубляж, замещение,  
Кордебалет в ожидание солистки,  
Не за что ночью просить мне прощения:  
Скомканный перечень, бледные списки.

Сумрачный, грубый гарем подсознания,  
Есть и узда на него, и управа —  
Ты, моя радость, ночное дыхание,  
Мука, и тайна, и тьма, и застава.

\* \* \*

Ну, радость, жимолость татарская  
Попалась в справочнике мне!  
Столица, вычитаю, царская  
Распространила по стране  
Тебя в усердье ботаническом,  
Пленившись розовым кустом  
Еще в державинском, одическом,  
Державном веке золотом.  
О, нежная и грубоватая,  
Теперь я знаю, как зовут  
Тебя, цветешь, к стене прижатая,  
По всем дворам и там и тут,



С двугубым венчиком, как сказано  
В статье, не пахнушим, так что ж!  
Зато душа тебе обязана  
Спасеньем на день, на два — сплошь  
В цветах, не будешь в рай допущена!  
Ах, нам в нем тоже места нет.  
Над вечным мусором цветущая  
В неисправимом мире бед,  
Неутомимо-снисходительна,  
Как будто зная лучше нас,  
Что радость и не может длительна  
Быть — только в данный миг, сейчас!

\* \* \*

Ах, как жил я, так жить уж не буду!  
Я по лестничке в гору крутой  
Поднимался скалистой, на груду  
Озираясь камней, отовсюду  
Бил полуденный блеск золотой.

Одиноко — не значит бездарно.  
Друга мне заменял этот склон,  
Рассиявшийся так лучезарно.

Радость, видно, и впрямь элитарна:  
Тот отмечен, кто ею пронзен.

О, как он благодарен полыни  
Серебристо-пушистой, с таким  
Стойким запахом! К Богу отныне  
Нет претензий: Бог помнит о сыне,  
Этот склон расстелив перед ним.

\* \* \*

Наверное, бассейн и личный самолет.  
Не знаю, что еще... бокалы на подносе?  
Воображенье спит, когда рисует тот  
На вилле сладкий зной, хозяйку в томной позе.

А если что-нибудь пытаюсь уточнить,  
То память говорит, что это из Феллини.  
Жемужная, дрожи, поблескивая, нить  
На девичьей груди... желанья и в помине

Нет. Несколько глотков холодных, слов пустых.  
О чем? О лошадях, я думаю, о спорте.  
Как должен будет Бог расщедриться для них,  
Чтоб показался рай им сносен и комфортен!

. . . . .

Таинствен этот мир! Разнообразен! Ниц!  
Богат! Что ни возьми за прочную основу,  
Промоина тотчас откроется в ней, свищ.  
Хотел бы я задать вопросы богослову.

\* \* \*

«Говорить в Сталинграде о Боге — значит  
Отрицать его существованье», — немец  
Написал и погиб; то ли звезд горячих,  
То ли чистых наволочек, полотенец  
Жаль, отцовской молитвы и крепких стульев  
В старом доме, тяжелых, с высокой спинкой...  
Развели эту жизнь, до небес раздули,  
Чтоб огнем напоить, накормить суглинком.

Я читаю письмо его через сорок  
С лишним лет, напечатанное в журнале.  
Наваждение любовь эта, звездный морок,  
Посещение, игра на чужом рояле —  
Всё, что ни назовешь, всё годится, в кучу  
Может свалено быть — никакого смысла.  
Или думаешь: есть, но зашел за гучу?  
Или значимы только большие числа?  
Или Бог — это то, что должно быть страшно,

Страшно, страшно, не знаю, боюсь наитий...  
У него, погибшего в рукопашной,  
А не у меня, говорю, спросите:  
Он работать не хочет штыком, прикладом,  
И не вспомнить ему, кто он: немец, русский?  
И не хочет он быть моим старшим братом,  
Братья звезды ему, паучки, моллюски...

\* \* \*

Тиранобийцы Гармодий и Аристокитон.  
Коль не запишу, как их звали, то сразу забуду.  
Стоят они, голые, странная честь, но для жен  
Тут радости нету, для девушек тоже: влюблен  
Тот в этого; лучше не буду

Вникать в их интимную жизнь; почему-то любовь  
И заговор ходят в обнимку.  
Любовь-заговорщица вскинет высокую бровь  
И высмотрит жертву, узнав ее по фотоснимку.  
Не нравится мне эта ржавая царская кровь.

Под Страсбургом видел я парочку: встреча была  
Нежна, с поцелуйчиком, двое усатых и рослых;  
Всё есть в этой жизни: и выпышки речного стекла,  
И брызги на веслах,  
И льнущие жадно друг к другу мужские тела.

Итак, терроризм так же древен, как драма,  
как страсть  
Любовная, движет мирами.

И если звезда, покачнувшись, решает упасть,  
То, видимо, двое сошлись, столкнулись над нами.  
Любви незаконной претит незаконная власть!

Ну, ладно, ребята, убили мерзавца — и тем  
Прославились. Всё. Расходитесь. Зачем же обоим  
Стоять перед публикой? Мало вам гимнов, поэм,  
Ваш подвиг воспевших? И тем  
Хватает других, более современных, не скроем.

Рождением ребенка венчается брак у людей  
Обычных, увы, поделом презираемых вами.  
А ваше дитя? Или двух вы хотите смертей,  
Трех, чадолюбивые? Сколько их в вашей  
программе?  
У ваших затей

Есть то преимущество, что погибает тиран,  
И тот недостаток, что так образуется полость  
Во рту у истории... Благословляют роман  
Ваш — Кастор и Поллукс,  
Две странные звездочки, блещущие сквозь туман.



ДАНИИЛ АНДРЕЕВ

# ИЗНАНКА МИРА

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### 1

Портик — направо, портик — налево, суровый и темный собор впереди, могучая река за плечами. Настороженность, безлюдье... И каждый, замедлив шаг на торжественной площади, ощущает себя как бы в магнитном поле. Это чувствуют все; сознает это каждый, вдумавшийся в свое чувство. Не образ императора-героя на гранитной скале: само изваяние окружено легендой. Она еще не отлилась ни в балладу, ни в эпопею, ни в музыкальную симфонию; она только веет вокруг; стоит возле бронзовой статуи стекленеющим образом.

В публикации сохранены особенности орфографии и пунктуации автора.

Удивительное время, до которого мы дожили, принесло имена тех, о ком, казалось бы, и памяти не могло сохраниться, и открыло новые грани в знакомых именах.

Среди воскресших — и имя Даниила Андреева.

Личность этого поэта-мыслителя очень своеобразна и возвращает нас к тем далеким временам, когда понятия — поэт и мыслитель — были слиты в одно. Сейчас это редко, и Д. Андреев — одно из таких редких явлений.

Его жизнь может быть рассказана очень коротко.

Второй сын Леонида Андреева. Родился в 1906 году. Мать, Александра Михайловна Велигорская, умерла от послеродового заболевания. Ребенка взяла семья московского доктора Доброва, женатого на родной сестре умершей Александры Михайловны. Этот поворот судьбы очень важен: Даниил Леонидович никогда не жил в Петербурге, никогда не жил с погруженным в свое творчество отцом, никогда не жил с мачехой. Очень русская, очень московская, теплая и добрая, семья, где его любили не меньше, чем родных детей, навсегда оставила в его душе чувство горячей благодарности Богу и Судьбе, давшим ему светлое, веселое детство. Многие в его личности было выпестовано «добровским домом» и людьми, окружавшими этот дом, — в большинстве своем православными.

По той же причине он оказался единственным из Андреевых, никогда не покидавшим Россию.

Две главные черты его личности определились буквально в отрочестве: религиозный и творческий склад всего душевного облика.

Он закончил Высшие литературные курсы и тогда же понял, что ничто, им написанное, никогда не будет напечатано в условиях тех лет. Освоил профессию художника-шрифтовика, ею зарабатывал на жизнь, а писал по ночам. Писал стихи, а с 1937 года работал над большим романом — «Странники ночи» — о нескольких московских мечтателях, противопоставляющих себя бездуховной внешней жизни того времени.

В конце 1942 года был мобилизован. Шел со 196-й стрелковой дивизией по ледовой трассе в осажденный Ленинград; был под Синявином и Шлиссельбургом — названия, неизгладимые из памяти всех, переживших войну. Был он нестроевым по состоянию здоровья. Хоронил убитых, перетаскивал снаряды, работал санитаром в полевом госпитале. Вернувшись, продолжил работу над романом и почти закончил его.

В апреле 1947 года органы МГБ арестовали Даниила Леонидовича, меня, членов его семьи и нескольких друзей. Поводом для ареста был тот самый роман и стихи, а позже, во время следствия, прибавилось довольно распространенное в те времена обвинение: помощь в подготовке покушения на Сталина.

«Судило» нас ОСО. Даниил Леонидович, я и некоторые из друзей получили высшую по тем временам меру: он — 25 лет тюрьмы, я и еще несколько человек — 25 лет лагерей. Еще целый ряд друзей, знакомых и даже незнакомых — по 10 лет

Снова и снова приходят на память строки великой поэмы — и тают. Неясный образ шевелится в душе — и не может определиться мыслью. Холодящая жуть нечаянно вдруг обожжет отдаленным предчувствием — и тихо отхлынет. Чем-то сверхчеловеческим волнует нас этот монумент. Чем же?.. И, пока вникаешь зрением, чувством истории, чувством поэзии и воображением в черный очерк неподвижно мчащегося на коне, нерожденная легенда — не легенда, а предупреждение — держит созерцающего в своем замороженном круге.

Другого изваяния, столь наполненного неразгаданным смыслом, в России нет. Словно отрезок метафизической оси, проходящей сквозь миры разных координат! Такими бывают лишь изваяния-двойники. Не изваяния-портреты, но именно двойники: это слово готов подчеркивать я еще и еще. Двойники — не героев, во славу которых они воздвигнуты здесь, но образов иного мира, воистину титанических; и не мира, но м и р о в, реальнейших, соседних с нами. Как щемит и замирает сердце на пороге этих пучин!

В лучезарных пространствах Святой России осуществлены прекраснейшие города — если к ним применимо вообще это слово. Для того, чтобы выразить вели-

лагерей. Это был короткий промежуток времени, когда отменили смертную казнь, замененную двадцатипятилетними сроками.

Все написанное им до момента ареста было уничтожено на Лубянке, как и наша фронтовая переписка, как его дневники и письма Леонида Андреева сыну и очень ему близкой семье Добровых.

В тюрьме Даниил Леонидович очень много писал — на клочках, пряча их с помощью сокамерников, и написал все самое значительное.

Когда в 1957 году он вышел по окончании срока, сокращенного с 25 до 10 лет Комиссией по пересмотру дел политзаключенных, тюремные черновики удалось спасти, сам же он был обречен: в 1954 году перенес обширный инфаркт миокарда и на воле прожил неполных два года, успев тем не менее многое из написанного закончить.

Основными в его литературном наследии являются три книги: философско-поэтическая, историсофская, мифологическая книга «Роза Мира»; поэтический ансамбль (его термин) «Русские боги»; драматическая поэма «Железная мистерия».

По существу, все эти книги — об одном и том же. Они посвящены его концепции структуры многослойной Вселенной, где наш мир — плоскость пересечения светлых Миров Просветления и темных Миров Возмездия, они о борьбе сил Света с силами Тьмы, в которой мы все участвуем делом, словом или помышлением, как помощники Бога или пособники дьявола.

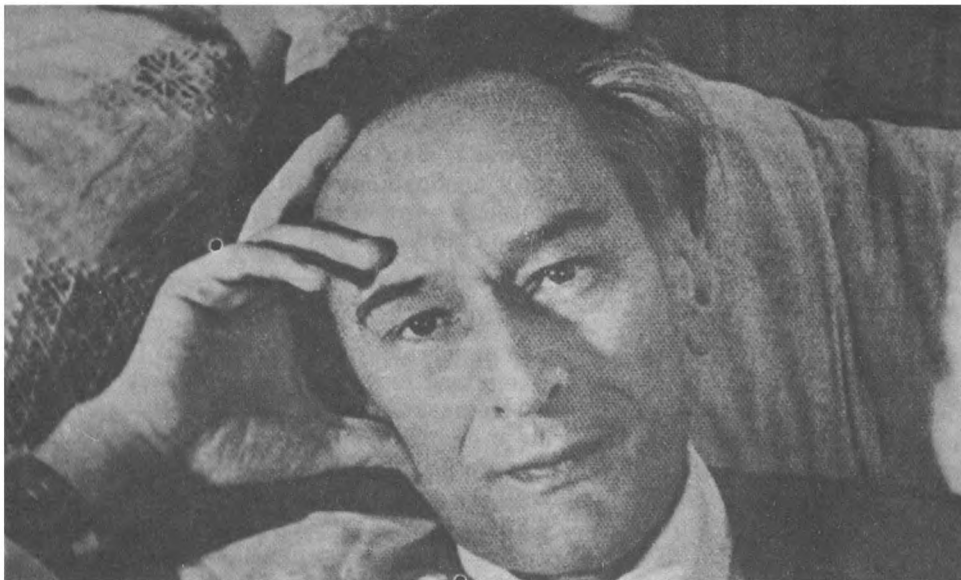
Поэма в прозе «Изнанка мира» — из книги «Русские боги». Одна из самых неприкровоенно мистических ее глав.

Тот исподний мир, который описан в ней, — реален. Автор видел все, о чем пишет, как бы странно ни звучало такое утверждение. Этот страшный анти-мир клокочет, отделенный от нас тонким слоем, и тончайший слой отделяет нас от светлых Вышних миров — нашей защиты. И мы не можем жить, прятаясь от этого знания, потому что им, мирам, «есть дело до нас».

Вся семья Андреевых очень одарена литературно. Черты сходства творчества Даниила Леонидовича с творчеством Леонида Андреева, конечно, есть; причем, при полном отсутствии влияния отца, их надо признать генетическими. Это та самая врожденная способность воспринимать сквозь «этот» мир звучание «миров иных». Но у Леонида Андреева этот дар — почти неосознанное слышание темных миров; у Даниила Андреева — не только слышание, но и осознание жизни миров и темных, и высочайших и сознательное, жертвенное подчинение всей своей жизни и творчества тому, что он называл Вестничеством, считал своим долгом и выполнял этот долг до последних дней рано прервавшейся жизни.

Он умер 30 марта 1959 года и похоронен в Москве, на Новодевичьем кладбище, рядом с матерью, давшей ему жизнь, и бабушкой, хранившей его детство, на месте, купленном Леонидом Андреевым после смерти первой жены для себя.

*Алла Андреева*



чие просветленного мета-Петербурга, слов нет и не может быть на нашем языке, не приспособленном ни к чему трансреальному. Там, в облаках, на плавно-полыхающем пьедестале, мчится белый колосс на коне: я не знаю, из чего он изваян и как он мог быть сооружен. Это не памятник, не монумент. Это эмблема великой идеи, указание на направленность исторического пути.

5

Но есть миры противоположного знака, зыбкие, темные зеркала, где меняются местами верх и низ. Познание их мучительно, раздумье о них безрадостно, но его не может отвергнуть никто, перешагивающий за порог духовного детства. Золотом первоначальной зари платишь за зоркую зрелость. Ни вникание в запредельный смысл мировой борьбы, ни понимание зла и добра нашей эпохи, ни прикосновение к замыслу Божественных сил, ни разгадывание угрожающих замыслов Противобога — ничто невозможно без этого знания.

6

В научных кругах царила недавно идея о том, что континенты коры как бы колышутся на океане магмы. Могучим горным скоплениям зеркально соответствуют их опрокинутые двойники: анти-Кордильеры, анти-Гималаи, анти-Памир. Выступы коры, ее зубцы, ее рога, направленные остриями к центру планеты. Так ли это, иначе ли — но если ты, свободный от предубеждений рассудка, вникнешь в эту идею, предчувствие оттолкнет тебя прочь, как от пропасти. Начало прозрения, — о, отнюдь не научного, но глубокого, и какого жуткого!

7

В пространственном слое наших координат эти противогоры безжизненны и мертвы: зона высоких температур, магмы, базальт — не более. В пространстве че-

тырехмерном (координату  $t$  я исключаю — это другое) повторяется, как двойники, многое, но океанов магмы там нет: двойники гор погружены в пустую инфра-газами клокочущую глудь; для них эта глудь — небо. Антиподы на другой стороне земного шара? Не совсем так. Истинные антиподы человечества — там, в четырёхмерном слое на изнанке земной коры. Анти-человечество.

8

Ввинчивающаяся в природу мысль скоро восстановит в правах вопрос о мета-географии. Не сказочником был Дант; не лжецами — повествовавшие о лестнице преисподних. Будет осознано бытие ш р а с т р о в — четырёхмерных стран на изнанке каждой метакультуры, расы иноприродных существ на изнанке каждого из сверхнародов человечества. Д р у к к а р г называется шрастр на изнанке России. Скопление этих существ на изнанке компенсационных выступов Урала называется так же: увеличенное подобие нескольких наших городов, сросшихся вместе.

9

Друккарг, твержу я. И меня томит тупая тоска от того, что в наши дни другие не могут мне верить. Когда же это подтвердит, после медлительного подползания, после недоверчивого ощупывания, метод науки, меня, вероятно, уже не будет здесь. И г в ы — повторяю я прозвище обитателей анти-человеческого мира: игвы. Это слово и другие, такие же странные, буду я повторять, пока живу. Я это должен. Быть может, поверит один из миллионов, быть может, один из тысячи. И тогда будет оправдано мое существование на земле.

10

И кто-нибудь поверит, что там, перед огромнейшим конусом инфра-Урала царит, обращенное головою к гулкому центру земли, неимоверное сооружение. Всадник?.. Но разве облик даже величайшего из людей можно увидеть воспроизведенным там, над толпящимся анти-человечеством? Нет: основатель Друккарга — вот кто там неподвижно мчитя на адском коне. Прямые крылья коня распластаны по сторонам, чуть-чуть накренысь; складчатые крылья всадника сложены за плечами. По две шлифованных, светящихся, выпуклых красных глыбы вместо глаз у обоих.

11

Мчацимся — не на коне — на воинственном существе яркой страсти и грузного разума изображен основатель. Одним из нас такие кони привели бы на память образ кентавров; летающие ящеры, но не птеродактили, а тяжелохвостые динозавры пришли бы на ум другим из нас. Раругг! — так кличут игвы этих существ, союзников своих и соотечественников, войско Друккарга. Раругги: в этом звуке чудится грозный, непреоборимый напор, трубный призыв в ураганный полет против врагов Друккарга.

12

Игвы — пришельцы. Раругги — древнее. Свирепая вражда разделяла обе подземных расы, пока не убедилась каждая в непобедимости другой и понемногу не выработался между ними некий *modus vivendi*. А еще раньше раругги обитали в нашем слое, на поверхности земли: алчные аллозавры, хищные чудовища мезозоя. Бесчисленными инкарнациями в демонизированных мирах, о которых мы только

начинаем догадываться, достигли они разумности. Колоссально возрос накал их чувств, но все-таки неповоротливы и тупы их мозги, а темная душа осталась такою же темной.

### 13

В единой системе разнозначных зеркал с Медным Всадником длит свое бытие и третий подобный же исполин смежных миров. О, совсем другой, подобно тому, как и суть его мира — иная, чем суть Друккарга: тот всадник на клубящемся выгнутом змее несет в простертой руке бурно-чадящий факел. И мутно-лунная мгла в мире том мерно сменяется только крошечной ночью. Но рассказ об этом еще далеко впереди; и быть может, не я буду рассказчиком. Знание же о Друккарге томит меня и гнетет. Мне душно от этого давящего знания.

### 14

Может быть, спросят: откуда же я могу знать? и чем докажу? — Не докажу ничем. Средство искусства — показ, средство религии — рассказ; доказывание — средство одной лишь науки. Докажут, но не раньше тех дней, когда и научный метод доберется мало-помалу до шрастров, опереженный, как это бывает столь часто, другими методами познания. А в том, откуда шрастры известны мне, буду отчитываться потом: это — задача другой, вне искусства рождающейся книги. Поэзия же — и с рифмами, и без рифм — не терпит подобных заданий.

### 15

Думают часто: если есть иные миры, то в них — тончайшая, сравнительно с нашей, духовность; и ждать человекоподобия от тех, кто там — значит обнаруживать умственную незрелость. Но зачем сужать бескровную схемой необъятное разнообразие миров? Да, есть и такие; другие тоже есть. В одном только Шаданакаре их — 242; странно ли, что в некоторых из них найдешь отчасти и человекоподобие? Иногда — даже человекоподобие, способное поразить и потрясти, куда более точное, чем в угрюмых шрастрах.

