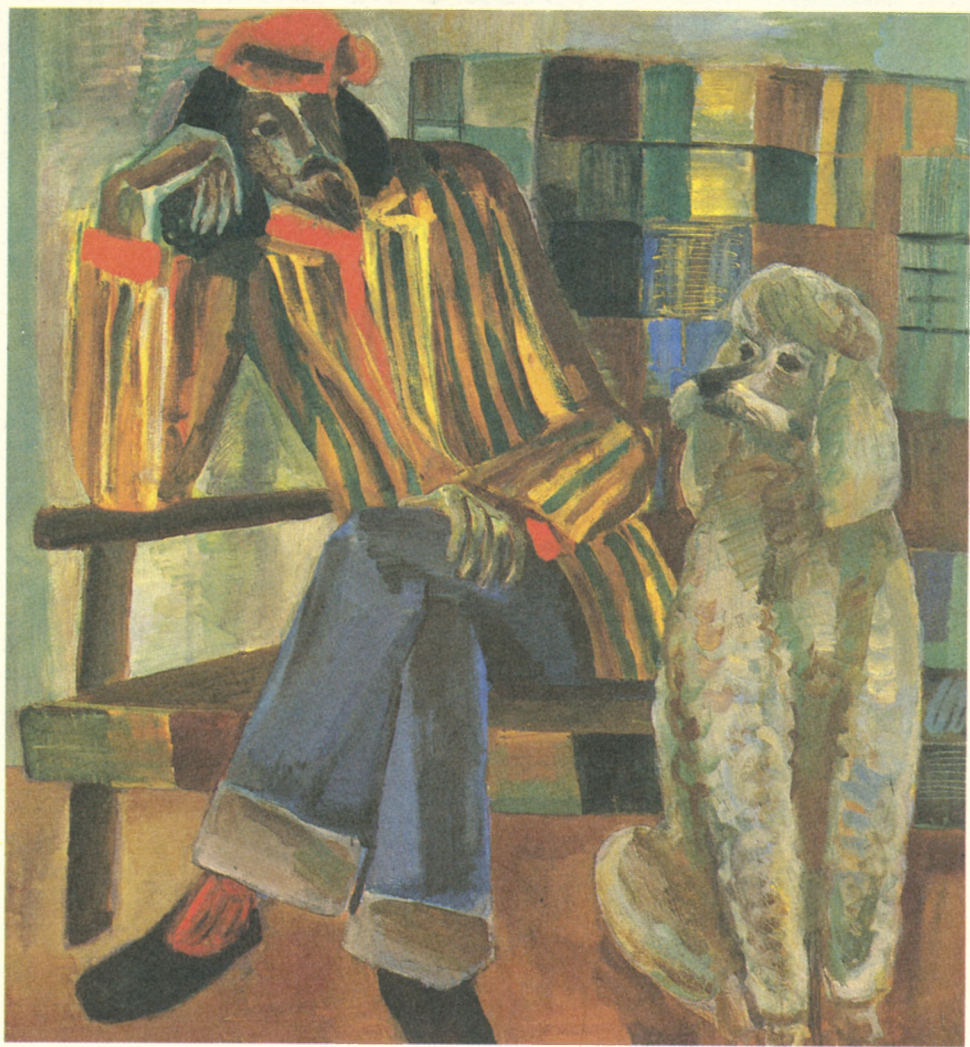


1991 5



ИСКУССТВО  
ЛЕНИНГРАДА



5  
1991

# ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР  
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

## СОДЕРЖАНИЕ

- 3** РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА  
Глеб Лебедев: «От северного варварства к эллинской духовности»
- 12** 100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА И СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА  
**Александр Нинов**  
Михаил Булгаков и мировая художественная культура  
**Иосиф Райскин**  
И восходит солнце...  
**Самарий Савшинский**  
Встречи с Сергеем Прокофьевым
- 24** **Эраст Кузнецов**  
«Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики
- 31** **Татьяна Шехтер**  
Между землей и небом
- 34** **Один остался город...**  
Стихи
- 37** **Сергей Семенцов**  
О симфонизме петербургской культуры
- 43** МУЗЕИ  
**Л. Процай, Е. Шелаева**  
В честь «знатной радости»
- 48** **Карина Минасова**  
«Дом мой домом молитвы наречется...»
- 54** РЕКВИЕМ
- 55** ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА  
**Владимир Мальков**  
Похоронный ремонт  
Фоторепортаж Ю. Истомина
- 58** ЛЕНИНГРАДСКИЕ СУДЬБЫ  
**Железный узел дней**  
Письма Е. М. Тагер Л. В. Шапориной
- 68** МОНОЛОГИ О ГОРОДЕ  
**Леонид Муратов**  
Экран судьбы



КОНЦЕРН

- 79 Юрий Новиков**  
Лукавый рунопевец
- 81 РУКОПОЖАТИЕ КУЛЬТУР**  
**Рубен Агамирзян**  
Парадоксы жизни — парадоксы театра
- 91 НЕВСКИЙ АРХИВ**  
**Г. М. Козинцев**  
Итоги «Короля Лира»
- 96 ОБЭРИУТОВ ГОД**  
**Ю. Владимиров**  
Физкультурник  
**Б. Левин, Д. Хармс и Ю. Владимиров**  
Состав дозорных на крыше Госиздата
- 100 Мих. Матюшич**  
От великого до смешного  
Продолжение
- 103 ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА**  
За пультом — Нансэ Гум  
**Д. Ша**  
«ТАК», перешед чрез мост Кокушкин...  
**Ольга Шихерева**  
Коммерческий фестиваль  
**Галина Скотникова**  
«О, како возможем воспети...»  
**Глеб Ершов**  
Дух эксперимента

**НА ОБЛОЖКЕ:**

**В. А. ПЕРМЯКОВ**  
Городской мотив. 1990. Офорт  
На первой странице

**З. П. АРШАКУНИ**  
Сурен и Спэй. 1980. Холст, масло  
На второй странице

**ЮРИЙ ПЕТРОЧЕНКОВ**  
Блюдо «Катастройка». 1990.  
Фарфор, надглазурная роспись  
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**  
(поэзия, публицистика)  
**А. Г. МИНИНА** (театр, кино)  
**В. Г. ПЕРЦ** (изобразительное искусство,  
архитектура, дизайн)  
**И. Г. РАЙСКИН** (музыка,  
музыкальный театр)  
**Т. Ф. СЕЛЕЗНЕВА** (история  
и теория искусства)  
**В. А. БАКАНОВ**  
(художественный редактор)  
Технический редактор  
**Т. Д. РАТКЕВИЧ**  
Корректоры  
**И. П. СОЛОГУБ, А. В. БЫСТРОВА**  
Фотокорреспонденты  
**Л. А. КУДИНОВА, А. М. ХАН**  
**А. А. АРТЮХ** (отдел писем)  
**Т. Ю. ОКУНЕВА** (зав. редакцией)  
Макет и оформление  
**С. Р. ЗАХАРЬЯНЦА**

## ГЛЕБ ЛЕБЕДЕВ:

# "ОТ СЕВЕРНОГО ВАРВАРСТВА К ЭЛЛИННСКОЙ ДУХОВНОСТИ"

На вопросы наших корреспондентов отвечает  
председатель комиссии по культуре Ленсовета  
доктор исторических наук, профессор ЛГУ  
ГЛЕБ СЕРГЕЕВИЧ ЛЕБЕДЕВ



— Глеб Сергеевич, что вы вкладываете в понятие «русская культура», и в какой степени можно говорить о русской культуре, как таковой, о ее целостности?

— Прежде всего, мы должны рассматривать культуру как проявление образного, целостного самосознания. Нужно подчеркнуть, что сейчас русская культура, русское национальное самосознание оказались в совершенно необычной для себя ситуации. Мы поставлены перед необходимостью впервые осознать себя как нация в строгом смысле этого слова, причем сразу в трех ранее совершенно несвойственных нам ипостасях. Дело в том, что всю предшествующую отечественную историю на протяжении столетий наше национальное сознание так или иначе отождествлялось с государственностью. Оно было национально-государственным. Может быть, изначально даже профессионально-государственно-национальным: «люди русские» в привычном значении этих слов — крещеные люди.

И вот теперь мы оказываемся перед необходимостью осознать себя, во-первых, как суверенный народ на своей суверенной территории (пусть это пока еще не до конца достигнуто), во-вторых, мы должны осознать себя (часть русских будет ощущать это непосредственно, а проникнуться таким осознанием должна будет вся нация) как национальное меньшинство на суверенной территории других народов. Русские в пределах Союза, как бы он дальше ни развивался,— это данность и такая же составная часть русской культуры. И наконец, следующий ярус — русская диаспора.

Если говорить о последних семидесяти годах, то важен сам факт формирования этой диаспоры, ставящий нас в совершенно новые условия. Мы оказываемся наравне с такими нациями, с которыми не привыкли себя идентифицировать: прежде всего с еврейским и армянским народами.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что самосознание нации, как таковой, которое определяется, скажем, национально-освободительной борьбой, или самосознание нации, которое стимулирует процесс национального возрождения, не может ограничиваться

конфессиональной и государственной самоидентификацией. И если у нас до сих пор были лишь как бы ступени к подлинному национальному самосознанию, то сейчас мы входим в новую фазу, когда огромную роль начинают играть уже перечисленные мною факторы. В частности, понятно, что с появлением русскоязычной диаспоры наше самосознание обретает некое глобальное качество. Это очень существенно, потому что русские сейчас действительно есть везде: от Австралии до Аляски. Целые кварталы наших соотечественников в Нью-Йорке, Сан-Франциско...

Наша культура в полном объеме своих качеств становится одной из глобальных мировых культур. И это, кстати, возвращает нас к неким ее изначальным характеристикам...

**— Получается, что национальное самосознание формируется вот сейчас, на наших глазах!**

— Я бы назвал это не формированием, а кристаллизацией. Это становится особенно понятным, если вернуться к генезису национального самосознания, к X—XI векам, и обратить внимание на его изначальные имманентные качества. Ведь русское национальное самосознание, возникающее как ответвление византийско-христианской традиции,— следующая, очень дальняя, ступень того греко-восточного синтеза, который в мировой культуре существенно дополнял западный, в частности латино-германский.

Греко-восточная отличается от западной версии той же самой христианской культуры, так сказать, всечеловечностью или всечеловеческой охватностью. «Несть бо ни эллина, ни иудея, а есть Христос, и все в нем!»

В этом принципиальное отличие от западной латинизированной культуры с ее римской ответственностью, иерархией дисциплин, иерархией семи свободных искусств. У нас греческое, образное мышление, для которого эта дисциплинированность избыточна. Но, с другой стороны, стремление очеловечить культуру, создать условия для того, чтобы она говорила на своем собственном языке, дает нам второе качество, которое становится в известной степени уникальным. Наша кириллица, наш алфавит, наша великая своеязычная древнерусская литература...

**— Вы практически перешли к следующему вопросу, касающемуся специфики русской культуры. Что для нее характерно, что ее отличает от других культур?**

— Специфика, вычленяющая русскую культуру, по крайней мере из большинства европейских, заключается в стремлении и возможности всю иерархию культурных ценностей выразить своими собственными средствами, начиная с алфавита. Но тем самым для русской культуры, очевидно, характерна сравнительно более высокая степень сакрализованности.

Если говорить о формальной стороне, о единстве литературы от Евангелия до бытовых повестей, до прощальных песенок и заборных надписей,— то все это выражено одними и теми же средствами. В западной культуре разграничение светской и духовной сфер было более жестким и четким. Это позволяло, однако, устанавливать более органичное взаимодействие между ними. Я думаю, что следствием такой сакрализованности (оборотная сторона одухотворенности) была известная внутренняя связанность русской культуры, которая в конце концов и определила дисбаланс между гуманитарным и техническим началом, а также отсутствие светских традиций обучения. Если говорить о слабых сторонах — а они есть,— то, действительно, наш кириллический алфавит позволяет все ценности выразить своими средствами, но он же нас отделяет от мировой культуры. Так проявляется некоторая внутренняя замкнутость, отключенность от мировой системы культурных коммуникаций и, соответственно, от текущих процессов. Например, в Западной Европе университеты появились уже в XII столетии. У нас же, несмотря на весь расцвет древнерусской городской культуры, светских учебных заведений не возникло. Преодолением этого стали процессы, начавшиеся с Петровского времени и продолжающиеся до сих пор. Стремясь компенсировать дисбаланс, Петр, наоборот, десакрализует культуру, возводит непреодолимую стену между церковной и светской традициями. Преобразование гражданской азбуки открывает письменное слово для всех, кто хочет им воспользоваться. Факультет богословия исключается из университетов. Этого не было даже в реформаторской школе, не говоря уже о католической. Таким образом, обмирщение культуры сразу приобрело всепроникающий характер.

— Но не разрушил ли этот шаг целостности русской культуры, не получили ли мы новый дисбаланс? Не начинается ли с Петровского времени этакое «стояние» между Востоком и Западом, клонящееся то в одну, то в другую сторону?

— В некоторой степени, да. Однако если идти дальше, в глубь веков, то обнаружится, что такое неустойчивое равновесие было характерно для евразийского пространства со скифских времен. Всегда это было перетекание и взаимодействие восточных и западных компонентов, равновесие импульсов, идущих с Запада на Восток, и наоборот. Что же касается Петра, сложность не просто в том, что он возвел эту стену или рассек какие-то обязательные связи внутри древнерусской культуры. Мне представляется самым важным то, что он все-таки не сумел вызвать к жизни главное: поток, который бы органично подпитывал светскую культуру. Образно говоря, это была попытка построить буржуазное общество феодальными средствами. У нас возникла городская культура, но не возникло социальной городской среды, не возникло свободного крестьянства, которое выславало бы новые поколения горожан.

— Как вам видится вклад России в мировую культуру, что мы дали миру на протяжении последних двух веков, в XIX и XX столетиях?

— Прежде всего, как бы то ни было, мы сохранили и сохраняем свои изначальные уникальные культурные особенности. О них я уже говорил: это преодоление варварства эллинской духовностью — движение, которое было и остается нашим делом.

Я думаю, что величайшие достижения падают на рубеж веков: будь то изобразительное искусство, литература, поэзия, будь то философия, идеи космистов или развившаяся на их основе концепция Вернадского. Это, несомненно, составная часть глобального общечеловеческого мировоззрения, которое становится доминантой нашей эпохи.

Конечно, до «серебряного века» был век «золотой». Затем Толстой, Достоевский, особенно Достоевский... Его воздействие на мировую литературу трудно переоценить — видимо, он выразил русскую духовную суть пронзительнее всего.

— Но вот интересно, что Пушкин не играет такой роли для западного человека, как тот же Достоевский, хотя мы привыкли считать, что именно «Пушкин — наше всё».

— Я думаю, что такой взгляд совершенно правилен и закономерен. Пушкин, если хотите, тот самый ствол древа сего, без которого все эти великолепные ветви, осеняющие мировую культуру, были бы просто невозможны. А вот «поделиться» Пушкиным, вероятно, очень трудно в силу тайны самой поэзии — чуда языка.

— Не кажется ли вам иногда, что в нашем национальном самосознании есть некоторая досадная черта — неприятная провинциальность? Возьмите, например, Эрмитаж. Если мы захотим сравнить его с Лувром или Прадо, то сразу же обнаружится одна странность. В Прадо прежде всего мы увидим великих испанцев, в Лувре — великих французов, а Эрмитаж словно создан только для западных и восточных культур. Культура же национальная выделена, вынесена в специальный — Русский музей. Конечно, в Эрмитаже есть отдел славянской археологии, отдел русского прикладного искусства, но совершенно непонятно, почему, положим, рядом с картинами Пикассо мы не видим работ Малевича, Древи́на, Родченко! Нет ли также некоторой провинциальной искусственности в гуманитарных программах наших школ, в которых изучают третьестепенных русских писателей, минуя Пруста, Рабле, Ронсара, Гёте, Кафку!..

— Эта странность или, если хотите, данность — прямое следствие все того же изначального свойства русской культуры, пытающейся перетолковать мир собственным образом. А с другой стороны, это следствие отъединенности наших средств (проблема, которую Петр в свое время пытался разрешить, приближая кириллический алфавит к латинской графике). Да, нам нужны мосты, пути перевода, нам нужна более плотная и глубокая сеть коммуникаций с мировой культурой. Без этого, как ни парадоксально, мы становимся в меньшей степени русскими. Это печально сознавать. Ведь не случайно в библиотеках наших великих соотечественников было множество изданий на иностранных языках. Самый большой ущерб прошедших семидесяти лет — обособление от мировой культуры, в частности одноязычие.

— В связи с тем, что вы говорили об умении как бы перетолковать всю мировую данность на свой лад, понятнее становится дикая попытка создать на шестой части земного шара рай. Коммунистический рай, как ни странно, тоже из области национальных особенностей и исканий русского духа.

— Вообще, это из тех эсхатологических идей, которые изначально принадлежат национальному сознанию. Тут обязательно предполагается включенность в какой-то широкий мировой контекст.

— А как вы считаете, прав ли был Владимир Соловьев, когда утверждал, что Россия должна стать связующим звеном, мостом между бесчеловечным богом на Востоке и безбожным человеком на Западе!

— Думаю, и прав и нет. Вообще говоря, мне пришлось очень много размышлять над этой формулой, и в совершенно иных аспектах. «Путь из варяг в греки» — одна из основных моих научных тем. Можно рассматривать ее, конечно, в сугубо транспортно-географическом ключе, но есть и высший, сакральный уровень. Ведь христианизация Руси очень органично перешла в процесс христианизации Северной Европы, то есть в процесс становления феодально-христианской Европы как целостности. Это началось здесь, на «пути из варяг в греки», на пути от северного варварства к эллинской духовности. Но «магистраль» между Балтикой и Средиземноморьем лишь составная часть системы коммуникаций. И вот, проследившая дальше, мы увидим, как эта система разветвляется через пространство великих монгольских империй, как она достигает Тихого океана, и если теперь попытаться точно определить положение России, то оказывается, что перед нами — связующее звено, действительно мост — только между Европой на западе и, как ни странно, Америкой на востоке. Казаки Семена Дежнева проплыли Беренгов пролив всего на двадцать лет позже «Мейфлаура», высадившего английских протестантов на восточном берегу будущих Соединенных Штатов. Вот наше геополитическое значение: мост, перекинутый над Азией, а не соединяющий ее. И поэтому подлинно культурно-историческая роль России в том, что она обязательный участник процесса создания глобальной всечеловеческой культуры.

— В этой связи неизбежно встает вопрос о мессианстве России, русского народа.

— А вот что касается мессианства... Я склонен, конечно, учесть эту заключительную фазу от бичевания до воскресения, но, думаю, в культурно-историческом процессе мессианская доля имеет место в судьбе любого народа, включающегося полноправным членом в процесс мирового строительства. Мы обнаружим черты мессианства и у голландцев, и у норвежцев, и у корейцев...

— Ваше мнение идет вразрез с мнением Бердяева, считавшего русских вторым мессианским народом после евреев.

— Он прав в определении, но, очевидно, ошибается в числительном. Не первый и, дай Бог, не последний мессианский народ.

— Кстати, сейчас мы являемся свидетелями того, как мессианскую роль настойчиво берет на себя Америка...

— В отличие от нас у американцев короткая история и в силу этого более динамичное самосознание. У них почти мгновенно наступает некоторое отрезвление, они очень прагматичны в своих мессианских устремлениях. Правда, этот прагматизм сочетается иногда с удивительным даже для россиянина идеализмом.

Совсем недавно мы принимали в Ленинграде очаровательную американку швейцарского происхождения — писательницу Сьюзен Маси. Для нее Россия — жар-птица, соединяющая все те качества, о которых я уже говорил. Для нее Россия — мост между Америкой и Европой. И она находит себя в России, причем в самом сокровенном... Ее, например, восхищает Павловск, являющийся, в свою очередь, квинтэссенцией именно европейской культуры.

— Мы постепенно подошли к вопросу о феномене Петербурга в русской культуре. Что же такое этот удивительный город, обязанный своим рождением Петровскому времени, ориентированный на Запад, но остающийся нашим русским, национальным явлением?



— Тут мы снова возвращаемся к некоторым, может быть, неожиданным сопоставлениям. Если с точки зрения коммуникационной сети поглядеть на Петербург, на его место на карте, то обнаружится, что он опять-таки стоит на «пути из варяг в греки», причем в его истоке. И если попытаться выразить суть Петербурга, то для меня она заключается в том, что этот город с момента основания становится местом сосредоточения наивысших достижений западноевропейской культуры. Сюда приезжают лучшие зодчие, скульпторы, ученые, музыканты. Здесь мировые достижения подключаются к массиву национальных ресурсов, на основе их преобразуясь и достигая финального совершенства. Последнее барокко, последний классицизм, гений Чайковского, гений Пушкина, Достоевского... В этом, очевидно, и мировая культурная миссия Петербурга и в то же время его национальное значение, потому что через наш город Россия являет себя миру.

Но вместе с тем мы видим, что у Петербурга были очень далекие предшественники. Ровно за тысячу лет до него примерно на этом отрезке, только в ста километрах восточнее, находилась Старая Ладога — первая столица Рюрика, место, где рождалась русская государственность. Здесь была точно такая же точка встречи Востока и Запада, скандинавских, славянских, арабских культур. Ладога — начало русского урбанизма. Следующий этап — это Господин Великий Новгород, который весь объем посреднических, коммуникативных функций берет на себя. И уже третий этап индустриальной урбанизации начинается с образованием Петербурга.

— **А как же Киев!**

— Киев просто находится в другой части этого же пути. «Путь из варяг в греки» — двусторонний. Если там, в Киеве, репрезентирует себя в Россию Средиземноморье южное, античное, византийское, то здесь мы входим в Средиземноморье северное, балтийское. Это отдельная большая тема — Балтика и Северная Европа.

Сложность, правда, еще и в том, что открытость на Запад, которую мы пытаемся реализовать, нерасторжимо соединена с открытостью на Восток и с открытостью Востока. Поэтому у меня, скажем (несмотря на то, что я уже в нескольких поколениях коренной петербуржец), не вызывает внутреннего протеста появление в городе в качестве нового фактора постоянного населения кавказцев, или тюрков, или африканцев. Это органично для Петербурга, это город на краю Евразии. И он должен оставаться таким. Другое дело, что все этнокультурные компоненты должны здесь творчески взаимодействовать, не деформируя фундамента, основы.

— **В последнее время мы наблюдаем нарастание охранительных тенденций, связанных с националистическими движениями. Как вам кажется, насколько это органично русской культуре? И насколько это может вылиться в широкий и опасный для России процесс!**

— Да, очень серьезный вопрос. Мы столкнулись сейчас с порывом инстинкта самосохранения национального сознания, которое переживает безусловный кризис. И крайне важно, чтобы это было своевременным понято, чтобы этот порыв был проникнут разумным началом.

Для меня затронутая тема очень близка. Видите ли, наше существование возможно только при восстановлении и сохранении всего культурного фонда и культурной традиции. Ошибка же почвенничества — в попытке рассечь каким бы то ни было образом русскую культуру и русскую историю. Отсечем ли мы советское семидесятилетие, отсечем ли Петровское время... А там дальше можно отсекай до бесконечности — всегда найдется пласт, где обнаружатся те же тенденции. Мы расходимся с шовинистическим пониманием нашей национальной самобытности именно в том, что уверены: нужно восстанавливать наш культурный фонд в полном объеме. Необходимо восстановить храмы всех конфессий, сосредоточенные в Петербурге к моменту их закрытия, возродить все художественные течения, которые были искусственно прерваны.

Ну и главное — совершенно беспочвенны попытки отыскать изначальную чистоту. Даже если подойти археологически... Ведь если осуществлять «национальную идею» в полном объеме, надо строить землянки и в них жить!

Русская культура — великая культура синтеза, огромная по масштабам, непрерывно развивавшаяся, расширявшаяся. Вот, может быть, в этом еще одно наше принципи-

альное отличие от культур западноевропейских. Все народы стабилизировали свои национальные территории где-то к V—VI векам и с тех пор просто уплотняли коммуникационную сеть, а мы ее расширяли — от Балтики до Тихого океана. Здесь есть свои сильные стороны и свои минусы. Мы должны сознавать, что эта сеть огромна, но она не той плотности, и нам как раз сейчас нужно нарастить эту плотность. Нам нужно, чтобы провинциальные города стали столичными в своей самодостаточности: свои университеты, музеи, филармонии. В начале XX века у нас начинала возникать такая структура. Вспомним Тенишевский музей в Смоленске, Тверь с великолепным археологическим музеем. Не говорю уже о Новгороде, Пскове, где возникла своя культурная среда и, слава Богу, до сих пор еще там сохраняется.

Здесь я склонен поддержать регионалистическую тенденцию. Пускай будет Владимирская, Новгородская земля. Россия от этого станет только богаче и сильнее.

— **А какова роль культуры в преодолении националистической опасности!**

— Определяющая. Чем масштабнее мы сможем показать современнику и соплеменнику, из чего подлинная русская культура складывалась, чем шире мы откроем наши запасы, чем чаще будем публиковать старые фотографии, репродукции, документы, тем в большей степени у нас человек осознает себя частью нации, а значит, и человечества.

Между прочим, проходя по Арбату и Невскому, я ловлю себя на успокоительной мысли, когда вижу на полотнах художников христианскую и православную тему, и почвенническую, и тему старой Москвы, и старого Петербурга. Хочется отметить, что уровень петербургской уличной культуры оказывается несколько выше, а главное — диапазон ее образов разнообразнее и богаче, по сравнению с Арбатом. Вообще, мы редко обращаем внимание на тематику сюжетов уличных художников, а между тем это срез, причем мгновенный и очень динамичный, срез массового сознания. Я часто там прохожу, просто чтобы поглядеть на соотношение ценностей, реакций. И на Невском можно иногда увидеть превосходные вещи, посвященные не только Петербургу, но и Пскову, например, русскому Северу и той же Москве и Московской Руси. Поэтому культура Невского проспекта, культура Екатерининского садика оказывается даже более общерусской, чем арбатская. Это радует и свидетельствует о том, что Петербург — далеко не областной центр.

— **Когда мы говорим, что может дать культура в преодолении националистических тенденций, перед нами встает проблема самоидентификации современного человека. Ему очень трудно определить, кто он такой, с множества позиций: социальных, национальных, культурных. И как преодолевать эту ситуацию, с какого конца браться! Ведь понятно, насколько сложные задачи стоят перед нами в сфере образования, в области функционирования средств массовой информации и печати, в музейном деле и т. д. Что же дальше! Какова роль в процессе возрождения Ленинграда городских структур, изданий, культурной элиты города, наконец Ленсовета!**

— Здесь надо исходить из того, что Петербург — Ленинград оставался и остается крупнейшим промышленным центром страны. А страна и мир переживают сейчас переход от индустриальной к глобальной, постиндустриальной форме цивилизации. Если говорить об идентификации самосознания, то она невозможна без понимания этой доминанты мирового культурно-исторического процесса. Необходимо правильно определить свое место в системе координат. Мы находимся сейчас в начальной точке — той, в которой Сингапур, скажем, находился лет 20 тому назад, став ныне великим городом Азии. Но мы ведь не хуже Сингапура, мы северный Константинополь, который к тому же освободился от варваров, осквернивших храмы.

Думаю, что здесь идет двусторонний процесс: возрождение культурно-исторического потенциала собственно Петербурга и интенсивное включение в мировую систему связей и культурных процессов. Поэтому программа, которая сейчас имеется в комиссии по культуре Ленсовета, так и сформулирована — «Русь и Балтика» и рассчитана примерно на пять лет.

Общая программа делится на четыре подпрограммы, которые должны будут осуществляться параллельно. Первая — «Балтика» — предполагает изучение всего многообразия связей нашей страны с Балтийским регионом, начиная с древнейших времен. Мы собираемся установить как можно больше контактов с различными общественными, государственным организациями, частными лицами, научными уч-

реждениями, которые находятся на территории Прибалтийских государств. Я уверен, что Ленинграду необходимы эти контакты как воздух. Формы различные: выставки и конференции, музыкальные концерты и кинопрограммы, гастроль театральных коллективов, дни городов или государств и многое другое. Например, уже сейчас мы ведем переговоры о сотрудничестве с Институтом доиндустриальных технологий в Швеции. Все это непременно будет помогать сближению наших государств, работать на восстановление когда-то крепких связей.

Второе направление — «Финнославика». Следует подчеркнуть, что наш регион дает уникальную возможность проследить весь спектр этнокультурных контактов от внутрисемейных связей в местах дисперсного проживания русских и финнов до отношений с такими независимыми государствами, как Финляндия. Проследить через всю иерархию промежуточных ступеней: островковые поселения вепсов, Карелия как автономное образование, обретающая суверенитет Эстония. Главное здесь — изучение и возрождение культур народов, населявших эти земли еще в первом тысячелетии: карелов, финнов... Большое значение приобретает сотрудничество с Финляндией.

Третье направление мы определили как «Регионалистика». Оно будет носить сугубо научно-исследовательский характер. Сюда войдет подробное археологическое изучение Северо-Запада, Ленинградской, Новгородской и Псковской областей. Исследования материальной культуры будут тесно переплетаться с фольклорными экспедициями.

И последнее направление — «Петербургика», оно будет иметь чисто прикладной характер и определит программу «Возрождение Петербурга к 300-летию города». Сюда войдет комплексное изучение города и его окрестностей, по материалам которого будет подготовлен ряд научных и популярных изданий. Параллельно начнется работа по восстановлению зданий, парков, ансамблей, а также проведение празднеств, выставок, встреч. Кстати, на это Совмином уже выделяется 8—9 миллиардов рублей, однако требующаяся сумма в три раза больше. Остальные деньги город заработает сам, используя возможности свободной экономической зоны.

Примечательно, что именно последняя программа встретила практически мгновенный отклик мировой культуры. Мы сразу получили серию великолепных встречных предложений. Не только нам нужно войти в мир, но и Петербург нужен миру как крупнейший культурный центр. И если мы сможем вокруг этой программы объединить личности, группы, творческие ассоциации, то для них найдутся и средства, и спонсоры, и меценаты.

Здесь есть несколько конкретных аспектов. Восстановление культурной структуры мы практически уже начали, причем с восстановления ее высшего, храмового яруса, с того сакрального уровня, который, помните, был отсечен в какой-то мере еще с Петровских времен, а затем оказался почти полностью разрушен большевиками. Но все же не до основания. И если восстановим созвездие наших петербургских соборов, то тогда совершенно новое значение приобретет ориентированная на них система дворцов, музеев, выставочных залов. Вся экспозиционная сеть — от Эрмитажа до школьного музея — превратится в некую целостность. Только при этом условии музейная культура сумеет стать составной частью образования, действительно живой культурой. Если мы сейчас сможем это осуществить, то через 20 лет получим полноценное поколение граждан великого города.

— Однако мы не продвинемся ни на шаг в этом направлении, не решив вопроса с кадрами, а также и вопросов финансирования. Устанавливающиеся очень жесткие рыночные отношения приведут в скором времени к сложнейшей ситуации для людей, действующих в культуре. Искусство ведь не может быть полностью коммерциализировано. И здесь есть опасность утратить те пока еще сохраняющиеся, но требующие дотации структуры, которые в городе на сегодняшний момент имеются.

— Это одна из неотложных задач, стоящих, в частности, и перед нашей комиссией. Она будет решаться соответствующими органами исполкома. Мы эту задачу сформулировали так: в 1990—1991 годах найти оптимальное соотношение между бюджетными, коммерческими и меценатскими средствами. Могу сказать, что недостатка в меценатских предложениях у нас сейчас нет, и если мы организуем спонсорский совет при Комитете культуры, реализуем идеи по созданию банков, которые будут источниками финансирования, то у нас появятся кроме традиционных городских

средств и другие возможности. Отмечу, что в 1990 году Ленсовет увеличил ассигнование на культуру втрое.

— А как быть с практически односторонним процессом — процессом проникновения к нам западной массовой культуры, зачастую невысокого качества? Имеется в виду переполнение нашего кинорынка второсортными лентами, приобретать которые в большом количестве оказывается легче, чем знакомить зрителей с настоящим искусством. Не приведет ли это к разрушительным последствиям при неразборчивости и всеядности нашей публики!

— Я с вами здесь не соглашусь. Даже категорически не соглашусь. Знаете, сравнивая книжную полку моего сына с моей, тридцатилетней давности, я могу со всей ответственностью сказать, что еще ни одно поколение советских людей не имело возможности пользоваться в таком объеме наследием русской культуры. И этот процесс, мне кажется, для формирующегося поколения является определяющим. Нынешние молодые люди (впервые после 17-го года) в состоянии осознать себя именно русскими, наследниками великой русской культуры, которая вообще долгое время пребывала под запретом. Что же касается массовой культуры, проникающей к нам сквозь щели недавно еще непроницаемого «железного занавеса», то я думаю, что проблема тут в скорейшей ликвидации всяких искусственных барьеров. Только тогда западная культура в гораздо более глубоких, более сложных своих проявлениях откроется нам. Здесь играют огромную роль — и я не раз наблюдал это на практике — прямые человеческие контакты. Когда подростки могут в лучшем случае попасть на концерт приехавшей рок-группы или просто посмотреть видеокассету — это одно, но если они вдруг оказываются, скажем, в экологическом лагере где-нибудь в Германии, то тут будет совсем иной круг общения, иное распределение интересов. А весь драматизм первой встречи с чужой культурой очень быстро растворится в более спокойном и многостороннем взаимодействии.

Массовая культура на Западе ведь очень разнообразна. Что прежде всего поражает? Взгляд, глубина реминисценций именно в массовой культуре. Вы найдете здесь и Ренессанс, найдете средневековье — все что угодно. Люди подчас не сознают, что, например, используемая ими бижутерия повторяет формы кельтских украшений V века до новой эры. Конечно, нам необходимо очень многое усвоить из западного опыта. И не только из западного, но и из своего. У нас мало сейчас хороших книг по истории, по истории мировой культуры, мало дешевых альбомов, а нужно, чтобы это окружало человека со школы, чтобы это смотрело с витрин магазинов.

— Скажите, как, на ваш взгляд, будет дальше развиваться культурный процесс в России и в Ленинграде, в каком направлении!

— Здесь, конечно, есть существенное различие. Сначала о России в целом. Я думаю, будет иметь большое значение возрождение индивидуального хозяйства. Не крестьянского в традиционном смысле и не фермерского — нас, очевидно, ждет какой-то вариант русского земледельца. Но в стране потребителем и в значительной мере создателем фундамента новой культуры станет именно такой человек, который будет пользоваться современными средствами коммуникации, тем базовым образованием, которое мы сможем ему дать. Он мало чем будет отличаться от горожанина, но иные условия жизнедеятельности непременно найдут выражение в изменении самосознания.

По существу, мы говорим сейчас о том, чего не смог, не захотел, но, с нашей точки зрения, должен был сделать Петр Великий. Если бы он сумел сформировать этот тип свободного земледельца, то путь развития России был бы намного ближе к варианту западного индустриального общества со всеми вытекающими отсюда последствиями.

В Ленинграде в ближайшее время скажется необходимость конверсии военной промышленности, современного технологического производства. А вот сама «high technology» органично требует высокой гуманитарной культуры работника. Это парадокс. Через это прошли японцы, а сейчас проходят западноевропейцы. На Западе помимо роста квалификации у современного рабочего, занятого, например, в электронной промышленности, растет тяга к фольклорным ансамблям и возрождению деревенских традиций, которые перемещаются в сферу отдыха, в сферу досуга. Но это — составная часть их жизни.

В Ленсовете мы стремимся в первую очередь создать условия для саморазвертывания культурной сети. Нужна именно взаимодействующая сеть связанных между собой структур (то, что я называю заповедником Петербурга) — музеев, школ, исследовательских институтов, издательств, торговых предприятий. И эта сеть в конце концов тоже даст экономический эффект. Не будем забывать, что в таком качестве Петербург становится уникальным центром туризма.

— Здесь есть одна, как представляется, опасность. Такое ностальгическое желание восстановить буквально все — вплоть до названия города — выглядит сомнительным. Сможет ли наш город, после печальной 70-летней истории, стать тем царственным Санкт-Петербургом, образ которого так манит и соблазняет! Вместо упрямого возвращения к истокам 70-летней давности, может быть, просто следовало бы осмыслить пройденный путь! Не восстанавливать по кирпичику старое здание целиком, а как-то интегрировать в него новые элементы. Не потеряем ли мы за воссозданием всего разрушенного какие-то новые творческие идеи, современные архитектурные формы?

— Вы правы, восстановить название города — дело недолгое. Но восстановить дух города!.. Вот главная задача, и я определил бы ее не просто как возрождение, а как одухотворение культуры в самом широком значении. Мне кажется, однако, что подобная задача неразрешима без восстановления очень многих исходных форм, с разрушением которых душа от этого каменного тела, так сказать, отлетела.

Я думаю, если это одухотворение состоится, тем самым решится и вопрос о том, смогут ли, будут ли развиваться новые формы. Да конечно будут!.. Но у нас этот процесс был искусственно прерван, и для того, чтобы он пошел своим естественным путем, нужно все-таки какие-то разорванные нити связать. Это будет мучительный путь, на первых порах может выйти непростое, и даже уродливое соединение, но вы ведь знаете: на старых стволах заплывают сломанные ветки, а деревья растут дальше. Так и нашему городу суждена, я думаю, долгая жизнь. С этими наростами, наплывами, но он должен все-таки оставаться тем, чем был изначально, — Санкт-Петербургом, со своей мучительной, трагической и великой судьбой.

Декабрь, 1990

Беседу вели  
Всеволод ВИШНЕВЕЦКИЙ и Павел НЕКЛЮДОВ

# 100

лет  
со дня рождения  
Михаила Булгакова  
и Сергея Прокофьева

АЛЕКСАНДР НИНОВ

## МИХАИЛ БУЛГАКОВ

# И МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



В тесном промежутке между двумя последними веснами в гороскопе Булгакова сошлись главные даты: полвека после смерти (писатель умер 10 марта 1940 года, неполных сорока девяти лет) и 100 лет со дня рождения — этот нынешний праздник русской литературы и театра приходится на 15 мая 1991 года: в Киеве в семье Булгаковых родился старший сын и нарекли его Михаилом.

---

Из вступительного слова на IV Международных Булгаковских чтениях (Ленинград, 1990).

Такое близкое пересечение линий жизни и смерти, знаков времени и знаков вечности побуждает заново взглянуть на судьбу писателя Михаила Булгакова и подвести некоторый общий итог.

«— Вы — писатель? — с интересом спросил поэт.

Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— Я — мастер, — он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М». Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер».

Смысл жеста и ответа Мастера Ивану Бездомному заключается в том, что писатель и мастер — далеко не тождественные понятия: писателей на свете, в конце концов, не так уж и мало, а вот мастера среди них редки, и их непременно следует различать. И как ни печальна судьба Мастера, непонятого и затравленного при жизни, он не чета писателям, приписанным к МАССОЛИТу или, скажем, к «Дому Грибоедова», как кустари к своему цеху...

Свой собственный гороскоп точнее всех составил сам Булгаков. В письме к брату Николаю в Париж он подтвердил в феврале 1930 года:

«Судьба моя была запутана и страшна. Теперь она приводит меня к молчанию, а для писателя это равносильно смерти. <...> Я свою писательскую задачу в условиях невероятной трудности старался выполнить, как должно. Ныне моя работа остановлена. Я представляю собой сложную (я так думаю) машину, продукция которой в СССР не нужна. Мне это слишком ясно доказывали и доказывают еще и сейчас по поводу моей пьесы о Мольере. По ночам я мучительно напрягаю голову, выдумывая средство к спасению. Но ничего не видно».