### 16

Некоторые зададут еще и другой вопрос: какое нам дело до этих мрачных миров, даже если они — нечто большее, чем взрывы субъективной фантазии? — Нам есть дело до них потому, что им есть дело до нас; им есть дело до каждого из нас, детей человеческих. В Шаданакаре нет слоев, чье существование не затрагивало бы остальных; некоторые же связаны с нами и между собой миллионами нитей. В искусстве не все договаривается до конца, даже в том необычном стиле, к которому я прибегаю и который можно назвать мета-реализмом.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### 1

Медленно приближается медленным маятником раскачивающаяся мысль к чуждым феноменам по ту сторону отнюдь не фантастического Флегетона. Не путай, плутая в каменистой плоти планеты, плотные скалы конуса, опрокинутого в магму челом, с его двойниками в четырехмерном пространстве. Там эквивалента

мировой магмы нет, нет даже и эквивалента земного ядра, и над Друккаргом (а с нашей точки зрения — под ним) раскинулась пустота: гигантская, громохочущая грозowymi разрядами, ржаво-рыжая, бледно-оранжевая полость.

## 2

Два притяжения: к подземному солнцу и к толще коры... научишься представлять их упругое взаимодействие. И мне больше не странно знать способы передвижения ивг, их молниеносный, почти неуследимый для глаза, зигзагообразный полет, их неустойчивую, как бы поскользывающуюся поступь. Не странно уже и другое: как, опрокидываясь в петляющем полете головой то к опрже, то к центру планеты, они садятся на скользкие стены своих своеобразных сооружений с цепкою ловкостью, как летающие насекомые на стены наших домов.

## 3

Странно не это. Вместо солнца видеть всегда над собой — в надире для нас, в зените для ивг — тусклый, пульсирующий инфра-лиловый диск и три шарообразные, слегка озаренные луны по дороге к нему — вот что странно. Недвижное, неизменное, всевидящее, всеслышающее: таким царит над городами ивг, над озерами лавы, над вздыбленными утесами взгорий и шероховатой ширью равнин это противоположное солнце. Так виден оттуда глубиннейший мир, созданный Противобогом — Гашшарва.

## 4

Луны? Это не луны: так воспринимаются оттуда некоторые миры великих страданий и сам Суфэтх — духовное кладбище Шаданакара: суховатый шорох жизненных тканей, покидаемых духом навсегда, в этом прозвище мира вечной гибели. Именно там притаилось, тихо зияя, устрашающее жерло: монады, чьи души падали на дно Шаданакара трижды, здесь извергаются, наконец, из нашей брамфатуры прочь, на лишенное каких бы то ни было времен Дно Галактики. А черные луны мучилищ маячат, никогда не закатываясь, над поработанным разумом ивг, не способным ни к какому мятежу.

## 5

Инфра-лиловое солнце (не ультра-фиолетовое, а именно инфра-лиловое, цветом напоминающее больше всего нашу угрюмую, угрозами веющую лиловость) — чем могло оно стать для этих сознаний, как только незыблемой осью? Осью восприятия вещей, осью вселенной. Годами, веками в зените только оно; волны света и жара посылаются только им, миротворя зябко подрагивающие тела и оплотневая в резервуарах в виде лавы. За предел его излучения выйти не может никто: некуда. Из-под его тиранической воли выскользнуть нельзя никому: не к кому.

## 6

Другого, милосерднейшего, нет и не может быть: лишь где-то вдали, вне шрастов, бунтарствует, желая укрепить свое господство, некто иной, в потенции — еще страшнейший тиран: так представляется ивгам. Для нас — надир, для них — зенит. Для нас — Господь, для них — мятежник. Для нас — Противобог, для них — вседержитель. Для нас — антипод прекрасного солнца, твердыня демонических сил, анти-космос, Гашшарва; для ивг — предмет почитания, страха, тоски, стержень всего мира их чувств, мрачного и узкого. Анти-космос!



Лишены выражения, как камни, красные глаза игв, выпучивающиеся по сторонам их цилиндрической головы и похожие на глаза мух; приспособлены к односложному, узко-амплитудному говору их вытянутые трубчатые губы. Разум их остр, холоден и сух; круг чувств беден. Импульс демонического развития направил их путем, похожим на один из путей человеческой мысли. Не отвлекаемые порывами духовности, мало тревожимые чувственностью, приучившие себя обуздывать робкие вспышки своих эмоций ради задач общего порядка, они на лестнице рассудка обогнали нас.

Постепенно принимаешь непривычный для нашего разума факт: оказывается, наука и техника не есть прерогатива разумных существ нашего слоя. Впрочем, на чем основан этот пустой предрассудок? Классический материализм вывел его дедуктивно из отрицания иномерных миров вообще; но на какой аргумент могла бы опереть религиозная философия априорный тезис, будто в четырехмерном мире не может существовать науки о законах этого мира, не может быть техники, использующей эти законы?

Условия отличны от наших — отлична и техника. Не водные пространства приходится преодолевать, но расплавленные, тускло-розовые или желтоватые озера вязкой лавы; соответственно, отличны и суда. Сила притяжения сказывается иначе — иные механизмы помогают справляться с ней. Но не что иное, как эквиваленты колес, колоссальных по размерам, эластичностью же и прозрачностью напоминающих стрекозиные крылья, катятся по изнанке земной коры, и не какие-либо непредставимые принципы положены там в основу воздухоплавания, но ракета и винт.

Вот раскрывается перед очами великий город: нагромождение голых геометрических форм. Углы прямые, тупые, острые; пренебрежение закругленной линией. Кубы и ромбы. Конусы — и вновь ромбы и кубы. По различным степеням асимметрии распознаются стили различных эпох. Серые, красные, черные, коричневые тона: синие и зеленые в этом мире почти не воспринимаются, а чисто-белого нет вообще. Грузные уступы — трудно угадать: горы ли? здания ли? Горы, превращенные в здания: формы им придал рассудок, распухший от гордости собственной мощью.

Игрушечными жилищами лилипутов показались бы крупнейшие здания наших городов тому, кто видел центральные сооружения Друккарга. Высоту главного конуса, опрокинутого острием к диску подземного солнца и к системе четырехмерных лун, следовало бы измерять километрами. Старейшие из игв — а они очень долговечны — еще помнят те древние эпохи, когда конус был простою, хотя и величайшею из гор инфра-Урала. Теперь он давно уже выточен, выгрызен изнутри, тщательно обработан снаружи: он преобразован в капище.

В первой половине этого века архитектурная мысль людей вступила на схожую тропу. Но мы не игвы: конструктивизм, возведенный в принцип, становится для нас

нестерпим. Ничего, кроме уныния, не испытывает человек с живою душой, встречая кругом себя урбанистических уродов недавнего прошлого. Как временно отступившие, но не побежденные узурпаторы, пытавшиеся поглотить наши города, грозятся кое-где, особенно на Западе, эти порождения абстрагирующего мозга. Они равно чужды всем стилям истории,— марсиане среди человечества.

13

Но игвам нравится именно абстрактность. Игра математических величин и отношений, научность концепций, вызывающая к интеллекту и через него приподнимающая тонус чувств — вот что у них почитается зрелым и мудрым. Никаких прикрас: для прямого воздействия на эмоцию достаточно полированных облицовок. И когда они окидывают взором своих мушиных глаз это скопище схем, овеществленных в инфра-базальте, души их пучатся мрачной гордыней: как грандиозно-научна, как незамутненно-рассудочна наша мысль! как могуча!

14

И в самом деле: их научные достижения грандиозны. Многоматериальность Шаданакара осознана ими уже давно, и хитроумная аппаратура уловила излучения миров Возмездия, Магм и некоторых стихиялей. На изнанке мира оказалось труднее, чем на земной поверхности, уразуметь факт вращения нашей планеты вокруг оси; игвы, однако, его уразумели. Потребовалась еще более высокая ступень, чтобы открыть бытие Солнца и других планет; несколько веков назад, еще в одном из древних шрастров, игвы открыли и это.

15

Краине важно усвоить, что четырехмерный слой, где пребывают шрастры, лишен космической протяженности: на границе солнечной системы гаснет само пространство этого слоя. Но умозрительные гипотезы игв о Галактике подтвердились иноприродными излучениями, проникающими к ним из Галактики сквозь кору; подземными астрономами, не выдавшими ни одной звезды, составлены, однако, звездные атласы. И, наконец, игвам другого шрастра — изнанки Северо-западной мета-культуры, удалось выбраться на лицо Земли. Это произошло в Голландии.

16

Никакая Антарктида не могла бы показаться людям столь унылой! В том слое поверхность Земли безжизненна и пуста, как в нашей поверхности Луны; признаков органической жизни пионеры здесь не обнаружили. Стояло лето; но эти существа с мышино-серою кожей чернели от холода, несмотря на плотные одеяния, предумыслительно захваченные с собой. Следы трехпалых ботинок, похожих на лапу страуса, но гораздо массивнее, отпечатались на пеплообразной пыли, покрывающей Землю в том слое: нагретая солнцем, она все же леденила ноги подземных выходцев, как фирн горных вершин.

17

В небе, черном, как аспидная доска, и лишенном звезд, медленно плыли Марс и Сатурн; Луну застали на небе лишь члены последующих экспедиций. Но Солнце открылось им сразу. Игвы не знают юмора, о существовании смеха они долго не подозревали, но едкая ирония свойственна им даже больше, чем нам. Именно иронию возбудил в них вид Солнца. Тусклое, инфра-красное пятно излучало, казалось

им, жалкие крохи тепла. Так вот каким оказывался в действительности тот центр планетной системы о величии и могуществе которого спорили их ученые!

18

Но важнейшим явилось то, что чувствительная аппаратура позволила им уловить — уже не только эманации, как раньше, но как бы зримые тени нашего слоя: колыхание наших лесов, извилины рек, движение туч, контуры наших городов и физический облик человечества. У них возникло представление о нашей технике и социальном устройстве. Может ли статья, что со временем они дадут нам знать о себе, возникнут контакты и обмен? Вполне возможно. Но они позаботятся о том, чтобы информация с их стороны была такой, какая может воздействовать на нас только в желательном направлении.

19

Хрупкость наших государственных структур, принципы наших народоустройств представились им неразумными — и тем неразумнее, чем больше в этих принципах свободы. Им мнится, что зрелище свободы лишь подтверждает их тезис, будто в мирах, не подчиненных деспотической власти Противобога или подчиненных ему не всецело, царят неразумие и произвол, почти хаос. Царит бессмысленная анархия, разъединяющая силы, тормозящая расцвет наук, задерживающая развитие разумных существ на низшей ступени.

20

Им мнится, будто эта заторможенность выгодна Тому, Кого они своими повернутыми мозгами почитают космическим бунтарем против централизующей силы Противобога. А при рассуждении об их собственном устройстве трубчатые рты их выпячиваются от гордости. Все умы объединены там в общих усилиях. Воля сконцентрирована и крепка. Эмоции введены в строгое русло. Социальная иерархия направляема твердой рукой верховного разума. Руководители — инженеры, ученые, жрецы. И общество — собственно, не общество, а нерушимый монолит, образец беспрекословного послушания.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

1

Гордыня рабов, не подозревающих о своем рабстве. Рабство осознается, будучи сопоставлено со свободой; игвам же сопоставлять его не с чем. Спазмы анархии коротки и редки: раз в два-три столетия: растерянность, минутное замешательство при смене одного уицраора — одного разумного деспота — другим. И если бы игвы узрели свободу существ в каком-либо высшем слое, они не поверили бы ей. Они истолковали бы ее как рабствование другому тирану. Вера в возможность свободы кажется им симптомом незрелости, как соблазн, способный увлечь лишь недоразвитых.

2

Время от времени мгlistая колоссальная туша, как движущаяся туманная гора, вползает в Друккарг из соседнего слоя. Раздается отрывистый ухающий голос, видится подобие головы на изгибающейся шее. Глаза, похожие на опрокинутые полукруги, пронизывающе озирают творящееся внизу; медленно поворачивается

небольшая головка, увенчанная золотым кубом — магической эмблемой властвования. Рупорообразный рот выталкивает обрубленные звуки, похожие на звуки языка игв. Приказы — непререкаемы. Они должны исполняться мгновенно.

### 3

Это — Третий Жругр, третий за 700 лет уицраор, демон великодержавной государственности России, руководит сооружением Друккарга и требует пищи. Исполнинские объемы психических энергий излучаются им: круг за кругами, волны за волнами, они проникают в наш слой и проявляются в нас: мы можем их осознать, как комплекс государственных чувств — энтузиазма, гордости, благоговения, гнева против врагов нашей державы. Тогда мы осознаем и глухой, подспудный протест нашего глубинного «я», взволнованного инородным вторжением.

### 4

Не осознав же этих воздействий, мы отдаемся их чарам, раболепствуем перед держащими власть, клокочем ненавистью к их врагам, всю жизнь превращая в служение кумиру обожаемого государства. Чем больше забот, жертв и труда требует оно от нас, тем больше личных сил сливает каждый из нас с этими токами. Источая нас, обогащаясь нашей энергией, обратное излучение тяжелыми каплями сгущается в четырехмерном мире; проструивается, просачивается и, наконец, проступает красноватой росой на почве Друккарга. Оно называется ш а в а.

### 5

Тысячи игв собирают ее, сотни насосов елозят там с монотонным жужжанием. С ровным рокотом в условленные места передвигаются цистерны с липкой и вязкой шавой, дабы утолить голод Жругра. Остатки его ежедневных трапез — лакомство игв. Багряные купы инфра-растительности — их хлеб, но вегетарианство их унижает и истощает. Особые же громадные цветы из пламени, растущие кое-где, несъедобны вовсе. Вот почему ни облизывание насосов, ни подборание оброненных капель, ни набрасывание на объедки владыки не считаются нарушением приличий.

### 6

А приличия тут есть, и неукоснительные; нормы поведения — железные, не терпящие никакого греха. Стыд — в нашем смысле — игвам неведом; ревность и сильная страсть им непонятны. Они совокупляются на ходу, размножаются безболезненно и быстро. Одежда употребляется редко, интересуется их мало. Семьи нет, — только кратковременные сожителства. Способность к привязанности и дружбе — в зачатке. Дети пестуются по установленным раз и навсегда образцам, в мудро продуманных и заботливо оборудованных воспиталищах.

### 7

Приличия идейные — вот здесь закон. Жесточайшей каре подпадает тот, кто рискнет нарушить общепринятые шаблоны убеждений. Усомнившийся, например, в целесообразности рабствования уицраору, должен быть умерщвлен трансфизически. Это означает казнь более суровую, чем в нашем мире. Уицраор всасывает его из Друккарга в себя, пережевывает и выплевывает его к а р р о х, то есть телесную скорлупу, а ш е л ь т (приблизительно то, что мы называем душой) извергает на Дно — посмертное страдалище демонических существ, одномерное Дно Шаданакара.

Ведомо ли кому-нибудь, сколько веков провлячит он там, превращенный в существо одного измерения, то есть в черную линию, и видящий одну-единственную точку света — ту багровую звезду, к которой устремлен этот одномерный слой, как и все одномерные слои нашей Галактики? Быть может, когда-нибудь владыки Гашшарвы, слуги и союзники Противобога, соизволят поднять его оттуда к себе, чтобы вновь возродить в одном из слоев, населенных игвами. Вечное колесо инкарнаций: шрастры и Дно, шрастры и Дно... и нигуда в сторону.

9

Порабощая ужасом, но и объединяя общей судьбой за совместное господство над миром, владычествуют уицраоры разных метакультур над разными расами анти-человечества. Но и сами они — рабы, свое рабство Противобогу они сознают вполне, и бессильная ярость этого сознания — одна из постоянных мук их жизни. Они зыбко и смутно видят наш слой; сквозь поле их зрения проходим и мы, как искаженные тени. Наш слой они любят жгучей, неутолимой страстью, хотят воплотиться здесь — и не могут. Это — вторая их мука.

10

Третья мука: всякому из них суждено погибнуть жертвой собственных детищ, если он не сумеет их пожрать. Ни материнства, ни отцовства в нашем смысле не знает это злобное и несчастное существо; любовь к кому бы то ни было, кроме себя, ему незнакома: именно в этом одна из особенностей демонической природы. Но свои порождения он ненавидит с силою, не переживаемой никем из нас, так как в каждом из них он видит своего потенциального убийцу. И трудно уберечься от катастрофического срыва сознания тому, кто созерцал их борьбу между собой.

11

На глазах у каменеющих от ужаса игв совершаются эти гнусные зрелища метаистории. Притаившись в трансфизических наблюдалищах Друккарга, видели они несколько десятилетий назад, как по соседнему слою (он воспринимается ими как движение теней и голосов) заметался царствовавший тогда уицраор. Он был дряхл, аморфен и туп. Оливково-серая кожа казалась дряблой. На темя давил ржавый купол короны. Туловище взволновалось, и бурое, прыткое, беспокойное детище отпочковалось прочь, уже обладая разумом, голосом, черными глазами без блеска и лицом.

12

Как хищная касатка вокруг кита, завертелось и забегало оно вокруг своего родителя. Старик поворачивался с трудом: ему мешало разбухшее с обеих сторон тулово. Со смешной неуклюжестью оборонялся он против своего первенца, злобно и невпопад. А внутри него уже шевелился кто-то еще, и каждый из его боков странно принимал очертания как бы еще одного туловища и еще одной головы. И два новых исчадия отпочковались от него друг за другом: одно — бледное, хилое, но с огромной пастью; другое — темно-багровое. — Понятно ли? Вполне ли?

С жадностью набросились они на питательную росу, но ее в том слое выпадает недостаточно. Они заметили Друккарг, мигом уразумели все и лающими приказами потребовали от игв пищи. Они захватывали цистерны и всасывали содержимое с непостижимою быстротой, залпом. Они росли со дня на день и уже начинали между собой грызнуть; тех же игв, которые пытались доставить цистерны к разъярившемуся от голода старику, они вбирали в себя, несчастный пропадал из глаз — и приходил в себя уже на Дне Шаданакара, превращенный в линию.

Впрочем, таких адептов реакции насчитывалось немного: старик давно уже всем надоел своей косностью и вялой безынициативностью. И Великий Игва — глава Друккарга, общающийся с самим Противобогом, возвестил волю наиверховнейшего: питательной шавой снабжать темно-багрового, питание же старика — прекратить. И чудовищным ревом огласился Друккарг от инфра-Карпат до Тихоокеанской противовпадины, когда все три детища, алчные как Молохи, внедрили в плоть отца, ибо задача состояла в том, чтобы пожрать его сердце.

Ржавый купол очертил дугу и, перескакивая по гребням гор, разбился вдребезги. Ища защиты, развенчанный гигант вполз в Друккарг. Он полз, неся в себе детей, разрывающих его внутренности, и анти-человечество видело, как прямо здесь, над улицами Друккарга отпочковался последний жругрит: черный, маленький, но самый свирепый недоносок. Старик довлачился до центрального капища и совместил свою плоть с его стенами и внутренней пустотой: так он делал раньше, принимая от игв служение его сердцу. Теперь чудовище плакало.

По тусклому диску подземного солнца полыхнули перебегающие тени. Развевающаяся мгла отделилась от диска и, минуя цепь черных лун, стала спускаться в Друккарг зигзагообразным полетом. Над покрывалами, лиловым и черным, обозначилось подобие головы со сплошной на лице маской: прорезей для глаз не было. Это древняя Велга России — великая гасительница — сошла в Друккарг со своею исконною миссией: умножать жертвы. Она окружила черного недоноска и вливала в него свою мощь, немедленно превращаемую им в ярость.

Догадка, будто вестница Противобога сошла от подземного солнца затем, чтобы отныне всякий в Друккарге поступал согласно собственной прихоти, шевельнулась у раруггов и некоторых игв. Но — собственная прихоть — что это значит?.. Одним из раруггов хотелось драться за развенчанного, другие вступили с ними в бой. Третьи провозгласили владыкой Друккарга черного недоноска. О, великое счастье, что он родился недоношенным! Счастье и для России, и для всего мира... Некоторые же из игв, недоумки, прекратили поставку цистерн совсем, чтоб опустошать их.

Дохнула анархия — совместная инвольтация Велги и черного недоноска. Он внедрил в тело отца вслед за братьями. Бледный и бурый были исторгнуты с воп-



лем из издыхающей туши вон. Стронники их, раругги, сосредоточились на окраинах Друккарга, спешно перевооружаясь. Но темно-багровый, опередив недоноска, прогрыз, наконец, тело отца до агонизирующего сердца. И простертые в капище игвы смотрели, как над ними, в вышине, победитель всасывает сердце погибшего, облапив его щупальцами и прижимая к груди.

19

По приказу Великого Игвы необъятный труп был выброшен в соседний слой; бессмертная же демоническая душа пала в Уппум — ад уицраоров, который именуется «Дождем вечной тоски», ибо уицраоры доныне лишены восходящего посмертия. А Темно-багровый возложил на себя золотой куб и сделал по всему Друккаргу прямоугольный путь, показуя себя всем и каждому. Игвы принимали его, подчинив своей главной идее и радость и страх; покорились ему и раругги. Ибо новый властелин сулил анти-человечеству России перспективы небывалые, от которых могла закружиться голова.

20

Он двинулся на братьев, еще продолжавших, при поддержке некоторых раруггов, оказывать сопротивление, и уничтожив их одного за другим, поглотил сердца их. Он стремительно рос, он пух; урожай шавы никогда еще не бывал столь обилен в Друккарге. Велгу он окружил, парализовал волевыми спиралями, и ангелы мрака, подняв ее целым сонмом на своих блистающих рубинами крыльях, унесли демоницу назад, в Гашшарву — тот мир, что видится игвам как диск подземного солнца. Начиналась эпоха Третьего Жругра, нового демона великодержавной государственности.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

1

Снова и снова, во все эпохи, раздвигались, рокоча и подрагивая, в цоколе Цитадели многотонные створы ворот, и раругги сквозь них устремлялись на помощь Жругру, когда в соседнем слое начинался очередной его бой с уицраорами других шрастров. Захватывая новые зоны красной росы в шрастрах соседей, завоеватель пухнет с быстротой раздуваемого воздушного шара; агрессивность растет с тою же быстротой. О мировом господстве мечтали многие; для Третьего Жругра эта мечта сделалась на одно время возможностью; казалось, ее отделяют от нас немногие годы.

2

Арена борьбы между уицраорами — в пустынном слое, похожем на горячую тундру; там же — великие поединки Жругра с тем, кто в этой книге обозначен условным именем демиурга Яросвета. С помощью изощренного инструментария наблюдают игвы из лабораторий, как отчаянно борется Жругр; но его противник остается невидим. Тем больший страх возбуждает он и враждебность. А в поединки вовлекаются с обеих сторон новые силы. И бугроватые пустоши под стенами Друккарга превращаются в поприще странных битв.

Рать багровоглазых раруггов под водительством игв отражает напор Синклита. На помощь ей взмывают обитатели ада; ангелы мрака и бесформенные химеры, еще не имеющие имени на человеческом языке, вступают в бой с даймонами и серафимами. Концентрация волевых волн — вот оружие: она парализует излучения врага. Поражение для демона означает его развоплощение и сброс в одномерное Дно; побежденный воин Света будет томиться в подземной тюрьме под Цитаделью уицраоров, пока не погибнет последний Жругр и не развоплотится последний Великий Игва.

4

Не Жругр, а Великий Игва, чья воля подчинена лишь самому Противобогу земного шара, — вот истинный властелин Друккарга. Непрерывную цепью следуют эти владыки с самого его основания: не династия, а скорее подобие преемственности пап. Они поддерживают Жругров почти во всем, санкционируют их захватнический рост вширь, но в душе испытывают к этим существам презрение. Они знают неизмеримо больше и заглядывают дальше, чем Жругр; они — высшая инстанция всех отраслей властвования. Не теократия и не монархия: государство Друккарг — сатанократия.

5

Трудно судить беспристрастно о величественности или о красоте тех многонародных ритуальных действий, которыми игвы стремятся почтить высшие демонические силы. Учение об относительности эстетических норм давно превратилось для нас в некую аксиому: невольно опасаясь проявить в оценке чужих понятий о красоте философскую или эстетическую ограниченность. Но свои пределы положены всему, и встречаешься иной раз с явлениями, которые не можешь оправдать ни с какой, доступной нам, эстетической позиции.

6

Узость мира чувств, перевернутость всех понятий и рассудочность воспрепятствовали культуре игв создать значительное искусство. Нечто вроде поэзии у них, правда, есть, но это корявый угловатый зародыш. Живопись не получила развития: в условиях четырехмерного мира она имеет только учебное, утилитарное значение, как у нас черчение. Зато танец сделался неотъемлемой чертой их жизни, — священный танец: сочетая его с шумовой музыкой, ритмическими выкриками и фокусами освещения, они подогревают с его помощью свой мрачный и агрессивный энтузиазм.

7

Промежутки от кульминации до кульминации прилива лав, вызываемого лунной, приняты во всех шрастрах за единицу времени. Более мелкие доли определяются специальными механизмами, похожими на хронометр, а наступление новых суток возвещается лязгом часов невероятного диаметра, вверху, на последнем ярусе капища. — Ржзэнгл! — доносится тогда до самых отдаленных районов: — Ржзэнгл!! — Техника добилась, чтобы звук, слышимый за тысячи верст, не оглушал находящихся поблизости. — Ржзэнгл! — медленно вибрирует бряцающее дребезжание. — Ржзэнгл!

На этот сигнал отовсюду устремляются мириады раруггов и игв, преодолевая воздушный океан, как молнии. Час демонослужения наступил, а капище способно вместить миллион радеющих. Первый из ярусов, отделенный от внешнего пространства рядом монументальных колонн, как бы открыт наружу: это зал мистерий, посвященных ангелам мрака, а также тому, чье ошеломляющее изваяние высится перед входом в капище: основателю Друккарга, каждый глаз которого — красная глыба величиной с двухэтажный дом. А высокая техника обогатила действия ослепительными эффектами.

9

Бурные удары в барабанообразные котлы возвещают начало. Размещенные на внутренних балконах, на разной высоте, вплоть до тысячи метров от пола, они гудят устрашающим грохотом, грозным гулом. Трехпалые ноги с надетыми на них ритуальными брякалками заклинаяще бьют в пол. Односложный характер языка превращает любой песенный текст в непрерывный спондэй. — Брубт!.. брубт!.. брубт!.. Тупп. Тупп. Тупп. — Это — первое па священного танца, долженствующего создать настроение: преддверие бесовского экстаза.

10

Вдруг лиловые и алые снопы лучей пронизывают необъятное помещение. Скрещиваясь, перебегая, они превращают пустоту в арену световой вакханалии. В оркестрах множатся диссонансы, взмывают лязгающие, визжащие, верещащие звуковые ряды. Каждого участника охватывает воинственное вдохновение. Скопище сплетается в хоровод. — Брум... Брум... Брум... Рзянгв!! Рзянгв!! Рзянгв!! — аккомпанируют чудовищные инструменты. Началось радение. Дрым... Дрым... Дрым... Жзунгр! Жзунгр! Жзунгр! Каждый вскрикивает на свой лад, но в такт пляске.

11

Привлеченные магическим действием, в вышине показываются ангелы мрака. Их неясные облики ширяют среди багровой фантазмагории; они алчно впивают энергию беснующихся игв, буйные излучения раруггов. Радеющие отрываются от земли. Рея, распластываясь, ныряя, носясь, перевортываясь, балансируя в воздухе вниз головой, они стремятся совпасть с туманной плотью ангелов мрака. В этом — высшее их наслаждение, кульминация, зенит чувств, — узких, однообразных чувств, выхолощенных ото всего, кроме восторженной радости демонослужения.

12

Второй ярус капища посвящен Жругру. Особенно пышна бывает мистерия, когда мглистая плоть этого существа обнимает, входит, совмещается со стенами и с внутренней пустотой: тогда здесь бьется и пульсирует сердце уицраора, видимое смутно, но все же видимое. Именно перед ним совершается тогда культовый пляс-полет, возглавляемый самим Великим Игвой. Это — единственная радость, которую дарует Жругр своим рабам, и одно из немногих наслаждений, ему самому доступных. Это — выражение их союза в борьбе за порабощение Шаданакара.

13

В последний из ярусов — тот, что украшен снаружи многозначными ликами часов, вхожи не все: требуется особое посвящение. Там Великий Игва — один или в

ряду немногих избранных — вкушает общение с Противобогом. Они называют его Гагтунгр: это имя пришло из древних шрастров и распространилось по Шаданакару вплоть до Синклитов метакультур. Но во время общения Великого Игвы с Гагтунгром не слышится ничего голоса, не видится ничего облика. Только воспринимается чье-то неимоверное дыхание, похожее на черный ветер.

14

Сознание Великих Игв подобно зеркалу, отражающему мировую действительность наоборот, но со строжайшей четкостью. Вряд ли сыщется среди нас хоть один мозг, вмещающий такую сумму познаний, созерцающий такие перспективы, осуществляющий мировой план столь дальнего прицела. Из рода в род открывались Великим Игвам грандиозность, чудовищность и пышность демонических миров, их разноматериальные слои — от Дигма, запредельного обиталища Гагтунгра, до миров Возмездия и того слоя в глубине анти-космоса, который именуется Гашшарвой.

15

И, охватив демонические слои Шаданакара, лишённые протяжения космического (а таких — большинство), Великий Игва превышает духом этот ограниченный ряд. Ибо двухмерное пространство, где пребывает Гашшарва, тянется уже от одной границы Галактики до другой. Таких двухмерных слоев в нашем Млечном Пути — тысячи. Их плоскости пересекаются в общей галактической оси, проходящей через звезду Антарес. Это — та единственная звезда, что видна с одномерного Дна Шаданакара, ибо и все одномерные пространства нашей вселенной пересекаются в ней.

16

Но из Гашшарвы видится уже не звезда, не красная точка, но вся эта ось — анти-космос Галактики. Как лиловая, ослепительно пульсирующая полоса на абсолютно черном бархате пламенеет он на горизонте земного ада. Так видит его и Великий Игва, темный визионер, когда Гагтунгр восхищает его в Гашшарву, в эту дьявольскую цитадель цитаделей, которую раньше он созерцал только извне тусклым солнцем подземного мира, как все раругги и игвы. И лишь особая душность, гнетущая каждого, входящего в мир двух координат, делает это наслаждение неполным.

17

В этом гнездилище тьмы он общается с существами, обитающими там, он видит Велгу России и велг других метакультур в их собственном жилище. Он видит хозяев Магм, похожих на извивающиеся горы, но с подобием голов и как бы смытых, полустертых лиц, и рдеющие пурпуром крылья ангелов мрака, похожие на уменьшенных двойников великолепного Люцифера наших древних легенд. Он беседует с теми, кто заботливо, иногда целые века, подготавливается Гагтунгром к рождению наверху, среди людей, в человеческом облике, ради особых губительных заданий.

18

Сквозь них он вникает в неповторимые особенности человеческой души, в тайные закономерности исторического становления человечества. Он постигает корни и всю глубину соперничества людей и игв, грядущий выход обитателей шрастров в наш слой и их неизбежное столкновение с нашими потомками. И здесь же визио-

нер учится различать три ипостаси Гагтунгра: благоговейно склоняться перед Великим Мучителем, наслаждаться соприкосновением с Великой Блудницей, черпать мудрость у Великого Осуществителя, иногда называемого также Принципом Формы.

19

Общаясь с ними, он восхищается в Дигм, обитель Гагтунгра. Он видит лиловый океан, бушующий от черного дна до неба, и Гагтунгра, возлежащего на нем, с крыльями, раскинутыми от горизонта до горизонта и с поднятым к небосклону темно-серым лицом, а в небесах полыхают траурные зарева, ходят фиолетовые протуберанцы, грозят дольнему миру алые ауры, — в зените же блещет светило невообразимого света, то самое, что казалось тусклой красной точкой — из одномерного мира, лиловой пульсирующей полосой — из двухмерного.

20

Здесь, в лоне Гагтунгра, пребывают избранники зла: души Великих Игв и многих людей, демонизировавших свой состав полностью. Они творят люциферический план, и лишь тоской об утраченных навек высотах Света отравлено их блаженство. — Там уясняется Великому Игве до конца строение inferнальной вселенной и замысел Гагтунгра, объемлющий всю нашу брамфатуру. — И, диктуя свою волю миллионам игв, раруггов и самому уицраору, он согласует ее, отождествляет ее, полный почти религиозного восторга, с центральной демонической волей Шаданакара.

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ

1

А по широким утрамбованным трассам Друккарга медленно шагают гиганты-рабы. Магнитные поля не дают им уклониться от предназначенной дороги; но игвы осторожны вдвойне, и пересекать своим невольникам путь они избегают. Превышающие ростом многоэтажные здания, но подобные людям, с мутно-бурой кожей, в грубой красноватой одежде, развеваемой подземными ветрами, гиганты переносят к местам строительства плиты того, что можно назвать инфра-базальтом. Машин, более мощных и более дешевых, чем труд этих рабов, игвы еще не измыслили.

2

Можно ли услышать в Друккарге человеческую речь? Можно. Можно ли там распознать в речи русские слова? — Именно русские. Какую же, если не русскую речь естественно было встретить на изнанке именно российской метакультуры? — «В другом мире должны быть другие формы общения, а не звуковая речь». Но почему же непременно должны? И почему во всех мирах без разбора? — «Так; но ведь у игв даже органы речи устроены совсем не по-человечески». Это правда. И по-русски объясняются в Друккарге не игвы, а лишь их рабы.

3

Русская речь; да и только ли речь? Отпечатки России ты распознал бы и на многом другом в этом удручающем мире. В лицах пленников угадались бы знакомые черты, где-то встречавшиеся, только трагически измененные, — чем? веками каких мучений, озарений, каких утрат? Через какие страдания прошел, например,

вот этот: осанка его не утерьяла и, очевидно, не утерьяет никогда исконной царственности, утверждаемой с каким-то горьким спокойствием. Только из глубоких глазниц будто смотрят на безбожный Друккарг целые века искупления и познания.

#### 4

Другой, третий, сотый, трехсотый... Узнаешь черты тех, кто ушел из нашего мира на много поколений раньше нас, и тех, о чьей кончине нас уведомляли печатные листы с траурной каймой. Тех, кто взирает на нас с музейных полотен в прославленных хранилищах России, и тех, кого мы лицезрели воочию на уступах темно-красного гранита живыми и говорящими в парадные дни общественных празднеств. Разные тропы привели их сюда. Одни не извели ничего ужаснее этих уз; другим этот подневольный труд теперь кажется почти отдыхом.

#### 5

Один за другим, сквозь похоронный звон колоколов в московских и петербургских соборах, нисходили в Друккарг князья и цари, императоры и полководцы, сановники и советники. Одни — в первые часы посмертия, другие — после чистилищ и расплаты в глубинах магм. Но испеление тех нитей их карм, что вплелись в пряжу державной государственности, не подсудно никаким страданиям. И рано или поздно несчастный вступал под власть игв — трудиться над завершением воздвигавшегося им при жизни и ненавидимого теперь.

#### 6

Это — формула: а вот и случаи ее применения. Злодеяния так отягчили эфирную ткань Ивана Грозного, что стремительный спуск начался с первых же минут посмертия. Преступник падал сквозь слои и слои, прорезая чистилища, магмы и непроглядные слои земного Ядра. Равновесие было достигнуто лишь в мире, называемом Ытрэч: это планетарная ночь, длаящаяся с начала земли до ее преобразования в отдаленном грядущем. Мука его невыразима; силы Синклита России не достигают туда. Это — средняя из трех лун, маячащих на небесах Друккарга.

#### 7

Теперь он видит эту луну прямо над собой, влачась с непонятною для нас ношей по трассам анти-человечества. Избавленный от нечеловеческих мук Ытрэча силами Синклита Мира по истечении трех веков, он медленно совершил положенный подъем, и вот включился в шеренгу рабов-строителей. Все, отмеченное в его душе наитием Гагтунгра, высветилось: лицо, коричневое, как земля пустыни, становится похоже на лики великих мучеников, преодолевших естество и подготовивших себя к мирам восходящего посмертия.

#### 8

Посмертие Лжедмитрия было противоречивым, как его судьба на земле. Носитель темного задания, навязанного ему Противобогом, он, выполнив его, сорвался на планетарное Дно, по дороге теряя свое эфирное тело, распавшееся на десятки призрачных «я». По истечении долгих лет взятый оттуда в Гашшарву, он только тогда мог быть освобожден силами Христа от страшного повтора: новой темной миссии, нового рождения и нового низвержения. Он поднят в Друккарг и строит Цитадель, трудясь в ряду своих предшественников и преемников на престоле России.



Строят и строят. Строят твердыню трансфизической державы на изнанке Святой Руси. Строят и строят. Не странно ли? Даже императрицы века пудренных париков и угодий с десятками тысяч крепостных крестьян строят ее и строят. И если, время от времени, новый пришелец появляется в их ряду, его уже не поражает, что карма вовлекла его в труд рука об руку с владыками и блюстителями государственной громады прошлого, которую при жизни он разрушал и на ее месте строил другую. Чистилища сделали его разум ясней, и смысл великодержавной преемственности стал ему понятен.

## 10

Цитаделью из нескольких концентрических стен опоясан подземный город. Новые плиты кладутся на плиты. Зазубренные края наглухо спаиваются тем веществом, которому в нашем мире соответствуют крепчайшие металлы. Магнитные поля очерчивают крепость: ни шага в сторону, ни движения. И единственную отраду отстояли для рабов силы Синклита: благоговейную, влюбленную и щемящую. Еще недалеко времена, когда над внутренним пространством крепости светилось звучащее, женственно-голубое сияние. Это пела небесная пленница уицраоров, пресветлая Навна, в своем недоступном для врагов саду.

## 11

Светилась и пела, звучала и благоухала. «Она еще здесь, она еще с нами», — чувствовал каждый. И гармония прикасалась к строившим цитадель, лучилась из слоя в слой, вздымалась в миры Просветления, опускалась в чистилища, струилась каплями до изнывающих в аду, проникала к сердцам живущих на поверхности земли сквозь вдохновение и любовь, тоску о красоте, сквозь музыку и стих, сквозь мечту о сотворчестве с Провидением. И гиганты-рабы благословляли этот светящийся голос, рождавший надежду, врачевавший их раны, омывавший от уныния, суетности и обиды их сердца.

## 12

Но в годы последней из тираний, насилующих русскую землю, третий уицраор принудил гигантов надстроить над недоступным для него садом плоский, плотный свод. Едва проступает сквозь эту преграду излучение Идеальной Души народа, голубовато серебра внешнюю сторону циклопических стен. Но звучавшие пазори угасли, сиявший голос умолк. Лишь просветленные в Небесной России, верующие — в России земной, да сонмы самого демиурга еще улавливают его отзвуки. Остальные его не слышат. Остальные не знают о Навне ничего. Они даже не догадываются о ее существовании.

## 13

А гиганты строят и строят. Вместо отдыха — короткое забытие, пища — растительность Друккарга, бунт невозможен. Но рыцари Невозможного встречаются везде. Участие в созидании одной из твердынь Противобога возмутило полтора века назад совесть одного из них, его гордость и веру. Что восстание обречено — он знал, но предпочел гибель. Бунт парализуется тут мгновенно. Восаннный и извергнутый уицраором на Дно, Суворов вкусил до конца еще горшую муку и, снова поднятый в Друккарг, включился в цепь гигантов-каменосцев уже без ропота.

Но величайшего из государей нашей истории отличили даже игвы. Не нужно понимать слишком буквально труд этих камненосцев, как и труд кариатид: это — лишь подобие. И великому Петру доверен надзор за товарищами по возмездию — горестное отличие, — здесь, у ног изваяния, чье крошечное подобие поставлено в его честь на петербургской площади. Он распоряжается другими, но строит и сам, строит, напрягая все мускулы своего сверхчеловеческого тела, всю энергию своего титанического рассудка — строит ненавидимое с тех пор, как он постиг его сущность.

Вот почему не образ императора-героя на гранитной скале, но само изваяние окружено легендой. Снова и снова приходят на память строки великой поэмы — и тают. Неясный образ шевелится в душе — и не может определиться мыслью. Холодящая жуть нечаянно вдруг обожжет отдаленным предчувствием — и тихо отхлынет. И, пока вникаешь зрением, чувством истории, чувством поэзии и воображением в силуэт неподвижно мчащегося на коне — нерожденная легенда — не легенда, а предостережение — держит созерцающего в своем замороженном круге.