Какой же сложности «машину» представлял собою Булгаков, если только эта метафора применима в принципе по отношению к писателю, поэту или вообще художнику?

Современник Булгакова, Владимир Маяковский в середине 1920-х годов заявил: «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье...» Не будем оспаривать искренности такого заявления поэта — оно соответствовало его субъективному ощущению действительности в первые послереволюционные годы. Общество жило тогда иллюзией близкого всеобщего счастья, зависимого, впрочем, от классовой принадлежности и спланированного вскоре по пятилеткам. Продукция такого мощного «завода», какой являл собой Маяковский, пользовалась повышенным общественным спросом. Катастрофа, случившаяся 14 апреля 1930 года, — своего рода Чернобыль в поэзии — свидетельствовала о том, что источники внутренней мотивации для выработки счастья полностью исчерпаны, и завод в прежнем его режиме существовать не может. Это был знак не личной только, а национальной беды, грозное предупреждение новому обществу со стороны самого искреннего его певца. Но, как водится, в обществе было предпринято все, чтобы истинный смысл подобного предупреждения не был осознан. Той же цели служила и посмертная канонизация Маяковского в сталинскую эпоху.

И вот рядом, в те же времена, при тех же трагических обстоятельствах существует и действует совершенно другая интеллектуальная и эстетическая машина, которая вырабатывает не ускользающее «счастье», а производит иной продукт — горькое достоверное знание о самих себе, пронизательный анализ духовного и нравственного состояния общества, потрясенного войнами, революциями, классовой нетерпимостью и оказавшегося, вместо желанного «царства свободы», под пятой «большого террора» — сначала победителей над побежденными, а затем одних победителей над другими.

Способность видеть и изображать явления и предметы такими, каковы они есть, а не такими, какими их хотелось бы видеть, — эта главная, по Л. Н. Толстому, способность всякого художественного таланта проявилась у Булгакова в особенной степени. Отсюда, по его собственному признанию в «Письме правительству», черные и мистические краски, в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта. Отсюда яд, которым пропитан его язык, и глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходившего в его отсталой стране. Отсюда характерное для Булгакова противопоставление этому процессу, в котором преобладали разрушительные формы «излюбленной и Великой Эволюции», а самое главное — изображение страшных черт своего народа, тех черт, которые задолго до революции вызвали глубочайшие страдания его учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Если к этому прибавить сочувственное отношение автора «Записок юного врача», «Белой гвардии», «Дней Турбиных», «Бега», «Адама и Евы» и многих других вещей к русской интеллигенции и ее проникновенное художественное изображение как луч-

шого слоя в нашей стране — при всех трагических разрывах этого слоя в результате революции, гражданской войны и ожесточенных социальных гонений, — то будут вполне ясные важнейшие причины, по которым Булгаков-писатель был подвергнут многолетнему ostrакизму, захватившему не только все сталинское время, но и несколько последующих десятилетий.

В условиях тоталитарного государства, стремящегося навязать искусству единую господствующую идеологию и отторгающего все, что ей противоречит, у настоящего художника, Мастера, каким был Булгаков, не оставалось, по существу, удовлетворительного выбора: эмигрировать из страны, как это своевременно сделал Замятин (единственно возможный момент для такого шага Булгаков упустил, к тому же он отчетливо сознавал, что эмиграция для писателя — это тоже внутренняя драма); стоять на своем и погибнуть в лагере, как погибли Пильняк, Мандельштам, Бабель и многие другие, — от такого исхода Булгакова уберег Бог; пойти на открытый моральный компромисс с диктатурой, защищать ее интересы и служить ей своим пером, как поступил, например, Алексей Толстой, — от такого способа спасения Булгаков решительно уклонился; к тому же «сложная машина» его таланта не допустила бы подобного двоедушия, и художник погиб бы в нем раньше, чем человек. Между тем еще в 1923 году, в пору своего литературного ученичества, Булгаков догадывался о своем настоящем предназначении и тогда же записал в дневнике: «Не может быть, чтобы голос, тревожащий сейчас меня, не был вещим. Не может быть. Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним — писателем. Посмотрим же и будем учиться, будем молчать».

В последние десять лет жизни, то есть в 1930-е годы, Булгаков сполна пережил это удушающее противоречие: быть писателем и молчать. Не по своей воле он выбрал этот удел, удел Мастера, обреченного на молчание, то есть на медленную смерть. И борьбу, и сопротивление этой участи, попытки ставить свои пьесы в театре и работу над прозой в стол до последнего, смертного часа.

«Теперь я занят совершенно бессмысленной с житейской точки зрения работой — произвожу последнюю правку своего романа, — писал Булгаков Вересаеву 11 марта 1939 года, ровно за год до смерти. — Все-таки, как ни стараешься удавить самого себя, трудно перестать хвататься за перо. Мучает смутное желание подвести мой литературный итог».

Путь Булгакова в конечном счете — это путь жертвенного отречения от житейских выгод и интересов ради высших ценностей литературного творчества. Это путь медленного, мучительного восхождения на Голгофу, описанный в последнем романе «Мастер и Маргарита» с величайшим сочувствием к истязаемому Христу. Можно сказать без особого преувеличения, что к 1940 году сам автор этого романа был уже распят на кресте. И было сделано все или почти все, чтобы память о Булгакове и его настоящем наследстве никогда не возродилась.

Чудесное воскресение Булгакова в русской культуре и для всего мира началось фактически через четверть века после его физической смерти, с публикацией романа «Мастер и Маргарита» и других неизвестных или забытых произведений. Процесс этот растянулся во времени и не вполне завершен до сих пор, и тем не менее исполнились пророческие слова, начертанные на мраморной доске у входа в святую могилу в Иерусалиме: «Что вы ищете живого среди мертвых? Его нет здесь: Он воскрес...»

Судьба Булгакова в русской культуре — это, к нашему несчастью, достаточно характерный пример позднего, посмертного, чрезвычайно запоздалого признания пророка (или Поэта!) в своем Отечестве. Общую закономерность, с теми или иными отличиями, можно установить в судьбах Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, Бориса Пастернака, Евгения Замятина, Михаила Зощенко, Андрея Платонова. Трудно даже представить реальные потери живой литературы от этих искусственных разрывов, долгих эпох молчания, асинхронных переносов восприятия крупных явлений литературы и искусства из одной общественно-исторической и психологической ситуации в другую, нередко противоположную.

И вместе с тем торжество той или иной идеи, общественной или художественной, или, напротив, ее падение совершаются обычно в истории культуры не раньше, чем для этого складываются необходимые национальные и международные условия. Воскресение Булгакова-художника, с этой точки зрения, — свидетельство необратимых перемен в духовном состоянии самого общества, в психологии восприятия новых поколений читателей и зрителей, способных понять и принять в наследии Мастера все то, что полвека назад замалчивалось или решительно отвергалось. Иначе говоря, это факт духовного пробуждения



и воскресения самого общества, усваивающего от своих литературных учителей важнейшие нравственные уроки, в свое время пропущенные.

Центральная задача современных исследователей — по возможности предметно и конкретно очертить мировые художественные связи Булгакова, которые, как глубоко разветвленная корневая система, питали его творчество. С другой стороны, необходимо понять место Булгакова в художественной культуре XX века, место меняющееся, поскольку сам Булгаков — это целая художественная Вселенная, причем расширяющаяся Вселенная, завоевывающая все новые пространства и рубежи в прозе, в театре, в кинематографе и даже в музыке.

В русской литературе Булгаков принадлежит к славному пушкинскому ордену писателей — он сам установил приоритет этой линии, назвав Пушкина командором ордена русских писателей, а себя его отдаленным потомком. «Когда сто лет назад, — заметил он в письме к П. С. Попову, — командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжелую пушечную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине. Меняется оружие!»

Трагизм судьбы художника в России, повторяющийся в своей сути — при всех переменных обстоятельствах, орудий казни и способов преследования, — это одна из коренных, глубоко страданных тем Булгакова, специально развитая им в пьесе «Александр Пушкин», в «Театральном романе», в «Мастере и Маргарите». Связь Булгакова с пушкинской литературной традицией — не в стилистике (тут у него были другие, более близкие учителя). Пушкин был главной опорой для Булгакова в исторической общекультурной позиции, в гражданском бесстрашии, необходимом для исполнения своей писательской задачи, в мужественной защите личного достоинства писателя, не желающего быть шутком не только у царя, но даже у самого Господа Бога. Способность пожертвовать жизнью, но не авторским достоинством, ощущение священного дара в себе как высшей и вечной ценности — вот главный пушкинский урок, изначально усвоенный и гениально исполненный Булгаковым.

Как и Пушкин, Булгаков принадлежит к «движущимся явлениям русского духа» (Белинский). Его взаимоотношения с современниками и с последующими поколениями читателей от 1920-х к 1990-м годам менялись и продолжают меняться. И ни одно поколение не сказало и, наверное, не скажет своего окончательного суждения о Булгакове. Отсюда можно было бы вывести несколько важных следствий общего значения, определяющих суть Булгакова — художника XX века.

И еще одна коренная пушкинская черта, отмеченная Достоевским как национальное свойство русской литературы, — ее «всемирная отзывчивость»: «Нет, положительно скажу, не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде ни в каком поэте целого мира такого явления не повторялось».

Конечно, как художник-моралист Булгаков прежде всего прошел высшую школу русского психологического романа, школу Гоголя, Достоевского и Льва Толстого, автора «Войны и мира» — в особенности. Вне толстовской традиции было бы невозможно появление «Белой гвардии». «Семейная мысль» этого романа и его пацифистский пафос, страстное отрицание войны и насилия, особенно в братоубийственном варианте гражданской междоусобицы, были сознательно ориентированы на заветы и эпическую национальную форму «Войны и мира». Внимание к этой художественной и философско-исторической традиции Булгаков подтвердил своей инсценировкой толстовского романа, выполненной для театра. Равно как инсценирование «Мертвых душ» для театра и кино — знак вечной признательности Булгакова Гоголю, от которого он усвоил способность волшебного превращения обыденных явлений и фактов жизни в загадочную, фантастическую и завораживающую реальность искусства, более достоверную и убедительную в художественном восприятии, чем материальный факт.

Отзываясь на всемирные события русской истории первых трех десятилетий XX века, Булгаков-художник с особым вниманием смотрел на Запад и все происходящее в своей стране оценивал с точки зрения общечеловеческих норм, в нравственных категориях, выработанных европейской цивилизацией за девятнадцать с лишним веков христианской эры. Эта обращенность на Запад характеризует все творчество Булгакова — от его первой, очень резкой и во многом пророческой статьи 1919 года «Грядущие перспективы» и до последнего романа «Мастер и Маргарита».

Разрыв с общечеловеческими моральными нормами, их искажение в процессе ультра-радикальных экспериментов в послереволюционные годы он оценивал однозначно — как деградацию. Примечательна его дневниковая запись в январе 1925 года после знакомства с комплектом антирелигиозного журнала «Безбожник»: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера «Безбожника», был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: ее можно доказать документально — Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Этому преступлению нет цены».

Не это ли потрясение и гнев, им вызванный, являются одним из первых внутренних импульсов к замыслу романа о Пилате и Христе?

Круг мировых и общеевропейских литературных источников, начиная с Библии, так или иначе впитанных Булгаковым и повлиявших на его творчество, безгранично широк. Особый интерес Булгаков проявлял к «вечным спутникам» человечества, учителям учителей — Сервантесу, Шекспиру, Мольеру, Гёте, Гофману. Исследователи Булгакова не раз, и совершенно справедливо, указывали на эти постоянные источники вдохновения «трижды романтического» русского Мастера. К сказанному можно было бы добавить, что в литературе у Булгакова был особый музыкальный слух, музыкальная память, которая лежит глубже рационального восприятия текста и уходит в эмоцию, в подсознание, что позволяло ему свободно сплести и комбинировать в самых прихотливых и неожиданных сочетаниях очень разные, нередко противоположные литературные мотивы и темы.

Только углубленное, конкретное исследование дает возможность открыть и понять, какой мотив, образ, какая мелодия или даже отдельное слово из произведений старых мастеров запади в память писателя и вызвали ответный творческий отклик, то есть вошли составным элементом в новый художественный сплав.

В дневнике Булгакова за октябрь 1923 года сохранилась запись: «Сейчас я просмотрел «Последнего из могокан», которого недавно купил для своей библиотеки. Какое обаяние в этом старом сантиметральном Купере. Там Давид, который все время распевает псалмы, и навел меня на мысль о Боге. Может быть, сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче».

Нам предстоит еще уяснить, что из неперемного юношеского чтения конца XIX — начала XX века и вообще из новой европейской и американской литературы могло послужить прямым или косвенным импульсом для авторской мысли Булгакова. Некоторые имена можно с достаточной уверенностью назвать, это — Фенимор Купер, Вашингтон Ирвинг, Эдгар По, Марк Твен, Жюль Верн, Жозеф Ренан, Анатолий Франс, Герберт Уэллс. Ряд этот, конечно, гораздо более протяженный.

Во многих произведениях Булгакова, особенно ранних, прототипические литературные подробности и элементы, заимствованные у предшественников, откровенно, а иногда и нарочито, пародийно обнажены. Это свойство в свое время отметил Виктор Шкловский, написавший довольно двусмысленный отзыв о повести Булгакова «Роковые яйца»:

«Как пишет Булгаков.

Он берет вещь старого писателя, не изменяя ее строения и переменяя ее тему. (<...> Он — способный малый, похищающий «Пищу богов» для малых дел. Успех Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты».

Отклик, как видим, язвительный, скорее отрицательный, подчеркивающий литературность, вторичность, своеобразную «цитатность» Булгакова, использующего чужое для собственных целей. Но это наблюдение схватывает, на мой взгляд, пусть в отрицательной форме, важнейшую конструктивную особенность булгаковского стиля вообще. И в зрелых, свободных от ученичества вещах, это вольные импровизации на «чужие», старые темы, меняющие их по сути, причем в оригинальном ключе.

Булгаков не отказывался от «пищи богов» (имею в виду не только роман Уэллса), но он распоряжался ею ради больших, великих дел, так же примерно, как поступали с чужими мотивами и сюжетами Шекспир, Пушкин, Достоевский. Это и есть высокий пример «всемирной отзывчивости» — коренная черта русской литературы, получившая новое развитие в XX веке.

# И ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ...



ИОСИФ РАЙСКИН

Ты солнечный богач. Ты пьешь, как мед, закат.  
Твое вино — рассвет...

*К. БАЛЬМОНТ. «Ребенку богов, Прокофьеву»*

В этой стороне света солнце сияет ярче, чем в остальном мире. Нет, то не полуденная страна, сжигаемая полдневным жаром. Это и не полуночный край, с ранней весны и до поздней осени освещаемый ровным незаходящим солнцем.

Имя этой стране — музыка Сергея Прокофьева. В ее обширных владениях «восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит». Но как-то так получается, что вопреки законам природы, вопреки фатальному смыслу Книги Екклесиаста, предрекающей «возвращение на круги своя», восходит оно... чаще, чем заходит.

Впервые взошло прокофьевское солнце в июле-августе 1912 года над летними концертными эстрадами Народного дома в Москве и Павловского вокзала в Петербурге.

Сыгранный автором Первый фортепианный концерт встречен был разноречивым хором критических отзывов, но среди них прозвучал и голос В. Каратыгина, отмечавшего

в газетной рецензии, что в музыке концерта «все время ключом бьет жизнь, сверкает солнце живой фантазии» (Речь. 1912. № 212). Тот же проницательный взгляд различил в фортепианных пьесах молодого композитора, которого окрестили «хулиганом», «футболистом», упрекали в «маяковничаньи», — островки «тонкого и изящного лиризма, жемчужины музыкальной поэзии». И там же провидел будущее: «Курс взят определенный, отчетливый, прямой. Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия» (Каратыгин В. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 238—239).

Весной 1914 года Первый концерт с триумфальным успехом был исполнен автором на конкурсном экзамене и затем на открытом выпускном акте Санкт-Петербургской консерватории. К лету следующего, 1915 года относится замысел Первого скрипичного концерта. Правда, занятый сочинением оперы «Игрок» (по Достоевскому), композитор, по собственному признанию, «не раз сожалел, что другие работы мешают вернуться к мечтательному началу скрипичного концертино». И именно этот основной мелодический образ сыграл решающую роль в формировании цикла. «Мечтательное начало», тема главной партии первой части, возвращается под занавес, в пронизанной солнечным светом коде финала.

«Гадкий утенок» (по сказке Андерсена) воспринят был современниками как автобиографический этюд (Максим Горький: «Это он о себе написал»; Игорь Глебов: «Кто знает, может быть, оттого не удался ему конец сказки, что еще впереди его превращение в лебедя, то есть полный расцвет его таланта и самопознания»).

Солнечные брызги, сверкающие в потоках финала «Классической симфонии», все сокращающее языческое «Шестие солнца» в «Скифской сюите», неумолимо-заклинательный, радостный подъем — восход солнца в финале Третьего фортепианного концерта... А рядом пронизанные «настоящей нежностью» Пять стихотворений Анны Ахматовой для голоса и фортепиано (из сборников «Вечер» и «Чётки»). Названия двух стихотворений — «Солнце комнату наполнило» и «Память о солнце» — ключевые образные приметы вокального цикла.

На титульном листе партитуры Третьего фортепианного концерта стоит посвящение: *К. Д. Бальмонту*. Композитор искренне восхищался музыкальностью его поэзии<sup>1</sup>. В своем архиве Прокофьев сохранил ответный сонет К. Бальмонта «Третий концерт», написанный под впечатлением первых авторских исполнений.

Ликующий пожар багряного цветка,  
Клаватура слов играет огоньками,  
Чтоб огненными вдруг запрыгать языками.  
Расплавленной руды взметенная река.  
Мгновенья пляшут вальс. Ведут гавот века,  
Внезапно дикий бык, опутанный врагами,  
Все пути разорвал и стал, грозя рогами,

Но снова нежный звук зовет издадека,  
Из малых раковин воздвигли замок дечи,  
Балкон опаловый утончен и красив.  
Но, брызнув бешено, все разметал прилив.  
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,  
В тебе восточковал оркестр о звонком дече,  
И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

От «ликующего пожара», услышанного Бальмонтом в Третьем концерте, — до взрывающегося языками пламени могучего остинатного вихря в финале «Огненного ангела» — и далее к потрясающей по силе музыкальной экспрессии сцене пожара и сумасшествия Любки из «Семена Котко» или картина горящей Москвы из «Войны и мира» — таков диапазон художественных устремлений и откликов «огнепоклонника» Сергея Прокофьева. (Но встретится среди этих грандиозных образов и сказочная Огневушка-поскакушка из балета «Сказ о каменном цветке» — меньшая сестра Жар-птицы.) «Солнечный богач», он знает все краски солнечного спектра. Ему ведомы легкие прикосновения «розоперстой Эос» (уже упоминавшийся финал Первого скрипичного концерта, «Румяной зарею открылся восток» из вокальной тетради «Три романса на стихи Пушкина», «Утренняя серенада» из «Ромео и Джульетты», мечтательно светлое *Andante caloroso* из Седьмой сонаты...).

Он слышит звуки пробуждающегося города («Улица просыпается», «Утренний танец» из «Ромео и Джульетты»), но еще ярче живописует пробуждение светлого человеческого чувства, восход солнца любви (финальное «*Amoroso*» из «Золушки»).

Со страниц его партитур льется заразительный солнечный смех («Любовь к трем апельсинам», «Обручение в монастыре»); они источают жаркое дыхание языческого Ярилы («Скифская сюита»). Иное черное обуглившееся солнце вдруг обожжет посреди радости (как в пронзительной коде финала Шестой симфонии).

<sup>1</sup> Быть может, он увидел в авторе поэтического сборника «Будем как Солнце» (М., 1903) единовеца, разделяющего культ дневного светила?

Завершающая строка бальмонтковского сонета — «И в бубен солнца бьет непобедимый скиф» — нынче кажется шире своего метафорического смысла. Не навеена ли она знаменательным эпизодом премьеры «Скифской сюиты», прошедшей под управлением автора «с велием гомоном» (так оценил разноголосую реакцию зала сам Прокофьев в одном из писем). В финальном «Шествии солнца» литаврист, усердствуя (или безумствуя?) в звуковом нагнетании «солнечной активности», прорвал кожу литавры.

«Солнечный ветер», «солнечные частицы» прокофьевской музыки (мне кажется, что эти физические понятия приложимы к творчеству композитора в прямом, не в переносном значении!) рисуют прежде всего портрет самого музыканта.

«Лучше всего я постигаю Солнце, благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: «Государство — это я!» Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце — это я!» Такую запись оставил в альбоме молодого Прокофьева Артур Рубинштейн. Альбом, озаглавленный композитором «Что Вы думаете о Солнце?», хранит ответы многих выдающихся современников. Рядом с Маяковским, эпатировавшим своим известным: «...солнце моноклем Вставлю в широко растопыренный глаз!» — уверенное и размашистое шалашинское: «Самая широкая тропа на солнечной стороне и к Солнцу».

Время продолжает дописывать страницы в «солнечном альбоме» композитора. Из только что принесенного почтой журнала: «Этот человек видел мир иначе и иначе слышал его. <...> Темные бездны реального никогда не лишались в его представлении всепокоряющего солнца. Это абсолютно уникально. Кого можно с ним сравнить? Последнее произведение Прокофьева — Седьмая симфония, кажется, написана юношей»<sup>2</sup>.

Метафорами солнечного восхода, утреннего рассвета полны страницы прокофьевской музыки. Это и превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя, холодного камня — в каменный цветок. Это и залитые солнцем, по-русски просторные финалы прокофьевских кантат, ораторий, опер. Поистине «здесь русский дух, здесь Русью пахнет»! К несравненному гликинскому «Славься» одному Прокофьеву удалось приблизиться и, не побоюсь сказать, стать вровень — в таких грандиозных фресках, как «Въезд Александра во Псков» или заключительный хор из «Войны и мира».

Композитору, сделавшему в XX веке для русской музыки едва ли не столько же, сколько многие его великие предшественники вместе взятые (даже если говорить только об особом прокофьевском мелодическом даре, открывшем новые горизонты русской мелодии, об изумительном тематическом богатстве его сочинений, о редчайшем жанровом их разнообразии), композитору-патриоту, вернувшемуся из эмиграции (вопреки многочисленным предостережениям!) в канун «большого террора» конца 30-х годов, — «солнцеликому» Прокофьеву привелось испытать на Родине горькую чашу. Она не миновала его, немало отравив последние полтора десятилетия жизни. Снаряды рвались у ног, над головой. Исчезали друзья — музыканты, поэты, художники, режиссеры (среди них постановщики спектаклей на его музыку В. Э. Мейерхольд, С. Э. Радлов, А. Я. Таиров). В приснопамятном сорок восьмом ошельмовали самое музыку Прокофьева.

А вскоре забрали на один из мерзлых островов проклятого сталинского Архипелага Лину Ивановну Прокофьеву (Лина Любера в девичестве), его жену, мать его сыновей. О смерти своего мужа она узнает случайно, спустя почти полгода — ей скажут соседки по нарам, что из репродуктора прозвучало сообщение о концерте памяти Сергея Прокофьева. Не в Москве, не в Ленинграде — в... Аргентине.

Да и мы, «свободные» россияне о кончине любимого композитора узнали нескоро. Судьба уготовила Прокофьеву последнее испытание — он умер в один день со Сталиным. Утром 6 марта 1953 года в полуподвале Центрального дома композиторов в Москве был установлен гроб с телом великого музыканта. На следующий день всего несколько десятков друзей, близких, почитателей композитора провожали его в последний путь — к Ново-Девичьему кладбищу. Лишь спустя несколько дней появился некролог в газете «Советское искусство».

«Было затмение солнца. Умер Анаксагор», — эпически повествует древний хронист<sup>3</sup>. Сергей Прокофьев мог бы повторить вслед за великим философом-досократиком: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...» Чтоб быть как Солнце! Чтобы озарить нашу жизнь солнечным светом, светом высокого искусства.

<sup>2</sup> Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Сов. музыка. 1990. № 11. С. 2.

<sup>3</sup> Цит. по изданию: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989. С. 511.

# С СЕРГЕЕМ ПРОКОФЬЕВЫМ



Сергей Прокофьев — это имя рождает у каждого культурного человека мысль о выдающемся советском композиторе, авторе великолепных симфоний, опер, балетов, фортепианных и скрипичных сонат и концертов. У меня, кроме того, оно рождает воспоминания о лучшей поре жизни — об отрочестве и юности, с их восторгами, откровениями, устремлениями и надеждами.

Вспоминаю годы учения. 1904 год. В Консерватории появился новый ученик — тринадцатилетний мальчик, довольно бесцветный, гладко, на пробор причесанный блондин с толстыми губами, за что товарищи быстро прозвали его «белым негром». Нас, его сверстников, он поразил тем, что в объемистой папке для нот, которую он носил и которую охотно раскрывал перед любопытствующими, хранился ряд его сочинений, и среди них, как у настоящего композитора, шутка ли, две оперы: «Пир во время чумы» и «Ундина».

Сереза был мальчиком своеобразным, избалованным и высокомерным. Он ни с кем не сближался, и все мы, сверстники, призна-

вали его музыкантом, по сравнению с нами, выше рангом.

В школьном быту ничто мальчишеское было не чуждо ему. Не прочь он был и пошалить. <...>

Сереза быстро рос и скоро стал долговязым юношей. Часто можно было видеть его в одиночестве отмеривающим размашистыми, метровыми шагами длинные коридоры Консерватории. Шел напролом, чуть склонив корпус вперед, никого не обходя, и всем приходилось уступать ему дорогу. За эту манеру он был прозван «мотором», как называли в ту пору довольно редкое «чудище» — автомобиль.

Видимо, трудный характер был у Сергея Сергеевича, ибо даже в ту пору, когда дружба легко завязывается, — в годы учения, он мало с кем сдружился. Чаще всего помню его с Максимилианом Шмитгофом, памяти которого посвящен замечательный Второй концерт; с арфисткой Элеонорой Дамской.

Позднее, в дирижерском классе профессора Н. Черепнина, Прокофьев сближился с талантливейшим музыкантом В. Драни-

шниковым. Особняком стоит своеобразная дружба шестнадцатилетнего Прокофьева с двадцатилетним Мясковским.

Не ладил он и со своими учителями — Лядовым, Римским-Корсаковым и Есиповой. Не смущаясь вступал с ними в спор. Но они многое ему прощали, чувствуя его выдающуюся талантливость. «Способен, но не зрел», — писал Корсаков. «Сам после выпишется», — говорил Лядов. С улыбкой реагировала Есипова на фрондерство ученика, пытавшегося «просветить» ее, приносит в класс сочинения Метнера, Ререра. Когда же Есипова оставалась к ним равнодушной, Прокофьев мог сказать своему олимпийски величественному профессору: «Вы не поняли, Анна Николаевна, я сыграю вам еще раз».

Не могу похвастать близостью с Прокофьевым. Детские шалости, быстрые партии в шахматы, в которых Сережа был с детства довольно силен, «здравствуйте — прощайте» — к этому сводилось наше общение в ученические годы. Но не без доброй зависти следил я за богатырским ростом товарища как композитора-новатора и как исполнителя, уже выступавшего в афишных концертах.

Не буду говорить о деталях, хорошо известных из напечатанной автобиографии. Подошел 1914 год — год окончания Сергеем Сергеевичем Консерватории. Кипели страсти: кто из оканчивающих получит высшую награду — премию имени Рубинштейна, предел мечтаний пианистов: рояль фабрики «Шредер».

Самыми сильными конкурентами были ученица профессора Ляпунова Н. И. Голубовская и воспитанница Есиповой А. М. Штример (обе впоследствии профессора Консерватории). Превосходство талантливости Сергея Сергеевича было бесспорным, но пианизм его в ту пору оставлял желать лучшего: играл он грубовато и грязновато, «футбольно», как острили его противники, — словно не руками, а ногами, что признавал и сам. А в его выпускной программе была Вторая h-moll-ная соната Шопена, требующая одухотворенности и тонкой нюансировки исполнения.

Трудно описать, как кипели страсти в день выпускного экзамена. Волновал вопрос: получит ли премию Прокофьев? Ведь решались одновременно не только «спортивные», но и идейно-музыкальные вопросы: за и против новаторства в искусстве.

Переполненный зал возбужденно гудел. Горячо спорили знакомые и даже незнакомые друг с другом посетители, и в азарте не скупились на эпитеты по адресу Прокофьева и его музыки: «гениально» — кричали одни,

«хулиганство» — другие. Трудно сказать, кого было больше — хвалителей или хулителей. Ясно лишь то, что с той и с другой стороны преобладали просто непонимавшие музыку Прокофьева: «слева» — увлекшиеся не собственно музыкой, а фактом ее новаторства, «справа» — ортодоксы, не желавшие примириться с нарушением устоявшихся канонов, не способные к перестройке слуховых навыков. К последним относились не только дилетанты с мало развитой музыкальностью, но и выдающиеся музыканты, такие, как Глазунов и Метнер. Последний выразился так: «Если это музыка, то я не музыкант!»

До конца своих дней так и не примирился с музыкой Прокофьева Глазунов.

Много позднее, году в 1926—27-м, когда Сергей Сергеевич был уже всемирно признанным композитором, а я преподавал в Консерватории и вместе с молодежью увлекался его музыкой, на одном из экзаменов моя ученица играла Вторую сонату. Глазунов внимательно слушал, даже вслушивался в музыку, а когда соната была близка к концу, наклонившись ко мне, спросил: «Неужели вам нравится?» И, не ожидая ответа, раздраженно, не сдержав отвращения, продолжил: «Я думал, что эта соната лучше других, оказывается — такая же дрянь!»

Я был поражен непривычно прозвучавшей в устах Глазунова резкостью и даже грубостью выражения. Но, видимо... как скрип по стеклу, не мог он вынести резкие неподготовленные гармонии. Случилось ведь, что он покинул зал на премьере «Скифской сюиты», и на моих глазах повторил подобное в зале Филармонии во время исполнения симфонии Кшенека. Трудно поверить, что это было сделано из желания продемонстрировать свое неприятие новой музыки. Не похоже это на Глазунова.

Сознаюсь, что и я не сразу понял и принял Прокофьева. Дорогу к пониманию проложили Прелюд С-dur, Марш и Гавот op. 12, «Сказки старой бабушки», Танец, а затем и сонаты, Вторая и Третья. Значит, мне, как и многим, пришлось постепенно настраивать свой слух на непривычные интонации, остродиссонансирующие гармонии, голосоведение и модуляции. Но ведь с такой трудностью сталкиваются не только музыканты консервативного склада мышления. Сам Прокофьев рассказывает, что при первом знакомстве с «Дафнисом и Хлоей» Равеля, «Жар-птицей» и «Петрушкой» Стравинского его заинтересовали изобретательность, «заковырки», но он отказывал им в наличии настоящего тематического материала. «Материал в этих балетах был такой „другой“, что я просто не воспринимал его как „ма-

териал"», — и добавляет: «...явление, вероятно, нередко встречающееся среди слушателей, впервые соприкасающихся с моей музыкой».

И вот Прокофьев должен был выступать, обреченный на непонимание. Он был подготовлен к этому, но несомненно волновался. Все же честолюбие, молодой задор и заветная цель, которую он преследовал: завоевать рубинштейновскую премию — рояль, поддерживали его.

В автобиографии Сергей Сергеевич описывает «хитрые» стратегические соображения, по которым он, учитывая свои слабости и силу, делал ставку на свой концерт. В классическом концерте он не рассчитывал «переиграть конкурентов»; «...мой же концерт, — пишет он, — мог поразить воображение экзаменаторов новизной техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился». Надо добавить и то, что, сочиняя музыку, Прокофьев, как композитор-пианист, естественно задумывал ее в соответствии со свойствами своего пианизма, и такое единство давало ему возможность, играя, по выражению Рубинштейна, «рубить с плеча». И действительно, играл он свой концерт так свежо, убедительно, с такую легкостью, что увлекал слушателей.

Расчет на воздействие «неслыханного» произведения, которое если и не увлечет, то ошеломит не только публику, но и профессуру, оказался правильным.

Теперьшнему слушателю трудно представить себе впечатление, которое произвело в то время это «бронепробивное» произведение: неиссякаемый поток энергии влек слух через резкие диссонансы, необычные модуляции, нарочито этюдные темы и приводил к ярчайшим до крика кульминациям. Так бурный поток увлекает пловца, не давая ему задержаться за встречные деревья, валуны.

Напористость, азарт, непреклонный ритм, здоровый дух озорной молодости, яркость и убежденность авторского исполнения покорили даже скептиков.

Экзамен окончен, а публика не расходилась; хотя обсуждение и затянулось, большинство ожидало решения совета профессоров. Мнения членов экзаменационной комиссии резко разошлись, и среди противников Прокофьева был Глазунов. Однако профессора, даже настроенные консервативно, пусть и не уверенные в том, что с академических позиций Прокофьев играл лучше своих конкурентов, все же, покоренные силой его таланта, не могли не присудить премию именно ему.

И в зале среди публики шли бурные дебаты: «варварство» — кричали одни, «живая

жизнь» — другие. А в тягучие часы ожидания главные конкуренты — Прокофьев и Н. И. Голубовская, «пианистка умная и тонкая», как оценил ее Прокофьев, — сохраняли самообладание и продолжали соревноваться, но уже не за роялем, а за шахматной доской. Наконец совещание жюри окончилось. Публика быстро заняла свои места, и нашему директору наперекор своему мнению (он считал неправильным поощрять «вредное направление») пришлось огласить, что премия Рубинштейна присуждена Сергею Прокофьеву.

Аудитория приняла решение не единодушно: сквозь аплодисменты и крики «браво!» было слышно и шиканье недовольных. Нужно ли говорить, что история подтвердила правильность решения. Победил художник, имя которого останется в истории, в богатом наследии которого еще долго будут находить вдохновение музыканты и слушатели всех стран.

Волнующим и значительным событием в Консерватории была встреча с С. Прокофьевым, когда в 1927 году он, после почти десятилетнего пребывания за рубежом, приехал в Советский Союз. Это было еще не окончательное возвращение на родину, а лишь «разведка».

Изменились времена, изменился и Прокофьев. В 1918 году покинул родину воинствующий, лишь немногими признанный новатор: «футурист», «ниспровергатель» — такими кличками награждали его тогда. Теперь это композитор, произведения которого возбуждали интерес во всем мире. (...)

Раньше это был угловатый и даже грубоватый, далекий от совершенства пианист — теперь мы услышали выдающегося мастера пианизма, игра которого была великолепной во всех отношениях... Теперь это был артист, не нуждавшийся в том, чтобы эпатировать слушателей; художник, уверенный в своей правоте и в общем признании.

Не было больше сухого, жесткого удара в аккордах forte, исчез схематизм резкого противопоставления кусков музыки — то forte, то piano, не было больше ни педальной, ни клавиатурной грязи.

Как частность отметчу снайперскую меткость попадания в скатках — одним из излюбленных им приемов изложения. Ему словно хотелось разом объять весь диапазон фортепианных звуков, все клавиатурное пространство рояля.

Перед нами была игра зрелого, мудрого художника, выдающегося пианиста — безупречного техника, обаятельного в мужественном лиризме, хотя он оставался рассказчиком, точнее — эпическим сказителем, а не



актером, переживающим и выразительно передающим внутреннюю жизнь.

Если в юности и в молодые годы он любил ошарашить слушателя, пугнуть его резкостью диссонансов и модуляций, то теперь, в зрелости, наоборот — резкости смягчались, модуляции воспринимались в его исполнении как непрерываемо логичные: «так надо». Если нужен «ярлык», то можно сказать, что он стал пианистом классического типа: ясность и даже гармоничность во всем — вот что характеризовало его. <...>

Восторженно и радостно приветствовала Консерватория своего выдающегося питомца. В Малом зале состоялся концерт из его произведений в исполнении студентов. Играли и двое моих учеников, исполнивших Первый концерт и Третью сонату (Прокофьев заметил, что e-moll-ный эпизод из концерта не следует замедлять до темпа похоронного марша).

После концерта было чаепитие. Здесь мы вспомнили давно минувшие дни, но, по правде говоря, без теплоты, обычно рождаемой такими воспоминаниями. Сердечности, интимности, на которую можно было рассчитывать при встрече бывших соучеников и питомца с педагогами, не было. Сергей Сергеевич оставался среди нас «знатным иностранцем». <...>

Расскажу о последней встрече с Сергеем Сергеевичем. Это было в 1938 году в Доме отдыха ученых в Теберде. Сроки нашего пребывания не совпадали: Сергей Сергеевич приехал раньше меня и вскоре после моего приезда уехал.

Неожиданно и занятно было видеть Прокофьева за танцами, которые он никогда не пропускал. Он был неуклюж и, что парадоксально, вопреки присутствию его музыки стальному ритму, танцая, сбивался сам и сбивал партнершу.

Однажды, танцую, он одновременно затеял со мной шахматную партию, делая ход по пути мимо доски. Но ему пришлось попятиться за самоуверенность. В середине пар-

тии он уже начал покидать партнершу, задумываясь над очередным ходом, и кончилось тем, что он капитулировал. Это была единственная партия, сыгранная нами в Теберде. Нужно думать, что я выиграл ее случайно. Но поскольку моим партнером был «первокатегорник» Прокофьев, я, как видите, горжусь ею всю жизнь.

Держался он особняком и, я бы сказал, несколько надменно. <...> Черты высокомерия и барственности замечали в нем и его друзья; как говорится, из песни слова не выкинешь, — и приходится, при всем преклонении перед его могучим творчеством, признать, что личным обаянием Прокофьева не отличался.

Но жизнь делала свое дело: Прокофьев, как мне кажется, все больше «демократизировался». Сказывалось воздействие среды и грандиозных событий на фронтах Отечественной войны. Война сплотила всех нас в одну тесную семью, горестно переживавшую тяготы и утраты.

Дмитрий Кабалевский в «Воспоминаниях о Сергее Прокофьеве», полных восхищения его творчеством и личностью, пишет: «Мне кажется, что потребность в общении с людьми, и особенно в сердечном дружеском отклике, в отзывчивости очень резко возросла в Прокофьеве в период военных лет. Он и сам стал как-то мягче, отзывчивее, проще и общительнее. Эту перемену в характере Прокофьева замечали все, кто был знаком с ним более или менее близко»<sup>1</sup>.

Человеческие слабости Прокофьев изживал, а творчество его могуче развивалось и стало одной из вершин нашей культуры. <...> Он порвал с изысками, тонкостями и пряностями музыки Скрябина, Дебюсси, с поэзией символистов, модными в пору его юности. Его музыка исполнена здорового оптимизма, пафоса созидания и непреклонной воли...

<sup>1</sup> Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 257.

Самарий Ильич Савшинский (1891—1968) — крупнейший советский педагог, продолжатель традиций пианистической школы Л. В. Николаева, по классу которого он окончил Петербургскую консерваторию в 1915 году. С 1921 года преподаватель, с 1926 года — профессор Ленинградской консерватории. Один из создателей и первый директор Специальной музыкальной школы-десятилетки при Ленинградской консерватории. Среди его более чем 200 воспитанников многие виднейшие мастера музыкальной культуры. Автор ряда книг и статей, посвященных вопросам исполнительского искусства и фортепианной педагогики.

Воспоминания С. И. Савшинского печатаются с незначительными сокращениями по рукописи, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Ленинграда (ЦГАЛИЛ, ф. 96, ед. хр. 22). Фрагмент воспоминаний публиковался прежде в консерваторской многотиражной газете (Музыкальные кадры. 1961. 29 апр.).



# ”МИР ИСКУССТВА”

## В СУДЬБЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Как бы высоко ни оценивали мы заслуги мирискусников в разных областях творчества и — шире — во всей отечественной художественной культуре, все-таки их вклад в книжную графику оказался, пожалуй, самым весомым или, хотя бы, самым конкретным и цельным по поставленным задачам, употребленным средствам, достигнутым результатам.

Непосредственной целью мирискусников в книжной графике было преодоление рутинной традиции, всецело господствовавшей в книге второй половины прошлого века, худшей из эпох в истории русского искусства книги. Выдвинутая ими новая концепция графического оформления и самая их практика имели своей целью — независимо от того, осознавали они это или нет, — достижение синтеза, утраченного книгой в предшествующие десятилетия, восстановление (на новом уровне развития) единства изобразительного и декоративного, эстетического и практического, плоскостного и пространственного и т. п.

Основой мирискуснической книжной графики стал общеевропейский модерн, победно утвердившийся в художественной культуре многих стран. Это закономерно: достижение синтеза было главным пунктом его программы, а сфера его интересов была широка — включала в себя не только станковые виды искусства, но и прикладные, и полуприкладные, вроде сценографии и книжной графики.

Правда, мирискусники уже в ближайшие годы довольно далеко ушли от многих формально-декоративных приемов, составлявших международный — общепринятый и общеизвестный — арсенал модерна, и с течением времени уходили от них все дальше. Но это не должно вводить в заблуждение: модерн продолжал питать их творчество — он дал им силы для плодотворного самоутверждения, он же фатально определил историческую ограниченность и обреченность их книжной графики.

Самый принцип противоположения искусства и жизни (такой же односторонний, как и противоположный ему принцип их отождествления), определявший эстетику модерна и составлявший в конечном счете его уязвимое место, помог мирискусникам преодолеть натуралистичность, эмпиризм и бесформенность книжной графики их предшественников.

Руководствуясь именно этим принципом и отталкиваясь от результатов, уже достигнутых западными художниками, мирискусники поставили целью выработать и культивировать такие средства, которые бы утверждали автономность творимого ими искусства — как от других видов пластических искусств, так и от непосредственного восприятия жизни. Это привело их к столь важным для них категориям графики (практически обозначавшей книжную графику) и стилизации.

К синтезу мирискусники пришли отнюдь не сразу. Мастера первого поколения только нащупывали его. В практике А. Бенуа или Е. Лансере еще сохранялся разрыв между выразительно-изобразительной и декоративно-оформительской функциями, каждая из которых требовала самостоятельного осуществления, и, соответственно, между пространственно-живописным строем иллюстраций, решаемых все еще традиционно картинно, и орнаментально-декоративным строем оформительских элементов, решаемых плоско.

Мирискусники второго поколения — Г. Нарбут, С. Чехонин, Дм. Митрохин — пошли дальше и распространили единство формального строя на все решительно части книги, исполняемые художником. Книжная графика приобрела наконец вид законченной и цельной, в известной мере канонизированной системы, а отличительные черты этой системы были проанализированы и зафиксированы их современниками-искусствоведами, их адептами — Н. Радловым, С. Маковским, Э. Голлербахом.

Признаками «графики» стали «планиметричность» (то есть плоскостность), «чернобелость» и «линейность» — те качества, которые позволяли органичнее всего примирить плоскость бумаги с нанесенным на нее изображением. Графика создавалась при помощи «стилизации», то есть суммы априорных приемов обработки изображения, придающих ему несколько отвлеченный вид, уводящих от передачи непосредственного восприятия действительности. При всем том, что категории графики и стилизации были исторически ограничены и скрывали в себе серьезные внутренние слабости (это обнаружилось очень скоро), обе они оказались действенным орудием книжного синтеза, и их выработку надо признать серьезной исторической заслугой мирискусников.

Вторая их заслуга заключалась в том, что они возвратили графике «полиграфичность» (не употребляя самого этого термина и, скорее всего, не зная его вообще): все, исполняемое художником для книги, должно было подчиняться типографской репродукционной технологии своего времени и черпать из нее свою эстетическую выразительность. Утвердившееся в их среде отношение к оттиску с цинкографского клише как к авторской гравюре довольно наглядно выразило эту особенность новой художнической психологии. Утверждение «полиграфичности» подготовило грядущее сотрудничество художника книги с полиграфическим производством.

Заслугой третьей было формирование самой профессии книжного художника. Долгое время всем тем, что сейчас принято объединять понятием книжной графики, занимались не художники, а ремесленники — граверы, каллиграфы, рисовальщики, орнаменталисты, шрифтовики и др. Это сказано не в укор им: традиционное искусство книги еще не давало почвы для проявления индивидуального авторского начала и само не нуждалось в нем. Эпизодические нисхождения к книге представителей «большого» искусства ни к чему путному не приводили — здесь они оказывались неумелыми чужаками. Сейчас же книжная графика впервые была возведена в ранг искусства. Первое поколение мирискусников еще делило себя между книжной графикой и живописью, станковой графикой, сценографией; второе же поколение полностью утвердилось на позициях узкого профессионализма.

Последние предреволюционные годы оказались годами расцвета мирискуснической книжной графики. Можно с уверенностью сказать, что в отечественном искусстве книги она была тогда явлением не только ярким и прогрессивным, но и авторитетным: ее новаторство уже перестало эпатировать публику, выработанные ею приемы быстро обретали популярность и широко расходились среди художников. Графическая империя мирискусников, имея беспорной метрополией Петроград, распространяла свое импонирующее влияние по всей стране.

Здесь уместно заметить, что ходячее мнение о мирискуснических книгах как об утонченно-эстетских, элитарных, по меньшей мере, неточно. Библиофильские и «роскошные» издания составляли лишь малую часть их, хотя, может быть, и более заметную. Мирискусники второго поколения, став подлинными профессионалами книжного дела, охотно и в большом количестве оформляли дешевые брошюры, путеводители, каталоги, популярные издания, юмористические сборники; не гнушались разрабатывать массовые серийные обложки. Вот почему их книжная графика смогла иметь такое сильное и яркое продолжение после революции: практически она уже была готова служить массовому читателю. Прямым носителем ее творческих принципов стала «петроградская школа» книжной графики.

Если поздний «Мир искусства», слабая тень былого, хиревший с каждым днем и не переживший последней выставки 1924 года, собирал под своей вывеской художников, большей частью ничего общего друг с другом не имевших, то книжная графика, сначала порожденная им, потом оторвавшаяся от него, наоборот, родила удивительной стилиевой общностью мастеров, с «Миром искусства» давно никак не связанных.



«Петроградская школа» была тем, что сейчас принято называть неформальным объединением; даже самое ее название — позднее, придуманное для удобства исторического изложения. Ее образовали разные художники: и последние мирискусники — Дм. Митрохин, С. Чехонин, В. Замирайло, В. Левитский, — и присоединившиеся к ним Е. Белуха, В. Белкин, М. Ушаков-Поскочин, А. Лео, и совсем молодые тогда, перебравшиеся из Киева в Петроград Л. Хижинский, С. Пожарский, М. Кирнарский, Н. Алексеев (все четверо — последователи и поклонники Г. Нарбута, окончившего свои дни в Киеве), и ряд других художников разного уровня мастерства и таланта.

В практической работе они были связаны общим стилевым направлением, составляя школу в точном смысле этого слова, с сильными и слабыми сторонами, неизбежно присутствующими всякой художественной школе.

Основным, едва ли не единственным полем приложения их творческих сил была в те годы книжная обложка. Внешне бесконечно разнообразная, она, в сущности, представляла собою несколько канонических типов, рассыпавшихся на сотни, если не на тысячи вариаций. Мирискуснические критерии «графичности» воплотились в этих типах с категоричностью канона: были отобраны и систематизированы графические приемы, способы употребления шрифта, орнамента, изображения, характер использования цвета; были опробованы основные композиционные схемы, неизменно ориентированные на плоский прямоугольник бумажного листа как на замкнутую в себе целостность, требующую декоративной аранжировки.

«Петроградская школа» не была узко локальным явлением. Влияние ее, как некогда мирискуснической графики, только гораздо сильнее, распространилось на всю страну. Фактически в рамках ее стилевой системы работали многие художники в Москве, в разных городах России, а также на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении. В советском книгоиздательстве 20-х годов не было другого направления, которое могло бы соперничать с нею по массовости охвата, высокому уровню графической культуры и бесспорной авторитетности.

Однако уже к концу этого десятилетия она стала выдыхаться.

Элементы догматизма, присущие ей как системе, затрудняли ее развитие. Настолько логична и последовательна была эта система, что художникам все меньше оставалось места для подлинного творчества. Даря высокую продуктивность, позволяя художнику исполнять в год по несколько десятков обложек хорошего качества, она жестко ограничивала его нормами канонического типа, малейший выход за пределы которого лишал художника опоры и уверенности. Снимая или, по крайней мере, ослабляя критерий одаренности, помогая и середняку работать на достаточно приличном уровне, она нивелировала индивидуальности, побуждая каждого крупного мастера искать выход самовыражению в технических изощренностях графической манеры, порой придумываемых специально для этого.

Собственно, такова судьба всякой художественной школы, неизбежно приходящей к окостенению некогда живого начала, давшего ей жизнь. Но у «петроградской школы» были и свои особые основания одряхлеть так скоро: мирискусническая концепция книжной графики, лежавшая в ее основе (и, напоминая, восходящая к модерну), была компромиссна, половинчата в осуществлении книжного синтеза — она не столько решала, сколько отодвигала возникавшие при этом задачи.

Извечную проблему примирения пространственности и плоскостности она, по сути дела, обошла, попросту подчинив пространство плоскости и тем самым резко обеднив возможности изображения (решившись на непритязательный каламбур, можно сказать, что мирискусническая концепция здесь оказалась «плоской»...).

Точно так же единства выразительной-изобразительной и декоративно-оформительской функций она достигла, растворив первую во второй и подчинив изображение — декору, предметность — орнаментальности. Понимание книжного искусства она ограничивала сферой книжной графики, а содружество с полиграфическим производством — только репродукционной технологией; целостность книжного ансамбля рассматривала исключительно как целостность графическую, определяемую единством манеры художника, а не как структурно-композиционную, что для книги, родственной архитектуре, принципиально важно. Само обособление книжной графики в узкую специальность, сыгравшее такую плодотворную роль в мирискуснической реформе, в конечном счете обернулось ее изоляцией от современной художественной культуры и от всего нового, чем обогатилась та за прошедшие полтора-два десятилетия небывало бурного развития. Все это вместе взятое превращало ее в замкнутую, самой собою питающуюся систему.

Мирискусники сделали очень важный шаг к синтезу, но остановились на полпути, и сделать следующий шаг суждено было уже не им, а художникам следующего эстетического поколения, вобравшим опыт аналитических течений, — прежде всего В. Фаворскому, а рядом

с ним и другим мастерам, работавшим в том же направлении, что и он, хотя далеко не так последовательно и осознанно, как он. Отрицая и ниспровергая доктрину мирискусников, подчас с запальчивостью и нетерпимостью, вообще характерными для того времени, они, в сущности, завершили начатое мирискусниками.

Наиболее одаренные и яркие из представителей «петроградской школы» рано начали ощущать неудовлетворенность ее принципами. В первую очередь это был один из ее родоначальников Дм. Митрохин; лейтмотивом проходящие сквозь его письма жалобы на то, как не хочется делать обложки и как хочется рисовать с натуры, не случайны.

Графическая интерпретация изображаемого мира, которая должна быть итогом трудного и непременно индивидуального восхождения самого художника от непосредственного восприятия природы, в практике школы представляла готовенькой и вполне доступной. Творчество незаметно подменялось высокохудожественным ремеслом. Сам Митрохин искал и находил противоядие в натурном рисунке, в освоении граверных техник (тут надо напомнить, что мирискусническая догма фактически отрицала гравюру). К ксилографии потянулись С. Пожарский и Л. Хижинский. Поезд как будто еще двигался, но самые талантливые уже спрыгивали с него, предпочитая идти своим путем.

Рядом блистательно работала возглавляемая В. Лебедевым плеяда мастеров детской книги, осуществлявшая принципы новой синтетической графики по-своему. На этом фоне работы представителей «петроградской школы» казались ветхим анахронизмом, и спасти угасающую традицию могло только ее решительное обновление.

Однако на ее судьбу неожиданно повлияли некоторые внешние обстоятельства: прежде всего, общая переориентировка всей советской культурной жизни 30-х годов на усвоение и практическое использование культурного наследия прошлого в интересах активно формируемого мифологизированного общественного сознания, а в частности — развернувшаяся в первой половине десятилетия широкая кампания против так называемого формализма. По отношению к книжной графике она прямо вылилась в последовательную травлю В. Фаворского и его школы в Москве и в погром, учиненный группе художников детской книги в Ленинграде.

Погром был начат известной редакционной статьей «Правды» от 1 марта 1936 года «О художниках-пачкунах» (подразумевались В. Лебедев и В. Конашевич) и имел далеко идущие цели. Не нужно много воображения, чтобы поставить эту статью в один ряд с двумя другими, не менее известными — «Балетная фальшь» и «Сумбур вместо музыки», опубликованными в начале того же года (и, кстати говоря, также обращенными на Ленинград, где были поставлены вызвавшие гонения опера и балет и где жил Д. Шостакович).

Что же касается прямо интересующего нас предмета, то последствием кампании против «формализма» был распад сложившейся было и так блестяще себя проявившей синтетической книжной графики на две самостоятельные отрасли творчества: на иллюстрацию, которая полностью брала на себя смысловую интерпретацию текста, и на оформление, которое занималось исключительно декоративным убранством книги.

В новых условиях ленинградцы, владевшие давно сформировавшейся и стабильной культурой рисованного шрифта, орнаментации, традиционной книжной композиции, получили заметное преимущество перед москвичами, вынужденными заново осваивать эту культуру, преодолевая эклектичность и влияние худших образцов коммерческой «роскошной» книги конца прошлого столетия, хлынувших тогда в советское книгоиздательство под видом освоения наследия прошлого.

Закономерно вновь обрела актуальность мирискусническая традиция — на этот раз традиция мастеров старшего поколения, еще сохранявшая разрыв между пластическим строем иллюстраций и декоративного оформления и откровенно ретроспективистская по своим стилистическим устремлениям и пристрастиям. Художники 30—50-х годов, декларируя следование принципам классической русской книги первой половины прошлого столетия, на самом деле воспринимали эти принципы не непосредственно, а из вторых рук, в адаптации А. Бенуа, Е. Лансере или раннего М. Добужинского.

Любопытно, что в те же самые годы теория и практика мирискусников (равно как и импрессионистов) подвергались зашугательской критике как первый шаг, будто бы сделанный искусством к эстетическому и гражданскому грехопадению во всех творческих сферах, в том числе и в книжной графике, — один из парадоксов, на которые была богата эта эпоха.

Снова, как и в 20-х годах, художники, занимавшиеся в Ленинграде декоративным оформлением книги, легко обнаруживали родство друг с другом, работая в пределах достаточно четко обозначившейся системы. Однако самый состав их значительно переменялся, и ни один из блиставших еще совсем недавно мастеров «петроградской школы» уже не играл



сколько-нибудь серьезной роли в книжной графике 30—50-х годов, исключая, разве что, Л. Хижинского и С. Пожарского — да только в практике первого из них перевес получила ксилографическая иллюстрация, а второй продолжал свою деятельность в Москве.

Теперь в книжном оформлении ведущую группу составляли В. Двораковский, В. Зенькович, Т. Цинберг, Г. Епифанов, Ю. Мезерницкий, П. Фандерфлит, И. Варзар, В. Бомаш и позднее присоединившиеся к ним Б. Воронецкий и С. Барабошин, а также ряд других художников более скромного масштаба.

Первенство в этой группе безусловно принадлежало В. Двораковскому, который, не порывая с традицией, отбросил некоторые ее наиболее устарелые элементы и дополнил уроками, извлеченными из хорошо усвоенной практики мастеров новой формации. Его работы, как будто целиком укладываясь в рамки системы, все-таки выделялись изобретательностью, редким фактурным богатством, пластичностью и внутренним динамизмом. Линию, намеченную им, после того как его творчество было безвременно прекращено тяжелой болезнью, успешно продолжили В. Зенькович и особенно Т. Цинберг — блестящий художник, до сих пор не оцененный по заслугам (что, впрочем, можно сказать и про самого Двораковского).

Деятельность этой группы художников была последним и несколько запоздалым эхом мирискуснической традиции. Личная одаренность и высокий профессионализм некоторых из них лишь отчасти и до поры до времени могли компенсировать консервативность и анахроничность их программы, которая в конечном счете сводилась к декорировке постоянной, априорно заданной книжной структуры.

С течением времени в ее практике стали все сильнее обнаруживаться признаки увядания: догматическое культивирование технических средств, повторность приемов и даже решений, наконец, нетерпимость ко всему новому, что стучалось в дверь на рубеже 50—60-х годов. Группа эта обновлялась неудовлетворительно: старшие постепенно уходили из жизни, а младшие, присоединявшиеся к ней, по большей части оказывались эпигонами — они охотно усваивали ремесленную сторону дела и не приобретали подлинной профессиональной культуры. Как-то освежить своим приходом художественную систему оформления они не пытались, да и не смогли бы, буде и захотели.

Прямое продолжение мирискуснической книжной традиции постепенно прекратилось (если, разумеется, не иметь в виду опошленные стилизаторские поделки, возникающие порой — как в Ленинграде, так и в Москве — без всякого разумного к тому повода). Сожалеть о том не стоит: оно слишком откровенно становилось в последние годы тормозом на пути обновления ленинградской книжной графики, и следы этого мертвящего воздействия еще ощутимы. Всему свое время.

Сожалеть следует о другом — о том, что в силу разных причин остались неразвитыми чрезвычайно плодотворные попытки отдельных мастеров, сохраняя коренную связь с традицией, пересмотреть саму систему ее средств. Некогда это совершил В. Конашевич, обогативший свою манеру и подошедший к пониманию книги как сложного динамического комплекса. Позднее нечто сходное еще решительнее проделал С. Пожарский, работавший уже в Москве, но сохранявший ощутимую петроградскую закуску. Почти одновременно с ним трудился Б. Крейцер (еще один мастер, не оцененный по заслугам) — внешне он отошел от исконной традиции еще резче, но, по существу, последовательно и энергично развивал ее. Каждый из них сумел, оставаясь самим собою, раскрепоститься, взломать композиционные стереотипы, обновить графическую манеру и, самое главное, расширить и усложнить графическое пространство книги. Их опыты были ярки и успешны, стали подлинной реальностью искусства — но никто за ними не пошел.

При всем том судьбу традиции и сейчас нельзя считать завершенной. Эстетическая концепция модерна, лежащая в основе мирискуснической книжной графики, действительно оказалась исчерпанной, и на сей раз, по-видимому, окончательно. Однако у нее был еще один источник — самая почва, на которой она зародилась.

Она воплотила в себе (об этом авторитетно и убедительно писали в свое время многие исследователи) ряд черт, характерных для пластической культуры Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Любопытно, что даже в творчестве возглавляемых В. Лебедевым замечательных мастеров детской книги, энергично опровергавших доктрину мирискусников, обнаруживалась парадоксальная общность с ними, та же приверженность к плоскости замкнутого в себе бумажного листа, решаемого как безупречно выстроенное целое, — родовая черта принадлежности к традиции города.

Мирискусническая традиция ветшала и отмирала не только в силу общего закона устаревания всякой художественной традиции, этому способствовало и размывание четких границ, которые когда-то отделяли друг от друга петербургский и московский центры отечественной культуры, — процесс, как к нему ни относиться, неизбежный, но все-таки идущий более медленно и извилисто, чем отмирание эстетических концепций, сменяющих друг друга в ходе исторического развития.

Вот почему в практике отдельных художников возникают и будут еще возникать достаточно устойчивые и отчетливые реминисценции мирискуснической книжной графики. Не стоит закрывать глаза на то, что часть их бывает спровоцирована внехудожественными факторами — соображениями провинциального патриотизма или слабостью дарования, неспособного самостоятельно выразить себя, ищущего подпора в образцах прошлого, — и результаты только компрометируют прекрасную традицию.

Иное дело, когда отзвуки этой традиции являются нам в искусстве мастеров талантливых и культурных, обостренно ощущающих родство своей индивидуальности с некоторыми сторонами мирискуснической книжной графики. По-своему это выражается у М. Майофиса, по-своему — у Г. и В. Трауготов, по-своему — у С. Острова, каким-то иным, самым неожиданным, новым образом это может обнаружиться и у тех, кто в свое время придет им на смену.



# МЕЖДУ ЗЕМЛЕЙ И НЕБОМ

...Люди идут сквозь пространство холста, преодолевая отчужденность и безразличие пустыни, не замечая угрозы, таящейся в тяжело нависшем небе. Это движение, у которого нет начала и нет конца. Под тяжелым небом вниз по склону стекает людской поток. Подчиняясь неумолимому вертикальному ритму, толпа вливается в обрыв, встретившийся на пути, продолжая это почти гипнотическое движение.

Сюжеты Ветхого Завета воспринимались Александром Манусовым как символы человеческого бытия, а история иудейского народа, рассказанная в Библии, трактовалась им как исторический символ, включающий элементы пророчества для всего человечества. Эти картины стали последними в его творчестве.

Манусов родился в 1947 году в Омске. Живописью увлекся в раннем детстве. В Ленинграде, куда вскоре переезжает семья, он заканчивает школу при Художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, затем — это же училище, получив специальность дизайнера. Далее последовали годы работы художником-оформителем на одном из заводов Ленинграда. Но не это было главным...

Еще студентом Манусов начинает посещать выставки «нонконформистского» искусства, которые устраивались нелегально в мастерских авторов, в домах, идущих на слом. Подпольный мир свободного творчества неудержимо притягивал Александра, но доступа к сообществу художников он долго не мог найти, вернее, не решался. Все изменилось, когда началась подготовка к первой разрешенной в Ленинграде выставке неофициалов в ДК им. Газа и Манусов получил приглашение в ней участвовать. Счастливым это было время — поздняя осень и начало зимы семьдесят четвертого года. Именно тогда впервые в жизни Александр ощутил себя везучим. После долгого глухого периода вновь повело надеждой. Зыбкая, неясная, она породила утопическую уверенность, что лабиринт неофициальной судьбы уже на исходе, еще несколько усилий — и «второе»



*Александр Манусов*

искусство выйдет на поверхность, примет испытание публикой и критикой. Кое-кто предчувствовал возможную откатку назад, но тогда об этом думать не хотелось.

Время было насыщено спорами, яростными нападками на противников, обсуждением планов, часто откровенно эфемерных. Это, на первый взгляд, праздное богемное существование было деятельностью, в которой формировалась столь необходимая независимому художественному движению атмосфера сплоченности, налаживались творческие контакты, возникали первые кратковременные объединения художников.

Когда возникла мысль о создании группы «Алеф», Манусов сразу и без лишних раздумий вошел в ее состав. Образование «Алефа», объединившего двенадцать живописцев Ленинграда, было не только культурным, но и политическим актом. Политический мотив, пожалуй, преобладал, и цель придать своему искусству национальный колорит, провозглашенная в манифесте группы, постепенно отошла на второй план. Да и могло ли быть иначе, ведь мало кто из художников в то время в достаточной

степени предствалл себе еврейскую национальную культуру, мог ответственно судить о ее традициях. Группа просуществовала всего два года. В 1976-м начались отъезды, и из двенадцати членов «Алефа» в Ленинграде осталось только четверо. В 1981 году Манусов стал членом Товарищества экспериментального изобразительного искусства и оставался в его составе до конца своих дней.

На рубеже 1970—1980-х годов в атмосфере социальной апатии, на фоне первой волны отъездов, когда все меньше оставалось рядом близких людей, Александр пишет первые зрелые живописные работы, отдав окончательное предпочтение живописи перед графикой. Традиционность неофициального художественного творчества этих лет общеизвестна. Погружение в прошлое русского авангарда было очищающим актом для большинства начинающих авторов, способом поставить вкус и зрение. Шло время поиска истоков, прочного фундамента для собственных экспериментов. Одних привлекала русская живопись 1910—1920-х годов, других — зарубежные течения, в первую очередь экспрессионизм и сюрреализм. Как и его новые друзья, Манусов восхищается живописью Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Павла Филонова, ценит Сезанна, его последователей, изучает немецкий экспрессионизм. Но при этом в числе самых любимых его художников — Рембрандт. На сложном пересечении традиций шло формирование стиля художника. В духе времени он создает свой вариант ностальгически традиционного искусства. Конструктивизм сезанновских композиций, пластическая энергия Фалька, зыбкая странность образов Борисова-Мусатова — всем этим напоены «Купальщицы», «Натюрморты», «Прогулки» конца 70-х — начала 80-х годов.

Несмотря на то что в этих работах есть приметы добровольного ученичества, в них просматриваются и черты будущего зрелого стиля Манусова. В клубящейся поверхности живописи, образованной ритмами легких, словно плывущих в воздухе пятен цвета, уже угадываются безудержность и энергия, которые с безапелляционной резкостью и прямотой проявятся в более поздних произведениях. Но пока работы написаны в прозрачно-холодной гамме. Динамика, одухотворяющая их, носит «закрытый» характер: она как бы спрятана в статику композиции и ощутима лишь благодаря беспокойному движению изменчивых оттенков цвета, что сообщает картинам тревожность, взволнованность.

Состояние тревоги еще яснее проступило в его «Зонтиках» — серии холстов, написанной в течение 1979—1983 годов. Целое четырехлетие увлекает Манусова мотив, навеянный Гойей, который в этих работах сливается с лиризмом грустных и тихих мелодий Борисова-Мусатова. Усталость, тревожность сквозят в фиолетово-лиловой гамме низкого вечернего неба, женских силуэтах под зонтиками, похожими на большие перепончатые шляпы. Напряжение ощутимо в ритме колеблющихся как от движения воздуха пятен цвета. Художник говорил, что в его «Зонтиках» отразилось ожидание, которым жили люди тех лет. Это было ожидание перемен, на которые почти не было надежды, и ожидание утра, оправдывавшееся, к сожалению, значительно чаще — отъездами, арестами, гибелью своих, не прижившихся на чужбине.

От холста к холсту растет мастерство Манусова. Уже в «Зонтиках» цвет обретает насыщенность, глубину, композиция становится яснее, компактнее. Все чаще автор строит ее, разворачивая от центра. Этот принцип сохраняется в творчестве Александра до последних лет. Но все это не удовлетворяет автора. Он мучительно ищет тему и метод, адекватные его внутреннему миру и творческому складу. «Зонтики» теперь предствалляются слишком замкнутыми, сентиментальными... Время идет. Приходит осознание того, что жизнь, подаренная ему виртуозно проведенной операцией, будет недолгой. И, не давая себе отдыха, он пробует, отвергая одну изобразительную систему за другой.

Резкий перелом наступает во второй половине 80-х годов. Эта перемена последовала за тяжелой внутренней ломкой, сопровождавшейся депрессией, творческим спадом, чувством истощенности. И вот на выставках 1987—1988 годов появляется незнакомый Манусов. Зыбкое очарование «Зонтиков» вытесняет наполненная смятением экспрессия «Деревьев». Страстное стремление жить, неукротимая энергия духа, бунт — может, против самого себя — вызвали к жизни эту серию. Резкость, решительность живописного высказывания пришли на смену неясным предчувствиям. Тревога уступает место вере в человеческую духовность, усталость — непреклонной любви к миру.

Личное счастье, обретенное в эти годы, обостряет чутье художника к драме человеческого бытия. Главной эмоциональной темой «Деревьев» стало страдание. Деревья Манусова то срastaют с людьми, продолжая их плоть то многоцветного ствола, то как

ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА МАНУСОВА  
(1947—1990)



Переход. 1990. Холст, масло



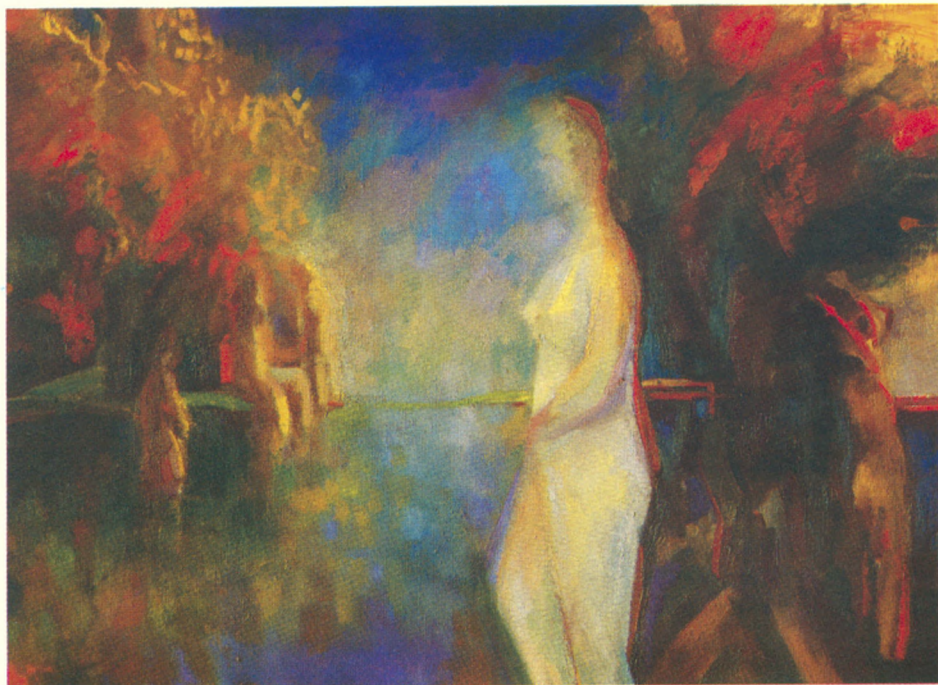
Шествие. 1990. Холст, масло



Библейский сюжет-I. 1989. Холст, масло



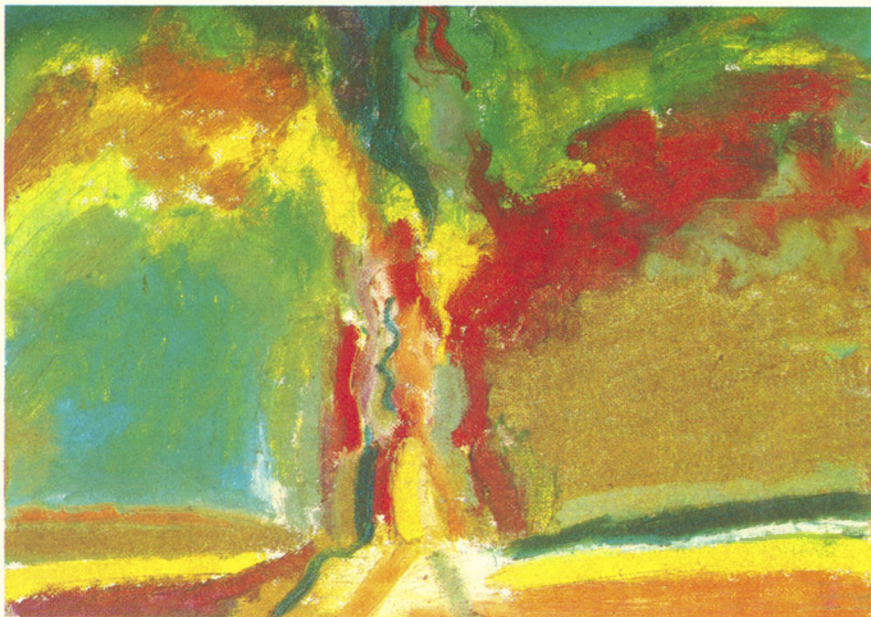
Библейский сюжет-II. 1990. Холст, масло



Купание. 1989. Холст, масло



У реки. 1990. Холст, масло



*Древо. 1989. Холст, масло*



*Дерево и люди. 1990. Холст, масло*



# ОСТАЛСЯ ГОРОД ...

ОДИН



ЛЕОН ГРОХОВСКИЙ

\* \* \*

На виду у Зимнего дворца  
по ступеням уходил я в воду,  
и Нева не прятала лица,  
улыбаясь мне и небосводу,

глубоко запрятав редких рыб,  
не записанных и в Книге Красной,  
в обрамленьи из гранитных глыб,  
в отдаленьи мощи их опасной,

и писала нефтью на губах  
с резким вкусом углеводородным,  
налипая густо на столбах  
накипью и грязью чужеродной.

На земле сочились, словно раны,  
опали, листья подобрав,  
в приростральном скверике тюльпаны,  
окровавив зелень узких трав.

Дом мой, дом! Мой град! Мое жилище!  
Постепенно сходишь ты на нет —  
и дымишься, будто пепелище...  
сколько зим еще и сколько лет?

\* \* \*

От зелени, что вздыбилась наклонно,  
где облака, как белая колонна,  
в душе так густо, и в глазах темно,  
и солнце вьется, как веретено.

А я стою один на самом дне,  
участвуя в системе тяготенья,—  
невнятное двуногое растение,—  
чья жизнь свершается и длится, как во сне.

Наматывая время, словно сгустки,  
пульсируя, но и вбирая вес,  
вокруг себя, там, в глубине небес,  
где присосались звезды, как двуустки...



## ВАСИЛИЙ БЕТАКИ

### Из цикла «Европейские сонеты» (четвертый венок)

*Виктору Некрасову*

\* \* \*

Европа — остров. Тесно городам,  
Отмеченным кривой печатью Рока.  
Имперской Вены темное барокко  
И акварельно-тихий Амстердам,

Базарный Рим, пустивший стадо в храм,  
Бульварная парижская морока,

Печальный Лондон в ожидании срока,  
Берлин — почти смертельно — пополам.

Женева дрыхнет в плюшевой шкатулке.  
Москва бетоном душит переулки.  
И в лихорадке мечется Мадрид.

Так чем дышать? Один остался город  
(И то лишенный имени!), в котором  
Вода, колонны, ветер и гранит.

## НИКОЛАЙ РАЧКОВ

### В АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЕ

Здесь светлым раздумьем священный покой напоен.  
Всех хочется вспомнить и заново всех перечесть.  
Как много знакомых и сердцу любезных имен!  
И грустно немного, что Пушкин зачем-то  
не здесь.

Над Вяземским лист золотым жаворонком кружит,  
Над серой плитою, простою плитой, без прикрас.  
Здесь Дельвиг любимый, здесь славный Матюшкин  
лежит,  
А рядышком, слева, — и храбрый и верный Данзас.

И Пушкин далеко, зачем так далеко — один?  
Но дух его здесь, он витает меж мраморных плит.  
Вон добрый Жуковский, вон строгий, как бог,  
Карамзин,  
Над ними луна, как зеленая лампа, горит.

А Пушкин далеко... Но дух его здесь, над Невой.  
Он с теми, кого по-младенчески чисто любил.  
И как же тебе с непокрытой не встать головой?  
Как русскому сердцу не дрогнуть средь этих  
могил?

## НАТАЛИЯ ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВА

### ПРОГУЛКА

Сколько убогих в центральных районах  
вечером пасмурным, утром недужным.  
Лишние тени в толпе заведенной,  
вечно спешащей на службу, со службы.

Эта старуха с губою отвислой,  
этот подросток с бессмысленным взглядом,  
плечи сутулящий... Видеть их близко  
как-то не хочется... Да и не надо.

Нищий, убогий — слова из какого  
Даля, Брокгауза?.. Вечером серым  
выйти на улицу, снова и снова  
видеть витраж, замененный фанерой,

тополь с колючей, обглоданной кроной,  
пьяную женщину в платье помятом...  
После прогулки в центральных районах  
щеки горят и глядишь виновато.

Три мальчика в гимназии Введенской,  
три «русских немца» в курточках кургузых.  
Стихов и скрипки легкое блаженство,  
влюбленность в Петербург... Но тенью — Муза

скользит меж ними, как бы выбирая,  
присутствуя незримо в разговорах...  
Так этот?.. Или тот высокий, с краю?..  
Три мальчика — Фосс, Гун и Блок... Который?..

## ОЛЕГ МАЛЕВИЧ

### БЕЛАЯ НОЧЬ

Серокаменные громады.  
Зелень парков, вода и гранит.  
Красоту и заветы Эллады  
этот северный город хранит.

Словно строфы, по-пушкински строго  
в белом сумраке реют мосты.  
И царит тишина-недотрога  
в мире призрачной чистоты.

Нам ни сна, ни покоя не надо,  
незакатный порыв не избыт...  
За решеткою Летнего сада,  
как живая, Венера стоит.

\* \* \*

Проплывают дворцы миражами пустынь  
над расплавленной в золоте синюю залива.  
Пораженный увиденным в яви, застынь!  
Град Петров превращается в древние Фивы.

Из багряных камильниц ростральных колонн  
вырывается в небо ликующий пламень.  
Перевитый чугуною цепью времен,  
город-призрак возложен на жертвенный камень.

Оживают ленивые сфинксы и львы  
и, обманутые роковою судьбою,  
припадают к холодному току Невы,  
вспоминая тропические водопои.

## НИНЕЛЬ ТРЕГЕР

\* \* \*

Вот и прошло полжизни, мой дорогой.  
Вот и прошло полжизни под знаком «люблю».  
Ежевечерне увидеться можешь с другой —  
Я терпеливой стала, не тороплю.

Но белые ночи — газон, Крузенштерн, паранет,  
Мосты под углом над туманно-зеркальной водой,—  
Наверно, неполны без «пары» — неясных лет,  
Где он седой и ее не назвать молодой...

И если еще взглянуть назад и окрест:  
И в глубь времен, и на нынешних дней прибор,—  
Во всей трехвековой истории здешних мест  
Еще не хватало «истории» нашей с тобой...

Да в том-то и суть, что до наших последних лет,  
И что ни случилось бы с каждым из нас наперед,  
Незримый, останется наш двойной силуэт  
У этих вечных туманно-опаловых вод.

\* \* \*

Им холодно, наверно, сфинксам —  
Не мертвым, но и не живым,—  
Уже Египет им не снится  
За два столетия наших зим;

Студеный ветер снегом белым  
По спинам вдоль Невы метет...  
Прижаться к ним, оцепенелым,—  
В меня тот холод перейдет...

# О СИМФОНИЗМЕ ПЕТЕРА – БУРГСКОЙ КУЛЬТУРЫ



История петербургской культуры была с самого начала удивительно неоднозначной и многоликой. С первых лет своего существования город на Неве становится местом слияния многих несовместимых на первый взгляд тенденций. Невские берега постоянно притягивали к себе сотни тысяч лучших мастеров с бескрайних просторов России и были средоточием культурной жизни страны. Одновременно Петербург привлекал тысячи видных деятелей искусства, науки, ремесел, общественной жизни многих стран Европы, Америки, Азии. Петербург стал не только российским «окном в Европу», но и интеллектуальной Меккой самой Европы, местом, в котором соединялись и причудливо взаимообогащались культуры многих стран и народов. Духовная жизнь Северной Пальмиры вобрала не только национальные традиции, но впитала культуры всего цивилизованного мира. Можно и нужно искать в ее градостроительстве, архитектуре, литературе, живописи, театре черты русские, французские, английские, итальянские, шведские, голландские, азиатские, американские... Но эти отдельные черты не объясняют уникального градостроительного и культурного феномена, который носит имя Петербург — Петроград — Ленинград.