Она еще не отлилась ни в балладу, ни в философему, ни в музыкальную симфонию. В первый раз просачивается она в искусство слова. Она только неподвижно стоит, почти уже двести лет, стекленеющим озером вокруг бронзовой статуи. — Ветшающий портик — направо, портик — налево, темный, сурово и скорбно умолкший собор впереди, грозно-тихая река за плечами. Настороженность, пустынность... И каждый, замедлив шаг на торжественной площади, ощущает себя как бы в магнитном поле. Это чувствуют все; сознает это каждый, вдумавшийся в свое чувство.

1955—1958

*Владимирская тюрьма — Москва*

*Подготовка текста А. Андреевой*

# КУЛЬТУРА, РЫНОК, ЦЕНЗУРА

---

Круглый стол  
в редакции журнала  
«Искусство Ленинграда»

---

**Аркадий Драгомощенко, поэт (Ленинград)**

В качестве вступления разрешите немного остановиться на предыстории нашего семинара. Мы с американскими друзьями вчера прибыли в Ленинград из Стокгольма, где Шведская академия устраивала встречу американских и советских поэтов, участников будущей русско-американской антологии. Я подумал, что существует ряд важных общих проблем для людей, активно действующих в культуре обеих стран. Во время встречи здесь, в редакции «Искусства Ленинграда», с Геннадием Петровым родилась тема для разговора: «Культура, рынок, цензура». Нам хорошо знакомо идеологическое давление на культуру. У американцев цензура имеет другие формы, другую специфику. Теперь, кажется, происходит процесс сближения наших обществ, намечаются сходные условия протекания культурного процесса. Каковы они? Об этом давайте и поговорим. Не столько о внутреннем переживании и самоосознании художника, сколько о внешних социальных условиях, которые дают возможность быть им. Может ли рынок стать новой цензурой, формируя сознание пишущего?

**Майкл Палмер, поэт (Сан-Франциско)**

Затрагивая эти темы, надо иметь в виду, что ни один американский поэт не может жить за счет своей литературной деятельности. Он либо ищет работу, не связанную с искусством, либо находит себе применение в качестве преподавателя словесности в тех или иных образовательных структурах.

Таким образом, его выбор полностью предопределен рынком. Но есть и другие

формы цензуры, которые не относятся к рынку и в какой-то мере напоминают тоталитарное давление на культуру, имевшее место в вашей стране. Дело в том, что в Америке существуют консервативно-либеральные институты, стремящиеся контролировать культурный процесс, пытающиеся сгладить возникающие противоречия и трудности, свести все к средней поэтической продукции. Большие журналы предпочитают публиковать так называемую потребительскую литературу, отвечающую плюралистической идеологии среднего класса. Задаваемые этой идеологией критерии формируют на каждый определенный момент незаметные, но очень строгие рамки, внутри которых только и способен протекать литературный процесс, и не учитывать их пишущий не может. Поэт, таким образом, находится во власти самоцензуры — сознательной и бессознательной.

В тридцатые годы, во время великой депрессии, в США возникли институты государственной поддержки культурных программ, которые занимались тем, что субсидировали (это могли быть различные формы помощи, как правило стипендии сроком на год) художников, музыкантов, писателей, фольклорные группы, издания и так далее. Сейчас же системы поддержки испытывают агрессивное давление со стороны реакционных кругов, преследующих свои идеологические цели (это и расисты, и крайне правые политики, приветствовавшие в свое время приход к власти в Чили Пиночета, и конгрессмены, одержимые разного рода предрассудками). Происходит подавление искусства, а это, с моей точки зрения, первая степень к подавлению свободы в обще-

---

12 сентября 1990 года в редакции «Искусства Ленинграда» прошла встреча сотрудников, авторов и друзей журнала с американскими поэтами. Публикуем краткую запись состоявшейся беседы



*В редакции журнала. Фото Ю. Щенникова*

стве. Причем натиск идет под различными лозунгами: это и определенные моральные ограничения, и требование деполитизации искусства. Как ни странно, поводом для подавления художника может явиться политическое содержание его работы.

#### **Александр Боровский, искусствовед (Ленинград)**

Драматическая ситуация, которую обрисовал наш американский коллега, для нас вполне приемлемый вариант. Мы жили при самой грубой форме подавления, а теперь вступили в столь же дикие времена агрессивных рыночных отношений, и, заметьте, без каких-либо противовесов в виде институтов государственной поддержки, существующих в США с 30-х годов. У нас нет университетов, спонсирующих культуру, нет фондов, нет стипендий, даже нет настроений в обществе, которые Майкл Палмер назвал «плюралистическими» и до которых нам еще очень далеко.

#### **Надежда Кондакова, поэт (Москва)**

Традиции меценатства, которые были присущи русской культуре в начале века, после 17-го года трансформировались в государственную заботу о художнике, платой за которую оказалась идеологическая чистота. Теперь мы наблюдаем странную метаморфозу. Прежние структуры, будь то Союз писателей или Союз художников, игравшие роль государственных меценатов,

давали возможность писателям и художникам, служащим системе, жить очень неплохо. Сейчас эти структуры остались теми же, однако если раньше, когда поэт приносил свою книгу в издательство, редактор требовал от него соответствия определенным идеологическим нормам, то теперь тот же самый редактор (в прошлом прямой цензор) требует только коммерческой литературы. Мне кажется, что приход в эти старые структуры новых людей с новыми взглядами изменит ситуацию. Например, если судить по интервью журналу «Огонек» Сергея Соловьева, нового руководителя московского Союза кинематографистов, у него имеются серьезные намерения по реформированию этой организации, превращению ее в своего рода спонсора. Таким образом, есть надежда, что и Литфонд, и какие-то другие структуры начнут играть роль институтов поддержки в США.

#### **Валерий Козиев, художник (Ленинград)**

Но вспомним и притчу о том, что нельзя вливать новое вино в старые мехи.

#### **Клод Груэн, экономист (Сан-Франциско)**

Я не эксперт в области поэзии, но мне понравилось то, что говорил Майкл Палмер. Самоцензура действительно большая проблема для нашего общества, однако нельзя не видеть и того, что она помогает художнику выжить, заставляя его следовать опре-

деленным демократическим нормам. В СССР грубое идеологическое притеснение вынуждает человека сопротивляться, и это сопротивление служит предпосылкой преодоления самоцензуры. Как ни удивительно, последнее может способствовать экономическому успеху. По-моему, ваши художники находят покупателей своей продукции, и проблема у них скорее в том, на что затем истратить полученные деньги.

### **Валерий Козиев**

Я хотел бы проиллюстрировать, как изменилась у нас ситуация, на примере живописи андеграунда.

В шестидесятые — семидесятые годы некоторые темы вообще нельзя было трогать, ну, например, религию, секс, политику. Целое поколение художников ушло от социального содержания, они ушли в формальные поиски, в абстракционизм. Рынка не существовало. На всех неформальных ленинградских художников приходилось человек десять коллекционеров, которым работы не продавали, а дарили, считая это за честь. Основным внутренним стимулом работы большинства художников было искусство для искусства, художественные цели. Хотя некоторые зарабатывали на этом политический капитал и уезжали на Запад. Но это единицы. Поэтому коммерческого автоцензора, рыночного автоцензора вообще не существовало. В один день все искусство андеграунда стало вдруг коммерческим. Целое поколение молодых художников имеет практически лишь коммерческие критерии, они сидят на Невском, продают свои картины. На фоне появления коммерческого автоцензора идеологический стушевался, его словно бы нет, все можно. Насколько я понимаю, очень сложно стало и с художественным автоцензором, поскольку он тоже деформировался. У многих художников в глазах денежные знаки...

### **Майкл Палмер**

Тут очень интересная параллель с обществом свободного рынка... В 40-х годах родилось первое поколение американских художников, достигшее всемирной славы. Я говорю сейчас об абстрактном экспрессионизме. Работы, которые никто не покупал, вдруг стали стоить целое состояние. В Нью-Йорке произошел взрыв художественного рынка, внезапно оказавшегося очень близким к рынку моды, где изменения предполагаются каждый год (похоже на стратегию детройтского автомобилестроения с ежегодным изменением формы,

дизайна машин). Но запросы, которые предъявляются художественным рынком Нью-Йорка, можно описывать только в терминах цинизма, несмотря на то что явление это существует и оказалось очень живучим.

### **Валерий Козиев**

Да, но в этом смысле у нас нет рынка. У нас нет галерей с четко выраженной художественной позицией, у нас нет коллекционеров, которые имеют деньги. Наша широкая публика не приучена покупать картины. У нас есть перекупщики, которые продают художественную продукцию на Запад. Художественный рынок — дело будущего. Думаю, что аналогичная ситуация складывается и в поэзии.

### **Джин Дей, поэт (Окленд, Калифорния)**

Я в течение 14 лет вела кампанию по распространению литературы. Я работала в магазине, который занимался продажей малотиражных изданий, представлявших авангардную и экспериментальную поэзию, возникавшую в те годы повсюду в Америке. В 60-х годах произошел подъем поэзии и литературы в связи с движением свободной речи, которое и дало толчок возникновению огромного количества малых и больших журналов, книг, публикаций. В 70-е годы все национальные институты поддержки субсидировали эти издания. Постепенно такая литература стала обращать на себя внимание, попадать в обычные книжные магазины, другие сети распределения. Но к концу 70-х годов ухудшилась экономическая ситуация. Многие культурные программы были закрыты, и издатели, которые занимались серьезной авангардной литературой, принуждены были оставить свои дела. Поэтому сейчас люди вынуждены возвращаться к формам начала 60-х: к ксерокопированию как способу размножения и распространения литературы.

### **Лин Хеджинян, поэт (Беркли, Калифорния)**

Меня наиболее сейчас интересует различие между политической и экономической цензурой. Это мой седьмой визит в Советский Союз, и в первые мои приезды я действительно сталкивалась с агрессивной политической цензурой подавления. Я поражалась и до сих пор поражаюсь той силе и мужеству, которые были свойственны вашим художникам в их жизни и творчестве в те годы. Мы живем в Соединенных Штатах в раю свободного высказывания. Но никто не хочет слушать. Это очень удачный термин — «свободное» вы-



Поэт Майкл Палмер

сказывание, потому что в английском «free» — означает еще и «бесплатное» высказывание. В результате художник просто теряет силу, которая поддерживает его внутренне и развивает его искусство. Мы живем как бы в лимбе — в первом круге ада.

### Майкл Палмер

Сохранилось прекрасное выражение со времен тотальной цензуры в СССР: в Советском Союзе ты можешь ничего не сказать, но тебя все услышат. В Америке никто не услышит, даже если ты будешь кричать.

### Валерий Козиев

Мы очень быстро идем в вашу сторону. Когда была глобальная идеологическая цензура, все интересовались искусством, потому что ничего другого не было. Сейчас идет атомизация интересов: кто-то увлекается теннисом, кто-то смотрит видики и т. д. Настоящих любителей живописи, поэзии становится все меньше.

### Алексей Машевский, поэт (Ленинград)

Я хотел бы заметить, что когда вы говорите, что, кроме искусства, ничего не было и все интересовались искусством, то в силу этого и надо иметь в виду, что искусством-то по-настоящему никто и не

интересовался. Искусство не может заменять собой все остальное, его задачи и формы бытования носят достаточно специфический характер. Просто у людей были свои политические, коммуникативные, какие угодно другие потребности, которые, в отсутствие иных способов канализации, обслуживала литература. Это традиционная для России ситуация: вместо открытого обсуждения политических вопросов — тысячи стадионы, слушающие выступления поэта, вместо системного экономического подхода к рассмотрению проблем науки и искусства — спор между «физиками» и «лириками» на газетной полосе.

### Майкл Палмер

У нас в Штатах интерес к поэзии возникал в обществе только в моменты беспокойства и социальных потрясений. Например, наибольшая аудитория у поэзии оказалась во времена вьетнамской войны. Люди были в таком отчаянии, что они возвратились к языку поэзии как к языку противостояния власти. До сих пор помню то удивительное состояние, когда я читал стихи в огромных аудиториях, где были сотни людей. И все это прекратилось с окончанием вьетнамской эпопеи.

### Алексей Машевский

Примерно тогда же, во времена так называемой оттепели, у нас поэтические выступления собирали не сотни, а тысячи и десятки тысяч людей. Но причины такого всплеска, с моей точки зрения, питались не столько запросами культурного порядка, сколько потребностью в свободе высказывания, которой не было. Как только эти специфические мотивы ушли, всякий интерес к поэзии кончился. И это, кстати, нормально. Между прочим, на гребне читательского внимания в ту эпоху часто оказывались плохие поэты.

### Майкл Палмер

У нас был расцвет поэзии, и не обязательно очень плохой политической поэзии. В то время, например, работал такой замечательный поэт, как Роберт Данкин. Причем стихи могли быть и не связаны с политикой.

### Кларк Кулидж, поэт (Массачусетс)

Я хотел бы добавить, что поэзия не только являлась выразительницей этих настроений, но и была результатом изменения общественного сознания, которое очень быстро эволюционировало в ту пору. Я имею в виду убийственный опыт наркотиков, обращение к другим истокам созна-



ния (совершенно новые социальные формы общежития, хиппи, коммуны). Особенно тесно поэзия была связана с новым джазом, со свободной музыкой. Возник переход к открытой форме (тут были важны скорость изменения образного строя, скорость изменения словесного строя). Поэзия подверглась влиянию со стороны многих искусств. Я думаю, что мы пережили очень существенное изменение в общественном сознании, в ту пору казавшееся революционным. А теперь пришло разочарование.

#### **Иосиф Райскин, музыковед (Ленинград)**

Здесь уже говорилось о запретном плоде как одном из стимулов интереса к искусству в эпоху подавления. Мне кажется, что это лишь один из возможных аспектов восприятия искусства. Однако как объяснить такой интерес помимо «теории запретного плода»? Я думаю, что внимание к искусству в годы идеологического давления в значительной степени было связано с тем, что всё — весь спектр желаний и возможностей сублимировался в единственно доступный канал для слушателя, читателя, зрителя. Но с другой стороны, важно, как это подавление сказывалось на творчестве художников, композиторов, поэтов. И здесь мне приходит на память замечательная метафора русского поэта, прозаика и критика Бестужева-Марлинского. Он, словно предвещая жестокой николаевской эпохе славу золотого века русской культуры, замечал, что порох, когда лежит на открытом пространстве, только тлеет, но когда он находится сжатым в стволе орудия, то он стреляет с огромной силой. Вот эта метафора в значительной степени и объясняет традиционный для России расцвет культуры при самых страшных формах внешнего подавления\*.

#### **Кит Робинсон, поэт (Беркли, Калифорния)**

Видите ли, вне цензурных отношений культуры и правительства существует гораздо больше ограничений в способах выражения, в высказывании, которое люди готовы были бы выслушать. В нашей капиталистической системе культура и искусство превратились в предмет купли-продажи. Мы окружены образами и словами, подобранными очень точным и осторожным образом. И вся проблематика, которая касается личности, существования человека, связанная с поисками себя — кто ты есть, нахождения своей целостности, — вся эта тревога, только и делающая человека человеком, этим миром слов-образов утишается, сгла-

живается. На телевидении в США показывают национальные соревнования по теннису. Американские игроки появляются в рекламных роликах. Они великолепны, очень модно одеты, в темных очках. Они спускают очки ниже и, глядя в объектив телекамеры, произносят: «Образ — это все». Дело в том, что американцы очень заинтересованы в таком толерантном образе, который несет на себе черты терпимости и примирения.

#### **Клод Груэн**

Каждый американец проводит в среднем семь часов у телевизора. Это время изъято, в том числе и у искусства. По сути дела, мы находимся вне искусства.

Мы, американцы, существуем как нация индивидуалистов (правда, национальное самочувствие было в достаточной степени поколеблено войной во Вьетнаме). Как ни странно, в условиях, когда выбор, казалось бы, предельно свободен, люди нуждаются в кодировке и программе. Нам постоянно требуется принадлежать к какой-нибудь группе, и телевидение с его рекламной помощью осуществляет такую кодировку: если ты носишь вот эти штаны, ты принадлежишь к такому-то, такому-то и такому-то кругу. Но это очень тонкая вещь. Многие не понимают, как сильно это на них действует. Например, я, глядя на присутствующих здесь американских поэтов, могу сказать, какую марку машины они не имеют.

Поэтому, даже если человек не принимает того, что предлагает ему эта рекламная стихия, работающая очень тонко и точно, даже если он ее отрицает, можно быть

---

\* При чтении стенограммы настоящей беседы я счел нужным привести подлинное высказывание А. А. Бестужева-Марлинского, воспроизведенное мною по памяти. Вот оно: «Ободрение может оперить только обыкновенные дарования: огонь очага требует хвороста и мехов, чтобы разгореться, — но когда молния просила людской помощи, чтобы вспыхнуть и реять в небе? (...) Порох на воздухе дает только вспышки, но сжатый в железе, он рвется выстрелом, и движет, и рушит громады, и в этом отношении к свету мы находимся в самом благоприятном случае» (Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Полное собрание сочинений Марлинского (А. А. Бестужева) в двух томах. Спб.: издание А. А. Каспари. Т. 2. С. 368).

Упаси Бог увидеть в этих словах апологию цензуры и произвола властей. Но, повторяю, многое в истории культуры (и не только в России!) рождено преодолением жесткости толпы и «самовластных злодеев». И. Р.

уверенным, что его негативное поведение заложено в систему, уже предполагается.

### **Леонид Гаккель, музыковед (Ленинград)**

Мне редко приходится бывать на подобных встречах, но в тех случаях, когда это происходит, меня поражает разница между американцами и нашими соотечественниками. Ведь, в сущности, мы можем провести всю жизнь в том состоянии, которое великие русские считали, пожалуй, самым характерным для России и самым дорогим, — в состоянии тайной свободы.

Может быть, потому что мне рано удалось найти свою стезю — академическое музыкознание, а музыка, по-видимому, явление в наибольшей степени деидеологизированное, но я никогда не испытывал на себе никакого гнета и давления. Кажется, Декарт сказал, что хорошо прожил тот, кто хорошо укрылся. Так вот, мы могли провести всю жизнь в норе, почти из нее не показываясь. Просто вещи, которыми мы занимались, обладали таким духовным диапазоном, что внутри них мог найти себе место каждый, что бы он ни думал и как бы ни жил. В конце концов, если Антон Веберн при Гитлере мог написать в письме, которое не было перлюстрировано, что для него Гитлер и Геббельс — тени, то почему я не мог хотя бы так думать? И если мы через тридцать-сорок лет господствующего тоталитаризма добрались до этого стола, то, вероятно, произошло это еще и потому, что кто-то из нас ощутил эту меру тайной свободы, которая на самом деле означает свободу от выбора.

В этом различие. Если Оруэлл говорил, что человеком можно быть только на деле, но не в душе, то я, признаюсь, другого мнения. Я думаю, что человеком можно быть и в душе, и, вероятно, даже не столько на деле (имея в виду те активные проявления, для которых не было просто возможности), сколько именно в потребности и необходимости копить, копить и копить. Причем надо учитывать ситуацию Ленинграда — ситуацию, прямо скажем, ностальгическую, когда потребность копить, копить и копить может быть потребностью и возможностью серьезного духовного творчества.

Что же касается рынка, то единственная для нас некоторая отрада, насколько я понимаю, заключается в том, что каждый может рассчитывать на какой-то эквивалент. Беда состояла в невостребованности, или, как это называется выдающаяся английская писательница Вирджиния Вулф, в неприкрепленности.

### **Марина Шрон, драматург (Ленинград)**

Мне кажется, говоря о том, что в условиях рынка спрос на культурную продукцию определяется потребителем, мы забываем, что у нас нет полноценного потребителя, он не сформирован. И не исключено, что мы находимся в той уникальной ситуации, когда открывается возможность его формировать, тем самым определяя и уровень будущих потребностей и программируя будущий культурный рынок.

### **Геннадий Петров, главный редактор журнала «Искусство Ленинграда»**

Наша встреча подходит к концу. Заканчивая разговор, я хотел бы сказать несколько слов. Я думаю, что здесь было высказано много интересного, и я благодарен всем, кто поделился своими соображениями по затронутой теме. Но как-то обобщить все сказанное, сделать какие-то выводы очень сложно, потому что американская действительность и советская действительность настолько различны, что трудно проводить какие-то параллели, тем более что мы не можем предвидеть даже на ближайшее будущее, в каком направлении пойдет развитие событий. Мы можем говорить только о своих надеждах, о своих стремлениях сделать жизнь нашего общества более цивилизованной. Мы надеемся, что наша страна будет двигаться к человечеству и будет жить по человеческим законам. И если это произойдет, то те предостережения, о которых говорили наши американские друзья, очень нам пригодятся. Нужно ясное понимание, что те общественные отношения, к которым мы стремимся, и то положение творческого человека, которое нам кажется очень привлекательным, на самом деле далеки от совершенства.