Культура града Петра на протяжении веков вбирала в себя разноречивые черты и особенности, «переваривала» их и создавала неповторимую пространственную и интеллектуальную среду. Поражает скорость возникновения этого феномена. Уже к 1750-м годам российская столица стала уникальным по архитектуре городом Европы и вызвала всеобщее удивление. А к 1780—1790-м годам Петербург назывался «богатейшим, замечательнейшим городом Европы» (Л.-Ф. Сегюр), «красивейшим городом мира» (принц де Линь), архитектуру которого и русские (Фонвизин, Карамзин, Дмитриевский, Дашкова...), и иностранцы ценили часто выше парижской, берлинской и лондонской.

Стремительность превращения болотистой невской пустыни в прекрасный мировой центр сопровождалась необычайными по сложности взаимодействия культуротворческими процессами. Многозначностью по времени и силе воздействия отличались иностранные и национальные культурные влияния. Разнообразны и отнюдь не равнозначны были градоформирующие тенденции. Далеко не прямолинейной стала вся история развития городской эстетической и интеллектуальной культуры, сотканная из отдельных, зачастую вполне самостоятельных потоков.

Созданный на стыке мирового и российского влияния город уже с первых лет своей жизни ощущает неравномерность и мощь приливов европейского внимания. Можно сказать, что процессы ознакомления и освоения мирового наследия начались в Петербурге с дней его основания, когда по приглашению Петра Великого на берега Невы прибыли многие специалисты из Голландии.

Мазанковые здания голландского типа, живопись, ориентированная на голландские образцы, русская типография в Амстердаме, печатающая книги для России, голландские корабельные мастера и механикусы — все это проявления особого периода «голландизма» в истории Петербурга. Но уже к 1716 году ориентации меняются.

Вторая поездка Петра в Западную Европу привела к распространению технических и художественных достижений Франции, Германии, Италии. В молодой город приглашаются крупнейшие мастера (в первую очередь Леблон), в Италию и Голландию отправляются пенсионеры — молодые архитекторы Коробов, Мордвинов, Еропкин, Усачев и другие, впервые печатается русский перевод архитектурного трактата Виньоли, по французскому примеру в Петербурге открывается шпалерная мануфактура. Уже к концу 1720-х годов архитектурные вкусы соединяют итальянские и французские реминисценции барокко, ренессанса и классицизма с российской строительной практикой. На этом архитектурном фоне в литературе, наполненной западноевропейским авантюрным романом, возникает тяга к античной философии, литературе и истории. Издаются «Осьмь книг» Полидора и «Овидиевы фигуры», в столицу из Рима привезена Венера — первая античная скульптура в России. Даже перевод столицы в Москву в 1728 году и разрушительное запустение города вплоть до 1732 года, года возвращения императорского двора на берега Невы, не искореняют эту тенденцию. В петербургской Академии наук трудятся ученые из Германии и Италии, сюда постоянно приглашаются музыкальные и театральные труппы из Италии (И. Х. Зигмунда, Ф. Арайя), Германии (К. Нейбера), Франции (Сериньи, Б. Ланде), параллельно с ними на воспитательской, затем и на придворной сцене воспитанники Шляхетского корпуса играют итальянские и французские интермедии, оперы и комедии, а после создания в корпусе «Общества любителей русской словесности» — и первые отечественные пьесы. Итальянец по крови и француз по рождению Ф.-Б. Растрелли создает в 1740—1760-е годы шедевры архитектуры петербургского барокко. В те же 1740-е годы А. К. Нартов пытается завершить изготовление Триумфального столпа с барельефами, прославляющими подвиги Петра I, взяв за пример колонну Траяна в Риме. В 1738 году француз Ж.-Б. Ланде становится балетмейстером только что созданной «Танцевальной школы» — начинается история Хореографического училища им. Вагановой. Вернувшись из заграничной пенсионерской поездки Коробов, Земцов и Еропкин создают на основе опыта новейшего европейского градостроения Генеральный план Петербурга после пожаров 1736—1737 годов, в котором на многие последующие десятилетия фиксируются «Невский трезубец», главные улицы и перспективы города. С 1740-х годов проявляется всеобщая любовь к китайскому и немецкому фарфору, к китайским миниатюрам и предметам прикладного искусства, а также возникают во дворцах особые помещения «на китайский манер».

С начала 1750-х годов пышно расцветает французомания. В петербургском придворном и общедоступном театрах идут пьесы французских классиков, в литературе царят переводы французских книг, в моде французская мебель, бумажные обои по французским рисункам, портретная и интерьерная живопись француз-

ской манеры и французский язык как общепринятый язык общения дворян. К концу 1750-х годов французская мода начинает проникать в зодчество, сначала в теоретические области и систему обучения. Эта ориентация устойчиво сохраняется у высшего света до начала XIX столетия, даже тогда, когда в официальной политике русско-французские отношения становились очень натянутыми или враждебными (вспомним 1770-е, 1790-е, 1810-е годы). Причем одновременно с новомодными интересами к античности (возникшими не только одновременно с проникновением общеевропейских влияний, но и с екатерининских идей создания в Греции свободного государства со столицей в Константинополе и царем Константином Павловичем), к английской и немецкой культурам.

Параллельно с западноевропейским полем зрения петербургской культуры все большее внимание приобретает национальная традиция, проникающая как в рафинированное искусство высшего света, так и в искусство городского мещанства и простонародья. Даже в первые десятилетия формирования застройки Петербурга в условиях насаждаемой ориентации на западные образцы, облик молодой невиской столицы возникал усилиями русских мастеров по русским усадебным принципам, и здания возводились в национальных технических и конструктивных традициях. Особый интерес к российскому наследию проявился к пятидесятилетию основания города. Именно тогда, в 1748—1750 годах, в трудах В. Н. Татищева, в жарких дискуссиях М. В. Ломоносова с Г.-Ф. Миллером рождается новая ветвь науки, изучающая историческое прошлое России. Сразу же на сценах петербургских театров зазвучал своеобразный отклик — появляются пьесы А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова на сюжеты из времен IX—XIII веков. Именно в эти годы начинаются лавинообразные процессы включения русского национального наследия в петербургскую жизнь. Здесь можно вспомнить произведения Д. И. Фонвизина, М. И. Попова, М. А. Матинского, Я. Б. Княжнина, многие страницы петербургских журналов времен знаменитой журнальной полемики 1769—1774 годов, совершенно новое понимание Петербурга в «Письмах из Франции» Д. И. Фонвизина, «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина... На берегах Невы в 1773—1775 годах Н. И. Новиков создает «Древнюю Российскую виллиофику», здесь с 1760-х начинается издание древнерусских летописей и сборников, с 1770-х ведется собрательство музыкального и устного фольклора (В. Теплов, В. А. Левшин, А. А. Барсов), а также любительское коллекционирование русских древностей (Ф. А. Толстой. Н. П. Румянцев, П. К. Фролов...).

Показательно, что одновременно с расцветом французомании в граде Петра в 1783 году создается Российская Академия с целью разработки современного литературного русского языка. Эта задача сплотила крупнейших деятелей национальной культуры — писателей, историков, математиков, географов, педагогов, государственных деятелей, священников, студен-

тов и учащихся. Всего за 11 лет «Словарь Академии Российской» на 40 с лишним тысяч слов был создан.

Перечисленный калейдоскоп фактов (только XVIII века!) достаточно показательно оттеняет многозначность культуротворческих ориентиров в процессах соиздания петербургского феномена. А учитывая изначальный многонациональный состав населения города и удивительную его веротерпимость (вспомним: Богданов и Рубан с восторгом писали о размещении к 1750—1770-м годам на Невском проспекте 7 храмов разной веры), можно представить, насколько сложны были эти процессы в условиях постоянного взаимодействия многих культур в жизни одного города.

Именно на рубеже 1750—1760-х годов более или менее единый поток формирования культуры города расчленяется на отдельные мощные течения. Каждый из видов искусства Петербурга в своем поступательном движении проходит разные этапы самосовершенствования, имеет особые хронологические рамки этапов развития, зачастую не совпадающие с этапами развития других видов искусства и интеллектуальной деятельности, по-разному реагирует на изменения экономических, эстетических и внешнеполитических реалий жизни общества.

Уже в первые десятилетия своего формирования разные ветви и потоки культуры города получают различное внутреннее ускорение. Так, если в литературе барочные мотивы сохраняются до конца 1720-х годов, а с опубликованием книги Тальмана «Езда в остров любви» (в переводе В. Тредиаковского) начинается эпоха нормативного классицизма, сначала в немецком, а затем и во французском духе, то в театральной и балетной деятельности барокко уступает нормативному классицизму дорогу к середине 1740-х годов, в архитектуре — к началу 1770-х годов (по дате окончания построек в классическом стиле), в искусстве интерьера — к началу 1780-х годов. В последующие десятилетия XVIII века и тем более в XIX веке эти хронологические и эстетико-ориентационные различия будут все более существенными и наконец приведут, как это ни покажется странным, в самом конце 1890-х годов (во время господства стиля «модерн») к кратковременному, но достаточно полному слиянию.

Во многих исследованиях термины «эпоха сентиментализма», «эпоха классицизма», подразумевают одновременное распространение данных идей на весь культурный поток. О какой синхронности можно говорить, когда еще в конце XVIII века, в эпоху бурного развития классицизма (нормативного!) в градостроительстве и архитектуре, в других видах искусств столь мощное явление как классицизм уже изжито. В литературе параллельно господствуют рудименты классицизма, просветительство, сентиментализм, предреализм, предромантизм. Театр и музыка также ушли от нормативности. А в первые десятилетия XIX века, когда поступательное развитие зодчества продолжало стилистически видоизменяться в рамках устоявшейся классической нормативности, литература уже пережила

романтизм. Можно смело утверждать, что усиление нормативного классицизма в архитектуре происходило в 1770—1820-е годы на фоне ослабления (и даже полного отрицания) классицизма в других видах искусства. А в живописи нормативный классицизм продержался до 1860-х годов.

Одной из важнейших черт культуры Петербурга становится странный, не осознанный еще исследователями феномен, когда общественное сознание, единый стиль эпохи в различных видах искусства в один исторический период включает разные (часто взаимоисключающие) стилевые характеристики! На рубеже XVIII—XIX столетий читатель, уже отвергающий сентиментализм в литературе, является почитательным зрителем национальных характерных и комических пьес, одновременно склоняется к сентиментальному балету, восторгается нарастающим классическим тенденций в архитектуре. Такие несообразности и эстетико-ориентационные расслоения можно проследить буквально год за годом на протяжении всей истории культуры Петербурга.

Не менее интересно, что разные виды искусства во многом по-разному откликаются на внешние проявления жизни. Так (опять же для сравнения пример из XVIII века) бурные внутренние и внешнеполитические события 1772—1780 годов — политическая борьба за власть после совершеннолетия великого князя Павла, народное восстание под руководством Е. Пугачева, события американской революции, русско-турецкие войны — совершенно по-разному отразились на искусстве города. Театральная деятельность в Петербурге почти полностью прекратилась, из сократившегося (на порядок!) репертуара исчезли трагедия и высокая комедия, постепенно вытесняемые новым жанром — комической оперой. В литературе, наоборот, данные события приводят к существенному нарастанию сюжетных, тематических и эстетических изменений. Вместо одного ранее господствовавшего в литературном потоке направления возникают и одновременно развиваются сразу несколько. В архитектуре последовательно осуществляется переход к классицизму «палладианского» вкуса. Живопись, скульптура и балет почти «не заметили» грозных туч. При этом болезненная реакция на внешние события в театральной деятельности прошла к 1781 году, а в литературе только к 1786 году.

Одним из стимулов саморазвития видов искусств и наук всегда было осознание самоценности и одновременно всемирной значимости каждого из них. Всемирной с точки зрения выхода на современный для мирового искусства уровень, а также — и это очень важно! — с точки зрения осознания факта освоения мирового предшествующего и современного багажа для данного искусства. Например, в литературе интенсивнейшая переводческая деятельность середины и второй половины XVIII века открыла в 1790-е годы русскому сознанию литературные вершины античности, современных Франции, Германии, Англии, Скандинавии, Востока... Переводы исторических и литератур-

ных произведений, научных трактатов, трудов по теории искусства и эстетике, куртуазных романов, назидательных путешествий широчайшим потоком в сотни наименований и томов предлагались читателю, разному по социальному положению, по подготовленности и эстетическим ориентациям. Массовые публикации на страницах журналов и альманахов известий, комментариев и размышлений о современных событиях во многих странах мира расширили горизонты читателей до всемирных масштабов. Достоянием русской литературы самого конца XVIII века стала практически вся литература просвещенных стран. На этом фоне совершенно естественно идут процессы ускоренного саморазвития русской национальной литературы, возникают новые жанры. Искромётные сатирические произведения Баркова, Майкова, Аблесимова, Елагина, просветительская деятельность Новикова, Фонвизина, лирика Державина, творчество Карамзина, Николева, Радищева приводят к рождению национального прозаического романа и национальной драматургии, к одновременному сосуществованию в литературе классицизма, сентиментализма, предреализма, предромантизма. Национальная литература сумела не только впитать разнообразный мировой опыт, но и, переработав его, создать свое внутреннее стилистическое и жанровое многообразие. Русская литература вышла на современный уровень мирового литературного процесса, вобрав в себя все его достижения.

Второй столь же значительной особенностью стала усиленная многократно подражательность творчества. Наряду со многими национальными поисками и находками активно развиваются процессы формирования литературы, повторяющей в своих формах, сюжетах и содержании столь знакомые уже творения Гомера, Вергилия, Анакреона, Овидия, Гёте, Шекспира, Лессинга, Стерна, Вольтера, Франклина, Фонвизина, Сумарокова и многих других. Создается огромный по разнообразию и объёму корпус вторичной (подражательной, эклектической) русской литературы, переиначивающей древних и современных иностранных и российских авторов.

Можно утверждать, что в 1790-е годы национальная литература, впитав эти планетарные достижения, первой из российских искусств вступает в пору окончания ученичества и взросления, становится зрелым искусством. Не это ли обусловило и тот факт, что к началу XIX столетия именно литература стала главенствующим национальным видом искусства не только по массовости и разнообразию направлений, форм и авторов, но и по темпам развития, по скорости и точности ответа на изменения социальных и эстетических потребностей?

Не менее существенно и то, выйдя в 1790-е годы на мировой круг интересов, русская литература, в первую очередь литература Петербурга, с каждым новым поколением авторов и читателей как бы заново прочитывала всю мировую литературу от древнейшей до современной, неоднократно возвращаясь к оз-

накоплению, переводам и новому осмыслению каждой национальной литературы. Поэтому столь естественно возвраты интересов к античной культуре в 1780—1790-е годы, 1820-е, 1840—1850-е, 1880-е годы, возвраты, давшие новые переводы произведений Гёте в конце 1830-х годов, Шекспира в 1840-е годы... Конечно, в первой половине XIX века романы Вальтера Скотта затмили былую популярность произведений Стерна и Макферсона, а произведения Бальзака и Гюго — книги французских просветителей. Но и в эти времена «Сентиментальное путешествие» Стерна и «Новая Элоиза» Руссо также находили своих читателей.

Такой национально-новаторский и, параллельно, подражательный выход на рубежи искусства, охватывающего в себе все разнообразие мировых достижений, можно отметить для разных видов эстетической деятельности в разные десятилетия. В балете окончание такого «перворазового» освоения всемирной хореографической практики можно отнести к 1880-м годам. В архитектуре — к 1890-м годам, в живописи — к 1860-м годам... В науках происходили аналогичные процессы. Гуманитарные науки вышли на отмечаемые рубежи к 1830—1840-м годам, а естественные науки — к 1860—1870-м годам.

Исходя из данных наблюдений, можно и несколько нетрадиционно оценить явление эклектики в архитектуре 1830—1890-х годов. Ретроспективный анализ развития архитектуры Петербурга — Петрограда в 1703—1917 годах показал, что в своем развитии архитектурное творчество прошло аналогичный с литературой (и другими видами искусства) путь освоения мирового зодчества. Только если в литературе этот содержательный путь был впервые пройден к 1790-м годам и в последующем в каждом новом поколении концептуально повторялся, то зодчеству понадобилось почти два столетия (до 1890-х годов), чтобы впервые осознанно включить в себя все многообразие мировой архитектуры. Петровская застройка, барокко, разные стадии классицизма в этом смысле являлись прелюдией к начавшемуся в 1830-е годы бурному процессу понимания, узнавания и включения в современную профессиональную палитру всего разнообразия национальных школ и стилей. Сформировавшийся к тому времени историзм мышления архитекторов середины XIX века проявлялся не только в желании познать архитектуру предыдущих эпох и народов, но и реально включить ее в единую пространственную книгу застройки города. Точно так же, как в литературе, подражательность в конце XVIII—1-й половине XIX века была важным признаком высокой культуры автора и зрелости самого литературного процесса, в архитектуре эта настойчивая подражательность 1830—1890-х годов олицетворяла высокий культурный уровень зодчества, сумевшего целеустремленно и сознательно перейти от безоглядного почитания какой-либо одной стилистической системы («моноориентации») к эстетическому и общекультурному равноправно сразу всех архитектур мира (к своеобразной «полиориентации»).

Многообразие мировой архитектурной культуры к концу XIX столетия стало достоянием зодчих Петербурга. Здесь нелишне вспомнить, что в эти десятилетия на страницах профессиональных журналов неоднократно высказывались мысли, что наконец-то удалось при строительстве современных зданий создать облик с мотивами (вплоть до точных, буквалистских повторений) «людовиков», «генрихов», «мавританских», «восточных» и так далее стилей. В этом смысле реальный Петербург, его застройка становится своеобразной всемирной ассамблеей архитектуры всех народов и эпох, где каждое здание — это страница мировой архитектурной культуры. Можно сказать, что эпоха эклектики была совершенно необходимой и качественно незаменимой и плодотворной стадией развития профессиональной архитектурной школы. Столь же необходимой, как подражательность Жуковско-го, Пушкина, Карамзина.

Интересно отметить, что процессы зарождения и созревания этих идей протекали в недрах зодчества начиная с середины XVIII века, причем преимущественно в искусстве интерьера и в загородных парковых постройках. В условиях всеобщего преклонения перед единым стилем (будь то барокко или классицизм), неожиданно и достаточно часто появляются «китайские» комнаты, «готические» залы и кабинеты, «египетские» вестибулы, «помпейские» залы, а также столь же экзотические для господствующего стиля беседки, павильоны... Создается впечатление, что именно интимные, камерные выды зодчества были наиболее свободными от стилевой нормативности и являлись полигоном для всего архитектурного творчества, оперативного и достаточно чутко откликаясь на вибрации общественных эстетических ориентаций. Кстати, как ни покажется странным, но первые стилиевые системы времен эклектики 1830—1840-х годов («готика», «неоренессанс», «неогрек» и другие) вышли на фасады зданий и комплексов, пройдя своеобразную проверку в решении интерьеров предыдущих времен.

\* \* \*

Данные примеры показывают, что различные виды искусства и науки с разной скоростью и разным внутренним порывом откликались на внешнеполитические и экономические требования, на изменения социальных и эстетических доминант. Не было равномерности развития искусств. Зачастую не совпадали хронологические рамки изменения стилиевых ориентаций. Наиболее значимые, определяющие для духовной жизни идеи, возникая в одном виде искусства, распространялись последовательно на другие также, на первый взгляд, без видимой закономерности.

Все это позволяет утверждать, что в рамках единого поступательного движения всей петербургской духовной культуры каждый из видов эстетической и интеллектуальной деятельности развивается по своим специальным законам и по особой хронологической канве. Периодизация литературного творчества ни по

временным, ни по содержательным характеристикам не совпадает полностью с периодизацией балета, театральной деятельности, градостроительства, архитектуры, живописи... Более того, в каждом из этих достаточно обобщенных эстетических процессов существуют особые подвиды деятельности, имеющие столь же автономные характеристики развития. К примеру, развитие архитектурной теории, градостроительства, архитектуры зданий и сооружений, искусства интерьера различаются не только объектом и формами творчества, но и хронологическим несоответствием друг другу. Изучение архитектуры Петербурга — Петрограда — Ленинграда позволило выделить ряд качественных этапов ее формирования: 1703—1732, 1733—1762, 1763—1813, 1814—1836, 1837—1905, 1906—1917, 1918—1945, 1946—1965, 1966— по настоящее время. Каждый из данных периодов отличается определенным единством подходов к территориальному и средовому освоению городского пространства. Начало каждого периода знаменуется разработкой, утверждением и трасировкой в натуре Генерального плана города, учитывающего и уточняющего как уже освоенные на предыдущих этапах территории, так и предложения по первичному освоению новых периферийных зон. Возникает на вновь осваиваемых землях планировочный каркас проспектов, улиц, площадей, формируются основные градостроительные акценты и ансамбли, закрепляющие опорные узлы нового каркаса. Вслед за этим начинается в границах нового каркаса интенсивное создание рядовой плотной ткани, а на ранее освоенных территориях — своеобразное вторичное освоение среды путем достройки, перестройки и реконструкции существующей ткани в соответствии с новыми эстетическими и социальными потребностями.

Доминирующей является стилистика нового этапа, хотя всегда наравне с ней возводятся здания в уже отвергнутых стилях (вспомним, что постройки в духе эклектики массово строились даже в 1910-е годы).

Еще до конца одного периода начинает в его недрах активно развиваться архитектурная теория последующего. Как здесь не напомнить, что в 1750-е годы, во времена расцвета барокко, молодые архитектурных учеников обучали «новым вкусам» на примерах французского классицизма.

В то же время искусство интерьера запаздывает по сравнению с архитектурным творчеством, зачастую оформляя помещения новых зданий (в новомодном стиле) формами отвергнутой на улицах города стилиевой системы. Все это показывает, что искусство интерьера в застройке Петербурга не столь жестко увязано с архитектурными стилистическими доминантами.

В архитектурном творчестве Петербурга не было ни одной эпохи, когда бы возводили только здания в стиле, доминирующем для этой эпохи. Всегда идет интенсивное строительство и зданий в формах предыдущих стилиевых систем. Таким образом, стилиевое многообразие является не только закономерностью градостроительного

облика северной столицы на каждом этапе его развития, но и существенной закономерностью обобщающего развития самого творчества зодчих. Аналогичные выводы можно сделать и на примерах других видов искусства.

Поток формирования городской культуры включал все социально детерминированные субкультуры. Феномен петербургской культуры объединял культуру дворцов и культуру хижин. Высший свет, чиновники, купечество, мещанство — все они внесли свой неповторимый вклад в созидание единого духовного мира. Более того, накопленный огромный фактический материал показывает, что далеко не всегда искусство высшего света играло определяющую роль в поступательном движении всей культуры. На многих важнейших переломных этапах именно искусство средних и даже низших классов становилось катализатором развития и диктовало конкретные формы, жанры и стилевые приоритеты для всей культуры города. Можно здесь напомнить, к примеру, что в 1760—1770-е годы именно массовая общедоступная литература в основном и привела к саморазрушению догматов нормативного литературного классицизма, а десятилетием позднее под давлением простонародного театра практически полностью преобразился репертуар театров, освоив даже на придворной сцене новые комедийные жанры.

В едином процессе саморазвития интеллектуального мира города все виды искусств играли разные роли, меняющиеся во времени. На любом этапе существовал доминирующий для общественного сознания вид искусства. В XVIII — первой трети XIX века такую роль играла литература, в середине XIX века — естественные науки, в конце XIX — начале XX столетия — архитектура. Одновременно различные виды деятельности по-разному воспринимали изменения политических, социальных и экономических условий. Театр наиболее быстро и резко реагировал на такие изменения. Так, драматические годы после совершеннолетия Павла Петровича, эхо восстания Е. Пугачева привели к почти полному сокращению интенсивности театральной деятельности в столицах, а затем к коренному изменению репертуара. Литература, балет, музыка откликнулись не столь импульсивно. Наименее реагирующим было в эти годы са-

моразвитие архитектуры. Как не вспомнить здесь звездный час оперетты на Петербургской сцене, продолжавшийся от феерического взлета до полного отрицания всего 5-6 лет (с 1866 по 1871 годы)! Среди архитектурных видов творчества наибольшей мобильностью отличалось искусство интерьера. Создается впечатление, что зодчество, далеко не всегда по своей идеологии находившееся в первых рядах преобразователей, а чаще отставая от наиболее мобильных видов искусства, игравших особую роль на переднем крае поиска новых общеэстетических путей, в то же время впитывало в себя все апробированные временем общекультурные новации, являясь своеобразным фундаментом поступательного движения единого духовного потока. Общекультурные завоевания приобретали вечность, пройдя через архитектурное мышление и созидание. В то же время зодчество задавало всей современной духовной культуре масштаб видения. Саморазвиваясь от периода к периоду, архитектура с неизбежностью вносила этот доминирующий в данный период масштаб мышления во все другие виды искусства. Петербургское зодчество постепенно стало основным камертоном и главным хранителем всей духовной жизни столицы на Неве.

Данные наблюдения, даже на массовых примерах XVIII — начала XIX столетия, позволяют выявить достаточно явную относительную самостоятельность развития видов искусств в едином потоке культуры. При этом закономерности саморазвития всех искусств удивительным образом взаимно дополняют друг друга, создавая грандиозную во времени и, как минимум, всероссийскую по значимости, полифоническую по структуре панораму формирования петербургской культуры. На каждом этапе отдельные виды искусств играли разные социально-эстетические роли, вызывая определяющие для стилиа эпохи изменения, осуществляя стабилизирующие функции. Образно говоря, сильные партии всех художеств (знатнейших и дополнительных), не теряясь в едином художественном потоке, создавали гармоничную многоголосую, многоплановую симфонию.

С мифом об эстетической однородности и однонаправленности культуры северной столицы давно пора проститься.



Л. ПРОЦАЙ, Е. ШЕЛАЕВА

# В честь "знатной радости"

(РЕПОРТАЖ С ПУСТОГО МЕСТА, ПРЕЖДЕ ИМЕНОВАВШЕГОСЯ —  
ЕКАТЕРИНГОФ)



*Екатерингофский дворец*

Екатерингофский дворец — своеобразный памятник отечественной военной славы, первый петербургский дворец-музей, воспетый в стихах и не сохранившийся, к сожалению, до наших дней, — известен сегодня лишь малому кругу ленинградцев. Его история обращает нас к самым

истокам города, к событиям 20-летней Северной войны, которую решительно повел Петр I против юного, безрассудно-смелого и дерзкого шведского короля Карла XII, войны, завершившейся полным триумфом России и укреплением ее на Балтийском море. В том долгом военном марафоне,

---

В 12-м номере журнала за прошлый год мы рассказали о судьбе историко-бытовых музеев, возникших в бывших дворцах петербургской знати в послеоктябрьские годы (А. Блинов. «Прерванная нить»). Нынешняя публикация посвящена их предшественнику, дворцу-музею Петра I, в истории которого первые годы Советской власти оказались последними.



*Интерьер каминной комнаты*

начинавшемся с робких и неуверенных шагов россиян, каждой, даже самой маленькой, победе надлежало стать особой вехой на пути к славе отечественной и на века закрепиться в памяти потомков.

Морское сражение в ночь с 6 на 7 мая 1703 года не явилось исключением. Яркой страницей — как первая морская победа русских на Балтике — вошло оно в нашу историю. «Небываемое бывает» — несли на себе печать восхищения награжденные золотые медали.

Всего полгода назад оказался в руках Петра, с детства болеевшего морем и мечтавшего о Балтийских просторах для русского флота, желанный Ключ-город (Шлиссельбург), открывавший путь к устью Невы. Когда же 1 мая 1703 года графу Шереметеву сдался гарнизон небольшой шведской крепости Ниеншанц, последнего оплота шведов на невских берегах, от свежего балтийского ветра просто закружило голову. Это было началом серии военных успехов. До закладки первых укреплений будущей крепости Санкт-Петербурга на Заячьем, или Веселом, острове (Луст-Эйланд) оставалось чуть более двух недель.

Известие о падении Ниеншанца, видимо, не успело дойти до шведов, и их эскадра, руководимая адмиралом Гедионом фон Нуммерсом, не подозревая о близком присутствии русских, вошла несколько дней спустя в невское устье, где и была неожиданно атакована. На тридцати небольших ботах солдаты Семеновского и Преображенского полков под командованием «бомбардирского капи-

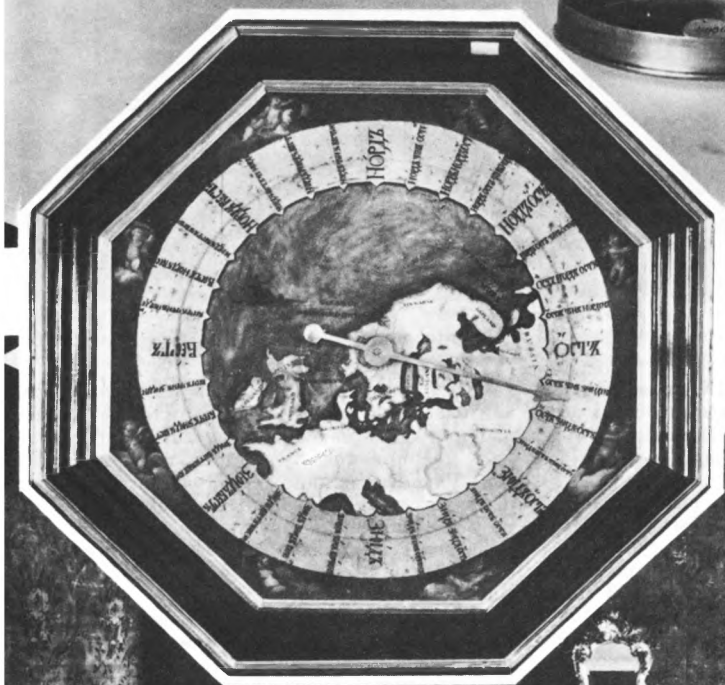
тана Петра Михайлова» и поручика Александра Меншикова взяли на бордаж и захватили два почти не поврежденных неприятельских судна — 10-пушечный галиот «Гедан» и 8-пушечную шняву «Астрильд». Остальные суда ушли в море.

На месте этого сражения, близ устья Фонтанки, на берегу Черной речки (впоследствии Екатерингофки), против деревни Калинкиной, через 8 лет, весной 1711 года, в честь «знатной радости» по случаю победы был разбит парк, названный по имени жены Петра I Екатерингофом (буквально — Екатеринин двор), а на низменном острове заложен дворец — одноэтажное деревянное здание, спроектированное, по-видимому, Доменико Трезини. Прямо к дворцовому крыльцу был проложен канал. Дикий и неухоженный лес вокруг превратился в «преизрядную рощу» с искусственными прудами.

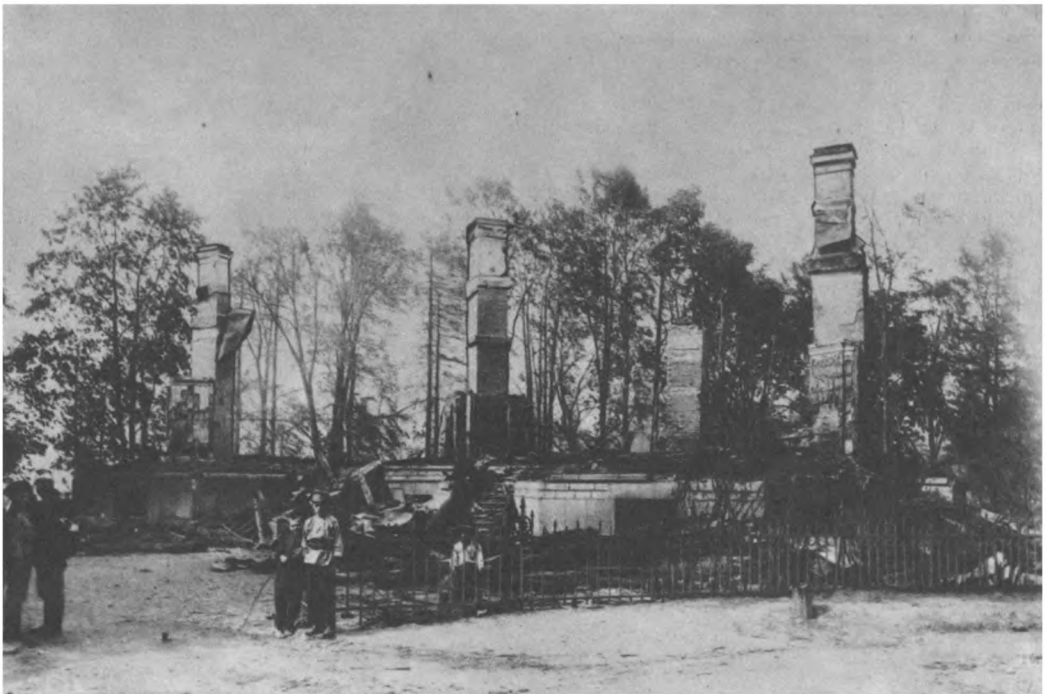
При Елизавете Петровне дворец капитально перестроили — он приобрел второй этаж, значительно расширился, так что от строения Петровской эпохи в нем осталось совсем немного. В обновленном здании, насчитывавшем 21 комнату, со времен Петра I сохранилось петруным только убранство комнат первого этажа. Само же дворцовое поместье с хозяйственными заведениями менее чем за столетие использовалось и как охотничий парк и зверинец, и как скотный двор с молочной фермой, и огород, и садоводческий участок. От обветшания и запустения не смогли спасти Екатерингоф ни грандиозные проекты Важенова по увеличению парка, ни пред-



*Личные вещи Петра I  
Ветровой прибор*



*Интерьер одной из комнат дворца*



После пожара 1924 года

принятые на рубеже XVIII—XIX столетий административные меры (в частности, передача его в 1800 году в ведомство генерал-губернатора фон дер Палена, а в 1804 году — в ведение графа А. С. Строганова).

Новый импульс для жизни он получил лишь в 20-е годы XIX века, когда графом М. А. Милорадовичем, петербургским генерал-губернатором, был задуман план его переустройства. Получивший высочайшее одобрение в 1823 году проект, в разработке которого участвовал О. Монферран, в кратчайшие сроки уже был реализован. К весне 1824 года здесь выросло несколько беседок и павильонов. В их числе — кофейный домик в русском стиле, Львиный и Китайский павильоны, здание «фермы», где летом жил Милорадович, знаменитый увеселительный «Вокзал»... В самом дворце, по замыслу генерал-губернатора, решено было сохранить музейное собрание вещей Петровской и последующих эпох. Так было положено начало первому дворцово-музею в Петербурге.

В нижнем этаже находилась спальня императора, где стояла простая, сколоченная, по преданию, его собственными руками, сосновая кровать. Наволочка и одеяло были шелковые, некогда зеленые, с нашитыми золотыми орлами. Здесь же висели музыкальные часы работы английского мастера Торнтона с миниатюрным изображением Петра, играющие двенадцать песен. В шкафу, стоявшем перед входом в комнату, хранились петровские мундиры. Неподдалеку размещалась столовая со штучным банкетным сто-

лом в центре, сделанным из лиственницы архангельскими мастерами. Каминная комната дворца, также находившаяся внизу, использовалась для приемов, аудиенций, принятия рапортов. Рядом с камином располагался, наверное, один из самых уникальных предметов в комнате — настоящее произведение искусства и в техническом, и в художественном отношении: большой настенный ветровой прибор, вероятно тоже работы самого Петра I, оригинально украшенный картой Северной Европы. Его стрелка, соединенная с флюгером на крыше здания, показывала направление ветра. Аналогичный по замыслу, только более сложной конструкции прибор из трех циферблатов — показателей времени, направления и силы ветра — был заказан Петром немецким мастерам в Дрездене для дворца в Летнем саду.

На стене внутренней лестницы вместо обоев был натянут холст с шутливой картой азиатской России, по которой Петр I, по сохранившимся свидетельствам, экзаменовал нетвердо знающих географию. На втором этаже «в угловой комнате, — как сообщил М. И. Пыляев, — было резное, в виде барельефа изображение Петра в лаврах», под чехлом хранилась деревянная табакерка его работы, пожалованная поручику Иосифу Вотому, рядом — другая, «подаренная им жене купца Марии Барсуковой»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пыляев М. И. Старый Петербург. Спб., 1889. С. 80.

Но в основном и убранство помещений, и представленные в этой части дворца экспонаты относились к более позднему времени. В одной из комнат располагалась библиотека, насчитывавшая по реестру сотню томов о жизни и деяниях Петра Великого. В красивых переплетах, с золотыми гербами и тиснением — «Екатерингофский дворец», книги являли собой редчайшее собрание. Среди комнат выделялись также «китайские кабинеты». После ремонтных работ в середине XIX века стены здания, отделанные раньше богатым белым бархатом с цветами или атласным штофом, значительно потеряли в своем облике, и обивка была заменена дешевым ситцем и шерстяной материей. К концу столетия дворец оклеили китайскими шелковыми обоями, найденными на чердаке Таврического дворца.

На протяжении довольно долгого времени весной и летом музей открывался для всеобщего обозрения, собирая немалое число посетителей, т. к. Екатерингоф — первый общественный парк столицы — с конца 20-х годов был популярным местом народных гуляний, о чем сохранилось немало свидетельств. Описывая, например, один из таких дней 1842 года, очевидец рассказывал: «Весь Петербург, нарядившись в самые пышные летние обновы, вдруг потянулся за Калянкин мост, в Екатерингофскую рощу. Ряды экипажей тянулись почти до самого Кашина моста, у старой Нарвской заставы скопище экипажей, пешеходов, гуляющих и любопытствующих доходило до невероятия...»<sup>2</sup>

Тем не менее уже во второй половине XIX века, несмотря на повторяющиеся там ежегодно гуляния 1 мая и в Троицын день, Екатерингоф снова являл собой полное запустение, его пруды были «покрыты плесенью, а окружающая атмосфера пропитана зловонием и удушливым запахом, распространяемым вблизи стоящим костеожигательным заводом», — писал М. И. Пыляев<sup>3</sup>. Ценности Екатерингофского дворца еще в середине XIX столетия перешли на хранение в Императорский Эрмитаж. А в начале XX века

«от великолепной резиденции Петра, построенной на месте первой его морской победы, сохранился только деревянный дворец, давно не отремонтированный, — констатировал другой историк города В. Я. Курбатов. — Кое-какая обстановка, хранившаяся еще несколько лет тому назад, теперь вывезена. Канал, подходящий к самому фасаду дворца, обыкновенно лишен воды... Парк заброшен. Дворец хотя и цел, но угрюмо заколочен»<sup>4</sup>.

Последним жизненным всплеском явилась здесь юбилейная выставка, развернутая по случаю торжественного празднования 200-летия С.-Петербурга в 1903 году. Именно с этой экспозицией, посвященной Петровскому времени, и знакомы представленные фотографии, благодаря которым мы имеем счастливую возможность не только увидеть внешний облик давно не существующего здания, но и, заглянув в отдельные его залы, составить себе хоть некоторое впечатление об их внутреннем убранстве и экспонатах.

После февральской революции 1917 года дворец был занят под рабочий клуб Нарвской заставы. Тут же обосновалась затем и районная организация Союза молодежи. Фактически лишившись хозяина, здание, как, впрочем, и большинство петроградских строений, на глазах приходило в негодность. В 1924 году оно сгорело дотла.

Восстановительные работы в 1926 году коснулись только самого Екатерингофского парка, уже задолго до того утратившего свое лицо, а к 1933 году потерявшего и имя — он стал парком 1 мая, переименованным позднее (в 1948 г.) в парк 30-летия ВЛКСМ.

---

<sup>2</sup> Цит. по: Столянский П. Н. Петергофская перспектива: Ист.-худож. очерк. Спб., 1923. С. 11.

<sup>3</sup> Пыляев М. И. Назв. соч. С. 88.

<sup>4</sup> Курбатов В. Я. Петербург: Худож.-ист. очерк и обзор худож. богатства столицы. Спб., 1913. С. 565.



Май 1990 года. В день рождения города на Невском проспекте у закрытых дверей храмов идет служба. Молятся верующие — христиане разных конфессий,— молятся под дождем. На фотографиях нашего корреспондента Людмилы Кудиновой зонтики, зонтики... Тогда же в редакцию поступила статья о судьбе церквей Невского проспекта, о нынешнем их плачевном состоянии. Прошел год. Что изменилось?

# ”ДОМ МОЙ ДОМОМ МОЛИТВЫ НАРЕЧЕТСЯ..”

КАРИНА МИНАСОВА



Молитвы здесь давно не звучат. Не горят перед алтарем свечи. Да и алтаря нет — только черная ниша зияет неммым укором. Как неммым укором живущим и ушедшим стоят храмы Божьи по всей России, не слыша слезной мольбы и горячего покаяния. Трагична и величественна их судьба, как и судьба народов, воздвигнувших их...

Снующие по Невскому в суете сует, в многотысячном людском муравейнике, задержите на мгновение взор на этих «памятниках архитектуры» — поруганных, разрушенных, сожженных, — памятниках нашей истории, культуры,

милосердия и... интернационализма (да-да, именно интернационализма, хотя сущность отношений между людьми разной веры и национальностей в прошлом не имела такого пышного названия). Эти старые камни помнят иные времена в империи, в Петербурге и на Невском, где заложены они были, дабы стать источником света и добра, без различия роду и племени, ибо Бог, которому служили люди, был един. Так во второй половине XVIII века на Невском появились церкви всех основных христианских направлений. Их строили финны, голландцы, шведы, армяне, поляки и немцы.

Одним из первых, в 1729—1730 годах, был построен лютеранский собор св. Петра (Невский, 22—24) для немцев, находящихся на службе у Российского государства.

Церковь была возведена всего за два года благодаря помощи европейских стран, пожертвовавших немецкой лютеранской общине Петербурга три с половиной тысячи рублей. В Митаве (ныне г. Елгава в Латвии) мастером Иоахимом был изготовлен орган. При освящении церкви присутствовали все члены царской семьи.

К началу 20-х годов следующего века в Петербурге проживало 39 тысяч немцев. К тому времени церковь занимала на Невском уже не такое выгодное положение, как прежде, — ее затмили Строгановский дворец и Казанский собор. Поэтому в марте 1830 года церковным советом немецкой общины было решено выстроить новую церковь на месте существующей. Николаю I представили несколько вариантов застройки, и выбор императора пал на проект Александра Брюллова. Собор строился с 1833 по 1838 год и рассчитан был на две с половиной тысячи молящихся. Роспись выполнил художник Дроллингер по эскизам Карла Брюллова (кисти последнего принадлежит алтарная картина «Распятие», которая в настоящее время хранится в запасниках Русского музея). В конце XIX века росписи Дроллингера были заменены новыми (по эскизам М. Месмахера). В 1840 году в церкви был установлен новый орган — самый большой и современный в тогдешней России, работы органной фирмы в Людвигсбурге.

Невский, 34. Примерно там, где сейчас стоит, со следами былой красоты и величия, собор св. Екатерины, в 1738 году появилась католическая церковь. Позднее, как и лютеранскую, ее было решено заменить более грандиозным сооружением. Проект выполнил Ж.-Б. Валлен-Деламот, и 16 июля 1763 года состоялся торжественный молебен в честь ее закладки. А в 1769 году Екатерина II издала указ «О неприкосновенности собора и всех других, принадлежащих ему строений на вечные времена». Строительство, которое с 1776 года продолжил архитектор Антонио Ринальди, длилось долгих двадцать лет. Собор вмещал одновременно более двух тысяч молящихся, которых встречали начертанные на фронте слова: «*Domus mea domus Orationis*» («Дом мой домом молитвы наречется»).

В конце XVIII века по распоряжению Павла I собор св. Екатерины был передан иезуитам. Благодаря огромной просветительской деятельности этого ордена католичество тогда приняли представители именитых дворянских родов — Одоевских, Голицыных, Ростовичных, Толстых.

Опала и гонения на иезуитов начались в правление Александра I, и, после их изгнания из России в 1815 году, собор перешел в руки доминиканцев, которые опекали две приходские школы, а с 1889 года открыли благотворительное общество. Первым его шагом стало создание приюта св. Марии для пожилых женщин, интерната при школе для мальчиков и посреднического комитета для ищущих работу.

В начале 1889-го был организован приют для 150 мальчиков-сирот и начальная школа для 200 девочек. Обучение в начальных классах было бесплатным, около шестидесяти детей питались за счет церкви, многие получали одежду и обувь. В 1892 году собор перешел от монахов к «светским священникам», которые продолжили дело благотворительности, и слабые здоровьем дети даже направлялись в летний санаторий в Лугу. Служба в соборе велась на четырех языках. В разное время его посетили Мицкевич, Дюма, Лист, Бальзак. В 1798 году в соборе в присутствии Павла I был торжественно захоронен прах последнего польского короля Станислава Августа Понятовского. Годы спустя Советское правительство предложило Польше забрать останки короля, поскольку собор св. Екатерины собирались снести, и в июле 1938 года гроб с прахом был перезахоронен в городе Волчино, в церкви св. Троицы над Бугом. Доныне покоится в соборе прах французского генерала Жана Виктора Моро — советника при главной квартире союзников, погибшего за освобождение Европы от войск Наполеона. В интернате при гимназии собора работала в 1907—1914 годах блаженная Урсула Ледховска, основательница известной во многих странах мира конгрегации урсулинок.

Невский, 40-42. Небесно-голубое здание, на фронте которого изображены белые ангелы, несущие крест. Это бывшая армяно-григорианская церковь св. Екатерины. Первые армяне (это были офицеры армии Петра I) появились в Петербурге еще в 1710 году. Во второй половине XVIII века Екатерина II, следуя плану Петра I, желавшего использовать опыт армян в сношениях с Востоком (в дипломатии и торговле), пригласила переселиться из Индии в Россию 300 армянских семей. Так образовалась в Петербурге армянская колония. Наиболее преуспевающей была семья Л. Лазаряна, сын которого — Ованес Лазарев, помогавший освободительному движению против турецкого ига, — остался в истории культуры России как основатель Института восточных языков в Москве (так называемый Лазаревский институт). Он также немало способствовал получению образования армянской молодежи в Москве, Петербурге и Дерпте.

По мере укрепления армянской колонии появилась возможность возвести свой храм. 22 мая 1770 года по челобитной Лазарева «с прочими армянами» последовало устное повеление Екатерины II «дозволить им построить в Петербурге церковь». Ее сооружение началось в 1770 году, а в 1777-м в присутствии предводителя Российской Армянской епархии Иосифа Аргутинского церковь была освящена. Место для нее было отведено «на Большом проспекте против каменного гостиного двора, почему и сооружение ее требовало немало капиталу...» Этот капитал (30 тысяч) пожертвовал Лазарев. За такую услугу община позволила ему возвести на церковной земле дом с флигелем, который был выстроен с южной стороны в линию с существовавшей застройкой Невского. Как и церковь, он был построен архитектором Г.-Ф. Фельтеном, немцем по





происхождению. В 1785 году Лазарев построил второе здание с северной стороны, а затем продал оба дома церковному приходу. В одном из лазаревских домов (№ 42) жили Тютчев, Сперанский, декабрист Батеньков. Некогда между двумя лазаревскими домами существовали ворота с ажурной решеткой в полтора этажа высотой, которые «охранялись» каменными львами. В настоящее время эти львы и одна половина решетки украшают вход в сад больницы имени Ленина.

К более поздним постройкам относятся Казанский собор, финская лютеранская церковь св. Екатерины и церковь св. Воскресения Христова (храм Спаса-на-Крови).

Казанский собор построен в 1801—1811 годах по проекту и под руководством выдающегося зодчего А. Н. Воронихина. Главной святыней собора стала чудотворная икона Казанской Божьей матери, считавшаяся покровительницей России, дома Романовых и Петербурга. В первые же годы своего существования собор сделался памятником русской военной славы: в 1813 году тут был захоронен М. И. Кутузов. Здесь разместили и трофеи Отечественной войны 1812 года. В 1932 году здесь был открыт единственный в то время в стране Музей истории религии и атеизма.

Храм Спаса-на-Крови, этот шедевр русского зодчества, как всем известно, был построен на месте убийства Александра II, на средства многих русских городов, чьи гербы и изображены на внешней стороне колокольни. Спас-на-Крови оправдал свое название и впоследствии: восемь его священников были замучены и растрепаны (похоронены на Смоленском кладбище), а в годы блокады в церкви складывали трупы умерших ленинградцев. Интересно, что жизнь храму сохранило Общество политкаторжан: в 1930-х годах он подлежал сносу, но по просьбе Общества был оставлен как будущий музей народволец.

Что же касается здания финской церкви св. Екатерины (Желябова, 8), то о нем мы знаем только, что построено оно было в 1805 году архитектором Паульсоном и рассчитано более чем на тысячу молящихся. Интерьеры церкви выглядели значительно богаче, чем те, что мы видим сегодня, посещая ту или иную выставку в Доме природы.

С этого факта я начну рассказ о тех поистине чудесных превращениях, которые произошли с храмами после того, как в них перестали звучать молитвы.

Итак, Дом природы... Мало того, что эта организация незаконно занимает площадь церкви, ее руководство вдобавок еще и не осознает сего кощунственного факта и даже собирает подписи ленинградцев под воззванием о сохранении за ними помещения. С грустью должна отметить, что собирает весьма успешно. В канцелярской книге с подписями я нашла только три-четыре мнения о том, что надо бы вернуть верующим незаконно отнятое. Встречаются записи и «патриотические»: «Финны — для Финляндии, а Финляндия — для финнов. А здесь Россия!» И не приходит в голову подписавшим

воззвание, что уж наверное для Дома природы можно найти другое помещение, и, кстати, попросторнее, а то ведь посетителям на выставках не разойтись. К чести финнов хочу сказать, что в борьбе за возвращение церкви они полностью опровергли мнение Н. М. Карамзина, писавшего: «Сей народ, древний и многочисленный, занимавший и занимающий такое великое пространство в Европе и в Азии, не имел историка, ибо никогда не славился победами, не отнимал чужих земель, но всегда уступал свои». Видимо, жизнь в Стране Советов и этот миролюбивый народ кое-чему научила, и свою церковь финны никому уступать не собираются. Недавно часть территории была отвоевана, и на втором этаже церкви начались воскресные богослужения.

Кафедральный собор св. Петра немецкой евангелическо-лютеранской церкви России долгое время пустовал, в 1950—1960-е годы использовался как овощехранилище, а с 1963 года здесь появилась вывеска: «Учебно-производственная плавательная база Балтийского морского пароходства». Здесь, под сводами храма, которые теперь начисто оштукатурены и побелены, укрепляют здоровье тела тысячи ленинградцев. Спросить бы: а как у них со здоровьем духа? Не болит ли душа, когда они плавают в чаше бассейна глубиной в 5,5 метра и размером 25×12 метров (ее вырыли в центральном зале собора), занимаются на тренажерах, располагаются на встроенных «на веки веков» трибунах? Балтийское морское пароходство проделало фундаментальную работу, вложив немалые деньги, чтобы приспособить храм под бассейн (с «благословения» доктора архитектуры А. Изюитко, преподавателя Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени Мухомовой, — автора проекта). А не легче ли было сразу построить просторную, отвечающую всем современным требованиям плавательную базу? Уж не знаю, кому принадлежала эта блестящая идея по аренде собора, до последнего времени никем не опротестованная.

Но «храм оставленный — всё храм...» То ли сырость одолела, то ли лет минуло много, то ли Бог прогневался, но что-то там наверху, под куполом, разладилось, угрожая рухнуть на головы «водоплавающих» всей своей вековой тяжестью. Однако рухнуть не дали — о храме ли пеклись или о бассейне, но меры приняли своевременно. И вообще, считает дирекция бассейна: если б нас здесь не было, еще неизвестно, что бы с ним было. В этом тоже есть своя доля истины. Поэтому воздадим должное Балтийскому пароходству за сохранение памятника архитектуры и спросим его: а что дальше? Ведь немецкая община требует вернуть ей собор. И городские власти того же мнения — собор должен быть передан общине. Вот только непонятно, как. Нет, пароходство не против удалиться, если его плавательной базе предоставят соответствующее помещение. Думаю, излишне пояснять, что не только «соответствующего», но и хоть сколько-нибудь пригодного у города нет. Второй аргумент дирекции бассейна, подкрепленный мнением специалистов,

заключается в том, что если начать новое переоборудование помещения (из бассейна в храм), то тут-то оно точно рухнет, не выдержав такого испытания. И уж воистину камнем преткновения для города, общины и пароходства стал вопрос о том, кто же будет финансировать строительство нового бассейна и реконструкцию старого храма. Пароходство почему-то считает, что раскошиться должна община — и на то, и на другое. Однако позиция эта, мягко говоря, спорная. В роли третейского судьи по всем трем пунктам выступил, конечно, Ленгорисполком, но складывается впечатление, что «судия» и с пароходством ссориться не хотел, и ронять свой авторитет в глазах демократической, религиозной и культурной общественности поостерегся. А пока суд да дело, «храм оставленный» — всё бассейн...

Католическому собору св. Екатерины в чем-то повезло больше, в чем-то меньше. Первый раз он горел в 1947 году (это с 1783-го!). Одно время использовался как склад, отдельные помещения его и сейчас занимает дирекция Музея истории религии и атеизма. В 1981 году его передали в ведение Филармонии для организации в соборе органного зала. С этого времени начались работы НПО «Реставратор», которые продолжались не один год, и вот, когда реставрация была близка к завершению, случился второй пожар (в начале 1984 года), уничтоживший последние остатки роскошного убранства бывшего храма.

В судьбе армянской церкви тоже не все просто. В здании с 1960-х годов ютятся (по-другому не скажешь) художественно-декорационные мастерские Театра музыкальной комедии. Помещение для качественной работы явно не годится — во-первых, ввиду скудности специалистов (здесь и слесари, и художники, и швеи, и бутафоры, и столяры), а во-вторых, из-за размеров — высота потолков для создания декораций должна быть не менее шести метров. Дирекция театра нашла пригодное для мастерских помещение — пустующие склады на Московском проспекте, но прежний горисполком в прошении отказал, напомнив, что в проекте капитального ремонта здания театра предусмотрено помещение для декорационных мастерских. Жаль только, что неизвестно, когда сам капремонт начнется, потому как горисполком, при всем желании помочь театру, мастерским и армянской общине, не мог решить, по какому же проекту проводить реконструкцию — с участием ли канадской фирмы, которая берет ее осуществлять за два года и вложить 10 миллионов долларов, или без нее.

Что же касается Казанского собора и Спасана-Крови, то здесь противоборствующие стороны заняли следующие позиции. Как вы заметили, гордая надпись «Музей истории религии и атеизма» уже не украшает Казанский. Православная христианская община и городские власти пришли, как это модно теперь говорить, к консенсусу — решено возродить в соборе богослужения и сохранить в нем часть экспозиции

музея, рассказывающую об истории Русской православной церкви. И епархия с таким вариантом согласилась. Однако здесь возникает все тот же вопрос — а куда денется Музей истории религии? Пока городские власти не нашли для него пристанища.

А вот церковь св. Воскресения Христова дирекция музея «Исаакиевский собор», филиалом которого она является, никак не соглашалась отдать верующим, и даже, говорят, собиралась развернуть в ней экспозицию о народолюбцах (так сказать, воплотить желание Общества политкаторжан в жизнь — из собора в память по убиенному сделать музей в память об убийцах). Победила в этой неравной борьбе община христиан Русской православной церкви, и после реставрации Спас-на-Крови будет открыт для богослужений. Дирекция же придерживается мнения, что церковью должно быть меньше, а музеев больше. Думаю, что нужны и те, и другие — и для духа, и для души.

В новом Ленсовете существует подкомиссия по делам вероисповедания религиозных обществ, которую возглавляет А. Ю. Симаков. Я заинтересовалась, какие задачи ставит перед собой эта подкомиссия и как это отразится на судьбе бездействующих храмов. Выяснилось, что подкомиссия хочет добиться того, чтобы все вопросы, связанные с религией, решались на местах, без участия Москвы (сейчас ими занимается Совет по делам религий). Во-вторых, подкомиссия берет на себя налаживание контактов религиозных общин с иностранными государствами, чтобы привлечь их к реставрации храмов. И в-третьих, подкомиссия хочет разобраться, как распределяются налоги, которые платит церковь, — если часть из них отчисляется и в местный Совет, то эту часть отдать общинам, дабы у них появились собственные средства на реставрацию церковей. Что ж, Бог в помощь!

...Давно не звучат на Невском колокола, призывающие к молитве, не звучит в храмах Слово Божие, обращенное к плачущим и страждущим, заблудшим и гонимым. Не потрясают взоры эти храмы красотой убранства, не трогают душу щедростью милосердия, опекая обездоленных. Нет у сегодняшних верующих достояного места для общины и отправления церковных обрядов и религиозных праздников. Знакомый экскурсовод как-то рассказал мне, что иностранные моряки в первую очередь спрашивают не о музеях, а о том, есть ли в городе церковь, чтобы помолиться. И наверное, когда узнают, что церкви есть, но молиться в них нельзя, эти простые парни недоумевают: чему же служат храмы, в которых не звучат молитвы?

«...И вошел Иисус в храм Божий, и выгнал всех продающих и покупающих в храме, и опрокинул столы меновщиков и скамьи продающих голубей. И говорил им: написано: „дом Мой домом молитвы наречется“; а вы сделали его вертепом разбойников» (Мф. 21. 12-13).

Может быть, стоит прислушаться к словам Спасителя, пока не поздно? И вспомнить, что «храм оставленный — всё храм»...

# РЕКВИЕМ

## ГНЕДИЧ

Татьяна Григорьевна  
(1907—1976)

Переводчик, поэт. Родилась на Украине. В 1934 г. окончила историко-филологический факультет Ленинградского института философии и истории литературы, в 1941 г. — аспирантуру ЛГУ. С 1939 г. — преподаватель 1-го Ленинградского педагогического института иностранных языков, литконсультант журнала «Литературная учеба». В период Великой Отечественной войны в блокадном Ленинграде — переводчик «на связи с союзниками» в штабе партизанского движения, затем доцент литературного факультета Педагогического института им. А. И. Герцена. В конце 1944 г. была арестована «за связь с иностранцами». Провела в одиночном заключении 22 месяца, там начала по памяти переводить поэму Байрона «Дон Жуан». В лагерях отбыла весь срок — 10 лет. После освобождения жила в г. Пушкине. Переводила Байрона, Шекспира, Хьелланда, Ибсена и др., а также стихи советских поэтов на английский язык. Перед смертью подготовила первый сборник собственных стихотворений «Этюды. Сонеты» (вышел в 1977 г.).

## КУРБАТОВ

Владимир Яковлевич  
(1878—1957)

Историк архитектуры, краевед, ученый-химик. Родился в Петербурге. Учился в 7-й гимназии (окончил с золотой медалью в 1897 г.) и в Петербургском университете (на естественном отделении физико-математического факультета). За дипломную работу удостоен Бутлеровской премии (1900 г.), оставлен при Университете. С 1908 г. работал в Технологическом институте (с 1923 г. — заведующим кафедрой физической химии). Еще в 1910-е годы приобрел известность как искусствовед, автор работ по истории архитектуры, музейному делу, охране памятников; преподаватель Института истории искусств. В 1934 г. защитил докторскую диссертацию в области химии. 22 сентября 1938 г. был арестован НКВД Ленинградской области. Освобожден «за прекращением следствия по делу» 9 апреля 1939 г. В годы Великой Отечественной войны эвакуировался с Технологическим институтом в Казань. В 1948 г. получил звание профессора. Умер в Ленинграде.

ЕРМОЛАЕВА  
Вера Михайловна  
(1893—1938)

Живописец, график, художник книги, педагог. Родилась в Петровске (ныне Саратовской области). С 1911 по 1914 гг. училась в частной школе М. Бернштейна в Петербурге. В годы учебы совершила поездки во Францию, Швейцарию, Англию. В 1917 г. окончила Археологический институт в Петрограде. Входила в объединение «Союз молодежи». С 1918 г. — член петроградской коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса. С 1918 по 1919 гг. работала в петроградском Музее города. В 1918 г. организовала артель художников «Сегодня», выпустившую ряд книг с гравюрами. В 1919 г. была командирована Отделом ИЗО Наркомпроса в Витебск. С 1919 по 1923 гг. — ректор Витебского художественно-практического института. Знакомство с К. Малевичем. С 1920 г. — член группы УНОВИС (Утвердители нового искусства). В 1920—1921 гг. участвовала в выставках УНОВИСа в Москве. С 1923 по 1926 гг. руководит лабораторией цвета в Государственном институте художественной культуры в Петрограде—Ленинграде (директор — К. Малевич). С 1925 г. работает как оформитель и иллюстратор детской книги.

Была арестована по ложному доносу в 1934 г. Приговорена к пяти годам лагерей. Погибла под Карагандой.

## СТЕРЛИГОВ

Владимир Васильевич  
(1904—1973)

Живописец, график, теоретик, педагог. Учился у К. Малевича в петроградском ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры). После разгрома института (1926) работал в Деггизе и журналах «Чиж» и «Еж». В станковой живописи продолжал развивать супрематические идеи Малевича, занимался частной педагогической практикой.

В конце 1934 г. был арестован по ложному доносу и по 58-й статье приговорен к пяти годам лагерей. Находился в одном лагере с В. М. Ермолаевой. По истечении срока приговора был освобожден и вернулся в Ленинград. В начале войны ушел добровольцем на фронт. После тяжелой контузии и госпиталей находился в эвакуации в Алма-Ате, где познакомился со своей будущей женой — художницей Т. Н. Глебовой. В 1945 году вернулся в Ленинград.

В начале 1960-х годов разрабатывает новую пластическую концепцию пространства — «купольную», — преемственно связанную с идеями кубизма и супрематизма. Вместе с Т. Н. Глебовой (ученицей П. Филонова) создает неофициальную школу, получившую название «группа Стерлигова» (А. Батулин, П. Кондратьев, Г. Зубков, О. Николок, М. Царуш и др.). Умер в Петродворце.

# ПОХОРОННЫЙ РЕМОНТ

ФОТОРЕПОРТАЖ Ю. ИСТОМИНА



Вы знакомы с тем, как капитально ремонтируют театры? Происходит это просто. Первым делом труппе предлагается съехать с места. Срочно и куда глаза глядят. Как это произошло с Ленинградским го-

сударственным театром Музыкальной комедии.

28 июля 1987 года последний раз закрылся занавес, и коллектив принял на себя все тяготы кочевой жизни. В здание



театра пришли строители. Они споро стали готовить помещения для последующих работ. Разбиралось, уносилось и увозилось все. Великолепную хрустальную люстру размонтировали на множество частей. Их сгребли лопатой на носилки и погрузили

в грузовик. При этом каждый проходящий мимо запросто брал по одному или по несколько хрусталиков. А кроме рабочих к делу подключились многочисленные добровольцы. Они уносили все, что может сгодиться в домашнем хозяйстве: дверные



ручки, шпингалеты, плинтусы, карнизы, раковины, подоконники, наличники, зеркала и многое другое. Один из добровольцев-пенсионеров так переусердствовал, что умер на крыше театра с монтировкой в руках. Представители подрастающего поколения били зеркала в дверях балконов.

И вот зазябли пустотой оконные и дверные проемы. Гуляет ветер там, где музыка была. Началось начало капитального ремонта, и конца ему не предвидится...

ВЛАДИМИР МАЛЬКОВ

«То, что столь существенно для отдельного человека, что часто определяет его судьбу, коверкая ее или награждая наивысшей человеческой радостью, не может не составлять живейшего интереса для всех», — писал А. Т. Твардовский.

Эти слова соотносимы с трагической судьбой Елены Михайловны Тагер, «этой благородной и талантливой страдальницы» — как отозвался о ней К. И. Чуковский в телеграмме по поводу ее смерти.

# Железный узел дней

ПИСЬМА Е. М. ТАГЕР  
Л. В. ШАПОРИНОЙ

Е. М. Тагер (1895—1964) стихи стала писать рано.

*О, стихами повитое детство!*

*О, ритмический ветер, качавший мою колыбель!*

Печатались они в 1915—1916-х годах в «Ежемесячном журнале» и в студенческих литературных сборниках («Арион» и др.) под псевдонимом Анна Регат. По мнению В. А. Рождественского, «стихи ее отличались тонким вкусом».

Училась она на историко-филологическом факультете Высших женских (Бестужевских) курсов. В Университете посещала занятия Пушкинского семинара С. А. Венгерова. Там встретилась с Георгием Масловым — талантливым, многообещающим поэтом, за которого вышла замуж в 1916 году. Брак их был непродолжительным — Г. В. Маслов оказался в войсках белой армии и умер от тифа в 1920 году в Красноярске. Значительным его произведением была поэма «Аврора», вышедшая в свет с предисловием Ю. Н. Тынянова. В память о муже Елена Михайловна назвала дочь Авророй.

В последующие годы она публиковала только прозу: книги рассказов «Зимний берег» (1929) и «Ревизоры» (1935), повести «Желанная страна» (1934), «Праздник жизни» (1930). Печаталась в журналах «Наши достижения», «Красная новь» и «Литературный современник», переводила произведения фольклора народов СССР.

Много работала — большая семья: мать, тетка, дочери Аруся и Маша. Вторая дочь родилась, когда Елена Михайловна снова осталась одна — новый брак оказался несчастливим.

Она всегда была окружена людьми: в ней привлекали многогранность и широта интересов, природный ум, доброжелательность, неизбывное чувство юмора.

Но пришел 1937 год. В возрасте 18 лет умирает Аруся, душевно близкий человек. А в марте 1938-го — арест, затем тюрьма, лагеря, ссылка — долгие шестнадцать лет...

В годы блокады умерли мать и тетка. Маша эвакуировалась, закончила школу и ушла на фронт.

Мучась неизвестностью о судьбе дочери, Елена Михайловна в августе 1946 года обратилась к своей давней знакомой Л. В. Шапориной с просьбой, при возможности, разыскать Машу и написать ей.

Так началась переписка, длившаяся десять лет.

Любовь Васильевна Шапориная (1877—1967) — в прошлом деятель театра, организатор Государственного Театра марионеток в Петрограде, фольклорист, переводчик — оказалась мужественнее многих из бывших друзей Елены Михайловны: общение с осужденной по самым страшным статьям (58-8, 58-11) могло в любой момент трагически сказаться на ее собственной судьбе. Тем не менее она писала регулярно, систематически; выполняла скромные просьбы Е. Тагер и из своего непрочного заработка литературного переводчика сколько могла поддерживала ее материально. Она была единственной корреспонденткой поэта в эти страшные годы, единственной (не считая дочери) ее связью с внешним миром. И то, что письма Е. М. Тагер сохранились, — исключительная заслуга Любови Васильевны. Жаль, что не сохранились ее письма в ГУЛАГ. Пользуясь случаем, чтобы воздать должное этой замечательной женщине и поклониться праху ее...

Итак, письма от Е. Тагер шли из Магадана, Бийска, Мамлютки... Читая их, невольно вспоминаешь Ремарка: «Пока человек не сдастся, он сильнее своей судьбы».

В неопубликованных воспоминаниях о колымском лагере «Дальстрой» З. Д. Марченко\* пишет:

«Е. М. Тагер была несколько старше основного состава лагеря. Облик ее выделялся в массе других лиц. Благородный профиль, умные теплые глаза, спокойное достоинство в поведении, отсутствие мелкого, суетного стремления пробиться к лучшему месту, более теплому углу, что было свойственно многим. Но как раз имен-

\* Марченко Зоя Дмитриевна (р. 1907) — в 1920-х гг. работала стенографисткой в Наркомате путей сообщения. Трижды репрессирована (1931, 1937 и 1948 гг.). В колымском лагере отбывала срок за отказ подписать ложные показания на мужа — немецкого коммуниста Германа Таубенбергера. В 1956 г. реабилитирована по всем судимостям. Ныне — активный член московского «Мемориала».



но ей уступали и место в очереди, и лучший угол в бараке».

А Е. С. Гинзбург в книге «Крутой маршрут» так говорит о Елене Михайловне: «Это был человек высокого строя души и редкостной житейской беспомощности. (...) Мы с радостью опекали ее. А она оказывала нам куда более неоценимую услугу: своими беседами она поддерживала в нас едва теплившуюся жизнь духа. Где-нибудь на верхних нарах до глубокой ночи рассказывала нам о своих встречах с Блоком, с Ахматовой, с Мандельштамом».

В 1948 году закончился срок пребывания в лагере, но в связи с ограничением — «минус центры» — Тагер поселилась в Бийске. Трудно было найти жилье и работу, но как-то приспособилась: за угол в общей комнате отработывала на хозяйском огороде. Время от времени приходили денежные переводы от дочери.

Наконец удалось снять комнату, но с работой было плохо. Пришлось пойти в артель надомницей-вышивальщицей, где к ничтожной оплате иногда выдавали топливо — местный уголь.

На преодоление трудностей быта и на отчаянные попытки что-нибудь заработать уходят силы. Но стихи «льются потоком» и называются «бийские». Да еще одна отрада — ожидание приезда дочери с внучкой.

Так прошли три с лишним года. Наступил 1951-й, и — новый удар: опять арест, тюрьма и пожизненная ссылка в Северный Казахстан...

События 1953 года вселили надежду на добрые перемены, хотя моральные и физические силы были на исходе. Только в конце 1954 года Елена Михайловна получила паспорт «с небольшими ограничениями»: исключаются Москва и Ленинград.

К счастью, инерция бессилия прошла — надо было добраться до Саратова, к дочери.

Некоторое время прожила она в ее семье.

По рекомендательному письму К. А. Федина Елене Михайловне стали давать кое-какую литературную работу. Тем временем К. И. Чуковский хлопотал в прокуратуре о снятии с нее судимости; сообщил, что дело отправлено в Ленинград «для перепроверки», пригласил ее к себе в Переделкино. Помогая Корнею Ивановичу, она занималась подготовкой нового издания сочинений Слепцова, работала над письмами Репина, делала переводы. Ее помощь Чуковскому ценил высоко.

В 1956 году Елену Михайловну реабилитировали «за отсутствием состава преступления». Она возвратилась в Ленинград, была восстановлена в Союзе писателей. Получила пенсию. В 1957 году вышло третье издание ее книги «Зимний берег» в издательстве «Советский писатель». Интересные воспоминания о Блоке были опубликованы в «Ученых записках» Тартуского университета.

Она получила квартиру. Снова была окружена друзьями. Общалась с Анной Андреевной Ахматовой, с которой жила в одном доме (ул. Ленина, 34). Работала над давно задуманной повестью о В. А. Жуковском — «Светлана». Но повесть осталась незавершенной. Жизнь Елены Михайловны оборвалась 14 июля 1964 года.

В сборнике «День поэзии» (1965) литературовед Т. Ю. Хмельницкая опубликовала пять стихотворений Е. Тагер, сопроводив их следующими словами: «Мы не найдем у Елены Михайловны стихов, ошеломляющих необычностью образов и оборотов, броскостью интонаций, парадоксальностью мысли. Это стихи скромные, негромкие, но они привлекают точностью и непреложностью выражения душевной сути поэта».

Софья АЛЬТЕРМАН

Л. В. Шапорина. 1957



1

Магадан, 6-VII-47 г.

Дорогая, милая Любовь Васильевна, прямо не знаю, как благодарить Вас за чудесное письмо. Оно мне подняло дух не столько утешительными сведениями о Маше, сколь-



Е. М. Тагер. 1920-е

ко своим теплым тоном. Это первый (за почти десять лет) голос друга, который донесся ко мне «через леса, через моря». Кроме моей покойной матери (она мученически умерла во время ленинградской блокады) — мне никто ничего не писал.

(...) Моя «командировка» кончается в

марте будущего года. Но это совсем не значит, что я смогу поехать, куда хочу. Дело в том, что у меня в дополнение к основным 10 годам — еще в перспективе 5 лет «поражения». Реально это — невозможность прожить не только в Ленинграде и Москве с областными, а еще и во всех республиканских, краевых, областных и даже крупных районных центрах, во всех промышленных, портовых и пограничных городах и крупных новостройках. Конечно, и при этих ограничениях можно было бы найти какую-нибудь тараканью щель, куда бы я с удовольствием забилась; у меня совсем пропал вкус к шуму городскому, и я с радостью устроилась бы в каком-нибудь микроскопическом захолустье Средней России или на нашем русском Севере. Но ведь нужна хоть какая-нибудь экономическая база, хоть какой-нибудь намек на заработок. Да еще приходится учесть, что к физическому труду я решительно непригодна, — даже по здешним (довольно широким) критериям. А у меня — нигде никого, ни одной души знакомой, куда бы я могла притулиться. За десять лет все переместилось, все вымерло, все связи оборваны. С ужасом жду минуты, когда я, как *расслабленный*, возьму свой одр и пойду... в неизвестном направлении. Очень хотелось бы, милая Любовь Васильевна, услышать по этому поводу Ваш совет. Конечно, сложно разводить чужую беду, — но бывает, что и одно доброе слово наведет на ум в минуту душевного смятения.

Да, дорогая, — несколько раз в прошлой жизни приходилось мне выскакивать, как из пожара, и начинать заново строить свою судьбу. Но тогда у меня была молодость, было здоровье, энергия, уверенность в себе и — самое главное — категорический императив: дети.

<...> Оставшись вдовой в 23 года, со старшей матерью и новорожденной крошкой на руках — и семью своим трудом кормила, и университет кончала, и общественную работу вела, и на ответственных должностях разворачивалась, — и все это в условиях Гражданской войны и разрухи...

<...> Вот почему у со страхом думаю о будущем — и приближающийся конец моей «командировки» не радует, а подавляет.

Вы хотели знать, как я прожила эти годы. Первый период, когда я была на периферии (по здешнему «на трассе» и «в тайге»), был труден. Крестьянская работа вообще тяжела, особенно когда за нее берется непривычный, городской человек. Из меня всеми мерами хотели сделать человека физического труда. Кое-чего я в этом направлении достигла, но неособенно многого — а главное, заплатила

за это своим здоровьем. Теперь я по здешним данным «инвалид IV категории без остаточной трудоспособности». На работу меня уже не посылают (за исключением отдельных, сравнительно легких заданий), — ну и кормят соответственно. Инвалидный паек небогатый, но по сравнению с ленинградским блокадным он роскошен. К тому же я могу немного подработать (делая мягкие художественные игрушки). Все это не страшно.

Увлекалась я эти годы и духовно питалась — театром. Не профессиональным, конечно, а самодеятельным, клубно-кружковым. В течение 4-х лет я была бессменно руководителем драмкружков и постановщиком-режиссером. (Это совмещалось с 12-ти и даже 15-часовым рабочим днем и для меня, и для исполнителей.) Это была для меня единственная отдушина, единственная возможность забвения. Взяслась я за это дело, не зная даже его азов, руководимая единственно своей смелостью и каким-то смутным артистическим инстинктом. И оно спасло во мне человека и художника.

С 1943 года меня перебросили в Магадан. Здесь в бытовом отношении стало много легче, а в культурном — просто неизмеримо насыщеннее. Режиссеров-специалистов здесь достаточно, но все же я не утратила связи с клубной работой, оставалась почти неизменно литературным консультантом и часто помощником постановщика. Самое важное, что я здесь пополнила мои теоретические пробелы, получив доступ в городскую библиотеку и перечитав все, что в ней нашлось по истории театра, по части актерских мемуаров, монографий об отдельных деятелях сцены и т. д. и т. п. Интерес мой к этому делу бескорыстен и бесперспективен, оно меня интересует, вот и все. И я чувствую, что в этом отношении я выросла и обогатилась.

<...> Увидено, пережито, прочувствовано — беспредельно много. Как ни странен, как ни фантастичен порою этот замкнутый мир, в котором я живу, — это все же реальный мир, со своей правдой и неправдой, со своим добром и злом, со своими законами. Понять эти законы было для меня поучительно и важно. Теперь, когда все уже почти позади, — я ни за что не отказалась бы от всего этого опыта, от всей самопроверки этого трудного десятилетия. А в то же время, скажу честно, я завидую Вам, милая Любовь Васильевна. Завидую тому, что Вы прожили всю блокаду в Ленинграде. Как Вы правы, что не уехали! И я, если б смогла, — сделала бы то же. Разделить судьбу родного города, разделить ее и в горе и в радости — какое это счастье! Ну, моя дорогая, простите длину этого письма. Очень трудно собрать мысли

и, после такого долгого перерыва, сказать самое нужное о себе.

Была бы счастлива получить от Вас ответ — и совет. Всякое Ваше соображение для меня ценно.

⟨...⟩ Целую Вас крепко и еще раз горячо благодарю за письмо и телеграмму. Ваша Е. Т.

⟨...⟩ Слышала по радио «На поле Куликовом»<sup>1</sup>. Очень сильно и величаво. Но почему же блоковские тексты заменены?

## 2

*Бийск, 23-X-1948 г.*

Дорогая Любовь Васильевна! Простите мое безобразное молчание. Нет того дня, чтоб я мысленно не беседовала с Вами, нет того вечера, чтоб я не собиралась Вам написать. Честно сказать, даже написала недавно обширное письмо, но оно получилось до того унылое, что самой противно стало; так и не послала. Жизнь — вещь суровая, это мы давно знали, слава Богу, люди взрослые. А ныть и жаловаться к чему?

Я знаю документ, ярко свидетельствующий о силе русского духа: «Житие протопопа Аввакума», написанное им самим. И там такая деталь (я цитирую по памяти, но, во всяком случае, близко к подлиннику): протопопица бедная идет, идет да и упадет в снег\*. «Долго ли будет мука сия, протопоп?» — «Марковна, по самые смерти!» Она же, вздохнув, отвечает: «Ино еще побредем»<sup>2</sup>. Вот это были люди!

⟨...⟩ Натуська<sup>3</sup> погостила у меня два месяца, и я не заметила, как время прошло. Без всяких преувеличений — это был единственный светлый промежуток за 12 лет, т. е. с весны 37-го. Я просто наслаждалась всей душой этой полнотой доверия и любви, этой любознательностью, этим неутомимым стремлением к познанию мира.

Маша пишет, что Натка отлично помнит Бийск и все собирается ко мне — то и дело спрашивает, скоро ли будет тепло. Вот, значит, мне и есть, чего ждать. Значит — правда,

... что жизнь — безмерно боле,  
чем quantum satis<sup>4</sup>) Бранда воли,  
А мир — прекрасен, как всегда<sup>4</sup>.

А если уж пошло на цитаты — то вот еще (тоже Блок):

Чтобы сквозь сны бытийственных метаний,  
Сбивающих с пути,  
Со знаньем несказанных очертаний,  
Как с факелом, пройти<sup>5</sup>.

Думается — я не утратила этого знания. И за это уже спасибо судьбе. Как жаль, что здесь Блока не найдешь ни за какие деньги.

⟨...⟩ Удалось найти несколько серьезных трудов по истории античного искусства и Древнего Востока. Все это я когда-то читала с неизбежной поверхностностью молодости — теперь читаю иными, взрослыми глазами. В сущности, человеку надо два раза пройти университет: в юности — чтоб подготовиться к жизни, в старости же — чтоб суметь подвести ее итоги.