### **Лин Хеджинян**

Вы живете во времена больших перемен. Это рождает у вас тревогу и опасность. В то же время у нас в Америке люди чувствуют, что период всеобщего благосостояния и силы подходит к концу. Отсюда страх и неуверенность. Людям нужны простые ответы на эти сложные вопросы. И мне кажется, именно поэтому состоявшийся разговор важен для всех нас.

### **Геннадий Петров**

У нас есть простые ответы на некоторые простые вопросы. Мы можем на основе нашего семидесятилетнего опыта сказать, как и что не нужно делать. И наверное, это грандиозный опыт для всего человечества.

Беседу записал  
Алексей Машевский

# ЗАКРЫВАЮ ГЛАЗА И ВИЖУ...

Смотреть картину надо так: отойти от картины на удобное расстояние, так, чтобы она была видна целиком. Постоять против картины не слишком мало, но и не слишком долго, и пройти дальше. Если это покажется недостаточно, повторить опыт снова.

В. ПИВОВАРОВ<sup>1</sup>

По-разному складывается судьба художников, эмигрировавших на Запад. Одни стали известны там еще до переезда — в силу своего диссидентства и неконформизма, другие благодаря таланту и трудолюбию смогли «всплыть на поверхность» художественного рынка, третьи и сегодня, как и прежде в России, пребывают в безвестности, продолжая творить свои миры, не замеченные арт-критикой и галереями. Судьба Олега Яковлева сложилась иначе.

## АВТОБИОГРАФИЯ

Я, ОЛЕГ ВИТАЛЬЕВИЧ ЯКОВЛЕВ, РОДИЛСЯ В ЛЕНИНГРАДЕ НА САДОВОЙ УЛИЦЕ 7 СЕНТЯБРЯ 1948 ГОДА. В 1977 ГОДУ УЕХАЛ В ПАРИЖ. Я — ХУДОЖНИК. Я ПИШУ РАССКАЗЫ, ПОВЕСТИ, РОМАНЫ И СТИХИ. ВЕШУ ОКОЛО 100 КИЛОГРАММОВ И НОШУ БОРОДУ<sup>2</sup>.

Вот и все, коротко и ясно. Да, Олег Яковлев — художник, и весьма одаренный. Да, он пишет и печатается. Но, по скромности своей, он не упомянул одно немаловажное обстоятельство: выпускник Строгановского училища, он, выиграв один из престижных конкурсов, возглавил дизайнерский отдел крупной фирмы, а как результат — финансовая независимость и защищенность.

Яковлев весьма продуктивен. Он занимается не только дизайном — он рисует, пишет маслом, работает в фарфоре, экспериментирует в области перформанса и визуанса<sup>3</sup>. Он даже... коллекционирует. Согласитесь, немногие из наших бывших соотечественников обладают такой возможностью. Причем в его собрании не только произведения живописи: он еще «коллекционирует» фольклор. Да, да — частушки, нескладухи, анекдоты. Позже они, переработанные, органично входят в его литературные произведения, часть из которых носит характер откровенной литературной игры. Играет он не только в литературе и эссеистике, но и в своей живописи —

легкой, ироничной и просветленной, играет в прикладном искусстве, создавая свой «ультра-революционный» фарфор, играет, участвуя в фестивалях перформанса, разрабатывая «задний макияж» своих коллег. Таков он и в жизни: гуляка и труженик, ироничный скептик и серьезный оптимист, непоседа и аскет, пронесший через годы эмиграции все характерные черты российской богемы недавней еще, «кафкианской» эпохи.

Не станем пытаться анализировать и описывать работы Олега Яковлева, причисляя его к какой-то определенной «школе» или направлению, тем более что они постепенно умирают. Наш художник и литератор входит в мощный поток интернационального постмодернизма, этика которого позволяет свободно манипулировать находками и открытиями прошлого и, используя их заново, возвращать к жизни путем очищения художественного языка от догматического балласта. Век направлений подходит к своему завершению. То, что может сегодня привлечь внимание критики к художнику, — это его остро выраженная индивидуальность и своеобразие личности, которую не втиснешь в какое-то определенное течение искусства. Олег Яковлев — не «ниспровергатель». Его искусство — это выражение «невинности» и молодости, которые он сумел сохранить до сих пор, а что до индивидуальности и своеобразия — их ему не занимать.

Олег Яковлев предоставил в распоряжение редакции журнала свою живопись и прозу 1980-х годов. Если вам, читатель, в его искусстве не все станет понятным, то воспользуйтесь «методом», предложенным живущим в Праге художником Виктором Пивоваровым и взятым нами в качестве эпиграфа: отложите журнал в сторону, попытайтесь переварить увиденное и прочитанное, а затем попробуйте этот эксперимент повторить еще раз.

В. Перц

<sup>1</sup> Пивоваров В. // А — Я. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1984. № 6. С. 20.

<sup>2</sup> Из письма О. Яковлева в редакцию журнала.

<sup>3</sup> Визуанс — термин Толстого (В. Котлярова), возникший из понятия «визуальный сеанс». См.: Толстый [В. Котляров]. О визуансе // Мягкий знак. «Визуализм». Париж, 1989. С. 182; Тупицын В. Де-конструктивные визуансы Толстого // Там же. С. 178—180.



*В мастерской. Париж. 1987*

### **Иногда два лучше, чем три**

Имея в кармане три рубля, чувствуешь себя куда более уверенно, чем когда имеешь два.

Баскетболиста Антонова в московском парке «Измайлово» обступили три хулигана с жуткими рожами. «Ах, если бы их было двое,— подумал Антонов.— От двух бы я убежал...»

### **Слово о буквоедстве**

Ела и мама-покойница, и папа-где-сейчас-неизвестно, и посмертно-частично-реабилитированный дед, и бабушка-театралка, и далекие-далекие прабабушки и прадедушки, и прапра, и прапрапра. Так было испокон веков в древней Головановской фамилии. И Анатолий Ильич не был исключением. Когда ж они есть это стали? Кто знает. Еще прадедушка шутил: «Нам, брат, книжный червь — брат». А как в войны да в «исторические закономерности» спасались! Ведь все с голодухи пухли да дохли, одни Головановы с виду гладкие — все им

нипочем. Правда, дед все-таки погиб — не смог толком объяснить, отчего розовый в трудную минуту...

Итак, Анатолий Ильич Голованов, чье пятидесятилетие недавно отмечали, был типичнейшим буквоедом, но не в переносном, а в самом прямом смысле слова. Он ел буквы. Сырые, жареные, вареные, тушеные, запеченные, сушеные, соленые и маринованные. И поэтому совсем не удивительно, что А. И. проработал тридцать четыре года своей жизни в книжном магазине, удивив отсутствием амбиции не одного сменившего за эти годы директора. Здесь были любые буквы, в любых сочетаниях, любого размера и многих цветов.

Как приятно ему не спеша, после работы скинуть пальто, размотать шарф, тщательно вымыть руки, открыть портфель, взять ножницы и отхватить здоровенную букву «С» от какого-нибудь политплаката (а эту букву он так любит, она ему как белок, и, слава Богу, не дефицит, всегда ее вдоволь). В кастрюле булькает вода, на кухонном столе кучки литер, отдельно — значки препинания: пряности, предложений, головановские пряности. Вот в кипятке летит

«Божановский жирный», двадцать четвертый кегль; за ним «Балтика», тридцать шестой; через десять минут какого угодно петита — и блюдо готово. Суп дивный! Такого не едал я сроду! Дважды в жизни А. И. ел настоящий «Арнольд Беклин». Второй раз не побоялся зажарить, и получилось совсем-совсем неплохо.

Вообще, каждый день лучше есть подписи к плакатам, потому что буквы большие. С картинками хуже — А. И. однажды сдурю попробовал изображенного на плакате строителя коммунизма с непомерно, как, впрочем, у всех у них, развитой грудноключично-сосковой мышцей (самая большая у В. И. Ленина), но потом решил, что это канибальство, и больше эксперимента не повторял. Когда требовалось диетическое питание, А. И. лез в чемодан под кровать за журналами «Америка» с их «Блиппо-Блек», «Неоном», «Футурой» и страшно калорийным «Таймсом». Но «Америк» становилось все меньше, а подписку не оформляли, так как кто-то должен был дать специальное разрешение. А кто этот таинственный «кто», А. И. выяснить так и не смог.

За границей А. И. не любил бывать. Ездил два раза. Первый — в Венгрию, на месяц, по обмену опытом. Вернулся худой как из тюрьмы. Правда, много других впечатлений, но ими сыт не будешь. А от латинских буковок с закорючками сдохнуть можно — до чего острые. Случайно в автобусе в Буда встретил советского подполковника с чем-то, завернутым в «Правду», упросил отдать и тут же ее и сожрал со всеми орденами. Второй раз — в Болгарию. Там лучше, но тоже не очень сладко. Если желудок привык к чему-то одному, то пусть это и получает. Не те годы, чтобы вкус менять!

### Неумолимые законы биологии

Однажды пьяная девушка с веселой компанией, пересекая южной ночью кладбище, при свете карманного фонарика прочла тусклые золотые буквы памятника:

**ЕКАТЕРИНА ИВАНОВНА ЗУЙКО**

**УМЕРЛА 83 ЛЕТ ОТ РОДОВ**

«Ого!» — подумала девушка и, вернувшись днем, с трудом разыскав камень, прочла:

**ЕКАТЕРИНА ИВАНОВНА ЗУЙКО**

**УМЕРЛА 83 ЛЕТ ОТ РОДУ**

Стало скучно. Море померкло, превратилось в большую теплую лужу. В воздухе

носилась пыль. За оградой заблелая коза. Было время обедать. В столовой ей заняли очередь.

### Странный случай

Один разбогатевший в Америке эмигрант по фамилии Еврейцер как-то раз поехал в Европу посмотреть Париж и Эйфелеву башню. Он перелетел океан на самолете, от аэродрома до отеля доехал на автобусе, а оттуда до башни решил добраться на метро. Еврейцер вышел из вагона на станции «Трокадеро», прошел по коридору, поднялся по ступеням и ОКАЗАЛСЯ НА ПЛОЩАДИ ДЗЕРЖИНСКОГО В МОСКВЕ. «Ой!» — подумал Еврейцер, и тело его стало ватным. Но это была Москва, что подтверждалось толстой мороженщицей, газетным киоском с «Экономической газетой» и фотографиями актрисы Чуриковой и актера Моргунова. «Ой!» — сказал Еврейцер и сказал бы что-нибудь еще непременно, но тут на него налетела какая-то баба с огромной задницей и пластмассовой детской ванной и заорала: «Ну, чего встал-то, слепой, что ли?» А шедший за ней небритый мужчина в пыльном пиджаке вискрученными в трубочку лацканами висморкался на тротуар, да так, что Еврейцера чуть не вытошнило. Подбежал мальчик с нахальными глазками и, протянув ладошку, занял: «Чуингам, чуингам!» В ужасе Еврейцер бросился в метро и оказался на станции «Трокадеро», где у турникетов стоял темнокожий ажан, а из фотоавтомата слышался смех. Поняв, что он в Париже, Еврейцер толкнул дверь, поднялся по лестнице и снова оказался НА ПЛОЩАДИ ДЗЕРЖИНСКОГО, прямо напротив КГБ (и никакого намека на Эйфелеву башню). «Бог мой!» — воскликнул Еврейцер, кинулся вниз и снова выбежал к турникетам станции «Трокадеро». Ажан уже ушел, и теперь на его месте стояла не то японка, не то китаянка и рылась в сумочке. А из фотоавтомата неслось какое-то хрюканье. «Все это мне кажется,— решил, успокоясь, Еврейцер,— ведь на самом деле я в Париже, ведь приехал-то я в Париж, и ехал я в Париж...»

Он в третий раз поднялся по ступеням и в третий раз вышел на площадь Дзержинского. Тут к нему подошел человек в штатском с веселой хитринкой в глазах и произнес: «Что это вы — то туда, то сюда? А покажите-ка ваши документики-ка!..»

На этом ставлю точку, так как об Еврейцере больше никаких сведений не имею.

## Беглец

Над станцией Галошино Первого мая вдруг пронесся жуткий смерч, но никто не погиб. Только сорвало и унесло несколько лозунгов и портретов членов Политбюро.

Они выпали из черных туч за много тысяч километров, вблизи экватора, на маленький остров с не совсем цивилизованным населением. Днем раньше местный колдун просил дождя, и вот островитяне получили и его и безмятежные небесные лики. Туземцы с почтением натянули меж деревьев кумачовые полотнища и развесили портреты.

Теплоход «Ботаник Лаврентий Ежов» возвращался из новой дружественной страны в свой порт. Матрос Петров не любил советскую власть и все собирался убежать в Свободный Мир, но начальство, словно догадываясь, не отпускало его на берег. Но вот как-то ночью Петров заметил в лунной туманной дымке в миле от себя землю и, как был, прыгнул за борт и поплыл, боясь акул и друзей, оставшихся на корабле. Изнемогая от усталости, достиг он берега и, выйдя из моря, упал под кокос и заснул.

Через три года этнограф из Парижа, посетив остров, с удивлением наблюдал в бинюк явного европеоида в грязных лохмотьях и с нечесаной бородой, прячущегося от очень дружелюбных и гостеприимных местных жителей, совсем не подозревавших о его существовании. На несколько попыток ученого войти в контакт оборванец ответил надписью на песке пляжа. Цитирую по буквам: «ИКС, ИГРЕК, неправильно, наоборот написанная буква ЭН с черточкой вверху (как в слове ЕСПАÑA), ВЕ, А, ЭМ и восклицательный знак». Смысл этой надписи остался ученому неясен.

### Уникальная шутка природы

Когда-то очень давно в Китае Конфуций переплывал реку, сидя в лодке и обмахиваясь веером. По небу плыли чрезвычайно странной формы облака. И если бы Конфуций был обучен русской грамоте, то смог бы прочитать сложное из них СЛАВА КПСС, но и все равно ничего бы не понял, а только недоуменно пожал бы плечами.

### Случай на юге

Тарасов вроде бы вылечил свою венерическую болезнь, аккуратно причесался, поправил воротник рубашки и вышел в сад.



*О. Яковлев за созданием «заднего макияжа» на теле Тобстого (В. С. Котлярова). I Парижский фестиваль перформанса. Галерея Жана и Жака Донги. 1982*

Блистала ночь восторгом сладострастья, а также и теми неисчислимыми звездами и туманностями, наблюдать которые возможно только в Крыму или на Кавказе. Лаяли собаки, трещали цикады, падали метеориты, пограничники обходили пляж. Воздух был чист, сердце работало ровно, как хорошие часы. Из стеклянного, похожего на боком положенный старинный фонарь ресторана неслась дикая песня и какое-то «бум-бум-дзинь» вместо музыки. «Им весело»,— подумал Тарасов и вдруг сравнил свое сегодняшнее одиночество с интеллектуальным одиночеством правдолюбца принца Датского. Тарасов сел на руины ограды и с чувством произнес: «Быть или не быть?!» Совершенно неожиданно из-за кипариса вышла тень отца Гамлета и так рявкнула «Быть!», что Тарасов лишился чувств и очнулся лишь утром, да и то из-за того, что у него затекла нога.

### Про генерала

Генерал-лейтенант авиации в запасе Иванов (в прошлом страшный бабник) очень любил живую искрометную шутку. Сам шутил с 1953-го, оказавшись на пенсии, два раза в год и всегда следующим образом.

Ночью в квартире раздавался звонок, и сильный голос с акцентом требовал «гэнэрала и лэйтэнанта Иванова к трубка». Иванов вскакивал с кожаного дивана и, звеня медалями и блестя орденами на мундире (спал всегда в такие ночи одетым), кидался к телефону и, не обращая внимания на короткие гудки, кричал: «Есть, товарищ Верхов-

ный Главкомандующий! Немедленно выезжаю!» — и, повернувшись к жене, плохо выражавшей мимикой тревогу или страх (раньше лучше), говорил с придыханием и наморщив лоб: «Война, Маша. Меня в ставку зовут. Прощай и не поминай лихом, коли что». Жена выдавливала звук, означавший рыдание, и лезла на антресоли за «тревожным чемоданом», в котором лежали белье, фонарик (чтоб светить в лесу или если бомбы завалят), кружка, вилка, нож, безопасная бритва и несколько томов Большой Советской Энциклопедии для более солидного веса и чтобы барахло не болталось и не брэнчалось. Последние десять лет (после рождения внука) сын и сноха не вставали его провожать, и это немного злило генерала. Посидев на чемодане, надев шинель и фуражку, Иванов громко хлопал дверью лифта и, насвистывая «Идет война народная», спускался вниз выкурить сигаретку. Потом, поднявшись, трезвонил в дверь и открывавшей жене, всегда радовавшейся, что шутка кончилась и можно еще поспать, объявлял: «Мир, Маша! Опомнились, гады!» — а потом смеялся.

### Баба Яга

(Биографическая статья)

Баба Яга родилась в 1861 году в г. Харькове. В 1862 г. отец Б. Я., генерал-майор, был захвачен в плен абадзехами и умер в плену. Девочка воспитывалась в имении тетки под Санкт-Петербургом. Первые литературные опыты Б. Я. относятся к 1878 году (сборник «Альбом старого сатира»). Последующие произведения написаны бойко, но незначительны по содержанию, чему способствовало постоянно увеличивавшееся пристрастие Б. Я. к спиртным напиткам. Далее в биографии Б. Я. пробел, правда есть кое-какие смутные слухи о ее пребывании во Франции и Швейцарии. С 1918 г. Б. Я. работает в Московской ЧК. В 1937 году репрессирована. В 1956 г. частично реабилитирована. Автор ряда очерков: «С тобой, родная партия», «Весна мира», «Обнять человечество».

Баба Яга — активный член общества «Франция — СССР».

### L'amour

Баба Груня — женщина в кирзовых сапогах, в плюшевой жакетке, с орденом Ленина на ней, и в русском платке с цветами — впервые села за рояль уже в почтенном

возрасте. Но не для того, чтобы сыграть пианисткой. А просто так. Устало и задумчиво прикоснулась она тогда к холодной костяной клавише, и послушный движению инструмент издал тягучий томящийся звук, испугавший ее. Взгляд добрых глаз достиг мутных фотографий моих предков-офицеров, моей матушки, сестры ее и мужа, поднялся выше — на книги, скользнул по их старым, в трещинках, с потускневшим золотом, кожаным корешкам, перешел на бюстики Гомера, Вольтера и Проспера Мери-ме, с них — на акварель Айвазовского «Штиль вблизи Феодосии» и на масло одного «малого голландца» «Натюрморт с картофельной запеканкой». Баба Груня помотала головой (в ней что-то звякнуло), помолчала минуту, вздохнула и сказала тихо-тихо: «Пыли-то у вас сколько...»

Баба Груня! Баба Груня, я люблю вас! Пылко, как зардевшийся от первого признания школяр. Баба Груня, пожалуйста, не смотря на разницу в возрасте, будьте моей женой!..

### Осенний пейзаж

(Воспоминание о родине)

Стою зачарованный. Быстро идет на убыль день. Желтые листочки на белых березушках-сестричках-невеселушках вызывают простую, неподдельную и, если хотите, человеческую грусть. А что это за птица так ловко долбит гроздь рябины? Ах, улетела!.. А вот белочка несет орешек. Ежик — яблоко. На розовеющих ветках боярышника — красный бисер брусники. В ненастном небе виден курлыкающий клин журавлей.

Из заросшей камышом речки вылез как-то не по-людски какой-то рачишко цвета хаки, постоял, покачиваясь, да вдруг как свистнул!!!

### Размышление

...Фрэнк Синатра, например, ведь никогда не читал Аркадия Гайдара, никогда не мечтал быть смелым, как Бумбараш, или помогать семьям красноармейцев, как Тимур и его команда, он даже небось и не подозревает, что был такой писатель. Вообще я думаю, что Синатра не знает очень многих вещей, о которых я имею представление, и весьма глубокое. Если спросить его, кто такой Туликов или Мурадели или, на худой конец, И. О. Дунаевский, я уверен и готов спорить с кем угодно, он не сможет дать правильного ответа.