⟨...⟩ Спасибо, родная, за Ваше намерение прислать мне бумаги. Думаю, бумага в конце концов появится и в Бийске. Но вот другое: не найдется ли в Вашей библиотеке какой-нибудь хороший французский томик — Франс, Мопассан? Я не забыла язык, убедилась в этом, наткнувшись на барахолке на новеллы Мопассана. Сейчас я бы не прочь вернуться к переводам. Шлю Вам поздравления с Новым годом и самые сердечные пожелания. ⟨...⟩ Самое главное — будьте здоровы! Пишите мне, дорогая Любовь Васильевна. Вы просто не представляете, какое доброе дело Вы делаете тем, что пишете мне. Ваша Е. Т.

\* Они шли в ссылку в Даурию (теперь Уссурийский край), шли пешком три года.

## 3

*Мамлютка, 26-I-52 г.*

Милая и дорогая Любовь Васильевна. Живы ли, здоровы ли Вы? Я опять смотрю на белый свет, как новорожденная, и опять (в который раз?) начинаю жить сначала. Но те трудности, которые я в свое время преодолела в Бийске — это просто светлый рай по сравнению с теми розами, которые здесь мне заготовила «сестра моя жизнь». В общем, Любовь Васильевна, я получила нежданно-негаданно новую репрессию, — а именно пожизненное пребывание в Северном Казахстане, вот в этой самой Мамлютке (татарский поселок при станции того же названия, в двух часах от Петропавловска и в 10 часах от Челябинска). Конечно, Северный Казахстан не очень намного хуже Бийска; и мне уж более или менее все равно, где догорать; и пожизненность этого дела меня мало угнетает, потому что жить мне осталось самый пустяк. Но все же есть детали очень тяжелые. Доставили меня сюда, после почти пятимесячной изоляции, в до-

<sup>4</sup>) «В полную меру» (лат.) — лозунг Бранда, героя драмы Ибсена. *Ред.*

вольно растрепанном состоянии, без единой копейки в кармане, в легонькой телогрейке на плечах, без единой знакомой души, не только в Мамлютке, но и во всем Северном Казахстане. Все мое движимое и полудвижимое осталось в Бийске, у чужих людей, все равно, что на улице. Осталась и книги, и рукописи, и фотографии. В 48-м году я все же привезла с собой хоть две смены белья, хоть инвентарь кое-какой. Сейчас у меня ниточки своей нет, — я буквально и по-настоящему не знаю, куда голову преклонить, чем смениться, как обмыться. Конечно, мне не первый снег на голову, но плохо то, что я не молодею с годами, а последнее приключение опять съело у меня много сил.

За работу я кое-как зацепилась — опять артель, опять игрушки и ковры. Но здешние артели еще беднее и бесхозяйственнее, чем в Бийске, так что на заработок не надеюсь. Об отдельной комнате не приходится мечтать; ищу себе угол «совместно с хозяевами», но пока все попадают такие углы, что даже при моих спартанских привычках — страшновато.

А теперь самое страшное: я опять утратила связь с Машей. <...> Хочу Вас просить, молить: помогите еще раз, в последний раз. Вся надежда на Вас. Видно, судьба нам с Машей то и дело терять друг друга из виду, а Вам — нас связывать.

Последнее Ваше письмо (весеннее — майское, кажется) с оценкой моих стихов, — очень меня окрылило. После него стихи полились потоком, а прозаические записки достигли того состояния, когда задуманное «сгущается и образом стать хочет». Сейчас опять все насмарку. Все же некоторые стихи (тюремного цикла) застряли в памяти, мне очень хочется, чтоб они до Вас дошли.

В скитании трудном и бесцельном  
Одна мечта, одна отрада:  
Поцеловать в поту смертельном  
Святые камни Ленинграда.  
И успокоиться в могиле  
Не здесь, не на чужом погосте, —  
Чтоб в ленинградской глине гнили  
Мои замученные кости.

Оплавает свеча. Наклонился  
Огонек и глядит во тьму.  
Значит, — мир мне только приснился  
Или я приснилась ему?  
Все равно. Бесплодные муки  
Дымной тучей лежат позади,  
И родимой кроткие руки  
Призывают, манят, — приди!  
Я иду. Податель забвенья, —  
Умудри меня, научи!

Да коснется твое дуновение  
Огонька оплывшей свечи!

*Барнаул. Внутренняя тюрьма.*

Остальные потом. Не могу больше — умираю от усталости. Целую Вас крепко, крепко. Желаю как можно больше сил и здоровья. Нетерпеливо жду письма. Ваша Е. Т.

4

*Мамлютка, 3-11-52 г.*

Родная Любовь Васильевна! Маша нашлась, а потому Вам никаких розысков предпринимать не нужно. Тороплюсь Вам сообщить, чтоб Вы не делали лишних усилий. Материально она меня тоже укрепила. Теперь я кум королю и министру сват.

Пожалуйста, пишите о себе — и скорее. Бумаги здесь категорически нет. Раздобуду — напишу. Душа переполнена. А плоть немощна. И странно: пока у меня было беспросветно плохо — я держалась ногтями, как кошка на заборе. А вчера получила телеграмму от Маши — и бух в обморок, сегодня — в другой... «Сердце, сердце! Да когда же вновь умолкнешь ты?»

Целую Вас. Е. Т.

5

*Мамлютка, 22-11-53 г.*

Дорогая и милая, бесконечно дорогая и беспредельно милая Любовь Васильевна! Не зря Вам дали такое имя — сколько любви и человечности Вы сберегли от своих жизненных травм! \*) Такие люди, как Вы (пусть они встречаются один на сто тысяч), заставляют примириться с человечеством, поверить в его достоинство.

А Вы знаете, как обязывает Ваше письмо? Чтобы заработать право на такое письмо и на такое отношение — я должна действительно написать что-то путное; что-то соразмерное моему мироощущению, моему опыту; не стихи, которые рождаются непроизвольно, как дыхание, а книгу весомую, книгу ответственную, для которой у меня столько впечатлений и воспоминаний. Но ведь я не напишу ее, дорогая Любовь Васильевна! У меня нет ни сил, ни веры в себя, ни — самое главное — нет, как говорят у нас на заводе, необходимых производственных условий. Я прихожу часто в 8-9 вечера, обезумевшая от усталости, обал-

\*) Так в рукописи. *Ред.*

делаю, опустошенная до дна. А в половине десятого хозяева неумолимо тушат свет, даже коптилка мешает им дрыхнуть. Не только писать — я читать не имею возможности, а за письмо могу взяться только в воскресенье.

⟨...⟩ Это я не хнычу, — я не Мерчуткина, а просто Вам изображаю точную картину. Что делать нам и как помочь? Жить-то ведь нечем, если не будет этой работы; и великое счастье, что хоть эта работа есть. Другой нет и не будет.

Где та фон Мекк, которая дала бы мне возможность творить, как Чайковскому? Я не Чайковский — это я понимаю, но все же я грамотная и добросовестная литературная сила. Я могла бы быть хорошей переводчицей, толковым редактором, безупречным корректором, наконец. Но ведь я по жизни прикреплена к Мамлютке — это надо понять.

⟨...⟩ Попробовала я написать одному другу юности. Он ответил (из Москвы): «Вряд ли старые друзья теперь смогут Вам помочь, впрочем, попробую поговорить о Вас с Фединым». Но, как видно, не попробовал. Говорить надо было бы не с Фединым, а с Фадеевым. Может быть, единственный человек, который мог бы помочь. Потому, что он сам художник. И потому, что он знал моих московских друзей (за которых я ответила) — и знает, что они неспособны ни на какую гнусность. Но как добраться до Фадеева?

⟨...⟩ Может быть, мне следует написать Пастернаку. Он когда-то исключительно тепло ко мне относился... А может быть, все эти мои душевные конвульсии просто бред, детские фантазии. Надо быть трезвой, надо никого не затруднять, никого не тревожить — «и молча гибнуть я должна»?

⟨...⟩ Спасибо Вам за письма, за заботу, за ласку, за то, что Вы существуете. Бесконечное спасибо за посылку. Рейтузы и коричневая рубашка сейчас на мне и греют мне не только тело, но и душу. Если б Вы знали, какой буран сейчас на улице! А мне тепло и уютно. Но ведь это просто ужасно, что Вы так разорились! Добрая моя, это немисливо, чтоб Вы меня одевали, больше ничего не посылайте, у меня все необходимое есть.

Крепко целую и без конца благодарю.  
Ваша Е. Т.

Блеснуло зеркало воды,  
Ночные птицы замолчали.  
Благослови мои труды,  
Мои заботы и печали.  
На память трудную мою,  
На язвы гнева и презренья,—  
Пролей прохладную струю  
Непротивленья и забвенья...

Да прилет жизненный поток  
Рекой широкой, полноводной,—  
Как этот розовый восток,—  
Прекрасной, чистой и свободной...

Сев. Казахстан.

6

[Мамлютка], 23-III-53 г.

Дорогая и милая Любовь Васильевна!

Пишу в чужом доме и чужими чернилами, так как дома у нас настолько холодно, что писать и даже читать нет возможности. Правда, я дома бываю мало, почти только ночью, т. к. загружена работой. Зато за ночь вымерзаю до мозга костей.

Мучительно хочу получить от Вас хоть несколько слов. Тысячи вопросов хочется Вам задать. Воображаю, что делалось в Ленинграде в эти дни, когда на глазах у всех поворачивалась страница истории. Воображаю, с какой страшной силой легли на психику эти потрясающие впечатления. И понимаю, что Вы не можете найти ни сил, ни соответствующих слов для письма. И все же — найдите. В моем смятенном состоянии мне так нужно услышать Ваш голос.

Дорогая, на этих днях исполнилось ровно 15 лет, как мы с Вами виделись в последний раз. Вы знаете, что за этим последовало. Вы, вероятно, знаете также, что за эти 15 лет я не сделала ни одной попытки изменить или смягчить свою участь. Но вот теперь я выполнила полностью весь предназначенный мне комплекс. С 16-го марта я пользуюсь избирательными правами. Завтра или послезавтра на ближайшем цеховом собрании меня примут или, вернее, восстановят в профсоюзе. Не попытаюсь ли мне, — как Вы думаете и как Вы посоветуете, — еще более активно вмешаться в собственную судьбу? Написать, например, в Верховный Совет? Или в Культпроп ЦК? Или, может быть, сначала узнать мнение кого-либо из бывших хороших знакомых? Федин, Тихонов?

Конкретно, о чем просить? В первую очередь — о смягчении последнего постановления насчет моего пожизненного прикрепления к Северному Казахстану.

⟨...⟩ Как Вы думаете, не настала ли пора поставить этот вопрос? 15 лет невыразимых мучений, мне кажется, могут искупить любую вину. А ведь не безразлично же то обстоятельство, что вины-то никакой не было; что никаких вредных поступков или хотя бы помыслов у меня за душой все же нет...

Напишите, что Вы думаете об этом. Простите за каракули. Пишу буквально на ходу. Чернила ужасны. Можно подумать, что я пишу кровью сердца. Пожалуй, в каком-то смысле это так и есть.

Целую Вас и благодарю за все много, много раз. Пишите на Ремзавод. Это вернее всего. Будьте всегда здоровы.

И он умирает, как всякий другой.  
Часы прозвонили: «Сегодня!»  
Он будет лежать — простертый, нагой,  
Суда ожидая Господня.

Его гениальность растает, как дым.  
Под взором иных поколений —  
И страшным парадом пройдут перед ним  
Друзей оклеветанных тени.

*Сев. Казахстан*  
4 марта 1953 года.

7

[Мамлютка], 14-III-54 г.

Моя дорогая, поистине родная Любовь Васильевна! Наконец-то я дорвалась до письма к Вам. Смешно просто: нет того дня, чтоб я мысленно с Вами не беседовала, нет того вечера, чтоб я не собиралась Вам написать — а фактически не пишу по полгода. И это только потому, что по вечерам я просто-напросто неработоспособна. Непреодолимая сонливость началась еще на Кольме, это связано с недостатками кровообращения. Ничем не одолимый сон съедает меня в любом положении. Я засыпаю сидя, стоя, со стаканом чая в руке. И сколько раз этот стакан падал у меня из рук и заливал мне стол и платье! Короче говоря, вечером меня хватает только на то, чтобы кое-как, сквозь сон просмотреть газету, я выписываю «Литературную», затянуть основные дыры на своих лохмотьях и, главное, отмыть несусветную цеховую грязь. А на другой день опять надо готовить еду, опять отмывать безобразную грязь и т. д. В общем, комплекс из сказки про белого бычка и из Тришкиного кафтана. Здешняя вода соленая, мыла не растворяет и копати не смывает. Можно привести себя в относительный порядок только снежной водой, — а это опять требует времени. Так вся жизнь и идет. Неделя за неделей, месяц за месяцем. А толку мало. Усталость все больше, все больше, а здоровья все меньше и меньше. Это уже не жизнь, не житие, даже не существование, — а нудная ненужная канитель.

С работой так: писала я Вам, кажется, тогда, когда работала на покраске деталей. На этой работе я была недолго, с месяца, а по-

том меня перевели на более легкую. На ней я и застряла. Эта более легкая работа (в литейном цеху, стержневщицей) тоже очень тяжела для меня. Вернее, не столько работа тяжела сама по себе, сколько условия в цеху: собачий холод и ни с чем не сравнимая грязь. Раскаленные газы от литья, копать и дым из сушилки, пыль от земли и песка, из которых мы лепим эти самые стержни (земляные формочки, по которым потом отливаются детали). И самое главное — измельченный графит, им окрашиваются стержни, а заодно и руки, и физиономия, и платье. Этот проклятый графит въедается в кожу прямо до мозга костей, его ничем не убавишь. Я просто никак не думала, что в наше время, на советском предприятии могут быть такие неблагоустроенные цехи. Тут и завком присутствует и охрана труда. Но они присмотрелись, вернее, ничего в жизни другого не видели, им кажется, что все это нормально. Морозы жестокие — 38° — 40°, а цех, по существу, не отапливается. От вечного общения с сырой землей и холодной водой — пальцы покрываются очень болезненными ранками. <...> Перспективы насчет другой работы слабые. Со 2-го квартала программа завода расширяется, возможно, что штат несколько увеличится — но все это вилами по воде писано.

Вы спрашиваете — предпринимала ли я что-нибудь? Нет, пока ничего никуда не писала. Писать надо в Верховный Совет. Здесь многие писали; пока ответов нет. Зато сняты ограничения с таких лиц, которые никуда не писали и ничего не просили. Но эти люди имели первый срок 5 лет. Видно, до десятилеток не дошла еще очередь.

Еще одному старику повезло. Он совсем уже никуда не годный. Старый и неработоспособный. Ему Верховный Совет разрешил ехать к родным на иждивение. Это дает некоторую надежду и для других. Значит, когда окончательно выйду из строя, может быть, удастся чего-нибудь добиться. Но надо, чтобы родные согласились взять меня на иждивение. А Вы знаете, как это сложно.

<...> Вы уже, наверно, устали разбирать мои каракули. Не могу пересилить дрожжи в руках. Целую Вас крепко и очень благодарю за все Ваше чудесное внимание и заботу. Я чувствую на расстоянии Вашу ласку, и она согревает меня. Пожалуйста, пишите мне, а я постараюсь писать чаще. Телеграмма Ваша меня тронула и взволновала. А не ответила потому, что на телеграмму не было денег, а на письмо не было сил. Желаю Вам побольше интересной работы и главное — больше здоровья.

Целую Вас крепко. Е. Т.

[Мамлютка], 24-VIII-54 г.

Бесконечно дорогая и бесконечно милая Любовь Васильевна! Начну с того, что Вас сильнее всего интересует. Наконец отклик на свое заявление я получила. Но не очень обнадеживающий. Меня извещает Военная прокуратура, что моя жалоба в Верховный Совет поступила к ним, т. е. в Военную прокуратуру, и проверяется. О результатах сообщат в свое время.

Я, конечно, писала Вам, что поскольку меня судила Военная Комиссия — в дело обязательно втянет Военная прокуратура. А это — гроб с музыкой.

Я не боюсь проверки заявления. В нем ни слова не приврано, наоборот — многое смягчено. Я боюсь другого: Военная прокуратура будет проверять не столько мое заявление, сколько мою биографию. А в моей биографии, как у всякого человека моего времени, — найдется N-е количество помарок и опечаток, и на весах Правосудия они окажутся тяжелее всех моих талантов, безгрешных помыслов и благих порывов. Ну что ж? Выше ушей не прыгнешь. Зря только мы морочили голову Тихонову. А он оказался на высоте, наш Н. С. Я только его вмешательством объясняю такую быстроту ответа. Обычно проходит месяца 4.

Между прочим, конъюнктура вообще не в мою пользу, на расширенном заседании Президиума Правления Союза писателей при обсуждении ошибок журнала «Новый мир» помянули недобром «Перевал», литературные группы, получавшие «вдохновение» из источников, враждебных партийной программе; и дальше прямая расшифровка «группы» «Перевал», которая выдавала абстрактно взятую искренность писателя, «непосредственные впечатления» за главный критерий оценки литературного творчества...

Если Вы следите за «Литературной газетой», то Вы знаете, что искренность для писателя дело девятое, а первое дело — партийность.

В общем, мне с моим перевальским рылом не приходится соваться в калашный ряд этих классиков социалистического реализма. Ну и Бог с ними.

Теперь я перед Вами отчитаюсь, почему так плохо, т. е. редко пишу. Дорогая, не употребляйте таких слов, будто я Вас «забыла». О «забыла» не может быть и речи. Просто — продолжается все та же утомительная житуха. Работа сейчас у меня нетрудная, небольшая по объему, но, видно, я так израсходовалась за последнюю тяжелую

зиму (а может быть, за этот длительный ряд предыдущих зим и лет), что к вечеру совершенно выдыхаюсь — и, наскоро проделав необходимый цикл домашних работ, еле-еле нахожу в себе силы словесно одеться и, прижав к себе кошку с котятками, стремительно погружаюсь в Нирвану.

⟨...⟩ Проклятая старость! И проклятая слабость. Но похвастаюсь: немалый успех — я с дровами! Ездил за ними за 100 километров (ближе не нашлось). Дорога проложена, видимо, еще Чингисханом и с тех пор не ремонтировалась. У меня сделалось легкое сотрясение мозга, и шофер волновался:

— Бабушка, я вас живую не доведу!

А бабушка даже мычать не может... Тем не менее, рассыпанная направо и налево поллитровки (это здесь разменная монета), — все же я эти дрова приволокла. Теперь надо искать пыльщиков. Опять бегать, опять волноваться, опять ставить поллитровки... Но это уже полбеда, главная беда — позади.

А отпуск впереди. На заводе туго с отпусками. Не выполняется план и нет денег. Мне обещают числа 10-го сентября, что значит самое ненастье. Уже сейчас установилась непролазная казахстанская осень с дождем и грязью. Я уже предлагала послать эту грязь на С. Х. выставку! Такой грязи больше нигде нет. Бездонная, клейкая, липкая, тяжелая. Пока идешь и вытаскиваешь ноги (причем сапоги слезают с ног) — семь потов с себя спустишь и как собака устанешь... Я поэтому нигде не бываю, кроме завода.

Целую Вас крепко, крепко, дорогая. Простите, что письмо бессвязно. Голова, как пустой котел, и шум в ней, как в морской раковине. Будьте здоровы, моя хорошая. Несите бодро Ваш жизненный крест, и да пошлет Вам Господь достаточно для этого сил. Крепко целую Вас. И очень прошу — не забывайте.

Ваша Е. Т.

Знает только степь-безмолвница,  
Видно только синим тучам,  
Как седое сердце полнится  
Хмелем юности кипучим.

Это лучшая меж лучшими  
Песня жаждет появиться,  
Чтоб над тучами летучими  
Огнекрылой птицей виться...

1954 г.

## 9

[Мамлютка], 22-IX-54 г.

Бесконечно дорогая Любовь Васильевна! Вот наконец я и в отпуске. Первые дни прошли совершенно бездарно. Я просто спа-

ла, очевидно переутомление дошло до кульминации. Спала, как сурок, днем и ночью, без снов и мечтаний. Отоспавшись, побежала в лес или в то, что здесь называется лесом. Это крохотные перелески из тоненьких кривых березок и тощего ивняка. Но все равно сердце мое радуется, как будто я в подлинном дремучем лесу. К тому же после дождей пошли грибы. Для меня это первое наслаждение. Зденние челдоны не берут ни белых, ни красных, ни подберезовиков — собирают только горькушки. А я пошу целыми ведрами, обедаюсь и на зиму заготавливаю в соленом и сушеном аспекте. Но, кажется, этой сладчайшей радости пришел конец. После нескольких дней солнечного прорыва — опять зарядил дождь. Ох, какие дожди шли всю осень в Мамлютке! Представляете себе: грязь доходит человеку до колена, заливается в высокие сапоги. Ко всему еще эта грязь необычайно плотной и липкой консистенции (соленая глина). Вытащить ногу — целый подвиг. Видывала печорскую, — тоже антик в своем роде. Но все это не более, как мальчишка или щенок перед мамлюткой грязью. Описать ее точно я не в силах, это мог бы только Гоголь.

(...) Получила от Маши 200 рублей и немедленно расплатилась с кассой взаимопомощи. А в дальнейшем надеяться надо только на себя, на свои старые переутомленные руки, на свою слабую, рассеянную, вечно недоумевающую голову.

На заводе опять сокращение, и я уже предупреждена, что моя должность кладовщицы сокращается. Только три месяца продержалась я на этой блистательной высоте! Я не гонюсь за мирскими почестями, и мне неважно, что буду опять в положении истопницы или подсобницы, но это связано с понижением зарплат. Будь что будет, а мне уж не первый снег на голову.

Настроение у начальства самое обнадеживающее (я имею в виду не заводское начальство, а по другой линии). Уже сняли ограничения с немцев спецпоселенцев. С нашего брата — старух — тоже со многих сняли ограничения (без снятия судимости) по признаку престарелости и болезненности. Думаю, что рано или поздно попаду и я под эту рубрику. Циркулирует здесь такая версия, что снимут ограничения со всех повторно репрессированных, т. е. получивших ссылку без всякой новой вины, по старой судимости, иначе говоря высланных за то, что когда-то были в лагере. Что в лоб — что по лбу, лишь бы развязаться с этим Казахстаном; за все мои скитания я не видела ничего более безотрадного.

(...) В ожидании перемен я делаю все,

что рекомендуют светлые умы: 1) питаюсь простоквашей и растениями, 2) глотаю сухую глюкозу, 3) читаю Вольтера, «Философские повести». Как это злобно! И сколько в моей судьбе сходного с Задигом! Ему всегда доставалось за те его поступки и дела, которые были продиктованы лучшими побуждениями. Так же и мне. А каков стиль Вольтера! Какое остроумие, какая грустная ирония, сколько настоящей гуманности под его резкостями и сарказмами! Сдается мне, что Анатолий Франс в своем блеске и скепсисе очень многим ему, Вольтеру, обязан.

(...) Прочла Н. Рыбака «Ошибка Оноре де Бальзака». Речь шла о женитьбе Бальзака. И вот Н. Рыбак, вдоволь похлопавши своего подшефного по плечу («Ну что, брат Бальзак!»), отечески его распекает за то, что тот полжизни любил Эвелину Ганскую, четверть жизни прожил с нею и умер у нее на руках. С точки зрения Н. Рыбака, все это ошибка. Быть может. Ведь и Пушкин в свое время ошибся, и Блок — дело прошлое — сделал страшную, трагическую ошибку. Но все же для Пушкина Наталья Николаевна была Мадонна и для Блока Любовь Дмитриевна была Прекрасной Дамой. Надо же с этим считаться. Надо хоть немного уважать их чувства, хотя бы даже отданные по ошибке.

Крепко Вас целую и жду писем.

Ваша Е. Т.

## 10

[Мамлютка], 27-IX-54 г.

Дорогая и милая Любовь Васильевна!

Спешу поделиться с Вами радостной вестью: сегодня мне объявили о снятии с меня ограничений (без снятия судимости). Это не следствие Вам знакомого заявления. Это то мероприятие, которого здесь давно ждали: целое множество людей, состоящее «на особом учете», снято с этого учета. Это люди, которые были дважды репрессированы по одному и тому же делу. Я еще не знаю, какой получу паспорт, где можно будет жить, куда поеду.

Целую Вас крепко. Пишите скорее.

Ваша Е. Т.

## 11

[Мамлютка], 11-XI-54 г.

Бесконечно дорогая Любовь Васильевна! Вы, наверно, думаете, что меня и след простыл из Мамлютки. А я все еще сижу в этой



дыре, хотя сижу на чемодане (буквально — табуретки продала). Я жду денег, чтоб выехать. Целый месяц мне Маша не отвечала на письмо, и за этот месяц напряженного ожидания, тяжелейших раздумий не могу Вам передать, сколько я израсходовала нервов и до самого горького, безнадежного отчаяния доходила. Потому что — к чему паспорт, если некуда и не на что ехать? Ну вот наконец, когда я уже приготовилась зимовать (причем, зимовать в одиночестве — все мои друзья, в том числе и квартирохозяева, получили паспорта и уезжают, и я остаюсь, как Миклухо-Маклай, среди дикарей). Словом, когда я уже утратила надежду — получила от Маши ответ. Ответ... вполне положительный и с обещанием выслать деньги на дорогу «после праздников». А самое главное, вскоре после письма получила телеграмму

поздравительную (день рождения 3/XI), с пожеланием скорой встречи. Меня это несказанно тронуло и взволновало... Может быть, мы еще встретимся как близкие люди.

Не помню, писала ли я Вам, что мне паспорт дали с небольшими ограничениями. Исключаются Ленинград и Москва до 70-го километра и пограничная зона. Саратов вполне возможен. Итак — «шелестя огромной страницей» — опять по-иному поворачивается история моих скитаний. Конечная цель моя все-таки Ленинград, и я буду туда рваться, пока жива. Но далеко еще до этой цели. Что делать, «Ставь же свой парус косматый...»

<...> Родная Любовь Васильевна! Целую Вас крепко и благодарю, благодарю, благодарю за все!

Ваша Е. Т.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Симфония-кантата для солистов и хора Ю. Шапорина на слова Блока (с некоторыми изменениями и дополнениями М. Лозинского).

<sup>2</sup> В оригинале эпизод звучит так: «Протопоница бедная бредет, бредет да и повалится. Кольцо гораздо! В иную пору бредучи повалилась, а иной томной же человек на нея набрел. Тут же и повалился. Оба кричат, а встать не могут. Мужик кричит: «матушка, государыня, прости!» А протопоница кричит: «что ты, батько, меня задавил!» Я пришел, на меня бедная пеняет, говорит: Долго ли мука сея, протопоп, будет? И

я говорю: Марковна, до самых до смерти. Она же, вздохня, отвечала: — Добро, Петрович, ино еще побредем» (Житие протопопа Аввакума // Лит. памятники Сибири. Иркутск, 1979. С. 38—39).

<sup>3</sup> Наталия Константиновна Логинова — внучка Е. М. Тагер.

<sup>4</sup> Заключительные строки поэмы Блока «Возмездие».

<sup>5</sup> Из стихотв. Блока «Без слова мысль, волненье без названья...»

*Подготовка текста и примечания  
С. АЛЬТЕРМАН*

# экран судьбы

ЛЕОНИД МУРАТОВ

«Медный всадник»,— все мы находимся в вибрациях его меди.

А. БЛОК

И весь траурный город плыл по неведомому назначению...

А. АХМАТОВА

В Петербурге мы сойдемся снова...

О. МАНДЕЛЬШТАМ

«Все любимые места — лобные места...» Как ни странно, это было замечено Герценом еще в тот век, который не был кинематографическим и телевизионным, хотя считался «жестоким веком». Но что же тогда говорить о нашем XX веке и каким считать его, побывавшего на всех бесчисленных плахах и лобных местах истории, запечатленных на фотоснимках и в хроникальных кадрах? И что можно и должно сказать сейчас о городе, которому суждено было первым подняться на это лобное место истории? О городе, который величали («пышно, горделиво») колыбелью и цитаделью, но который в силу какой-то непостижимой «воли роковой», отмеченной еще Пушкиным, оказался «над самой бездной» нашего трагедийного века.

Время, город и экран его судьбы и памяти... Казалось бы, что общего между лентой «Храм», напомнившей о тысячелетии христианства на Руси, и картинами, которые в репортажном стиле зафиксировали отдельные факты и события современности — например, съемки одного из праздничных Дней Победы в «Жертве вечерней»

или пожар в Библиотеке Академии наук в «Дыме отечества»? Есть ли какая-нибудь связь между лентой «Д. Лихачев: „Я вспоминаю...“» и фильмом «Рок», главными героями которого стали популярные ансамбли и лидеры современной рок-музыки Ю. Шевчук, В. Цой, Б. Гребенщиков? И что может вообще сближать и роднить все эти ленты с фильмом «Элегия», зафиксировавшим всего лишь факт установления мемориальной доски на доме, где когда-то жил Шаляпин, или с телевизионной картиной «Взгляд», рассказавшей об известном петербургском фотографe К. Булла?

Но вот смотришь эти и другие столь же разные документальные и телевизионные ленты (например, «Реквием», «В поисках Санкт-Петербурга»), снятые ленинградскими кинематографистами, и обнаруживаешь в них времен связующую нить в самом образе многострадальной истории и судьбы города. И как бы слышишь далекий пушкинский голос: «Была ужасная пора...» — словно создатель «Медного всадника», предупреждая нас, зрителей конца XX столетия («Печален будет мой рассказ»), мог предвидеть и пророчески предсказать все то, что бесстрастно и объективно запечатлено кинокамерами и фотоаппаратами. А ведь только сейчас можно воспринимать старые хроникальные кадры «Храма» (реж. В. Дьяконов), безмолвные свидетельства и документы «ужасной поры» 20—30-х годов: взорванные церкви, развалины древних соборов, сбрасывание крестов и колоколов и, пожалуй, сам «вид ужасный» массы тех, о ком, увы, не скажешь по-пушкински: «Народ безмолвствует». Совсем наоборот — толпа при-

ветствовала, одобряла и принимала активное участие в этих «темных деяниях» во имя светлого будущего. Но ее лик хроникально запечатлен и увековечен был уже тогда, и здесь, «близ камней вековых», — это улыбочное лицо подростка, одного из пионеров-энтузиастов сокрушения и уничтожения. Это не только хроникальный кадр, но и лицо времени, лицо первого и единственного в мире поколения павликов морозовых, которые тогда закалялись как сталь, освобождаясь от каких-либо «пережитков прошлого».

Эти старые, словно испепеленные и поседевшие от эпохи «темных деяний» кадры «Храма» обретают особую значимость в сходстве с лентами «В поисках Санкт-Петербурга» В. Матвеевой; «Реквием» К. Артюхова, «Взгляд» и «Д. Лихачев: „Я вспоминаю...“» В. Виноградова. Когда смотришь фильм о петербургском фотографе К. Булла, снимки которого сохранили для нас облик города начала века нынешнего, и слышишь голос Д. Лихачева, вспоминающего о Петербурге его детства, отрочества и юности, то экран словно сотрясается от гула и набатного звона множества колоколов храмов и соборов, ставших первыми жертвами в судьбе города-великомученика. Снесенные, разграбленные и изуродованные, они навечно канули в небытие петербургского апокалипсиса, который предрекали еще в пору возведения самых старых из них: «Быть сему месту пусто».

«Красуйся, град Петров, и стой...» Увы, хроникальные кадры и фотографии, запечатлевшие не «божий гнев», а все ту же «волю роковую» новых кумиров, властелинов и «державцев полу-мира» — в военных фуражках, шинелях и гимнастерках, — безмолвно свидетельствуют: наиболее разрушительный напор ее «буйной дурь» пришелся ко времени «великого перелома» 1929—1932 годов. Времени, когда («Но строк печальных не смываю...») одним из народных кумиров был Киров, вскоре и сам ставший трагической жертвой главного властелина и «державца», уже царившего тогда в «неколебимой вышине». Мы видим в телефильме «Реквием» Фонтанный дом Ахматовой; а вслед за ним Большой дом, давящую и мрачную монументальную громаду НКВД, воздвигнутую поистине на костях и крови «волн страшных» большого террора. Кадры заставляют вспомнить, что этот «вид ужасный» сменил совсем иной — классический облик арсенала, творения великого Баженова, ликвидированного преступно, варварски отнятого у города. И потому телевизионный «Реквием», подобно «Храму» и скорбным мыслям Д. Лихачева о гибели петербургского мира истории и культуры, — это и реквием по городу многострадальной судьбы, это и вечная память экрана, сохранившая погребальное звучание его навсегда умолкнувших колоколов.

Их звучание как бы слышится и в последней, предсмертной картине Е. Учителя, посвященной памяти И. Орбели, который с болью вспоминает о блокадной судьбе Эрмитажа. Хроникальные кадры сохранили его страшные раны и обвинительное слово Орбели на Нюрнбергском процессе. Но, право же, не меньшею горечью и боль вызывают совсем иные кадры — пустые рамы ше-

девров Эрмитажа все той же «ужасной поры» 30-х годов. Ведь они стали (и остались) свидетельством едва ли не первого преступного сталинского злодеяния, направленного против самого «города всемирного», открытого всему человечеству, города, который он стремился закрыть, раз и навсегда замуровать открытое окно в мир.

Казалось бы, «насытись разрушеньем», те давние сталинские «волны страшные» должны были отхлынуть от города, столь пострадавшего в годы блокады. Казалось бы, город-великомученик более, чем какой-либо другой, мог наконец уповать на милосердие и сострадание к его «камням вековым». Недаром хроникальные кадры «Храма», запечатлевшие богослужение в годы Великой Отечественной войны, как бы позволяют слышать и сейчас тот далекий колокольный звон. В осажденном городе двери храмов были всегда открыты, и звучание колоколов не умолкало в страшном гуле бомб и снарядов.

Но вот смотришь телефильмы «Д. Лихачев: „Я вспоминаю...“» и «Мысли вслух», где Д. Гранин размышляет о временах минувших и нынешних, и почему-то вспоминаешь уже не только «Медного всадника», но и другую великую книгу отечественной литературы — «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина. И тогда одолевают мысли, рожденные не только телеэкраном. Например, о том, что советские градоначальники разных времен стремились — вслед за их классическими предшественниками — непременно увековечить свое правление самыми смелыми проектами «упразднения» и «закрытия», как сказал бы Щедрин. Одной из жертв такого «упразднения» стала Суворовская церковь, связанная с памятью великого русского полководца. Одному нашему глуповцу-градоначальнику чело помешала Греческая церковь, которая была снесена и заменена бойким зрелищным центром, названным «Октябрьским». Другому «горделивому истукану»-глуповцу захотелось стать инициатором проекта «упразднения» Троицкой церкви, уступившей место баням, которые сейчас и красуются в соседстве со станцией метро «Маяковская». Старые фотографии, ставшие кинокадрами, сохранили следы взрыва, снесшего ночью, тайком, по-воровски в 1961 году храм Успения на Сенной площади. Тот самый, что увековечен на страницах романа «Преступление и наказание» и столь же преступно, но безнаказанно разрушен потомками тех, о ком Достоевский написал свой пророческий роман «Бесы». И хотя поспешно «уже прикрыто было зло» — на руинах уничтоженного храма появилась станция метро «Площадь Мира» (еще одно глуповское переименование) — память экрана обвиняет это бесовское деяние.

Казалось бы, иные нынче времена, но вот документальный фильм «Дым отчества» В. Семенюка показывает нам свежие «следы беды вчерашней» — пожар в Библиотеке Академии наук, еще одно «родное пепелище». Возможно, режиссер этой ленты-репортажа и не претендовал на какие-либо обобщения и ассоциации. Но кинохроника (зафиксировавшая книгохранилища, летящие белые страницы, которые, подоб-



*Кадр из фильма «В поисках Санкт-Петербурга»*

но птицам горя, кружатся над пепелищем их старинного гнезда, струи пожарных шлангов, обрекающие бесценные реликвии на гибель) оказалась способной запечатлеть символический образ «дыма отечества», духовного Чернобыля. Документальные кадры заставляют вспомнить пушкинское: «О, сколько лбов широко-медных готовы от меня принять неизгладимую печать!» Вечная современность пушкинских дум, устремленных в даль будущих времен и поколений, позволяет нам, зрителям «Храма», «Взгляда» и «Дыма отечества» обнаружить немало таких «лбов широко-медных», оставивших после себя и о себе столь же неизгладимую печать в судьбе города Медного всадника.

Об этом думаешь, когда смотришь ленты (например, «Компьютерные игры» Ж. Маниловой), с тревогой повествующие о превращении человека в поистине «печального пасынка природы». Казалось бы, этот поэтический образ из «Медного всадника» весьма далек от сегодняшних проблем, тревог и бед, связанных с экологией. Но вот оказывается, что советский человек, привыкший чувствовать себя властелином природы-служанки, попал в гораздо худшее положение, чем простодушный и испуганный люд Петербурга, который «зрит божий гнев» при встрече со стихией: с ней даже «царям не совладать». Документальные кадры, запечатлевшие трагедию Ладожского озера, показывают, как сама

природа по воле нашего «чиновного люда» стала выполнять и перевыполнять план по превращению живой воды в мертвую. Совсем еще недавно сооружение дамбы причислялось к стройкам века, а бывший градоначальник, решивший стать еще одним «строителем чудотворным», видимо, уже надеялся быть увековеченным и воспетым «бессмертными стихами» поэтов, любимых не только небесами, но и градоначальниками. Но это «несчастье невских берегов» уже многократно зафиксировано документальным экраном. И совсем иначе воспринимаются фильмы эпохи НТР и ускоренной интенсификации, которую сейчас именуют застоём. Те, что «торжеством победы полны», особенно восхваляли атомные достижения на берегах пленительной Невы, не задумываясь, что и «под ними тлеет огонь», если воспользоваться образом из петербургской повести Пушкина. Весь этот горький «дым отечества» обретает сейчас на экране зримую силу тревожной памяти, очищающей и освобождающей от «возвзвещающего нас обмана». Разве тот же экран не располагался то и дело «кругом подножия кумира», стремясь быть поближе к очередному властелину? И разве пушкинские строки — «главы пред идолами клонят» — можно отнести лишь к эпохе, о которой рассказывают такие ленты, как «Реквием», «Личное дело Анны Ахматовой» и «Я служил в охране Сталина»? Да, конечно, те монументальные «об-



*Кадр из фильма «Жертва вечерня»*

ломки самовластья», которые когда-то казались неколебимыми и вечными, давно уже канули в небытие, «исчезли, как сон пустой». Но ведь и в недавние годы «недвижного», как сказал бы Пушкин, времени «порядка прежнего», экран воспевал «горделивых истуканов» всесоюзного и местного значения.

И в самом деле, когда сейчас смотришь хроникальные кадры того недвижимого времени, тщившегося увековечить себя, своих кумиров в названиях городов, площадей, проспектов, то поневоле думаешь о том, что экран стал зримым воплощением пушкинской мысли о «насмешке неба над землей». И если верно то, что история повторяется дважды — как трагедия и как фарс, — то разве таким поистине бессмертным экранным фарсом не были кадры чествования высочайшего «горделивого истукана», увешанного золотыми звездами и бесчисленными орденами? Когда смотришь сейчас эти верноподданические кадры-здравицы «холопства добровольного», то власть экранной «памяти печальной» заставляет размышлять о многом и разном.