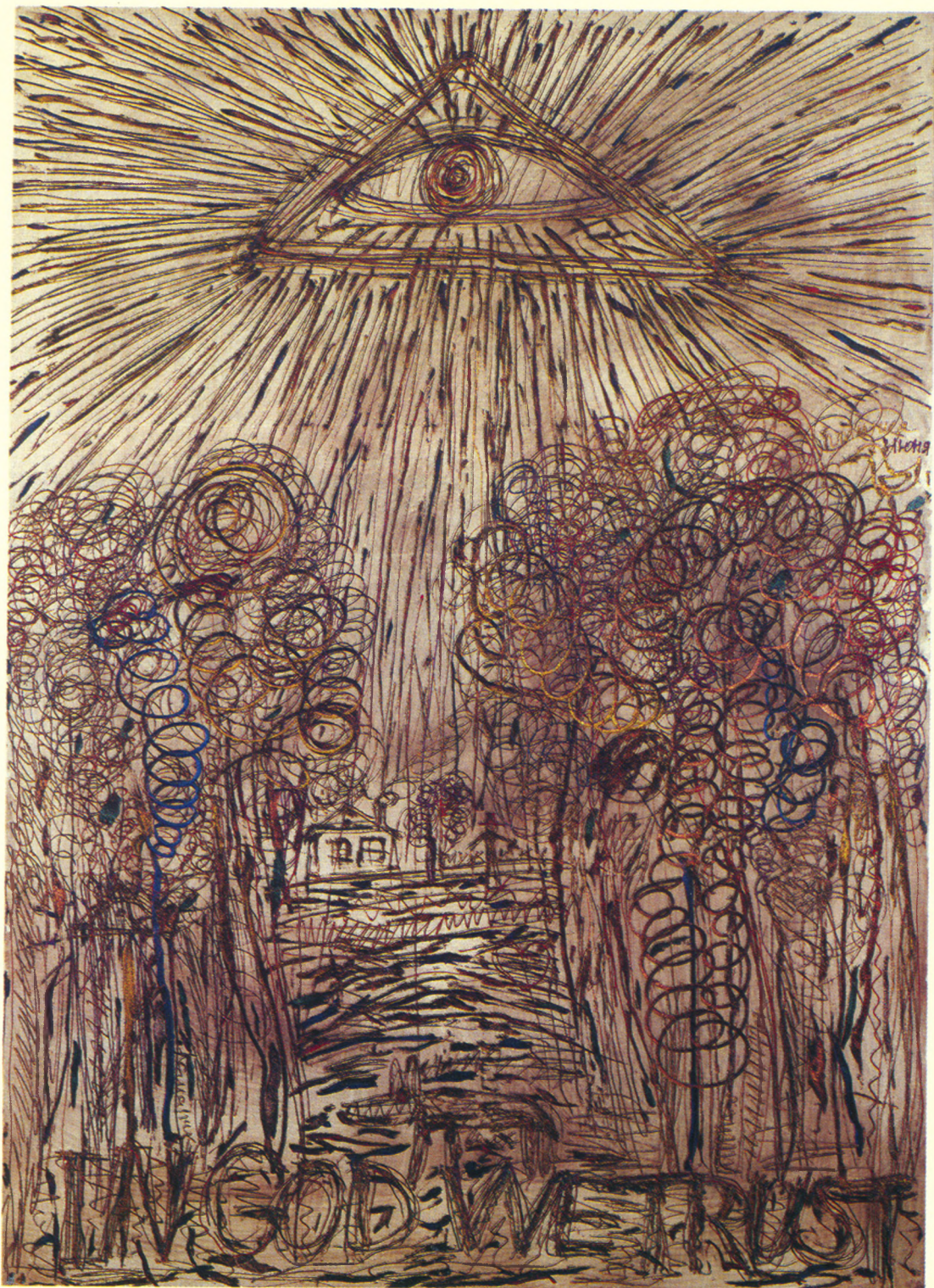
*О. Яковлев. Курильщики. Холст, смешанная техника*





*О. Яковлев. Портрет курильщика. Холст, смешанная техника*





*О. Яковлев. На Бога уповаем. Холст, смешанная техника*





*О. Яковлев. «Р-р-революционный» фарфор. 1989. Надглазурная роспись*

*О. Яковлев. Без названия. Холст, смешанная техника*



Мне очень неприятно сознавать, что такой большой и несомненно одаренный певец, безусловно повлиявший на развитие музыкальной культуры Америки, в прошлом так радовавший своими песнями, не имеет ни малейшего представления о почине Валентины Гагановой или о трудовом подвиге Заглады, а ведь сколько еще есть замечательных имен, которые надобно бы знать уважаемому заокеанскому артисту...

### Игра

Сидели мы спокойно на высоком берегу Оки и играли вот в такую игру. Проходит пассажирский пароход — съедаем банан. Проходит баржа — съедаем апельсин. Катер — яблоко. Ока — река судоходная; через два часа животы у нас заболели, есть больше невозможу. Костя взмолился: «Ребята, ведь убийство же это какое-то. Ведь нельзя же так. Пошутили и хватит...» А кто-то из ребят говорит: «Ты, Костя, всегда был отступником. Нет в тебе стержня. Не принципиален ты». Тут — баржа, Костя апельсин с грустным лицом очистил, сунул дольку в рот и отдал Богу душу. Нелька заплакала и куда-то поползла. Баба!.. А мы накрыли его курточкой и продолжаем играть. Вот уже двое умерло... Двое осталось: я и еще один. Еще один (рябой) говорит: «Старый, давай бросим». — А вечер. Октябрь. Воротники у нас подняты, а на головах: у него шапка, а у меня кепка. Зябко, одним словом. Я говорю: «Ладно, бросим. Может, сыграем в другой раз...»

Вот с той самой поры у меня сомнение. Засело оно во мне: правильно ли мы тогда поступили? Кто бы нас рассудил, что ли...

### День грядущий (Мечта)

Верю, наступит день и прекратятся все войны в мире. Человечество облегченно вздохнет, и бремя непомерных налогов спадет с его плеч. Высвободятся производительные силы. Пушки и кастеты, авианосцы и лазеры-мазеры, ракеты и винтовки переплавят на что-нибудь хорошее, полезное в хозяйстве...

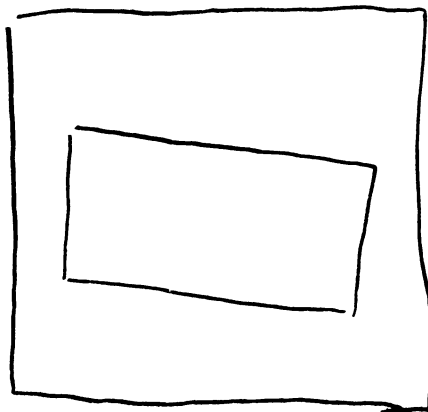
Возьмет чернокожий друг белого брата за руку, краснокожий — желтокожего; взойдется знамя Равенства и Братства; зашагают они по просторам необъятной нашей планеты. Мексиканец в сомбреро с египтянином в феске, русский в шляпе с саудовским аравом в национальном головном уборе, американец в бейсбольной кепке с китайцем в фуражке, еврей с бородой с безбородым нанайцем...

Закрываю глаза и вижу, вижу это... (Жаль, пощупать не могу...)

Социал-демократ с автономом, марксист с фашистом, католик с нехристом-мусульманином, националист с безродным космополитом, Стахан Рахимов с Би-Би Кингом...

Рухнут границы. Преобразится, зацветет земля!.. Заплодоносит! Зазвучат песни во круг... Не будет тому конца... Радость поселится в сердце каждого. И Любовь...

Белое на белом. Если бы я был К. Малевичем, я бы что-нибудь да написал по этому поводу. Но, во-первых, я не он, а во-вторых, он не я...



## ЗАПИСКИ ДЛЯ СЕБЯ

16

Приехал из Москвы Осип Мандельштам. Объявлен его вечер <sup>1</sup>.

Мандельштам выступает редко. Прошло много лет с тех пор, как его слушал в последний раз литературный Ленинград.

Мандельштам — бывший петербуржец, оттого в Ленинграде его считают своим. На вечер пришло много поэтов и писателей — от Анны Ахматовой до Виссариона Саянова.

Читает Мандельштам не так, как раньше. Тогда, рассказывают, он почти пел свои стихи. Теперь он их скандирует торопливым баском, монотонно, невыразительно, глотая окончания строк, но с каким-то одним и тем же упорством убеждения. То приподнимается на цыпочки, то отбивает ногой ритм. Читает негромко, и задние ряды слушающих и балкон привстают, прикладывая ладони к ушам и впиваясь глазами в его узкое лицо. Другая часть аудитории ведет себя протестующе. Я видел, как молодой парень в матроске встал во время чтения и, пробормотав: «Что же это за стихи?», ушел среди шиканья и «тише». Иные бежали после первого отделения.

На вечере множество почтенных, седых, в опрятных воротничках мужчин и немолодых, с худыми шеями, в слежавшихся платьях женщин — это все старые поклонники Мандельштама, пришедшие еще раз, может быть в последний, послушать своего поэта и не узнавшие его в новых стихах.

\* \* \*

Своим вечером Мандельштам остался недоволен. Пришли, говорит, какие-то академики да старушки.

\* \* \*

Рассказывают, после этого выступления он позвал к себе в гостиницу на чай Тихонова, Тынянова, Слонимского, Эйхенбаума, еще кого-то. Чай начался мирно, с тихого позвякивания ложечек в стаканах. Но кончился скандально.

После чаепития и чтения стихов хозяин неожиданно встал и сказал:

— Ну, а теперь поговорим по существу.

Первым взял слово Николай Тихонов:

— Мы знали до сих пор западника Мандельштама. Теперь, после его стихов об Армении, мы узнали, что он и восточник...

В таком же роде, с некоторыми вариациями, стали выступать и другие. И вечер покатился растущим снежным комом. Но вдруг в прения врезался сам Мандельштам. Ему не понравились речи. Он начал с того, что выбранил всю современную поэзию, перешел к отдельным характеристикам и раскричался:

— У кого я должен учиться, кого я буду читать сегодня?

И снежный ком, так тщательного набравший свой объем, раскололся и рассыпался. А Мандельштам уже кричал:

— Русская поэзия для меня существует только до сороковых годов...

---

О к о н ч а н и е. Начало см. в № 2.

У Мандельштама есть такие строчки:

Вспомнишь на даче осу,  
 Детский чернильный пенал  
 Или чернику в лесу,  
 Что никогда не сбирал...<sup>2</sup>

Кто-то сказал:

— У Мандельштама всегда эти «никогда» и «навсегда», не может быть, чтобы он никогда не собирал грибов и ягод в лесу!

А вот почти биографическая справка из «Путешествия в Армению»:

«В детстве из глупого самолюбия, из ложной гордыни я никогда не ходил по ягоды и не нагибался за грибами. Больше грибов мне нравились готические хвойные шишки и лицемерные желуди в монашеских шапочках...»

Лето. Столовая Дома писателей на улице Рубинштейна<sup>3</sup>.

Вольф Эрлих<sup>4</sup> за обедом рассказывает о Доме отдыха писателей в Коктебеле. О ссорах Белого с Мандельштамом.

— Но это еще что! Там творились более замечательные вещи. Историю с собачкой слышали?

Мы поднимаем от тарелки головы.

— Мандельштамы завели обычай после обеда выбрасывать кости за окно. И приучили подбирать их какую-то собаку. Так прошло недели две. Собака привыкла к этим косточкам, задолго до обеда садилась перед окном и ждала. И вот однажды костей не было. То ли обед был без костей, то ли объедки выбросили в другое место. История об этом умалчивает. Словом, собачка осталась без обеда. Она посидела, подождала положенное ей время, а потом стала скулить — сначала тихонечко, вполголоса, а потом разошлась и показала все свои собачьи способности. Сперва никто не обратил внимания. Но когда собачий вой перешел на непрерывку и принял угрожающие размеры — забеспокоились, послеобеденный мертвый час ожил. Первым всполошился Мандельштам. В ни в чем не повинную собаку полетели первые камни словесных угроз и шпиканья. Не подействовало. Угрозы сделались конкретными — в виде пустых спичечных коробков и тюбиков из-под зубной пасты. Ну что можно еще найти в комнате дома отдыха, чтобы прогнать собаку! Но и это не помогло. Нервы у всех пошли на повышение. Запахло бурей. Первого взорвало Мандельштама: он вдруг ну кричать, топтать и закатил такую истерику! А вы же знаете — когда Мандельштам хочет, он умеет «показывать». Администрация дома отдыха — «ах», «ох», туда-сюда и растерялась. Что делать? Мандельштам потребовал удавить собаку. И так как ни вой собаки, ни крики Мандельштама не прекращались, администрация пошла навстречу: оттащив кое-как собаку от дачи, решили ее уничтожить... Но когда это решение дошло до детского населения писательской дачи, дети в ближайшей балке устроили конспиративное собрание. Тут выяснилось, что собаку зовут Бобка, что она пользуется популярностью среди всей ребячьей колонии, и вообще были установлены некоторые полезные собачьи качества. Было высказано даже пожелание: взять шефство над этим пострадавшим Бобиком. Собрание прошло дружно и организованно. После кратких и горячих прений была принята единогласно единственная в своем роде резолюция: «Бобика оставить в живых, а Мандельштама удавить». Резолюция эта и была преподнесена администрации дома отдыха.

Вообще, в быту О. Э. Мандельштам — нетерпимый человек. Мало того, что вспылчив. Он остро самолюбив. Не переносит критических замечаний о своих стихах. Рассеян. Забывчив. Так забывчив, что не привык возвращать даже денежных долгов. В издательских кругах он давно окружен незавидной славой мастера брать авансы под свои несуществующие книги.

Кто-то рассказал, что, катаясь однажды в обществе двух знакомых девушек и своей жены по озеру на лодке в бывшем Царском Селе, почитав им стихи и проведя веселую прогулку на воде, он, сойдя первым на землю и подав руку жене, легко помахал на прощанье



ручкой и ушел, не заплатив лодочнику на берегу. Расплачиваться пришлось скромным студентам. В то же время, если у него заводятся деньги — а иногда за сборники стихов он получает сразу большую сумму, — он тут же не раздумывая тратит их, дает в долг, покупает ненужные вещи и через два дня сам занимается, просит авансы, заключает новые договоры.

Раз он разобиделся на Алексея Толстого — будто бы тот неодобрительно отозвался о бывшей русской интеллигенции. Рассердившийся поэт вознамерился тотчас отплатить тому пощечиной. Кто-то сказал, что Толстого нет в Ленинграде. Мандельштам вечером поехал в Москву. Не нашел там и поехал домой. Судьба как нарочно сыграла с ним шутку: в том же поезде ехал и А. Толстой. Но, как в хорошей мелодраме, они не увидели друг друга. И только на вокзале в Ленинграде Мандельштам с удивлением обнаружил удаляющую спину обидчика. Догонять было уже поздно. Да и пыл, по-видимому, отгорел. Но все-таки слово, данное в присутствии нескольких человек, надо было сдержать.

В Гослитиздате на Невском, 28, Мандельштам все же нашел Толстого. Подошел. Быстро пробормотав что-то невнятное, вроде того, что вот вам за русскую интеллигенцию, щелкнул слегка того по носу пальцем и убежал. Ничего не подозревавший Алексей Николаевич, зная сумасшедший характер Мандельштама, удивленно пожал плечами: «Какой-то ненормальный дурак!» Смысл этого жеста так и остался для окружающих непонятным.

Отвечая же нехотя на настойчивые расспросы своих жадных до сенсации слушателей и слушательниц, Мандельштам бросил морщась, с досадой: «Да в общем, дорогая, это была скорее мифическая пощечина!» А Алексей Николаевич, говорят, после этого долго сидел, отдуваясь, на скамейке в садике против Русского музея и с недоумением ворчал.

## 17

— Вы знаете, что было самым удивительным при встрече с писателями десять лет назад?

— Ну?

— Самовары!

— То есть?

— Прихожу к Замятиным — пьют чай из белого, сверкающего, рюмочкой самовара. Прихожу к Кузмину — на столе желтобрюхий самоварище. У Фроманов кипит уютный, обжитый «самоварчой», как выражаются в Узбекистане, где Фроман прожил юность. Лавреневы пьют из высокого, с изящными ушками, серебристого самоварика, похожего на щегольский сапог. Мать Рождественского, угощая, потчует, как другом дома, ласковым, в морщинках самоварушкой. И только у Тихоновых пили чай из старого крашеного металлического чайника. Чувствуете мое провинциальное сердце, определяющее отношение современников к современности по предметам домашне-бытового обихода?

## 18

Темно-лиловые крашенные стены комнаты Вольфа Эрлиха не знают ни красок акварелей, ни линий графики, ни пятен цветного масла. Они пусты. И только на одну из них забрался странный зверь, похожий на чучело серо-зеленого хамелеона с большими стеклянными глазами и длинным хвостом. Это противогаз. Зачем он здесь? Может быть, это нарочитая деталь обстановки? Но это единственное «украшение» маленького кабинета.

Эрлих, как и некоторые теперешние поэты-книжники, страдает «смирдинизмом», то есть собиранием по всем книжным лавкам и киоскам «Старой книги» изданий Смирдина. Желательно в его издании — книги Пушкина. Они стоят на полках рядом с большущими томами медицинских словарей — наследством отца.

Сейчас Эрлих читает Стэнли — путешествие в Африку в поисках Ливингстона<sup>5</sup>. Он в восхищении от методов его работы и организации этого предприятия.

Читал нам отрывки из предисловия.

Слушали: полувнимательно Борис Корнилов<sup>6</sup> на стуле; небрежно — жена Корнилова, Ольга Берггольц, лежа на кожаном диване.

У Корнилова не очень приятное лицо. И держится он отчужденно. Не то обозлен на что-то, не то недодрался с кем-то. Весь вид его говорит: мол, у меня есть поважнее дела, чем сидеть тут с вами, но уж посижу, послушаю.

Широкая седая Ольга Форш<sup>7</sup> сидит в глубоком кожаном кресле таким архиереем от литературы и басом рассказывает о Сологубе<sup>8</sup>:

— Умный был старик. Но злой. Никому не мог простить своей неизвестной молодости, своего инспекторства. Долго ему пришлось ждать признания. Обижен был. Но умница. Понимал многое.

— Сердитый был, — говорит Эрлих. — Вы знаете, как он молодых встречал? Приходит к нему такой поэт. Сологуб вежливо его встречает. Указывает, где снять пальто. Ведет в кабинет. Предлагает стул. Сам садится напротив. Все это методично, деловито. Поэт мнется, не знает, с чего начать. Проходит минута, другая. Оба молчат. Наконец, хозяин подчеркнуто спокойно спрашивает: «С кем имею честь молчать?» Гость, путаясь и запинаясь, говорит, что он — поэт.

— Поэт? — переспрашивает Сологуб. — Кто же вам это сказал?

Гость смущен и возмущен: — М... м... Как кто?.. Я так думаю.

— Ах, вы-ы... Ну и что же?

— Хочу прочесть вам стихи.

— Стихи пишете?

— Да...

И только после этого Сологуб разрешал: «Ну, прочтите».

Поэт читает. Хозяин слушает молча, спокойно, не прерывая ни словом, ни жестом. После чтения внимательный слушатель делает замечание о неудачных рифмах. Поэт робко пытается оправдать свои рифмы.

— А вы знаете, что такое рифма?

Обиженный таким вопросом, молодой поэт начинает сыпать цитатами из Жирмунского, Томашевского, Шульговского, из всех знакомых ему книг о поэзии и стихосложении.

— Нет, — твердо и ясно говорил Сологуб, — не это называется рифмой. Вы не знаете, что такое рифма. — И — раздельно: Рифмой называется такое явление в стихах, когда одному слову соответствует другое, такое слово, какому надлежит быть здесь, в конце строки, и никакое другое...

— Ну, Сологуб и не это еще проделывал, — вставляет смеясь Фроман. — Помните, когда в первые годы революции обсуждался вопрос, как можно использовать закрытый Казанский собор, Сологуб надоумил Шишкова предложить устроить в соборе писательский пантеон. Шишков и выступи на открытом собрании с этим предложением ко всеобщему недоумению. Только Сологуб мог придумать такую злую шутку.

Разговор переходит на современников, на печатающиеся сейчас в «Звезде» «Похищение Европы» Федина и «Возвращенную молодость» Зошенко.

Форш поднимает толстые брови:

— «Молодость» интересно задумана, а конец он схитрил. Но мы понимаем, понимаем, — улыбается она, — в чем тут дело. У Федина есть хорошие страницы... Но все-таки кое-где этикие неточности. Как это у него... насчет рыб?.. И брызнула, говорит, горячая кровь. А рыбы-то холоднокровные! — ехидно замечает она. — И еще там много есть... Краб, говорит, пьятится... А краб ведь не рак, он не пьятится...