Например, о том, что город, который «в тот грозный год» начала войны оказался поистине «над самой бездной» исторического небытия, так и не удосужился поставить памятник маршалу Жукову, одному из своих защитников и спасителей. И разве нет горькой иронии в том, что именно тот самый «бедный поэт», который

был осужден как тунеядец и выслан из города в места не столь уж отдаленные от родных ему невских берегов, воздвиг нерукотворный памятник великому русскому полководцу? Об этом думаешь, когда смотришь телевизионную ленту «Дело Иосифа Бродского», в которой он, «безумец бедный», защищал свои стихи от «ему не внемлющих судей». Кадры заставляют вспомнить его стихотворение «На смерть Жукова», созданное за океаном («Ветер сюда не доносит мне звуков русских военных плачущих труб»). Не в полемике ли с верноподданическим «холопством добровольным», которое увенчивало лавровыми венками «горделивого истукана», опальный поэт, изгнанный из родного города, откликнулся поминальными стихами на смерть опального маршала? И если для градоначальников той поры медные звуки «русских военных плачущих труб» были пустым звуком, то надо признать и другое — заокееанское стихотворение поэта несло в себе и звучание державинской меди.

Эти и другие «мысли вслух» — воспользуемся названием телевизионной ленты, снятой о Д. Гранине, одном из собирателей исторической и культурной памяти города, — обретают сейчас силу и значимость звучания поистине набатной меди. Ее голос, голос правды и памяти, слышен в самых разных фильмах, их кадры смотрятся и читаются сейчас почти по-пушкински. Казалось



Кадр из фильма «Дым отечества»

бы, «приют убогий», «гроба с размытого кладбища», «пожитки бледной нищеты», «одежда ветхая», «подземные подвалы», в которых ютится та же нищета,— все это лишь классические строки из петербургской повести Пушкина, и ничего более. Считалось, что с той поры, когда его величество рабочий класс был объявлен властелином судьбы страны, ее историческим «державцем», город — колыбель и цитадель революции — должен стать образцово-показательным примером и символом нового мира. Что же удивительного в том, что вплоть до недавнего времени экран попросту не замечал того бедного и убогого города, открытие которого принадлежало пушкинскому «Медному всаднику»? Он дал первый крупный план одного из бедных, униженных и оскорбленных героев, оказавшихся затем в центре внимания русской литературы. Но телеэкран был «как будто к мрамору прикован», предпочитая изображать только монументальное, дворцовое, парадное, исключаящее какое-либо присутствие человека в истории. Не случайно приходит на ум пушкинская символика противостояния человека и монумента, когда последний запечатлен в «неколебимой вышине», в его державной идее, которая отрицает какую-либо значимость для него человека: «И, обращен к нему спиной...» Строки, которые, увы, могли бы стать и кадрами застойных времен.

Эти пушкинские «думы великие» обретают

особую значимость в наши дни, когда понятие социальной справедливости наглядно и зримо воплощается в поистине классическом (пушкинском) монтаже кадров «приюта убогого» престарелых инвалидов, хижин и подвалов, в которых живут и поныне многие горожане в прямом соседстве с великолепными громадами, где с давних пор разместился и даже «вознесся пышно, горделиво» административно-командный аппарат «порядка прежнего», его «недвижной» власти. А более чем полувековые следы ее поистине «воли роковой» особенно ощутимы в тех лентах, где давно минувшее и исчезнувшее заявляет о себе как судьба человеческая и судьба народная.

Есть ли какая-нибудь времен связующая нить в документальных кадрах появления мемориальной доски на стене старого петербургского дома, где жил когда-то Шаляпин, и в репортажных съемках людского потока после демонстрации и праздничного салюта? Но вот смотришь эти ленты — «Элегию» и «Жертву вечернюю», снятые А. Сокуровым на Ленинградской студии документальных фильмов, и понимаешь: обе они неотделимы друг от друга.

На первый взгляд, кинокамера снимает «стелю» молчание дочерей великого певца, получивших возможность спустя 62 года побывать в доме их далекого детства, в городе, которому запрещено было помнить о том, о ком Ахматова

писала: «И опять этот голос знакомый, Будто эхо горного грома — Наша слава и торжество! Он сердца наполняет дрожью И несется по бездорожью Над странаю, вскормившей его». Эти строки из «Поэмы без героя» созвучны не только номинальным кадрам «Элегии». Голос великого русского певца, как и голос самой Ахматовой, даже «запрещенный» и «отлученный», заглушаемый беспрерывными маршами и здравицами в пору «бездорожья» страны, не переставал быть голосом ее бед и трагедий.

Но и здесь — как в «Храме», «Дыме отечества», «Реквиеме» — звучат не только голоса и колокола памяти по умершим, погибшим, ушедшим и изгнанным. Стоит вспомнить горечь кадров с молодыми и торопливыми гробовщиками этого «культурного мероприятия», которые прибавляют к дому мемориальную доску. Кинокамера не спешит винить их, она лишь фиксирует нашу общую и давнюю вину и беду — вину и беду целых поколений, лишенных всего того, о чем пел шаляпинский голос в «Элегии».

Об этом напоминают и кадры «Жертвы вечерней», казалось бы, столь несхожей с экранным петербургским рекеиемом Шалаяину. Первые кадры фильма — широкая, светлая панорама утреннего города, его великолепные классические виды, в чем-то родственные величественному вступлению к петербургской повести Пушкина. На экране Петропавловская крепость, где идет подготовка орудий к предстоящим праздничным салютам. Сколько раз командно-административный экран воспевал это парадное зрелище, когда дым и гром праздника стремился заглушить тот «шум внутренней тревоги», который слышался каждым из нас!

Казалось бы, кинокамера лишь репортажно фиксирует людские потоки на вечернем Невском, это множество юных лиц, эти веселые и звонкие голоса, хором скандирующие «Ура!!!» по любому поводу, включая и шуточные здравницы в честь кинокамер: «Нашему телевидению — ура!» На первый взгляд, кинообъектив только бесстрастно запечатлевает привычный праздничный шум времени, выкриков, лозунгов, маршей, песен, официальных здравниц, перекрывааемых лишь голосом А. Пугачевой, несущимся отовсюду и ставшим как бы голосом самих уличных толп. (По контрасту вспоминается совсем иной — шаляпинский голос из «Элегии» А. Сокурова, этот «одинокий голос человека», если воспользоваться названием его первой ленты, снятой по А. Платонову.) Да, конечно, новые времена — новые песни, и шаляпинская «Элегия», вознесенная над городом, осталась музыкой давно минувших времен и ушедших поколений.

Но почему все-таки режиссер, последователь А. Тарковского, посвятивший ему не менее скорбную «Московскую элегию», начинает свою ленту при свете дня и орудийными залпами в честь Дня Победы, а завершает ее тихим и далеким колокольным звоном, пением хора Александров-Невской лавры, исполняющего старинный романс «Жертва вечерняя»? Почему именно эти документальные кадры конца праздника рождают чувства и мысли, которые созвучны

тревожному вопросу Шукшина: «Что с нами происходит?» Но что поделаешь, если все мы уже давно привыкли к тому, что наши праздники превратились в массовые образцово-показательные мероприятия? И можно ли винить молодое поколение за то, что оно, приученное с детства участвовать в обязательных шествиях со знаменами, портретами и транспарантами перед трибунами, откуда из года в год выкрикивались казенные лозунги, стало воспринимать эти мероприятия именно так, как они того заслуживают? И не отсюда ли горькое ощущение духовной опустошенности этой толпы «праздничного» шествия ура-оружих молодых людей, для которых оно стало шутовским ритуалом, озорной уличной игрой от нечего делать и потребностью убить время?

Время помнить, и время забывать... Поначалу слышится далекий, как и шаляпинский, голос Л. Руслановой, с которым сроднилась эпоха народной беды и победы. Тот едва уже слышный по уличному репродуктору женский голос рассказывает о старинной русской песне, умевшей нести в себе, «заветному звуку внимаю», вечную память человеческой и народной души. Но постепенно он заглушается совсем иными звуками, рожденными в пустоте безвременья. Мы видим бесцельное вечернее шествие-мираж, шествие в никуда той поры исторического «бездорожья» и безмолвия поколений, за которых все решалось свыше, включая и судьбу многих их сверстников, участвовавших в войне в Афганистане и погибших там. И понимаешь, что одной из жертв той «ужасной поры» стало и ее потерянное поколение, и эта духовно опустошенная молодежь, лишенная голоса надежды, веры и обреченная безмолвствовать или выкрикивать мертвые лозунги и здравицы.

...В вечерней тьме уже слышатся сигнальные гудки милицейских машин и «скорой помощи», привычно ожидающих первых жертв очередного праздника эпохи застоя с ее бесконечными помезными торжествами, мертворожденными и громкозвучными юбилеями, демонстрациями и мероприятиями, которые и призваны были заглушить голоса правды, совести, тревоги, боли и беспокойства. А они тогда слышались всеми и повсюду в горьких песнях В. Высоцкого. Но здесь, в кадрах, гремит все тот же победительный, бесшабашно-залихватский голос популярной эстрадной дивы, который поистине несется по бездорожью ура-оружего праздничного затмения.

Но даже в самой, казалось бы, чисто репортажной, безмолвной и бесстрастной фиксации эпизодов праздника, ставших сейчас для нас документом и образом эпохи, ощутима выстраданная боль и горечь документалиста-художника. Этот юнец навеселе, кричащий самому себе «ура!», которое переходит в какое-то одинокое и отчаянное «а...», не находящее отзвуча; этот поначалу громкий шум толп, который постепенно затихает, и потому отдельные голоса звучат уже слабо и одиноко; эти, казалось, такие единодушно сплоченные и монолитные людские массы, которые распадаются, разбредаются и, подобно вечерним теням, исчезают во тьме



*Кадр из фильма «Реквием»*







*Кадр из фильма «Элегия»*



*Кадр из фильма «В поисках Санкт-Петербурга»*

последних минут праздника, заставляющего вспомнить столь же несвободные «праздники» героев Шукшина... Кадры «Жертвы вечерней» становятся образным воплощением исторического тупика, которое рождало в чутком сердце «шум внутренней тревоги». Он давал о себе знать в произведениях многих и разных поэтов, писателей, музыкантов, художников и кинематографистов. «Жертва вечерняя» А. Сокурова перекликается со стихами В. Кривулина: «Я знаю эту магистраль, ведущую куда-то не туда, откуда-то совсем уж не оттуда».

Трудно спорить с правой режиссерской и поэтической мысли о духовной опустошенности и невосребованности поколения молодых той поры, когда «утоление голода — салют» не могло не восприниматься им вне его собственного времени, бесправного и безгласного («похоже, обманул Афганистан...»). И все же финальные кадры ленты, снятой в 1984 году, завершаемые сольным и хоровым пением «Жертвы вечерней», несут в себе какую-то надежду и веру в возрождение и очищение человеческой и народной души. Задумчивое лицо молодой женщины в окне неподвижного и пустого автобуса, словно заблудившегося в безостановочном напоре толпы; одиночество постепенно редееющих толп, которые, оказывается, тоже могут быть одиночками, чего-то лишенными, кем-то оставленными и брошенными в самом их множестве... Кадры заставляют думать о том, что времена затмения породили и эти одинокие, пусть и ура-орущие, людские массы, давно уже переставшие казаться воплощением единства и сплоченности. «Народ бежит толпою» — строки из народной трагедии Пушкина в чем-то сродни вечерним кадрам этого богооставленного людского множества на Невском.

И тогда понимаешь, что колокольное звучание финального кадра и камера, устремленная ввысь, вслед за голосом Христо Ботева и хором Александро-Невской лавры, — это и есть вечная музыка света, надежды, веры, любви, жалости, сострадания и милосердия. Финал несет в себе эту духовную музыку, которая всегда обращена к человеку и к его душе, совести, памяти. Вечерний звон — это моление за всех ближних и дальних. За тех, чья слепая и «буйная дурь» праздно и стадно беснуется в день поминования, и за тех, чьи молодые жизни были принесены в жертву преступной войне в Афганистане. Это уже не только кадры и певческие голоса, но и символ веры в то, что они не станут одиночками, а будут услышаны и вечно слышимы. Но если так, то можно сказать, что петербургская «Элегия» А. Сокурова — подобно его ленте о Шалапине и «Московской элегии», посвященной памяти А. Тарковского, — несет в себе ту же истину, что пушкинские строки: «Исполнен долг, завещанный от Бога...»

«Рок» — само название документального фильма А. Учителя, казалось бы, должно обещать юным поклонникам рок-музыки все то, что они привыкли слышать и видеть в концертных залах и на телеэкране: неистовый ажиотаж толп, рок-идолы в сиянии и блеске ослепительных и спящих лучей, и умопомрачительные эффек-

ты звукотехники... Ведь именно так стало привычно и модно снимать звезд рока — как кумиров толпы, словно вознесенных над нею. Известную заповедь — не сотвори себе кумира — отечественный киноэкран начал нарушать еще в ту историческую пору, когда лозунгами эпохи стали слова: «Человек — это звучит гордо», «Мы не рабы, рабы не мы».

Видимо, не без полемики с такой, по сути, рабской привычкой постановщик «Рока» начинает свою ленту с хроникальных кадров эпохи застоя в ее самой парадной форме. Ее символом можно считать кадр, где запечатлена фигура престарелого, немощного, с трудом уже аплодирующего «кумира», что неподвижно возвышается на трибуне. А в зале — тысячи делегатов комсомольского съезда, звонко и бурно приветствующих самого лучшего друга и наставника питомцев командно-административного аппарата.

Конечно, кинорепортеры, задачей которых было увековечить и воспеть это событие, вряд ли могли предполагать, что все снятое ими сейчас сошлется совсем иначе. Могли ли они, например, думать о том, что сам монтаж этих кадров — старческих лиц на трибуне и молодых в зале — способен превратить эту образцово-показательную демонстрацию единства и сплоченности в фарс на фоне трагедии и позора афганской авантюры? И все же, когда видишь эти хроникально зафиксированные кадры, то понимаешь: ленинградский «Рок» и не мог начаться иначе, как с вызова всему омертвевшему, губившему живое.

«Над нашей Северной Пальмирой взойдет звездой русский рок» — так пел еще в начале 80-х годов Ю. Шевчук, и это не были пустые слова. Сейчас, когда имена, песни и голоса А. Башлачева, Ю. Шевчука, Б. Гребенщикова и В. Цоя стали общеизвестными, фильм не только напоминает о том, что поначалу они были запретными, подпольными и чуть ли не вражескими с точки зрения градоначальников. Домашние кадры, где Б. Гребенщиков вместе с его друзьями, художниками «митьками», поет песню Б. Окуджавы, расширяют и углубляют временное и духовное пространство «Рока», которое вбирает в себя и «шестидесятые». Как в лентах Д. Асановой, так и здесь песни Б. Окуджавы оказываются «своими», здешними, словно родившимися в этом старом петербургском доме, из окон которого можно увидеть купола Спаса-на-Крови.

«Звезда» отечественной рок-музыки возшла над Северной Пальмирой времен градоначальника товарища Романова, и надо отдать должное постановщику «Рока»: само время и место рождения песен-протестов, песен-криков и песен-исповедей, вызвавших отчаяние, тревоги, боли и метания молодого поколения, обрело в ленте зримую значимость музыкального образа-символа. Его можно определить по-блоковски — «музыкальный напор эпохи», когда отдельные, казалось бы, разные, обособленные и разрозненные голоса, мелодии, шумы и звучания позволяют обнаружить время и место их появления. Вряд ли, например, можно считать случайным, что в фильме так много съемок вечернего и ночного

города. Ночные стихи, песни, голоса и съемки лидеров ленинградского рока, считавшихся «внутренними врагами» (об этом не без юмора вспоминают они сами), — это и конкретные реалии биографий бывших кочегаров, сторожей, грузчиков и чернорабочих, которым был закрыт доступ в мир общепринятого и официально признанного искусства с парадного подъезда.

Вечернее и ночное время ленинградского «Рока» — это и образ той тьмы застоя, когда ее бездна поглощала множество творческих судеб потерянного поколения. Всех тех, кто не желал приспособляться и быть молчаливыми от искусства при начальстве или довольствоваться воспеванием «миллиона алы роз» и оплакиванием бедного Арлекино именно в ту пору, когда тысячи их сверстников уже погибли в Афганистане. Так воспринимаются песенные кадры с В. Цоя с лопатой угля возле топки и на фоне панорамы крыш ночного города. В его знаменитой песне о тех, кто привык и может спокойно спать, и о тех, кто мешает им спать, есть не только злая и горькая ирония. Возможно, создатели фильма и не претендовали на какие-либо ассоциации и параллели в этих кадрах. Но когда смотришь (и слушаешь) эти кадры рождения «подвального» и «подпольного» искусства, то вспоминаются не только картины «митьков» и стихи столь же запретных поэтов и певцов. Вспоминается и другое — «Записки из подполья» Достоевского, и шире: весь «подвальный» мир русской литературы, ее петербургских трущоб и углов, ее петербургских повестей и романов о бедных людях, униженных и оскорбленных. И хозяев жизни, кому скорбные музы Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского и Блока, звучавшие из того же социального «подполья», точно так же мешали спокойно спать. В этом болевом и страдательном сходстве дала о себе знать духовная связь «запретного», «подпольного» искусства разных поколений — от пушкинского до нашего времени.

Эта преемственная связь ощутима в тех кадрах «Рока», где песни Ю. Шевчука, Б. Гребенщикова и В. Цоя обретают зримую силу Слова, обращенного к городу и миру. «Сколько в Афганистане стоит смерть?» — это не только строка из песни, но и голос поколения, переставшего молчать и осознавшего, что для него пришло «время начать новый путь». И если, например, сопоставить статую мертвенного, хотя и парадного покоя в официозных кадрах хроники с жизнью и зримым движением песен протеста во времени — от безнадежности, безверья и бездорожья к стремлению «начать новый путь», — то его начало увидено и услышано в «Роке». Оно дало о себе знать в самом зримом звучании песен-исповедей певцов, искусство которых духовно раскрепощает зрителей-слушателей.

Фильм А. Учителя создает образ пути и восхождения лидеров ленинградского рока, первыми сказавших свое «нет» тому времени, обвинительным документом которого стала на экране известная песня В. Цоя: «Мы хотели пить — не было воды, мы хотели света — не было звезд, мы хотели песен — не было слов...» Но Слово

нашлось и обрело набатную силу. И когда, например, Ю. Шевчук вспоминает на экране о том, как от него требовали перестать петь «не наши» и явно «подрывные» песни, то понимаешь: бывают все-таки города, сами камни, дома и стены которых помогают не заглушить даже одинокие голоса — голоса жизни, правды, совести, веры, надежды и памяти. Поистине — «город говорит» (А. Блок) даже в ту пору, когда он кажется безгласным и безмолвным.

Эту истину подтверждают и те кадры «Рока», которые несут в себе «чувство пути» (А. Блок), неотделимое от времени и места рождения песен Б. Гребенщикова. Их зритель-слушатель, которому кинокамера дает возможность стать как бы спутником певца, возвращающегося домой, может не обратить внимания на то, что самый верхний этаж старого петербургского дома оставляет его жильца один на один с крышами, куполами и небом. Между тем такая высокая точка съемки определена многими кадрами ленты, когда само безмолвие старых петербургских дворов, лестниц, решеток, мостов, стен и крыш обретает право голоса и памяти, рождая образ певческого пространства и времени героя. И если ему — чаще, чем другим, — даже здесь вначале «снился пепел» и он забывал, «где находится небо», то такое болевое восприятие дает основание полагать, что звезда русского рока, видимо, не случайно появилась тогда над нашей Северной Пальмирой.

На редкость современно звучит песня А. Вертинского о мальчиках, гибнущих в бесславной войне («Кто послал их на смерть недожаренной рукой?..»). Она оказалась духовно созвучной исповедальной музы Гребенщикова, впервые заговорившей о том, о чем принято было молчать. Не случайно и кинокамера снимает его так, что певческое пространство становится как бы источником света, который пробивается сквозь тьму того безвременья, когда песни Гребенщикова и других «подпольных» бардов, несшие в себе пепел памяти, и сами казались испепеленными, явно не ожидая участи феникса. Да и кто мог тогда предполагать, что тот трагедийный «шум внутренней тревоги» и «мятежный шум Невы», который впервые дал о себе знать в петербургской повести Пушкина, по-своему отзовется в столь же «мятежном шуме» ленинградского рока и что он будет услышан нашим временем и станет созвучным ему?

Что и говорить, поистине «нам не дано предугадать, как наше слово отзовется». И если звезда русского рока суждено было родиться из пепла времени и войны в Афганистане и появиться над берегами Невы, то, видимо, есть своя правда и в строках песни Ю. Шевчука, самого остросоциального певца-поэта: «Революция, ты научила нас верить в несправедливость добра!» Эти строки-кадры из «Рока» — неотделимы от образа барда, снятого на фоне города. Города, слышавшего «мятежный шум Невы» на Сенатской площади 1825 года и в великие дни февральской революции 1917 года. Города, где во все времена идолопоклонства появлялись бунтари, заявлявшие: этот мир «нам хотелось бы изменить» (Ю. Шевчук). Что же

удивительного в том, что сейчас на «обломках самовластья» тоталитарной системы, символизированной уже не Зимним, а бывшим «державным» Смольным, ленинградский рок оказался именно той «музыкой революции», которую, как известно, призывал всех слушать Александр Блок?

Возможно, создатели фильма и не рассчитывали на то, что он, подобно лентам «Храм», «Взгляд», «Д. Лихачев: „Я вспоминаю...“» и «Жертва вечерняя», в равной мере и столь же непредсказуемо окажется в вибрациях вечной меди петербургской повести Пушкина. Кто мог полагать, что вопросы, обращенные ее автором к Медному всаднику, и тревожные размышления о судьбе города обретут в конце XX века отнюдь не метафорическую значимость? Но что поделаешь, если мы, живущие в городе Медного всадника, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока и Ахматовой, смотрим нынешние фильмы о нем как бы их глазами — в неотделимости этих лент от его истории и культуры, памяти и судьбы. Что поделаешь, если мы, зрители, встречаемся не только с фильмами, но и со временем, которому суждено собирать эти «камни вековые» лишь в конце нашего кинематографического XX века.

Но если так, то, видимо, можно сейчас говорить об экране судьбы города, где начинался «Настоящий Двадцатый век». И не потому ли уже тогда, в самом его начале, «весь траурный город плыл по неведомому назначению», которое, согласимся, стало и еще остается таковым и в кинематографе конца столетия? Во всяком случае, когда смотришь такие современные ленты, как «В поисках Санкт-Петербурга», и вспоминаешь о том, что революционный экран даже в его названиях («Конец Санкт-Петербурга») начинался со времени разбрасывания камней и намерения все разрушить до основания, то только сейчас понимаешь сокровенную суть тревожного и провидческого вопроса Достоевского: «...что будет с Петербургом?» Вопроса, ответом на который можно счесть и появление лент о судьбе города, как бы «напророченных» Достоевским, предсказавшим «явление, которое будет иметь свою серьезную страницу в петербургском периоде нашей истории. Страница эта, однако, еще не написана».

Согласимся с тем, что страница эта в кинематографе конца XX века тоже пока не написана. Значит, остается лишь ждать ее появления. Ибо сказано: «В Петербурге мы сойдемся снова...»

# ЛУКАВЫЙ РУНОПЕВЕЦ

Уверен, что направленность творчества Юрия Люкшина — особенно раннего — была в значительной мере спровоцирована самим характером художника. Во внешности этого коренного ленинградца, в оборотах и оборотах его речи сохранилось очень много «простонародного» и даже провинциального, но провинциального по-кляевски, с хитрованской лукавостью — по отношению к тому простодушному собеседнику, который решит, что характер Люкшина этим целиком и исчерпывается. В характере и внутреннем складе Люкшина есть нечто от тех коренных горожан — фольклористов, этнографов, журналистов-«деревенщиков» и глубоко религиозных людей, облик, манера говора и сам духовный склад коих сформировался под влиянием постоянных забот и дум, внесших в личность их носителей специфические черты. Нечто «глубинное» в характере Люкшина-художника, естественно, направило его в сторону народного искусства, лубка, иконописи, городского изобразительного фольклора. Следует отметить, что авангард 1960—1970-х годов активно подпитывался теми же элементами, при этом порою весьма существенно переосмыслял их в своей системе. (Постоянное возвращение «авангарда профессионального искусства» ко все более и более архаическим истокам порою приводит к своеобразным эффектам. Помню, как один из таких авторов, выходец из-под Нижнего Новгорода, принцес на показ нечто вроде шитого панно, весьма смахивавшего на лоскутное одеяло. Внешне оно и походило на одеяло, которое, как поведал художник, он привез с родины как память о бабке. Некоторые моменты в принципах формобразования вызвали у меня сомнения, так же как и некая избыточная остротность принесшего «лоскутное одеяло». И лишь мой возглас: «Да уж не чечевали ли у твоей бабки Пикассо и Брак?» — прервал розыгрыш.)

Видимо, не случайным является факт, что авангард XX века на каждом новом витке черпает из все более глубинных источников, проникая к архаическим подпочвенным уровням, уходя от натурализма (или соцреализма — для «художников нашей страны») в поисках или извечных праформ, или глубинно-национального (отмахиваясь от официальной псевдонародности). Хорошо забытое старое нередко становится «сверхновым», как старые бабушкины наряды для современных модниц!

Для сверстников Люкшина значительную роль играли также процессы освоения петербургской мифологии, протекавшие в мастерской Михаила Шемякина. (Какое-то представление об атмосфере мастерской Шемякина на Загородном проспекте может дать фильм «Господин оформитель», в определенной степени также ставший результатом этих процессов.) Здесь царил культ «серебряного века» (и петербургско-венецианского барокко), карнавала и театра масок, старого Петербурга, мистификации и самоидентификации, высокого и низкого «штилей» в жизни и в искусстве. Наряду с наиболее рафинированными образцами «высокого искусства» здесь широко использовались лубок и народное искусство, вплоть до современных граффити (или, яснее говоря, «заборных рисунков»), огромное внимание уделялось опытам с фактурой, достижению выразительности линии и пятна. Воздействие этой своеобразной лаборатории прямо или косвенно испытали многие, и это влияние в той или иной мере для внимательного глаза ощутимо и по настоящее время.

Не избежал его и Юрий Люкшин. Это заметно по тому, как первоначально близкие к натуре зарисовки постепенно превращаются в некие театральные мистерии — святочные, колядные, с тем своеобразным слиянием мотивов языческих и христианских, которое в целом присуще русской национальной культуре, с постоянными возвратами к темам петербургской мифологии: «Праздничные натюрморты», «Петербургские шарманщики», «Русские народные пословицы и поговорки», «Птица Алконост», «Страницы истории Петербурга». В одних графических циклах Люкшина явственно возникает эффект театрально-религиозной мистерии, в других — откровенного рашеника, петрушечного театра. (И напомним, кстати, что эта народная традиция достигла высшего выражения в профессиональном творчестве И. Стравинского, А. Бенуа и М. Фокина.) В сериалах-спектаклях Люкшина уместна и свободная импровизация, и гротескная — порою даже чуть зловещая — фантастика, и меткое наблюдение анекдота.

«Языческая» тема в творчестве Люкшина, пожалуй, получила наиболее полное развитие в длительной работе над темой «Калевалы» — как в создании иллюстраций ко всем рунам эпоса, так и в цикле более свободных станковых листов, не привязанных к конкретным сюжетам

памятника. Люкшин вступил в соревнование со многими мастерами — советскими и финскими — в трактовке широко известного произведения. В этом заочном творческом соревновании наиболее значительным «соперником» Люкшин видел глубоко почитаемого им П. Н. Филонова, оформившего вместе со своими учениками известное академическое издание «Калевалы» 1933 года. Юрий Люкшин напрочь отказался от какой-либо стилизации мира древнего эпоса под фольклорно-этнографические мотивы. Художник был подготовлен к тому, чтобы войти внутрь образной системы мифа, в котором господствует пантеистический стихийный космизм. Подобный подход к прочтению древнего памятника стал для Люкшина на несколько лет своеобразным изучением «Калевалы» специфическими художественными методами. Мир архаики в этом прочтении и исследовании оказался очень далек от руссоистской идиллии — в люкшинских листах он предстает пространством высокой трагедии, ристалищем светлых, очеловечивающихся сил — с силами темными, природно-дионисийскими, kloчочущими как в самом макрокосмосе эпоса, так и в душах героев «Калевалы». Герои эпоса — в полном соответствии с пластикой художника — зачастую еще находятся во власти дочеловеческих природных сил и с осязаемым преодолением формируют в себе человеческое. С тем же трудом, с каким северный каменотес или скульптор трудятся над гранитной глыбой. В отличие от многих своих предшественников-«соперников» Люкшин вводит активное цветное осмысление эпоса, опять-таки не натуралистическое или этнографическое, но, пожалуй, наиболее приближенное к символистской — начала XX века — традиции использования цветовой семантики. Опираясь на синкретический характер памятника (повествование от времен мифологических — к становлению раннехристианского эпоса), автор смело использует иконописные приемы: введение в один лист нескольких эпизодов-клейм, свободное перетекание пространства в пределах листа от одного сюжета к другому, в результате чего это пространство преобразуется в некий живописный образ времени, циклического и замкнутого в архаических эпизодах и линейного — для «раннеисторических».

Под знаком «Калевалы» Юрий Люкшин прожил несколько лет, вчитываясь в разные переводы, изучая творчество своих предшественников, консультируясь со специалистами, выезжая в Карелию. Большая выставка люкшинской «Калевалы» после кратковременных показов в Петрозаводске и в Русском музее была «перехвачена» финнами и уже около года с успехом перемещается по городам Финляндии. Не ждет ли ее судьба известного филоновского издания «Калевалы», половина тиража которого была закуплена тотчас же финнами, а на родине П. Н. Филонова после блокады и репрессий остались считанные экземпляры?

Наверное, это очень органично именно для петербургского художника — обращение к финскому эпосу с той же ответственностью и благоговением, как и к своему, близкому наследию.

Особенность, переданная нам географией и историей, своеобразием этнокультурного фона, наложением разных культур «внахлест», когда в одном и том же районе, среди живущих бок о бок кержаков и финнов плодотворно работали собиратели русских былин и Элиас Лёнрот — воссоздатель «Калевалы».

Думается, что столь же органичным для Люкшина было обращение к теме Валаамы — в цикле «Валаамские старцы». Эти листы можно рассматривать как некий опыт создания иконописи. В этот цикл в какой-то мере перешла тема «Калевалы» — тема неочеловеченной, стихийной природы, преодолеваемой подвижническим духовным трудом.

Несомненный метафизический характер изобразительной системы Люкшина чрезвычайно продуктивно выразился в следующих циклах художника, связанных с религиозной тематикой. К ней автор обращался уже давно, но, видимо, близко подойти к теме мешала та фигуративность или «фигуративная избыточность», которая чрезмерно обмирчала религиозные образы. И возможно, — как ни парадоксально, — определенное избавление от «телесно-мирской» изобразительности, столь мешавшей идее христианской духовности, к художнику пришло... в процессе работы над «Калевалой». Я не исключаю такого «еретического» взгляда на сложивший и поистине неисповедимый путь духовно-художественного поиска... Наверное, эти работы нельзя считать настоящими иконами: не доска, но бумага, смешанная техника, яркий колорит, построенный на звонких, но чрезвычайно сближенных, напряженных цветовых сочетаниях. Предельно лаконичный, угадывающийся абрис священных символов. Я не берусь судить, насколько эти листы Люкшина соответствуют религиозной ортодоксии; возможно, с этой точки зрения они слишком артистичны, художественно изысканны, что ли... Но во мне, обычном, нерелигиозном, в общем-то, человеке, эти листы художника вызывают какое-то непривычное душевное движение, чем-то приближающее меня к пониманию моих верующих предков.

Художники поколения Юрия Люкшина в свое время уходили в малые жанры и форматы, доступные техники. Так называемое тогда «большое искусство» заливало фасады Дворцовой площади и километры официозных «художественных смотров». Несмотря на все усилия и режим наибольшего благоприятствования, это искусство так и осталось большим лишь по формату и количеству затраченных материалов. И как бы компенсируя это, в мастерских мансард и подвалов рождались скромные по размеру холсты и графика, которые по своей сути воспринимаются эскизами фресок, хотя для них не нашлось ни залов, ни брандамуэров. Но человеку свойственно надеяться. Подобно тому, как небольшие эскизные шедевры покойного Вадима Сидура начинают обретать свой подлинный монументальный масштаб, не исключено, что живописные листы станковой и монументальной графики Юрия Люкшина со временем воплотятся во фрески...

АКВАРЕЛИ ЮРИЯ ЛЮКШИНА



Хозяйка Вод. Из цикла «Мотивы Калевалы». 1987. Бумага, акварель



Пасха. 1988. Бумага, акварель





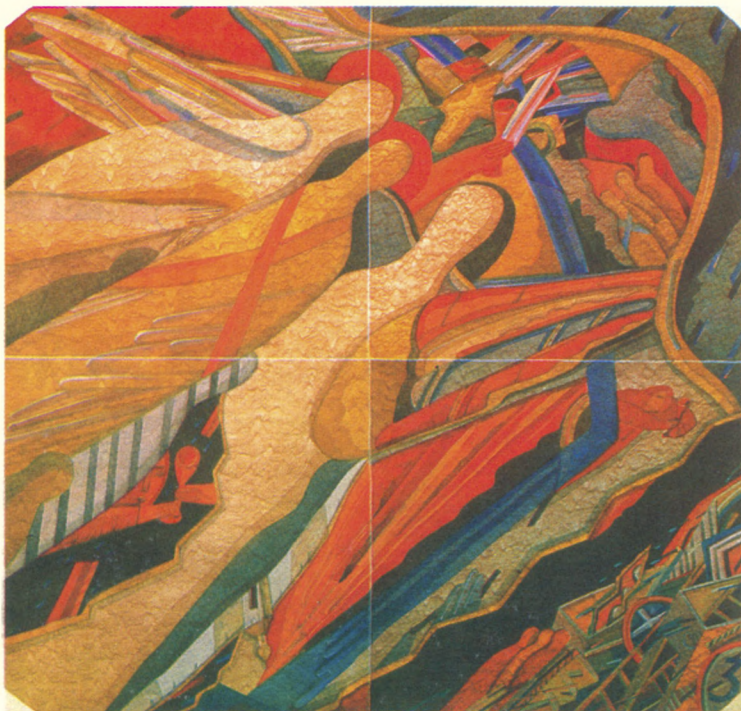
— Валаамские старцы — 6 см — Р. И. Иванов 87



— Валаамские старцы — 6 см — Р. И. Иванов 87



Воскресение. Из цикла «1000-летие крещения Руси». 1988. Бумага, акварель



Троица. Из цикла «1000-летие крещения Руси». 1988. Бумага, акварель

ПАРАДОКСЫ

ЖИЗНИ-



ПАРАДОКСЫ

ТЕАТРА

РУБЕН АГАМИРЗЯН

(Фрагменты из книги)

Я режиссер. В начале жизни (с 7—8-го класса) я стремился к этой профессии. Потом учился в театральном училище, потом в киноактерской школе — это в Тбилиси, потом всю войну служил в армии, потом учился на режиссерском факультете Ленинградского театрального института (тогда он назывался «имени А. Н. Островского») по классу Л. С. Вивьена и работал в разных театрах Ленинграда — в Театре имени А. С. Пушкина, в АБДТ имени М. Горького, с 1966 года возглавляю Театр имени В. Ф. Комиссаржевской.

Впрочем, я все это подробно описал в книге «Время. Театр. Монолог о жизни и профессии». Кому интересно, пусть возьмет книгу и прочтет. В этих записках речь пойдет о другом.

Мемуарный жанр имеет свои незыблемые законы — пишешь о людях, что повстречались в жизни и сыграли в ней роль, о том, что запомнилось, запало в душу, потрясло или изумило. Важно снабдить воспоминания подходящим эпиграфом, который как бы набрасывает «флер» на твои записки.

Ну например: «И даль свободного романа...» — окраска должна быть интимно-поэтической. «Стоило ли давать этим костям образование...» — интонация углубленно-философская. «Ты хочешь знать, что делал я на воле?...» — стиль патетико-лирический и т. д.

Я избираю в этих записках жанр размышлений о некоторых событиях жизни, которые в то время, когда они происходили, не казались мне ни смешными, ни грустными.

ми,— это была жизнь, ее повседневность, где прихотливо и многоцветно перемешивалось все: плохое, хорошее — разное. Это по прошествии десятилетий, отстоявшись прожитыми годами, приобретенным опытом, множеством поставленных, признанных (и проваленных! — без этого не бывает) спектаклей, не раз расхваленный и не меньше разруганный в разных печатных и устных критических баталиях, я могу сегодня спокойно писать о них, видя в событиях этих больше юмора и добра, чем было на самом деле. В то время мне зачастую бывало совсем не до смеха.

Я поставил много спектаклей, очень много. Сначала мне удавалось пробиться к постановкам один-два раза в год, потом я ставил в год три, а то и четыре спектакля, сейчас вернулся к начальной цифре — один-два спектакля в год (вернее, в сезон).

Воспоминания в моей семье строятся не по календарному, а по «поспектакльному» принципу: это было «до Бабушки» («Я, бабушка, Илико и Илларион» в БДТ имени М. Горького) или «после Мамы» («Не беспокойся, мама!» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской). И семья моя давно привыкла к этому, и даже вещи в доме именуется по названиям спектаклей. Первая наша машина — «Запорожец» — называлась «Аня Франк» (была куплена на гонорар, полученный за спектакль «Дневник Анны Франк» в Театре драмы и комедии на Литейном), а позже «Москвич-412» именовался «Галилео» («Жизнь Галилея» на Ленинградском телевидении), даже цветной телевизор торжественно именуется «концертный» (за «гала-концерт», поставленный в Большом концертном зале «Октябрьский» к какой-то очередной «знаменательной» дате).

Сейчас, когда я пишу эти строки, над моим письменным столом висит афиша недавно выпущенного «Робеспьера» Романа Роллана, а в стопке пьес слева — «Начало» Бориса Васильева, пьеса, которую я репетирую. Выпущу спектакль, и афиша «Начала» повиснет над столом, заменив «Робеспьера», который станет уже прошлым.

Так и идет жизнь, перелистывая страницы спектаклей, один за другим, один за другим... И какая афиша будет последней над моим столом?.. Во многих мемуарах довелось мне читать о том, что с возрастом (а мне уже 67!) воспоминания детства и юности становятся особенно четкими и выпуклыми — не можешь вспомнить, что ел вчера за обедом и в деталях помнишь, чем кормила бабушка, когда приходили к ней в гости.

Время уберегло меня — я одинаково помню все, что было в детстве, и все, что было вчера. Иногда такая память становится помехой. Особенно в те далекие времена, когда страна стремилась забыть, отгородиться от собственного прошлого, а я, на свое несчастье, помнил все перипетии времени, в котором жил. Мало того что помнил — иногда пытался высказываться на эту тему. Ничего, кроме неприятностей, в результате не возникало.

Из рукописи моей книги «Время. Театр. Режиссер» недогнувшей рукой был вымаран такой кусок воспоминания о драмкружковском детстве:

«А потом была песня:

— Кто нам Ленина заменит? — вопрошал один.

— Коммунисты, друзья, коммунисты! — отвечали другие.

И снова вопрос:

— А кто смена коммунистам?

Ответ:

— Комсомольцы, друзья, комсомольцы!

Так доходило до октябрят. И тут-то выяснялось, что они и есть самое главное — смена всему! Это ни у кого сомнений не вызывало. Зал грохотал аплодисментами!»