— А слышали, Тынянов о Пушкине пишет роман?

— Да-да. Это очень интересно. Ответственная работа. Посмотрим, что он там сделает. Ведь он сталкивает Пушкина с историческими лицами. А это страшно. Вы помните, у меня Гоголь и Иванов так и идут отдельно, нигде не сталкиваясь...

Затем, вспоминая о своей работе над романом «Одеты камнем», она, с веселыми морщинками вокруг глаз, рассказывает, как, спустя некоторое время после выхода в свет этой книги, однажды снова пришла в Петропавловскую крепость. Ведь, начиная роман, Ольга Дмитриевна каждый день бродила по крепости. Бывало, часами думала, воображая ужасы заключения в Трубецком бастионе, вдыхая его могильный дух, который вот-вот рассеется свежим воздухом революции.

— Я считала своим долгом воскресить для будущего то, чего забыть никогда нельзя. И вот как-то... пошла еще раз взглянуть на знакомые стены. И попала на экскурсию. Молоденькая девушка-экскурсовод водит нас по камерам и объясняет как по бумажке. После лекции я спросила о чем-то, уж не помню о чем, она сразу потеряла свой книжный тон и ответила с милой такой улыбкой, снисходя к моему незнанию: «А если вам, бабуся, хочется знать об этом подробнее, прочитайте книжку Ольги Форш „Одеты камнем“...»

По Невскому идет Алексей Толстой. В сером костюме, с перекинутым на левую руку летним пальто, не торопясь он переходит мост через канал Грибоедова у Дома книги. В полных губах большая сигара — может быть, сигара, привезенная им из Европы, откуда он только что вернулся. Крупный, тяжелый, он идет, как всегда, почему-то немного сердитый, оглядывая прохожих, дома и улицу глазами хозяина, давно не бывавшего дома, и заставляя любопытных оглядываться на его не по-невски сытую и гладкую фигуру.

Трудно его слить с нашим бытом. Он вываливается из него анекдотами, какими-то смешными нелепыми рассказами и устойчивыми историчками о своих привычках, вкусах, образе жизни.

Вот.

В первые годы революции в Ленинграде продавалось много старинных вещей, мебели, безделушек. И не только в антикварных магазинах, но и у частных лиц. Толстой скупал, говорят, это все возами. Когда же старины накапливалось так много, что уже некуда было ставить и развешивать, — начиналось одаривание:

— Уважаемый (имярек), — начинал Алексей Николаевич, — хочу вам сделать маленький подарок. Есть у меня одна старинная вещица, замечательной работы, семнадцатый век! Хочу вот преподнести вам...

Уважаемый имярек, польщенный и довольный, кланялся. Из вежливости сначала отказывался. Потом благодарил, а поскольку настойчивость Алексея Николаевича росла и горячела, смущенно умолкал.

— Вы будете признательны мне. Это же произведение искусства! Людовик. Прелестный пустяк! Фонарик семнадцатого века! А как попал сюда — о, это, батенька, целая история. Я вам как-нибудь расскажу ее...

*Михаил Кузмин. Фото М. Нанпельбаума.  
1930-е*



Гость еще раз бормотал благодарности, а хозяин властно брал его под руку и вел.

— Пойдемте, я вам покажу.

Шли куда-то в темный коридор, поднимались и спускались по лестнице и наконец попадали не то в кладовку, не то в бывшую ванную.

— Вот! — вдохновенно протягивал руку в угол Алексей Николаевич.

В темном углу, прислоненный к двум стенам, стоял позеленевший от ржавчины и согнутый временем и судьбой полусаженный уличный фонарь. Такие фонари два века назад висели на площадях или под арками высоких ворот.

Ошарашенный гость вдруг немел. Стоял пораженный, испуганный. Почти в ужасе.

А хозяин нахваливал:

— Прекрасная работа! Пожалуйста! Я рад, что хоть чем-нибудь угодил вам. Куда прикажете доставить?

Но тут гость мгновенно обрел дар речи и начинал с обратной силой в спешном порядке отказываться от подарка. Ведь, не дай бог, он действительно может стать в одну секунду обладателем столь могучей вещицы.

И когда наконец решительность гостя брала верх, Алексей Николаевич менял тон:

— Черт возьми! Вы — десятый! Ну никто, положительно никто не берет. Уж я и

так и сяк. Нет, не уговоришь. Ну куда мне деть этот фонарец? А? Посоветуйте. Уж я дворнику говорю: «Стащи ты, Кузьма, его хоть в Мойку, что ли!» Боится. Увидят, говорит, хлопот не оберешься. А ведь жалко! Семнадцатый век!

Об этом человеке Александр Блок сказал: «русский денди».

Представьте себе крепко сбитого, высокого мужчину, с точно вымеренным английским пробором светлых волос, в тонких золотых очках, с породистым лошадиным лицом, где большое место уделено хорошо выбритому квадратному подбородку, и в модно сшитом костюме; прибавьте холеные барские манеры, уверенные жесты карточного игрока — и вот вам внешний портрет завсегдагата литературных вечеров, дискуссий, встреч. Он остроумнейший собеседник, блестящий переводчик Дос Пассоса и неповторимый создатель дерзких, крылатых в литературных кругах «мо»<sup>9</sup>.

Это Валентин Стенич<sup>10</sup>.

Он владеет редкой способностью — необыкновенно быстро в общем разговоре перехватить инициативу в свои руки и с непринужденностью завязтого банкомета весь вечер держать ее на своих острогах.

Вот как он рассказывает.

— Идем на днях из распределителя с нашим доктором Фридляндом. Доктор вздыхает и сетует: «Да, тяжело нашему брату-писателю!» «А разве ваш брат — писатель?» — спрашиваю.

И доволен.

Но больше всего мне понравился его ответ по делу драматургов «братьев Туров»<sup>11</sup>.

Сидят они однажды в гостях и слушают увлекательный рассказ своего товарища по перу драматурга Прута<sup>12</sup> о недавней поездке за границу. Мелькают интересные встречи, неожиданные социальные контрасты, меткие подробности чужой жизни. «Думаю, — говорит Прут, — написать пьесу, материал сам идет в руки». Загоревшись от всего услышанного, Туры пришли возбужденные домой и в две-три недели, ничего не говоря Пруту, но используя его рассказ, накатали очередную пьесу. Пьесу принял театр. Узнав об этом, возмущенный Прут стучит в товарищеский суд. И вот в кулуарах во время суда кто-то спросил ахая у Стенича: «Что же теперь будет?» — «А что-нибудь одно, — ответил Стенич, — или Прута поТУРят, или Туров поПРУТ!»

Посмеиваясь над чужими переводами, он никогда не выхваляет своих, наоборот — даже умаляет их значение. На что Николай Чуковский, его друг и приятель, всегда горячо возражает: «Ну что вы! Ваши превосходные переводы никогда не нуждаются в похвалах!»

На литературных собраниях Стенич не в силах сдержаться, чтобы не подать свои остроты с места. Президиум его не останавливает — едкое слово, сказанное неожиданно, ошеломляет. Впрочем, не все относится к нему терпимо. Он заносчив и самоуверен. Его словечки иногда больно жалят. Услыша ответную неуклюжую реплику или брань, он напускает на себя нахала и громогласно говорит, как древний Святослав: «Иду на вы!», предупреждая окружающих: «Посмотрите, сейчас будет нечто интересное». Снимает перчатку и дает увесистую пощечину «обидчику». За один такой выпад против Льва Славина он был на время исключен из Союза. Но ничто не меняет его образа мысли и жизни. Потому его многие не любят — есть в его жизни какие-то темные пятна, как в судьбе любого карточного игрока.

Иногда вижу его гуляющим по Невскому или Гостиному двору. С крепкой палкой, в светлом пальто с широким поясом, в желтых больших ботинках, ходит он медленно в толпе, то останавливается, заложив руки с палкой за спину, перед витриной с готовым платьем и бельем или у ювелирной выставки; внимательно рассматривает и не торопясь идет дальше, выделяясь своей крупной фигурой и твердой походкой.

Читатель, живущий вдалеке, услышав знакомую фамилию автора веселых рассказов Зощенко, ждет встретить в жизни полнокровного человека, толстощекого весельчака, с энергичными жестами сангвиника. Нет, у Михаила Зощенко неподвижное, смуглое до

черноты лицо, худые щеки, бледные безжизненные губы. Он смотрит на вас усталыми глазами. Его жесты сдержанны, походка медлительна.

Вот, не торопясь, подняв руки, он с небрежным изяществом снимает нарядные серые перчатки, потом строгую серую шляпу и спокойно садится. Кажется, нет большей разницы между воображаемым и действительным обликом писателя. Он испытал в жизни много профессий, и трудно сказать, какая отразилась на нем наиболее всего. Как серьезный юморист, он молчалив и даже мрачен. Сидя на заседаниях редакции «Литературного Ленинграда», он лишь изредка позволяет себе среди хорошо знакомых сотрудников газеты «разойтись» и сделать несколько остроумных замечаний.

Придя в гости, он может весь вечер просидеть молча, в углу, между роялем и столиком для ног, рассматривая старые семейные альбомы. Известно, что Гоголь был ипохондрик. Трагическая судьба писателей, умеющих писать смешное.

Это не только отталкивание от среды и внешней обстановки. Это и свойство таланта. <...>

## 23

В 1926 году в Ленинграде впервые появились уличные репродукторы. Помню, висели две черные трубы на углу Гостиного и бывшей Думы и собирали по вечерам толпы прохожих. Ни в одной писательской квартире еще не было радиоприемников. Прошло восемьдесят лет, и теперь, пожалуй, не найти ни одного писателя, у кого бы дома не гремело радио. Михаил Фроман даже ворчит, если, придя усталый домой, слышит по городской трансляции громкую музыку или выступление. Зато аккуратно выслушивает вечером «Последние известия». Всеволод Рождественский, тот стал за эти годы просто радиоманьяком. Целые ночи напролет, бывало, летал по эфиру с наушниками. Часто менял системы своих приемников и писал стихи о радио. Борис Лавренев привез из путешествия по Европе какую-то необычайно сложную радиомашину. Целый комод. Она стояла у него прямо на полу, вызывая удивление гостей и гордость хозяина. Теперь у него опыт радиолюбителя. По вечерам он наматывает катушки, что-то вертит, крутит, развинчивает в своем новом компактном приемнике на столе и весьма доволен.

## 24

Март 1936 года. Хоронили Михаила Кузмина. Последнее время он недомогал. Желтел, худел. Глаза ввалились. Еще ниже опустились выпуклые веки. Его положили в больницу. Через месяц он умер. Оттуда его и выносили. Это больница на Литейном, бывшая Ольденбурга — теперь имени Жертв революции<sup>13</sup>.

Зимний день. Серый мокрый снег. Жиденький оркестр в милицейских шинелях и штатских пальто, набранный наспех Союзом писателей. Перед воротами больницы человек сорок друзей и знакомых. Все молчаливы.

Внесли гроб. Как всегда, суется, поставили на катафалк, обставили горшочками цветов.

Шли по Литейному, потом по Невскому, по Лиговке, к Обводному. Крупный мокрый снег падал на открытый катафалк. Оркестр играл нестройно что-то незапоминающееся, все время было слышно только одну трубу. На Волково кладбище пробирались по узким грязным переулочкам. Почему-то большая улица была закрыта — может быть, из-за ремонта или строительства. Слева шли заборы и деревянные дома, справа — зимний, в снегу, канал. На встречу по узкой дороге ехала большая неуклюжая телега. Возница в желтом кожаном полушубке, идя возле лошади, во весь голос кричал на похоронную процессию русские слова, страшные и обидные. Катафалк накренился, объезжая телегу. Писатели шептались, возмущаясь. Но какое дело было прохожим до этих людей, идущих за гробом, — мужчин в очках, в мокрых шляпах, кепках, женщин в промокших шубках, стареньких пальтецах, в шапочках. Обошли осторожно телегу.

Всю длинную дорогу шли пешком, вели разговоры о своем, житейском вполголоса — как всегда на похоронах. Он лежал заколоченный и, как всю свою жизнь, — мирный, скромный, тихий. Прислушивался и, наверно, улыбался в темноте всезнающей и всепонимающей улыбкой. Он любил жизнь, людей, их суету, праздники и будни. Не умел долго сердиться. Ему нравилось ходить в гости. В гостях пить чай, болтать ахая и сокрушаясь

или смеясь и иронизируя, расспрашивая молодежь о ее жизни, любовно заглядывая в глаза, как старик, вспоминающий свою молодость. Но никогда не сливался с окружающими. Всегда оставался самим собой, верный своим вкусам и сердцу, впечатлениям и мыслям. Если рассказывал о себе, то простодушно, наивно и откровенно.

Рассказал однажды, как любит читать Лескова: «Прочту всего — начинаю сначала, и так из года в год».

На улице носил очки. Был близорук. «Только на лестнице, — говорил он, — не умею спускаться в стеклах — спотыкаюсь».

Носил шляпу и темное короткое пальто. Выходя из дому, собирался обычно долго, хлопотливо, как женщина. Уже одевшись, целовал в губы своего друга<sup>14</sup>. Высокого. Большелицевого. С серыми глазами — развязными и неумными. Михаил Алексеевич работал над воспитанием друга долго и упорно. Он был прилежный воспитатель, заботливый старый друг. Учил писать романы. Кажется, одна книга увидела свет. Тот и рисует — это сплошь эрос, нарочитая беглость рисунка. В его альбомах вырезки из журналов на эти же темы.

В их общей комнате было все, как у женщин: зеркала, туалет, мягкая мебель, на туалете пудреницы, флаконы, коробочки, бонбоньерки, ножички, губные и гримировальные карандаши. Полунарядно. Разбросанно. Пестро.

В столовой — овальный стол без скатерти, шкаф с книгами, на стенах картины без рам. Над столом электрическая лампа. Неуютно, но привычно. Толстая неуклюжая женщина — молчаливая эстонка в головном платке по-деревенски — вносит самовар. А чай разливает сам хозяин. Это все еще в 1926 году.

Теперь квартира все та же. Только нет гостеприимного хозяина, чуткого и внимательного, заботливого. Ушел он тихо и незаметно, как будто в гости.

Однажды он вспомнил. Гумилев рассказал ему о новой поэтессе — Анне Ахматовой. Потом познакомил. Она читала стихи. «Длинные стихи, — рассказывал Михаил Алексеевич, — и все одно и то же: поднимаюсь на гору да поднимаюсь». Он вспоминает это весело и как бы мысленно разводя руками перед современной Ахматовой. И в голосе его нежность к ней и любовь.

Последние годы переводил «Прощание Гектора с Андромахой». Великолепен его «Золотой осел» Апулея. Для театра перевел оперетту «Цыганский барон». Последней его книгой стала книга стихов «Форель разбивает лед».

Дошли до Волкова [кладбище], и катафалк свернул налево — на Лютеранское. Там вдруг выяснилась ошибка — возвратились на Волково.

Еще не верилось в его смерть. У раскрытой могилы торопились говорить о будущем, о его месте, которое ему принадлежит в будущих поколениях поэтов.

Выступал Виссарион Саянов. Говорил о «кларте»<sup>15</sup> поэзии Кузмина, о высоком чувстве поэта, о ясности и классицизме в его стихах. Говорил Михаил Фроман — о человеке, о чуткости и изяществе его. Всеволод Рождественский сказал: «Мы хороним сегодня последнего символиста». Выступил человек пять. Последним — его друг. Рассказал о последних днях поэта дома и в больнице. Рассказывал как свой, домашний человек.

Надо ли это было или нет — никто не знал. Поэт был со своим лицом. Его не спутаешь ни с кем.

Хоронили недалеко от Литераторских мостков, но в стороне от знаменитых могил, где над одной из аллей висела дощечка: «Писательский заповедник». Чья-то грустная выдумка!

Опять шел влажный пышный снег. С деревьев падали крупные капли.



Юрий Юркин.  
Фото 1930-х



Белое кладбище. Черные железные вычурные кресты, завитые решетки. Черно-белая гамма. Загородная тишина. В чистом воздухе далеко слышно каждое слово, каждый звук.

Опустили. Зарыли. Насыпали холм. Потоптались немного. И ушли. Промерзшие, мокрые, шли к трамваям быстро, оживленно.

А Кузмин умер.

«В оркестре пело раненое море»<sup>16</sup> — так писал он когда-то.

## 25

Конец лета 1937 года. Еще одна смерть.

Алексею Толстому пришла телеграмма из Парижа: умер Евгений Замятин. Послала жена. Они дружили семьями.

Замятин уехал во Францию в конце 1931 года. Помог ему Горький. По дороге — в Праге — он сделал доклад о советской драматургии. В «Литературной газете» был помещен по этому поводу издательский фельетон. Замятин напечатал в «Литературной» же разъяснительное письмо, доказывая рядом фактов несостоятельность утверждений фельетониста, в том числе, помню, была и такая фраза: мол, фельетонист, обвиняя меня в чтении для чужаков, не заметил присутствовавшего на этом докладе советского посла...

Лет пять или около этого он прожил во Франции, имея советский паспорт. <...>

Последние несколько лет он болел — какие-то желудочные болезни. Еще в Коктебеле он уже не мог есть всего — у него была своя диета. Умер он, как говорят, после продолжительной болезни.

Не думаю, чтобы он не любил свою родину. Но последние годы здесь, видимо, ему жилось нелегко. В будущем историк литературы разберется — был ли он так виноват, как ему приписывают. Почему-то его поставили в один ряд с Пильняком, напечатавшим за рубежом свое произведение «Красное дерево». В письме Замятина в «Литературку» в 1929 году были среди других и оправдывающие его мотивы.

Нельзя всех огулом осуждать. Замятин — человек старой русской культуры. Конечно, революцию делать трудно. В этой работе не всё всем нравится. Проходит время. Спадает горячность. Наступает какое-то равновесие. Ошибки ошибкам — рознь. Человек уходит. А книги — остаются. И мы растем.

## 26

1938 г. Умер Куприн. Зеленое загородное лето. Синие теплые дни. Поэтому этот мертвый гость из двадцатилетнего прошлого заставил приехать с дач немногих писателей. Писательская Москва все же прислала делегацию во главе с Константином Фединым.

В Доме писателя на Неве тесно и душно. Идет гражданская панихида. Речи. Цветы и зелень в кадках. Пышный оркестр. Шопен. На высокий помост протискивается отдать последнее «прости» старик в прозодежде — в синем халате библиотекаря или архивариуса, за ним обветшалые женщины в черном — это, видимо, старые друзья покойного. Какой-то молодой человек обливает слезами свой черный костюм. У него красное и мокрое лицо. У изголовья гроба стоит Федин и бросает исподлобья сердитые взгляды.

Утомительно долгие сборы к выносу. Торопливый полусшепот: «Берите вот здесь», «Поворачивайте», «Выше держите». Неуклюже разворачиваясь на углах лестницы, выносят на руках то, что осталось от этого писателя.

Лежит он, седенький, высохший, с острым красным носиком, худой и лысый. А его представляешь крупнотелым, пьяным Гамбринусом на толстой бочке, с виноградной лозой в руке и кубком вина — в другой. В нашей памяти он живет земной, крепко пропахший суетой человеческой жизни. Актер. Офицер. Гуляка. Бабник. Чувственник. Он любил цирк и кулисы театра, кабаки и конюшни. Знал толк в лошадях, собаках, вине, понимал любовь и женщин. Он был дегустатором жизни, вкусным рассказчиком о ее трагическом, нежном и смешном. Но больше всего он любил Москву и свою большую Россию, такую нелепую, простую, мятущуюся, гордую и близкую.

В 1917—1918 годах он потерял ее. Уехал. Где-то скитался, путешествовал, бедствуя и негодуя. Вспоминал и ждал. Через двадцать лет вернулся. Ходил по улицам Москвы и Ленинграда, читал вывески, ничего не узнавал, не находил, не чувствовал. Все переменялось. Ушла его жизнь. И годов позади легко много. Ничего не вернуть. И тогда понял — пора умирать. Заболел.

В переулке много солнца. Весь катафалк в венках. Есть венок от сына и дочери — где-то остались в Европе. Медленно тронулись. Катафалк в шесть лошадей, парами, цугом. Толпа сначала человек пятьсот. За ней автомашины. Музыка. Запужен Литейный и Невский. Движение стало. За черной колесницей жена в трауре, затем она пересела в авто. За гробом писатели. <...> Все пышно и официально. Улица жаждет зрелища. Толпа все увеличивается.

Так проехал по Невскому в последний раз его старый завсегдашай, гуляка и добрый рассказчик.

## 27

В середине августа <sup>17</sup> секретарь Ленинградского отделения Союза писателей А. Прокофьев и редакторы «Звезды» и «Ленинграда» В. Саянов и Б. Лихарев с ближайшими сотрудниками были приглашены в Москву на совещание. В день их возвращения домой в редакцию «Звезды» рано утром явился А. Еголин и представился зав. редакцией Е. Карачевской как назначенный из Москвы сюда на работу. Зав. редакцией не удивилась — так бывает. В редакции никого из литературных работников в эти часы еще не было, кроме Д. Золотницкого из «критики». Еголин пригласил его в редакторский кабинет. Расспросил о работе, о том о сем, между прочим задал вопрос и о Зоценко — понравился ли его рассказ про обезьяну. Золотницкий, ничего не подозревая, отвечал, как и подобало сотруднику журнала, в котором работаешь: рассказ как рассказ, всем нравится, «в общем ничего, читается хорошо». Еголин поблагодарил, и на этом беседа кончилась.

Явившиеся позже В. Саянов, Б. Лихарев, Д. Леваневский ничего о московском совещании не рассказывали, а на все наши расспросы отвечали загадочно: «Завтра все узнаете». Мы предполагали какие-нибудь реорганизационные перемены в журналах.

На другой день были розданы всем приглашения в Смольный на собрание. Зоценко, потом говорили, тоже приходил в секретариат Союза за билетом, но ему вежливо, под каким-то предлогом отсоветовали ходить.

В начале пятого мы шли с женой в Смольный. Кончался серый августовский день. Шли, еще ничего не зная. Каждый говорил о своем.

Первые же минуты в Смольном насторожили (я там никогда до этого не был). Исторические залы, трехкратная проверка документов, большое число приглашенных писателей, работников газет, кино, радио, издательств, общая атмосфера торжественности и строгости придавали всему не только деловой характер, но и чего-то большего.

Докладчик вышел справа, позади сидевших, в сопровождении многих лиц. Он шел спокойно, серьезный и молчаливый, отделенный от зала белыми колоннами. Он был в штатском. В руках папка. Его волосы под сиянием электричества блестели. Казалось, он хорошо отдохнул и умылся. Все встали. Заплодировали. Он поднялся на трибуну.

Собрание началось в пять.

Как обычно, вслух выбрали громкий президиум. Даже чуточку посмеялись: писатели забыли назвать своего Прокофьева. Докладчик улыбнулся, сказав тихо что-то смешное. Торопливо успокоились. Президиум сел. Сдержанный шумок затих. Докладчик секунду помолчал и заговорил.

И через несколько минут началась дичайшая тишина. Зал немел, застывал, оледеневал, пока не превратился в течение трех часов в один белый твердый кусок.

Доклад ошеломил.

Писательнице Немеровской стало дурно. Она хотела выйти, но ее из зала не выпустили. При упоминании в постановлении фамилии Марии Комиссаровой ее муж, Николай Браун, сидевший в президиуме, побелел и начал беспокойно искать ее глазами среди сидевших в зале. Александр Прокофьев, секретарь Ленинградского отделения Союза, уже все узнавший в Москве, сидел красный, с головой, ушедшей в плечи.

В перерыве, как водится, кое-кто окружил докладчика — каждый со своей просьбой и нуждикой; всегда есть такие, кто никогда не забывает, чья рубашка ближе.

В прениях выступили немногие, в том числе и Николай Никитин, но из-за своего волнения неудачно: один раз перепутал имя и отчество ответственного докладчика — в зале раздался смехок; в другой раз сказал: «С этой эстрады, с которой великий Ленин провозгласил...» Слушатели зашумели, зашикали. Он покраснел, запутался и, оборвав себя какой-то короткой фразой о собственном состоянии, сконфуженно сошел с трибуны.

Уходили с собрания молча. Шел первый час ночи.

В августе ночи уже темные. Смольнинский сад стоял в осенней сырой дымке. Тускло расплываясь, горели электрические шары фонарей. Листва еще не облетела, но в саду было тихо — неподвижные деревья будто невольно прислушивались. Со ступенек высокого парадного входа не раздавалось ни слова, ни шепота. Несколько сот человек выходили из здания медленно и бесшумно. Так же молча прошли длинную прямую аллею до пустынной в этот час площади и молча разъехались на последних троллейбусах и автобусах.

Все было неожиданно и непонятно. Согласиться сразу было трудно. Единственная мысль: значит, сейчас так нужно.

Через несколько дней доклад, в смягченном виде, опубликовали в газетах. В редакции газет и журналов посыпались торопливые письма людей, согласных с постановлением. Июльский номер «Звезды», где была напечатана зощенковская «Обезьяна», задержали, хотя небольшая часть тиража уже разошлась. Рассказ вынули. Номер перепечатали и выпустили сдвоенным с августовским, со статьей Л. Плоткина — «Проповедник бездейности — М. Зощенко». Главным редактором журнала (до этого был просто редактор) временно был назначен А. Еголин с совмещением работы в ЦК; он стал раз в месяц приезжать в Ленинград. Редакционную коллегию «Звезды» расширили. В нее вошли: Б. Лавренев — ведать отделом прозы, он тоже начал ездить из Москвы; вызванный из армии В. Друзин возглавил отдел критики, Е. Кузнецов — отдел искусств, А. Прокофьев — отдел поэзии, Б. Чирсков — драматургии. К каждому были приданы редакторы.

Журнал «Ленинград» прекратил свое существование.

Зощенко заболел. Он заперся у себя дома на канале Грибоедова. Его покинули друзья. Перестали звонить по телефону. Если он выходил на улицу, знакомые старались его не замечать. Домашняя обстановка, и без того беспокойная, осложнилась.

Анна Ахматова держалась стойче. Известно, что женщины ленинградскую блокаду во время войны переносили относительно легче мужчин. Первую она претерпела в Ташкенте, вторую — личную — здесь.

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1</sup> Записи мемуариста об О. Мандельштаме относятся к началу 1930-х годов.

<sup>2</sup> Цитата из стихотворения «Не говори никому...» 1930 г. См.: Мандельштам О. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. Мюнхен, 1967. С. 149–150.

<sup>3</sup> Имеется в виду кооперативный дом, построенный в 1931 году по проекту А. А. Оля на улице Рубинштейна, 7, и получивший название «Слеза социализма» (дом-коммуна с маленькими квартирами, с общим для всех жильцов гардеробом и столовой). В этом доме жили: О. Бергольц, Ю. Либединский, М. Фроман, М. Чумандрин, А. Штейн, В. Эрлих и другие.

<sup>4</sup> Эрлих Вольф Иосифович (1902–1944) — поэт, близкий к имажинистам. Был репрессирован.

<sup>5</sup> Речь идет о книге английского путешественника Г. М. Стэнли «Как я отыскал Ливингстона» (Спб., 1874).

<sup>6</sup> Корнилов Борис Петрович (1907–1938) — поэт. Был репрессирован.

<sup>7</sup> Форш Ольга Дмитриевна (1873–1961) — прозаик.

<sup>8</sup> Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич

(1863–1927) — поэт, прозаик. Один из крупнейших представителей русского символизма.

<sup>9</sup> Mot, bon mot (франц.) — острота.

<sup>10</sup> Стенич (Сметанич) Валентин Осипович (1898–1939) — переводчик, критик, либреттист. Был репрессирован.

<sup>11</sup> Братья Тур (псевд.): Тубельский Леонид Давыдович (1905–1961) и Рыжей Петр Львович (1908–1978) — прозаики, драматурги.

<sup>12</sup> Прут Иосиф Леонидович (род. 1900) — драматург, киносценарист.

<sup>13</sup> Ныне больница им. В. В. Куйбышева (Литейный пр., 56).

<sup>14</sup> Речь идет о Юркуне. Юркун (Юркунас) Юрий Иванович (1895–1938) — писатель, художник, коллекционер. Был репрессирован.

<sup>15</sup> Clarté (франц.) — свет, ясность.

<sup>16</sup> Цитата из стихотворения М. Кузмина «Первый удар» из цикла «Форель разбивает лед». См.: Кузмин М. Форель разбивает лед. Л., 1929. С. 11.

<sup>17</sup> Далее речь идет об известном заседании в Смольном и докладе А. Жданова, посвященном журналам «Звезда» и «Ленинград» (1946).

Публикация Е. Царенковой  
Комментарии В. Перца

# ОТВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО

МИХ. МАТЮШИЧ

## 2. СТЕПАНОВ РИСУЕТ ГЛИНКУ

Первым профессиональным карикатуристом на Руси был Николай Степанов, начальные опыты которого носят еще любительский характер и принадлежат к рукописному наследию.

Николай Александрович Степанов родился 21 апреля 1807 года в Калуге. Наклонности к рисованию проявились у него в раннем детстве, и родители обучали его рисованию у заезжего живописца. В четырнадцать лет его отдали в Московский университетский пансион, где он начал писать и печатать звучные, красивые стихи. Страсть к стихотворчеству продолжалась до глубокой старости. Будучи уже редактором «Будильника», он помещал там свои стихи, подписывая их «Маркиз Фру-Фру».

По окончании пансиона, в начале 1826 года, Степанов отправляется на службу в Главное управление Восточной Сибири в Красноярск, где в ту пору губернаторствовал его отец. Здесь он впервые пробует себя в качестве карикатуриста — высмеивает местные нравы, рисует шаржи на своих и отцовых сослуживцев. А в 1833 году переводится в Петербург и поселяется у брата, П. А. Степанова, будущего генерала от инфантерии и царскосельского коменданта. П. Степанов вспоминал: «Комнату свою Николай убрал особенным образом: всю сверху донизу разбил на квадраты в аршин, раскрасил шахматами коричневой и бледно-желтой краской и в каждом квадрате яркими красками нарисовал разные уродства... Два яруса шахмат заняты были карикатурами знакомых и разных известностей, например: Полевого, Краевского, Сенковского, Булгарина, Андрея Муравьева, поэта Якубовича и проч. В иных квадратах были нарисованы целые сцены, как например: бой между

Сей (Полевой) и Этот (Сенковский), пляска литераторов вприсядку на обеде у Жукова по случаю открытия табачной фабрики»<sup>1</sup>.

Местом службы художника становится департамент государственного казначейства, где служит и композитор А. С. Даргомыжский. Благодаря ему Степанов знакомится с музыкантами, живописцами, литераторами столицы, входит в кружок драматурга Нестора Кукольника.

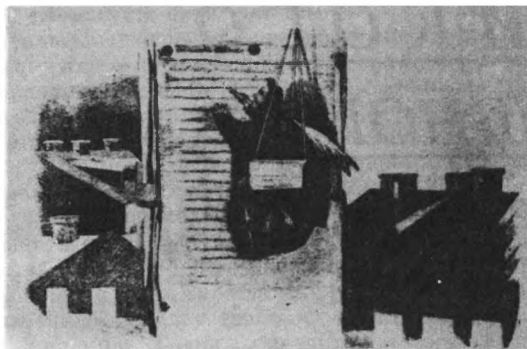
На одном из ранних рисунков Степанова — «У Кукольника» — мы присутствуем при чтении драмы хозяина дома «Джулио Мости». В сложной композиции — слушатели: Н. Греч, И. Панаев, О. Сенковский, А. Никитенко, В. Бенедиктов, Н. Дурова, Н. Языков, Н. Кукольник, С. Чернышов. На другом — «У Кукольников в среду» — состав несколько иной: М. Глинка, К. Брюллов, Э. Губер, В. Бенедиктов, писатели А. Струговщиков, П. Каменский, певец А. Лодий, художник Я. Яненко и др.

Эти композиции, как и другие ранние работы, исполнены еще неуверенной рукой. Степанов раскрашивал рисунки акварелью и считал их работами станковыми. Но в них уже намечались основные черты его манеры: реалистическая трактовка образов, большое портретное сходство. А выявляя характерные особенности своих героев и подчеркивая смешные их стороны, художник вносил в рисунки элемент комического. За что и был прозван Брюлловым «желчным шкапом»<sup>2</sup>.

Чаще других Степанов рисовал Глинку, с которым сошелся особенно близко и которого любил как человека и музыканта. В альбоме карикатур на своих друзей, хра-

<sup>1</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие. Л.; М., 1952. Т. 1. С. 476.

<sup>2</sup> Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. Спб., 1904. С. 390.



*Н. Степанов. М. И. пишет партитуру оперы*



*Н. Степанов. Неистовая пляска М. И.*

*Н. Степанов. Письмо матери*



нящемся в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, великий композитор фигурирует на пятидесяти одном листе. В музее Пушкинского Дома находится другой альбом, целиком посвященный Глинке, — «День композитора Глинки» (1838—1840 гг.).

На первой странице альбома из ГПБ Глинка изображен развалившимся на тахте, — вероятно, в той самой комнате с карикатурами на стене в квартире Степановых. «Страдаю!» — поясняет подпись. Это понятно: только что композитор переехал к другу, уйдя от жены, и, как вспоминал он впоследствии, «когда, бывало, ночью карета своими фонарями освещала постепенно мгновенным светом мою комнату, странные фигуры мелькали одна за другой...»<sup>3</sup>.

На другом шарже — «Неистовая пляска М. И.» — Италия. Глинка в упоении отплясывает тарантеллу под аккомпанемент гитариста-композитора дона Педро Фернандеса, с которым подружился еще в Испании. С доном же Педро он в Варшаве «принимает благоразумные меры от холеры»: в июле они сидят в тулупах у горящего камина, на столе — бутылка перцовки. А вот и сам Степанов — читает Глинке письмо матери, Евгении Андреевны.

Из наиболее поздних карикатур приведу две. «М. И. с примерным мужеством обрекает себя на бессмертие». На ней художник Я. Яненко с ассистентом готовит лицо Глинки для снятия маски. Маска действительно была выполнена, и Петр Степанов изготовил по ней бюст, «плохо сработанный», но «очень похожий». На второй изображено музицирование в доме Глинки на Моховой, где было два фортепиано и довольно часто происходило «играние в четыре руки»<sup>4</sup>. Играли чаще всего Баха, Бетховена, Керубини, Вебера и произведения хозяина дома. В изображенном Степановым «игрании» — «Истязания мученика Бетховена» — участвуют астроном и музыкант Василий Энгельгардт, композитор и дирижер Константин Вильбоа, юрист и музыкант-любитель Дмитрий Стасов и композитор Александр Серов. Глинка прохаживается за стульями исполнителей.

Наиболее интересными из этой серии мне представляются другие две работы. На одной из них Глинка в люльке творит «Руслана и Людмилу», записывая оперу прямо на

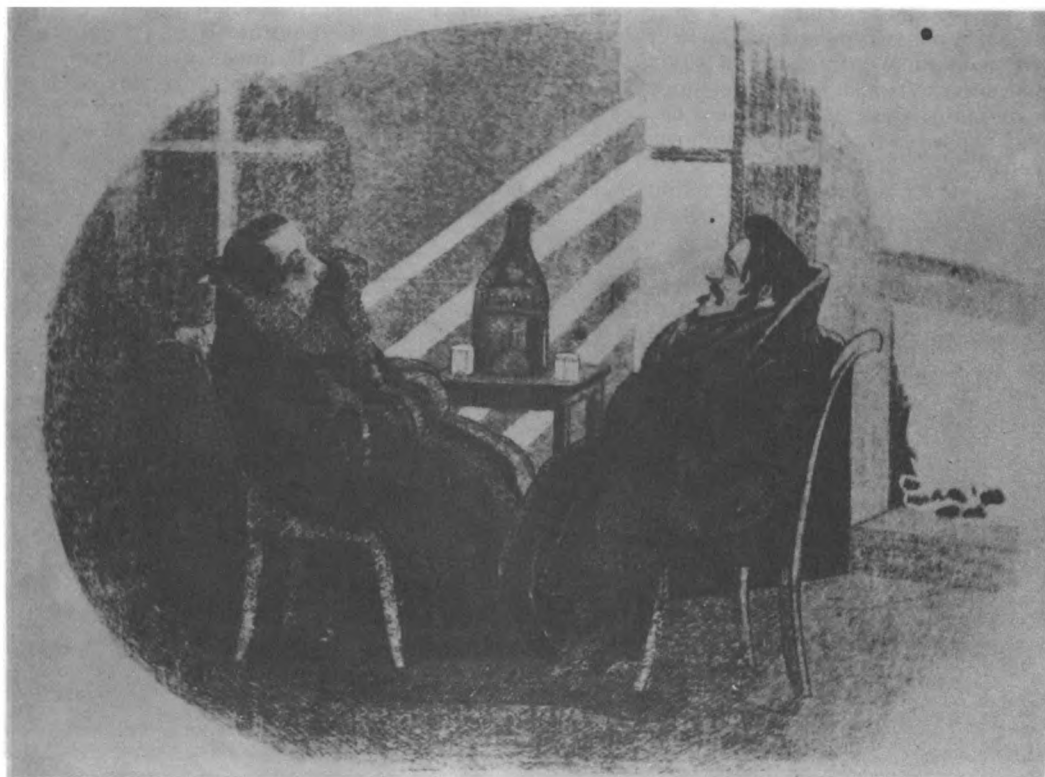
<sup>3</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие. Т. 1. С. 204, 211.

<sup>4</sup> Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 139.

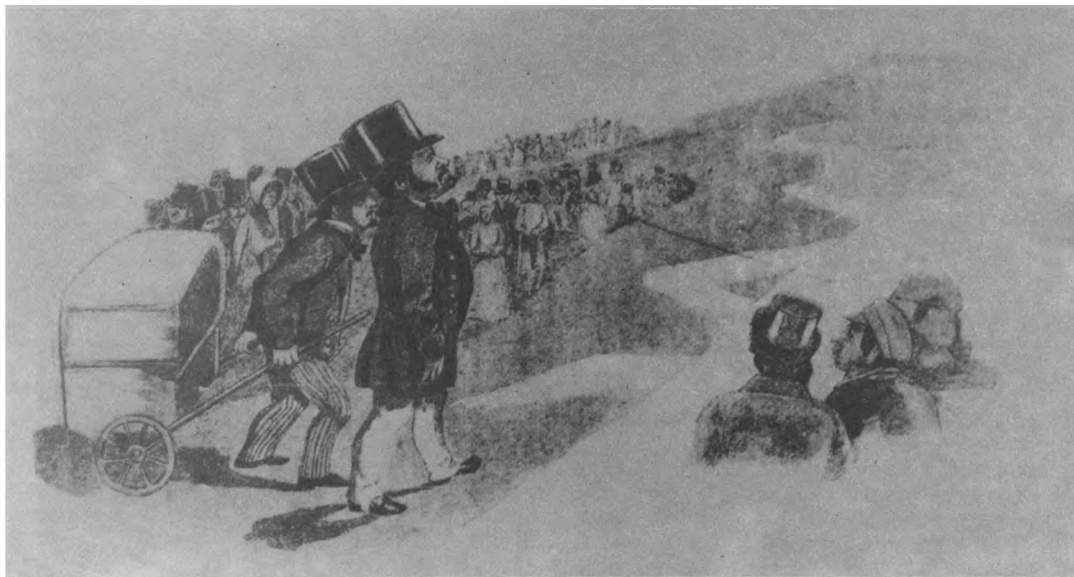


*Н. Степанов. «Страдаю!»*

*Н. Степанов. М. И. принимает благоразумные меры от холеры (в июле месяце)*







*Н. Степанов. Глинка идет в потомство, не ломая шапку перед современниками*

стену дома, ибо нотной бумаги для нее явно не хватает. На другой Глинка гордо шествует в храм славы, а за ним везут на тележке партитуру оперы. Тяжесть ноши не от величины «Руслана и Людмилы», а от весомости музыки. По сторонам дороги с недоуменным видом стоит «высокопоставленная чернь», столь враждебно отнесшаяся к опере.

Уже в этих «рукописных» карикатурах

видно растущее от работы к работе мастерство художника. В них — тщательная отделка деталей, поразительное портретное сходство моделей, остроумие. В них — отношение Степанова к Глинке, искусствам той поры. Можно сказать, что Степанов первым в России определил карикатуру как рупор популярности, ибо изображал людей известных, интересных не только ему, но и всем любящим искусство.

*(Продолжение следует)*





Цена 2 р. 40 к.  
Индекс 73 190