Мне объяснили:

— Такой песни не могло быть!

— Почему?

— Потому что быть не могло!

Но я-то пел. Я ее пел! Даже мелодию помню. Но в то время никому ничего доказать нельзя было. Сейчас с этим, слава богу, легче...

Убрали и такой кусок:

«Недаром бытует среди театральных педагогов невеселый анекдот:

Лечу в самолете. Грохот!

— Здрасьте, Константин Сергеич!

— Это вы преподавали мою систему?

— Я...

— И вам не стыдно?!»

Сказали — мистика. Что это — смех или слезы? Думаю, и то и другое...

Итак, разные годы жизни, разные страны, разные театры, разные спектакли...

## ГРУЗИНСКАЯ ПЬЕСА НА ФИНСКОЙ СЦЕНЕ

Как и многое в нашей сегодняшней жизни, все началось с телефонного звонка. Тогдашний начальник Главного управления культуры Ленгорисполкома А. Я. Витоль спросил, не хочу ли я поставить какой-нибудь спектакль в финском городе Турку в Муниципальном театре. Обмен режиссерами предусмотрен в плане культурного сотрудничества городов-побратимов. Сначала в Финляндию поеду я и поставлю спектакль, а позже в Ленинград приедет режиссер из Муниципального театра и поставит спектакль на сцене Театра имени Комиссаржевской. Идея мне понравилась, и я ответил согласием. Ответил и тут же забыл. Мало ли бывает таких предложений, которые потом кончатся ничем. Но на этот раз все оказалось всерьез. Через несколько месяцев, в феврале 1968 года, меня командировали в Финляндию для переговоров и заключения договора на постановку спектакля.

На перроне в Турку меня встретили коммерческий директор Муниципального театра Юсси Валтаковский и молодая женщина, Нина, которая, покраснев от смущения, объявила: — Я на это время к вам прикреплена...

Потом я узнал, что она окончила театроведческий факультет ГИТИСа, вышла замуж за сотрудиника финского посольства в Москве, вот уже третий год живет в Финляндии и скучает по родному городу.

Она, на мой взгляд, отлично говорила по-фински, переводила с ходу самую суть, сжато, коротко и с чувством юмора. За ту неделю, что я пробыл в Турку, я с ней горя не знал. А она меня встретила как «луч света в темном царстве» — говорила, говорила и никак не могла наговориться по-русски. Имело значение и то, что, побывав в Ленинграде в годы учебы, смотрела некоторые мои спектакли. Театр знала хорошо. Работа начиналась удачно — с переводчицей мне явно повезло.

Я потому пишу об этом подробно, что потом все оказалось не так радужно, как поначалу.

На следующий день я встретился с художественным директором театра Кайей Сиккала, как оказалось потом, прекрасной актрисой — я видел ее работы в театре и в кино. Мы договорились, что я посмотрю несколько спектаклей, уясню себе возможности труппы, и тогда будем говорить о названии моей будущей постановки и сроках работы.

Муниципальный театр помещается в прекрасном современно оборудованном здании. С механизированной сценой, с удобным небольшим залом, где зрительские места расположены амфитеатром и никто никому не мешает. В труппе были очень интересные, самобытные актеры. Играли в основном современный репертуар, реже классику. Иногда ставили оперетты. Для участия в массовых сценах привлекали местных любителей. Город небольшой — триста с лишним тысяч жителей, и спектакли в репертуаре не держались особенно долго.

Через несколько дней я уже знал актеров труппы, посмотрев их в разных ролях. Надо было договариваться о пьесе. У финской стороны никаких конкретных предложений не было — только общие пожелания: «Что-нибудь современное, умное, по возможности смешное и чтоб была любовь — у нас это любят». (А где не любят?)

Подобрать пьесу по таким «параметрам» было нелегко. Но я приехал не «пустой» — у меня с собой были три пьесы: «Старик» М. Горького, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого и «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе.

Две первые пьесы сразу отпали: «В Финляндии Горький не проходит. Были попытки — ничего не получилось»; «Историческая пьеса, да еще в стихах?! Нет, финский зритель этого не поймет».

Спорить было бессмысленно — я-то был уверен, что это не так и все зависит от спектакля. Но, с другой стороны, они своего зрителя знали лучше, чем я.

Оставалась «Бабушка...», ее никто не знал и потому не отвергал. А когда я сказал, что пьеса грузинская и автор грузин, возник некоторый ажиотаж. Еще бы — экзотика! Что-то из жизни аборигенов острова Фиджи.

На следующий день собрали художественный совет, пришли представители муниципалитета, и я читал пьесу. Нина переводила. Переводила отлично — синхронно, ни на секунду не задерживаясь. По реакции слушавших было понятно, что воспринимаются и юмор, и лирика пьесы. Ведь она соответствовала всем пожеланиям финской стороны — современная, умная, смешная и любовь была, не занимавшая в пьесе большого места, но была. И потом — про грузин!

В общем, пьеса понравилась — убежден, что в огромной степени не выразительностью моего чтения, а стараниями Нины. Она видела мой ленинградский спектакль и хорошо

ощущала природу пьесы. И потом я схитрил — заранее дал ей пьесу, чтобы успела подготовиться. Перед читкой она мне вернула пьесу, и я торжественно извлек ее из портфеля, так что подозрений не возникло.

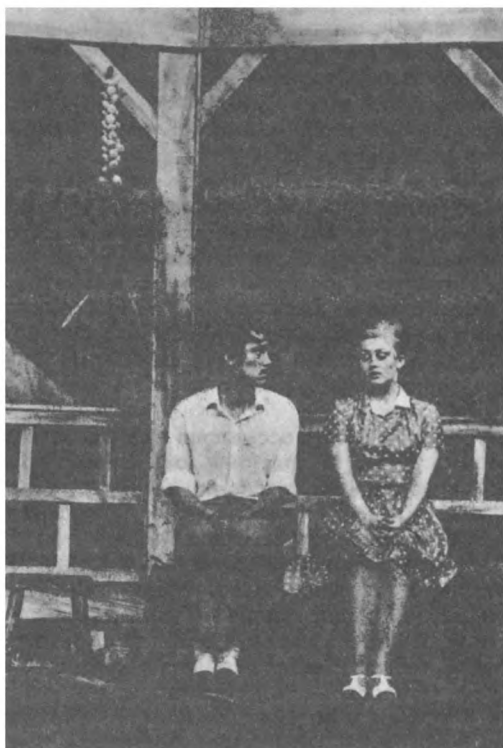
Решено было: для финского зрителя — подойдет!

После читки и обсуждения, где все высказались «за», мы остались в узком кругу и занялись практическими вопросами. Договорились о сроках. Художника финны предложили своего — главного художника театра Кайя Пуумалайнена. Он слушал пьесу. Хотя по имени чистокровный финн, удивительно был похож на японца. Сговорились, что он приедет в Ленинград познакомиться с необходимым материалом. Музыка, сочиненную Р. Лагидзе, я привезу в записи на магнитофоне из моего спектакля в БДТ. Перевод пьесы закажут в ближайшее время, к моему приезду в сентябре он будет готов. Мы с художественным директором прикинули распределение ролей — получалось хорошо.

И я уехал в Ленинград — у меня на выпуске был «Старик» и готовился макет «Насмешливого счастья».

В конце июня в Ленинград приехал художник Кай Пуумалайнен. Я «наполнил» его как мог — показал костюмы и реквизит в БДТ. В дни его пребывания спектакль, к сожалению (а может быть, к счастью), не шел. Мы ходили с ним в иконографический отдел Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Он знакомился с живописью Грузии. Водил я его и в Музей этнографии народов СССР. Подарил монографию о Нико Пиросманашвили. Кай уехал, «начиненный» Грузией, и потом показал очень профессиональный макет. Но в нем не хватало звона, яркости, детской радости жизни. Художник увлекался модной в то время монохромностью. Но к моим замечаниям прислушался и многое подправил. Сочинил смешной интермедийный занавес, позаимствовав некоторые мотивы из Пиросмани. На порталах изобразил себя и меня в черкесках и папахах с надписями грузинской вязью на финском языке. Сочетание получилось прихотливое — русско-финско-армянско-грузинское, с легкой примесью японского акцента. Но я согласился — природа пьесы позволяла использовать юмор в любом виде.

*Сцены из спектакля. Илари Паатсо (Зурико) и Лиза Паатсо (Мери)*



К середине октября, после гастролей в Кишиневе, я приехал в Турку. В Хельсинки меня встретил коммерческий директор театра и пожилой, незнакомый мне человек, говоривший по-фински и по-русски. Юсси Валтаковский сказал мне, что все в полном порядке, пьеса переведена, роли отпечатаны, завтра приемка макета, и будет вывешено окончательное распределение ролей. Послезавтра можно репетировать. Мы разговаривали через пожилого человека, оказавшегося переводчиком. Я спросил:

— А где Нина?

Валтаковский, ослепительно улыбаясь, ответил, что она приехать не смогла и будет ждать меня в театре.

Устроившись в номере гостиницы «Гамбургер бёрс» («Гамбургский медведь»), в вестибюле которой стояло сильно траченное молью чучело огромного медведя с кружкой пенящегося пива, пообедав и отдохнув, я направился в театр. У подъезда гостиницы стояла машина, в ней — тот самый пожилой человек, что переводил утром. Он предложил мне доехать до театра. Расстояние было от силы пятьсот-шестьсот метров, но, почувствовав себя внуком миллионера Вандербильда, с супругой которого безуспешно соперничала известная по «Золотому теленку» Эллочка Людоедка, я уселся в машину. Перед театром стояла Нина. Вид ее мне сразу не понравился — она была какая-то невеселая и потерянная. Поздоровавшись, она отвела меня в сторону и объяснила, что работать со мной не сможет — зарплаты мужа не хватает, цены растут, а работа переводчицы временная — пока идут репетиции. Она поступила на бухгалтерские курсы, после их окончания можно найти постоянную работу. А театроведческое ее образование здесь ни к чему. Переводить мне будет... она назвала имя-отчество того пожилого, который ехал со мной в машине, а теперь скромно ждал у служебного входа в театр.

Что было делать? Я пожелал ей успеха, пригласил на премьеру, когда она будет. Конечно, мне было жаль потерять такую переводчицу.

Через несколько дней выяснилось, что новый переводчик — назовем его Тимофей Николаевич (по-фински Тиимо) — прекрасный, добрый, заботливый и старательный человек, но к театру он никакого отношения не имел. За всю жизнь был в театре два-три раза, и то по настоятельному требованию жены, которая каждый раз грозила разводом. Он признался мне, что театра не любит, скачет на спектаклях — предпочитает кино и телевизор. Был он потомок николаевского солдата, отслужившего двадцать пять лет царской службы и получившего за это земельный надел в Финляндии. Ничего русского у него не осталось — он был типичный финн, но традиции русского языка в семье поддерживали. По-русски он говорил, но на каком-то странном языке «времен Очакова и покоренья Крыма». Всю жизнь был он конторским служащим, а выйдя на пенсию, стал подрабатывать гидом. Когда в Турку приезжали русские туристы, он проводил с ними автобусные экскурсии, демонстрируя архитектурные достопримечательности, культурные памятники и спортивные сооружения города. Эти лекции я слышал от него не раз потом, когда мы ходили по улицам.

Там, в «бюро гидов», его и подхватил театр, лишившись Нины. Впервые я видел человека, который в жизни, а не на сцене пользовался слово-ер-сами: «да-с», «нет-с», «прошу-с».

Как в пьесе Островского.

Относился он ко мне по-отечески нежно, но работать с ним было нелегко.

Макет был принят с моими замечаниями. По распределению Кайя Сиккала особенно со мной не спорила — дала все, что я просил, и помогла толковыми советами.

На следующий день начались репетиции. Занятые в спектакле актеры встретили меня аплодисментами, как заезжую кинозвезду, а Сиккала произнесла речь о том, что «надеется...». Я ответил, что тоже «надеюсь», и остался наедине с переводчиком Тиимо и труппой. Актеры раскрыли ролевые тетрадки и начали читать пьесу по ролям. В театре это называется «сверка текста». Тиимо следил по финскому экземпляру и радостно смеялся, а я смотрел в русский текст, и было мне совсем не до смеха. Но изображал полное понимание, многозначительно кивая головой. Наступила пауза; глянув на часы, я сообразил, что первое действие кончилось, и объявил перерыв.

Я не понимал ни единого слова по-фински. Язык не имел с русским никаких точек пересечения. Конечно, все это было известно мне, и даже название «финно-угорская языковая группа» я знал. Но это в теории, а на практике довольно слабо представлял себе, что делать дальше. Пока актеры читали второй акт, я лихорадочно соображал, как быть. И наконец придумал!

Когда читка кончилась, провел беседу об авторе, о пьесе, о замысле, о характере персонажей, продемонстрировал с помощью художника макет. Тут я был силен — говорить

всегда легче, чем делать. В заключение сказал, что К. С. Станиславский в последние годы «застольный период» отменил вовсе, и сразу, если все ясно, переходил на мизансцены. Мы будем действовать этим прогрессивным методом. Поэтому завтра — мизансценирование первых трех эпизодов. Времени мало — будем сразу «брать быка за рога».

Тиимо переводил бойко, но по тому, как актеры часто переспрашивали, было видно, что и с финским языком у него не все в порядке.

Впрочем, он был полон самого светлого оптимизма и говорил, что такой смешной пьесы никогда в жизни не слышал и что финны будут хохотать навзрыд. Хохочущих финнов я себе слабо представлял — не то было настроение. Я попросил финский экземпляр пьесы, на обратном пути из театра купил клей и ножницы, а после обеда, сказавшись усталым, отказался идти в шведский театр на «завлекательную-с, говорят, комедию» — как сообщил Тиимо. Запершись в номере и задернув шторы, как опытный конспиратор, я до рассвета резал финский экземпляр пьесы на узкие «макаронны» и в своем экземпляре против каждой русской фразы аккуратно наклеивал ее финский аналог, пытаюсь запомнить латинские буквосочетания. К концу работы я уже знал, что «бабушка» по-фински «муммо», а «я» — «мина»: это было ясно из заголовка пьесы. Неожиданно для меня «Илико» и «Илларион» так и писались по-фински, а «и» писалось «иа».

С таким запасом слов можно было считать себя почти полиглотом и уверенно смотреть в будущее. С чем я и лег спать.

На следующий день в репетиционном зале была выставлена планировка первого эпизода и примерная выгородка. Мы прочли эпизод, и, глядя в пьесу, одновременно на русский и финский текст, я вдруг почувствовал: знаю финский настолько, что могу себе позволить начать мизансценировать спектакль. И приступил к работе.

Поначалу я меньше объяснял, больше показывал. Показывать вообще не очень люблю, но тут заставляла необходимость. Переводчик за темпом репетиции не успевал, но потом понемногу приспособился. Вообще он считал, что я к актерам излишне придираюсь, и, когда мне приходилось останавливать репетицию и просить его: «Тиимо, будьте добры, скажите Илари...» (молодой артист Илари Паатсо играл Зурикелу), обычно говорил мне:

— Что вы от него хотите? Он так хорошо играет!

И сколько я ни объяснял ему после репетиции, что это моя профессия, иначе за что мне деньги платят, он безапелляционно заявлял:

— Такой профессии, чтоб все время дергать людей и делать им бесконечные замечания — все не то! все не так! — быть не может. Да-с!

По-своему он, вероятно, был прав.

Работа спорилась. Я легко нашел контакт с актерами. И на пятой-шестой репетиции видел, что бывают «навзрыд хохочущие» финны. Репетиции часто проводились публично. Приходили актеры, не занятые в спектакле, артисты шведского театра. Финляндия страна двуязычная — все надписи на улицах и витринах на двух языках, финском и шведском. Языки равноправны, и театров в Турку тоже два.

Потихонечку разобрался, что к чему, приспособился к процессу репетиций, и Тиимо помогал мне продуктивней, чем вначале. Но с ним происходили постоянные недоразумения. Пожилой человек, он был со странностями и очень не любил оказываться неправым. Этого никто не любит.

Он почему-то считал Советский Союз большой деревней, где все друг друга знают.

Идем по улице. Вдруг он радостно сообщает:

— Вон идет ваш!

— Что значит — «ваш»?

— Ваш. Из Советского Союза.

— Тиимо, дорогой, в одном Ленинграде живет людей больше, чем во всей Финляндии.

— Мне это известно-с. Но все-таки странно, что вы своих людей не знаете.

В Турку большие судостроительные верфи, где строят для нашей страны лесовозы, танкеры, виновозы, пассажирские суда. Поэтому в городе много наших моряков — механиков, инженеров, которые принимают корабли, капитанов, штурманов, матросов, — они отводят «готовую продукцию» в наши порты.

Идет по улице чем-то подавленный человек в нашей форме торгового флота — с крабом на фуражке.

— И его вы не знаете?

— Не знаю.





*Сцена из спектакля*

— Но это же ваш, советский! Он капитан.

— Не знаю я его!

— Все-таки это как-то странно-с...

Поравнялись с капитаном. Тиимо с ним радушно здоровается, знакомит нас (чтобы, значит, знал я своих людей) и подробно объясняет капитану, кто я и откуда. Но ему явно не до нас. Наконец и Тиимо это замечает и заботливо спрашивает:

— А что вы такой невеселый?

— Я утром из Москвы. Отец у меня скончался.

Тиимо полон сочувствия:

— Печально... печально... А от чего он скончался?

— От сердца.

— У нас в Финляндии есть прекрасные лекарства для сердечников. Я сам перенес инфаркт и, как видите, здоров-с! Я вам позвоню и скажу, какими лекарствами меня лечили.

— Отцу лекарства уже не помогут.

— Как же можно так говорить? Вы плохой сын!

Тогда, не выдержав, в диалог врываюсь я:

— Тиимо, дорогой, отец у товарища скончался. Понимаете?

— Как вы можете так говорить? Об отце — при сыне!!

Капитан предельно вежлив:

— Но он действительно скончался...

Большая пауза. Тиимо в недоумении — он просто не уловил этого «нюанса».

— Ну, тогда извините. Ему и правда ничего не поможет. Нет-с, не поможет.

Мы молча распрощались. Идем по улице.

— И все-таки странно, что вы своих людей не знаете.



*На репетиции (слева -- Р. Агамирзян)*

Недели за две до премьеры меня пригласили в Хельсинки: Союз актеров Финляндии (некто вроде СТД) хотел устроить встречу со мной. Я согласился. И долго готовил Тиимо. Объяснял, что надо говорить, какие могут быть вопросы, как на них отвечать. Но тем не менее вечер начался с анекдота.

— Уважаемые дамы и господа,— торжественно произнес Тиимо,— разрешите представить вам нашего гостя — директора театра имени Агамирзяна товарища Рубена Комиссарьяна из Ленинграда.

Я зашептал сквозь зубы:

— Тиимо, наоборот...

Он спокойно повернулся ко мне:

— Какое имеет значение? Они ни вас не знают, ни ее-с...

Как говорится, «крыть нечем»! И таких анекдотов было десяток на каждой репетиции. Но я не мог на него сердиться.

Репетиции приближались к концу. Я уже собирал спектакль, укладываясь в намеченные сроки. Начался выпускной период. И тут случилось несчастье. Исполнитель роли Иллариона артист Матти Варрио в нетрезвом состоянии сел за руль и наехал на человека. «И теперь,— как мягко выразилась Кайя Сиккала,— изолирован от общества».

Она предложила мне перенести сроки выпуска премьеры на десять-пятнадцать дней — сколько понадобится. Но я не мог себе этого позволить. Надо было до конца года выпустить «Насмешливое мое счастье». И потом, к премьере в Турку должна была приехать делегация из Ленинграда.

Пришлось, не останавливая выпуска, в еще не готовый спектакль вводить нового исполнителя, а это не большая радость. Мы с Тиимо мобилизовались — я перестал ходить в кино и по вечерам в номере гостиницы объяснял новому Иллариону — Илмари

Аарре-Ахтио, что к чему. А по утрам продолжал выпуск. Нового исполнителя по сцене водил Тиимо и читал по пьесе текст, чтобы не нарушать ход репетиции. К счастью, актер оказался настолько профессиональным и ответственным, что через неделю полнотью вошел в спектакль.

Вообще, должен сказать, что я был доволен работой ведущей группы актеров. После выпуска спектакля одна из местных газет упрекнула меня, написав: «Режиссер почему-то не хочет порицать актеров и для всех находит хорошие слова и оценки: «В городском театре Турку большая группа талантливых актеров. Они многое могут. Все зависит от режиссуры»,— говорит он» («Турун саномат», 15 ноября 1968 г.).

Я делал это не из дипломатических соображений, а потому, что в труднейших условиях, работая над абсолютно чуждым для них материалом, через переводчика и в короткие сроки, актеры, проявляя подлинный энтузиазм, пришли к довольно хорошим результатам. Конечно, ни в какое сравнение с исполнителями спектакля БДТ это не шло, но по-своему было вполне профессионально.

6, 7, 9 ноября состоялись три генеральные репетиции «в полном виде» — в костюмах, гримах, со всеми аксессуарами — такие репетиции называются «все и всё». А 11 ноября театр пригласил первых зрителей на открытую генеральную. На этой генеральной присутствовала ленинградская делегация во главе с тогдашним заместителем председателя исполкома Ленсовета А. П. Бойковой. Приехали из Хельсинки представители нашего посольства в Финляндии. Мы пригласили весь состав Генерального консульства СССР в Турку и вообще всех советских людей, которые в это время были в городе. Мечта Тиимо наконец сбылась.

Спектакль принимался бурно, по всем законам лирической комедии — от веселого хохота до чуткой тишины, платков, мелькавших в зале, и теплой благодарности актерам в конце.

После спектакля состоялась торжественная церемония с речами с одной и другой стороны. Я чувствовал себя, как спортсмен на пьедестале почета.

13 и 14 ноября мы играли «обкатные» спектакли по сниженным ценам для старших школьников. Интересно было наблюдать за реакцией финских ребят — они смотрели спектакль «о себе»: каждый так или иначе узнавал в непутевом Зурико черты своего характера, своих отношений с родными, и потому прием спектакля был повышенно активный.

Официальная, «афишная», премьера состоялась 15 ноября, день в день, как и предполагалось по договору. На премьере была вся городская интеллигенция. Спектакль принимался хорошо, много смеялись, аплодировали, а в финале устроили актерам овацию.

В конце опять были речи и добрые пожелания. Я сказал несколько слов благодарности за гостеприимство и терпение, с которым труппа отнеслась к нелегкому процессу работы над трудным драматургическим материалом, с режиссурой через переводчика. Поблагодарили и Тиимо. К концу работы он стал настоящим «болельщиком» спектакля: сидел в театре с утра до ночи, не считаясь со временем, и даже стал заговаривать о том, не стать ли, мол, ему актером?

— Дело чистое, приятное, и у народа на виду. Но, думаю, уже поздно-с...

Все-таки человек он был неординарный, ничего не скажешь! Я даже полюбил его в конце работы.

Все разговоры и анекдоты о пресловутой финской флегматичности оказались мифом. Я видел в зале «навзрыд хохочущих» финнов, как и предсказывал Тиимо.

Ночью, после премьеры, как и во всех театрах мира, был банкет в ресторане моего «Гамбургер бёрса», а рано утром актеры провожали меня домой.

17 ноября я уже репетировал в Ленинграде.

Рецензии с переводами на русский, отзывы прессы, статьи о спектакле в финских журналах еще долго шли в мой адрес стараниями доброго Тиимо, который делал это совершенно бескорыстно. Он даже звонил мне изредка из Турку — справлялся о здоровье жены и сына, рассказывал о своих делах. О работе в театре вспоминал со слезами в голосе. Теперь он стал настоящим театралом, не пропускает ни одной премьеры, ходит на приезжих гастролеров, жена довольна, разговоры о разводе прекратились.

— Но ничего лучше нашей «Бабушки» не видел и уже не увижу! Нет-с, не увижу!

Такой многообразной прессы, такого количества отзывов, заметок, фотоврезок, как на «Бабушку» в Финляндии, не было ни на один мой спектакль, ни до ни после.

Нужно сказать, что для меня самого в этом финско-грузинском коктейле обнаружилось много неожиданного. Во-первых, еще раз подтвердилась общность народных характеров при любых национальных особенностях. Во-вторых, активно преодолевая языковой барьер, я пришел к вовсе непредсказуемым результатам. Очевидно, помимо моей воли возникло стремление к более подробной, детальной разработке действенной линии каждого персонажа, к предельному прояснению каждой сценической ситуации, и таким образом удалось добиться большей пластической выразительности спектакля. Пластическая «выстроенность» спектакля, система национального жеста, «говорящие руки актеров» отмечались в большинстве рецензий на финскую «Бабушку».

Работал я над спектаклем в не очень спокойное с точки зрения международной обстановки время. Только что произошли известные события в Чехословакии. Сотрудники нашего посольства в Хельсинки и Генконсульства в Турку даже предупреждали меня, что все может быть. Но работа с актерами и выпуск спектакля протекали в на редкость доброжелательной обстановке. За все время пребывания в Финляндии мне не пришлось услышать от людей, меня окружавших, ни одного недружелюбного слова ни в свой адрес, ни в адрес страны, которую я представлял.

Мой приезд широко — даже слишком широко — освещался в финской прессе, подробнейшим образом писали о замысле спектакля, ходе работы, о пьесе, ее авторе и распределении ролей. Было несколько интервью с журналистами, выступлений на телевидении, пресс-конференций. На одной из них некто в бороде, обвешанный фотоаппаратами, как будто взявшийся повторить в точности наши театральные штампы на тему «борзописец из желтой прессы», выкрикнул из зала:

- А что вы можете сказать о социалистическом реализме?
- А что вы знаете о нем?
- Всё!
- Тогда зачем вам мои разъяснения?
- А если — ничего?
- Тогда тем более мой ответ вам не поможет...

Начался смех. Вопрос этот больше не возникал. Очень остался доволен Тиммо. О соцреализме он ничего не подозревал. Но был рад, что я «посадил в калошу нахала с бородой-с».

До сих пор приезжающие из Турку актеры, руководители театра находят меня, бывают на моих спектаклях. Я всегда рад встречам с ними.

1990 год

ИТОГИ Г. М. КОЗИНЦЕВ

# ”КОРОЛЯ ЛИРА”



*А. И. Ларионов и В. Я. Софронов на репетиции «Короля Лира». Фотография из музея АБДТ*

У современных зрителей и читателей имя Григория Михайловича Козинцева ассоциируется прежде всего с его фильмами и книгами. Меньше вспоминают его как театрального режиссера. А ведь спектакли совсем юных Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, поставленные по их собственным пьесам в первой половине двадцатых годов в ФЭКС (организованная ими «Фабрика эксцентрического актера») и в Свободном театре, да и «Опасный поворот» Козинцева в Театре Комедии (1938) сыграли свою роль в истории ленинградского театра. Яркий след в советской театральной шекспириане оставили спектакли Козинцева «Король Лир» (1941), «Отелло» (1944) и «Гамлет» (1954).

Постановка «Гамлета» была задумана Козинцевым еще при жизни Сталина, хотя надежды на осуществление замысла тогда практически не было, ибо сталинские слова о Гам-

лете как слабохарактерном и безвольном человеке, попавшие в постановление ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь» (где, кстати, фигурировал и фильм Козинцева и Трауберга «Простые люди»), закрывали этой трагедии путь на сцену. Козинцев работал над «Гамлетом» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина в конце 1953—самом начале 1954 года, за два года до XX съезда КПСС. Обстановка была еще тревожной, но гуманизм, высокая духовность и интеллектуальная сила сделали этот спектакль началом нового этапа в раскрытии великой трагедии советским театром.

Спектакль Большого драматического театра им. М. Горького мог бы стать таким же этапом в раскрытии «Короля Лира». Выбор Козинцевым в 1940 году именно этой трагедии определялся явной для него связью «гула времени» короля Лира и «гула времени» мировой войны, охватывающей все новые страны. О вроде бы доисторическом времени Лира Козинцев писал еще до выпуска спектакля: «...мчится лихое время. Железная буря грохочет над миром... Цветом времени стали цвета пожара, крови, ржавого железа». Не менее важным для понимания замысла Козинцева было и его ощущение давящей атмосферы конца тридцатых годов, «перекличку» с которой он тоже находил у Шекспира: «Дом Лира непрочен потому, что он «заложен на крови». Он непрочен, как всякая власть, держащаяся на угнетении, страхе, лести».

Премьера состоялась 24 марта 1941 года. Спектакль шел с большим успехом. «Мне не забыть одного особенно счастливого вечера... — вспоминал Козинцев в «Глубоком экране». — Театр был переполнен, зал с напряженным вниманием следил за трагедией... кругом были молодые лица, мне казались прекрасными краски Альтмана и ритмы Шостаковича... Это был последний спектакль «Короля Лира». Началась война».

Ленинградские газеты успели напечатать три рецензии. Появилась и развернутая журнальная рецензия Н. Я. Берковского, которую Козинцев высоко ценил. Вот то немногое, что можно узнать сейчас о спектакле. Тем большее значение имеет стенограмма его обсуждения 14 апреля 1941 года, сохранившаяся в архиве Козинцева.

*В день спектакля. Сидят — Н. И. Альтман, Д. Д. Шостакович, Г. М. Козинцев, В. Я. Софронов (Лир); стоят — Г. М. Мичурин (Глостер), Г. И. Самойлов (Эдгар), А. И. Ларинов (Кент). Фотография из музея АБДТ*



Обсуждение было организовано секцией драмы Ленинградского отделения ВТО и началось большим выступлением специально приехавшего на спектакль из Москвы известного шекспироведа М. М. Морозова. Он назвал спектакль «выдающимся явлением, которое нужно изучать и исследовать», а Козинцева — первым режиссером, который так подходит к «военному стилю шекспировских образов». И главное: Морозов точно уловил сам замысел Козинцева и его новизну: «...именно понимание времени — the Time (это же термин шекспировский) — в изображении этой огромной картины народного страдания является крупным событием в истории Шекспира на советской сцене».

Все выступавшие в ВТО, кроме Н. Н. Бромлей, также высоко оценивали спектакль, высказывая и отдельные критические замечания, однако обстановка в зале была нервно-возмущенной: выяснилось, что накануне в течение трех часов спектакль уже обсуждало бюро секции драмы, не пригласив на заседание Козинцева. Это обусловило и полемически заостренный тон его выступления — он почувствовал в прочитанной на обсуждении резолюции бюро прямо не высказанную, но явную настороженность к «пришлому» режиссеру, вторгшемуся в устоявшуюся театральную среду.

Более того, Козинцев решил не ограничиваться полемикой на заседании. В его архиве рядом со стенограммой обсуждения хранятся листы с развернутым планом статьи «Итоги „Короля Лира“». Вот его начало:

«Обсуждение ВТО. Тон моего выступления, и чем он вызван.

Правила хорошего поведения в искусстве: «Мы хотим вам помочь товарищеской критикой». — «Я за критику и самокритику. Все учту. Мерси».

Ритуал. Вроде перекреститься перед едой».

Далее Козинцев чрезвычайно иронически разбирает «критику группы членов Союза Рабис», показывая по пунктам, что она была «нетоварищеской», «дилетантской» и «невежественной». В плане намечен серьезный анализ самого спектакля и игры актеров, не пропущена и оценка — очень высокая — постановочной части театра во главе с Н. П. Бойцовым, гримеров, цехов, оркестра. Завершается план так: «Мы только начинаем эту работу. Для меня работа над «Лириком» процесс, а не итог».

К сожалению, статья не была написана — через месяц после обсуждения был окончательно закрыт уже начатый производством фильм Козинцева и Трауберга «Карл Маркс»; им поручили в сжатые сроки снять фильм о Пирогове; еще через месяц началась война.

Текст выступления Козинцева печатается по правленной им стенограмме. Дополнительная правка неточностей записи и ошибок машинистки, на которые Козинцев не обратил внимания, сделана публикаторами и не оговаривается.

**Т**оварищ Бромлей<sup>1</sup> зловещим тоном говорила обо мне, и я почувствовал, что черная тень от меня ложится на советский театр. Очевидно, с моим приходом в это учреждение наступает страшный момент гибели и мрака.

Надежда Николаевна деликатно забыла об одном слове, которое запрашивалось, но она его не сказала. Это слово — «формализм», его логично было бы произнести.

Надо сказать, что эта точка зрения не новая. Меня приглашали в целый ряд театров, и внутри были разговоры, а в одном театре даже кто-то сказал — «обойдемся без варягов». Когда я был в Москве, я хотел в одной анкете так и написать в соответствующей графе — «варяг».

Первое — тема, на которую наивно спорить в 41-м году. Разговоры, что советская кинематография делается без актера, что в фильмах — лишь позирующий человек, относятся не к советской кинематографии, которая не нуждается в моей защите, а к тем товарищам, которые это говорят. Хорошо ли мы работаем с актерами или нет, решить просто. Назовите мне героев, созданных актерами, с которыми вы прекрасно работаете. А потом я попрошу моих товарищей кинематографистов сделать то же самое. Сравним.

То зловещее выступление, которое было у Надежды Николаевны, оставило не только страшное впечатление своими интонациями, но и глубокое недоумение своей неаргументированностью и отсутствием содержания. Давайте спорить о конкретных вещах. Вы говорите, что актер приравнен к натюрморту. Начнем с такого вопроса — сложная трагедия Шекспира доходит ли до тех людей, которые сидят в зрительном зале, доходят ли те гениальные мысли, которые заложены Шекспиром, которые мы изо всех сил стараемся донести, донести хотя бы часть? Доходят до зрителя эти мысли или нет? Если не доходят, ругайте, бейте меня, говорите, что я превращаю актеров в натюрморт, и т. д. То есть будем говорить о содер-

жании произведения Шекспира, о том, как оно доходит со сцены драматического театра, а не о чисто вкусовых вещах.

Будем говорить откровенно. Я совершенно не перевариваю ленинградские театры. Я не перевариваю работу с актерами в большинстве этих театров. Ибо важна не вообще работа, а какая, для чего, для выражения какой мысли она сделана. Вы говорите, что это не спектакль драматического театра. Да, это не типа того киселя спектакль, к которому мы привыкли в Ленинграде. Когда вы говорите об этом спектакле, надо начать вот с чего: соединились три человека, связанные долгими личными, а кроме того — и самое главное — творческими отношениями. Альтман, у которого я учился в молодости, Шостакович, с которым я вместе работаю 11 лет. Не случайно мы соединились. Это спектакль определенного творческого направления. Вы говорите, что оно вам не по душе. Будем спорить, как спорят между собой разные творческие направления, если вообще, говоря о работе ленинградских театров, я могу употребить это понятие.

С моей точки зрения, ленинградская режиссура страдает некультурностью глаза. Когда я смотрю в ленинградских театрах спектакли, у меня впечатление, что меня напильником скребут по глазам. Это абсолютное бескультурье, непонимание пространства и формы. Мы пробовали с этим бороться. Но мы замахнулись кулаком, а попали в вату: мастера не пришли с нами спорить, хотя народ наполняет театр.

Вот первые ряды стульев: я думаю, что на них должны были бы сидеть Акимов, Зон, Вивьен<sup>2</sup>, другие ленинградские режиссеры. Я их не видел даже на спектакле. Им это, очевидно, неинтересно. Вместо них эти пустые места. (Смех.)

Сегодня наиболее интересен для меня разговор с профессором Морозовым<sup>3</sup>. Дело не в том, что меня кто-то хвалил и кто-то ругал. Ей-богу, за мою жизнь меня и ругали, и хвалили. Я уже привык и к травле, и к похвалам. Меня этим не удивить.

Михаил Михайлович сказал, что я знаю Шекспира. И вот вопрос наиболее существенный, о котором нужно спорить: Лир — добрый король или деспот? Все, что говорил здесь Морозов, показалось мне интересным, но я попробую защищать свою точку зрения. Возьмите текст Шекспира: что у него говорится о короле? Когда он умирает, у Шекспира говорится: «...заставил бы своим мечом попрыгать их». Это — король, который заставлял своим мечом «прыгать». В тексте нет и десяти фраз, которые аттестовали бы Лиру как мудрого короля. Но зато есть два поступка: первый — с Корделией, второй — с Кентом; примеры решительного деспотизма. Почему же мы должны считать, что эти главные места являются исключением, а не правилом? Я склонен думать, что они являются правилом.

Дальше. Михаил Михайлович знает лучше, чем я, мотив власти у Шекспира, власти как насилия (весь «Макбет»!). Обязательно для Шекспира то, что в самом явлении заложено дальнейшее развитие, приводящее к катастрофе. Возмездие заключено в самом факте тиранической власти, насилия человека над человеком. Я здесь остаюсь при своей точке зрения.

Когда мы говорим относительно недостаточного развития персонажей Шекспира, относительно того, что некоторые персонажи не заданы, — мы удаляемся от «Короля Лира». Здесь говорили о Регане и Гонерилье. В первой же сцене, немедленно после раздела королевства, они составляют заговор против Лира. Эдмонд сразу же подделывает письмо, первые его слова о том, что благодаря этому он завладеет наследством брата. Как же нам пятиться назад и «находить в злом доброго»? Вряд ли есть для этого какая-то основа.

Люце<sup>4</sup> постепенно проходит весь спектакль, что-то принимал, что-то нет, но все это страшно вкусово. В начале, кажется ему, нужна музыка. А мне кажется, что не нужна. С моей точки зрения, сила трагедий Шекспира в том, что они начинаются незаметно; незаметно выходят люди, и вот нарастает трагедия, становится сильнее и сильнее. Кроме того, я не верю увертюре в драматическом театре. Во время увертюры зритель не ощущает нарастания катастрофы, а читает программку.

Говорилось, что у нас выходят не рыцари, а кто-то вроде гвардейских офицеров.

Мы уж больно точно всё знаем. Меня удивила в тоне Суловича<sup>5</sup> совершенная уверенность в делах искусства. Он говорил с такой уверенностью, точно эти труднейшие проблемы валяются под ногами. Все ему ясно. Не слишком ли много ясности? Когда вы говорите, что именно театр имеет право делать, а Надежда Николаевна говорит, что драматический театр не должен быть таким, — кому из вас я должен верить? Убеждены ли вы в глубине своих познаний? Я не вижу результатов... Свысока вы ругаете нас, кинематографистов. Назовите «Чапаева», «Великого гражданина» у вас. Назовите постановки, которые стали бы частью жизни народа. Не назовете.

Насчет рыцарей. К Полицеймако<sup>6</sup> зашел как-то в театре знакомый и говорит: играешь хорошо, но почему ты свистей, в средневековье не свистели. Люце считает, что он знает,



как ходили рыцари. Ну подумайте, откуда вы знаете, как они ходили? Утверждать, как ходили рыцари, нельзя. Но обычно на нормальную аудиторию такие заявления производят оглушающее впечатление. Люце сказал: «Английский лук был не такой» — наступила зловещая тишина. Но я купил книжку под названием «История стрельбы из лука». Был такой английский лук, они были разные, у вас в голове ассоциации с Робин Гудом (*Люце: «Военную историю надо изучать».*) Были такие луки, и я, если вы зайдете, покажу вам историческую модель, по которой это сделано.

Во всех этих вещах, начиная с того, каким должен быть театр, как должны ходить рыцари, каким должен быть лук, нужно меньше категоричности, тогда будет больше пользы.

Насчет резолюции. Я обиделся не потому, что в резолюции критикуется спектакль, я обиделся потому, что здесь бюрократический тон в искусстве, с которым мы боремся вот уже 15 лет. Выходит человек и говорит: «Достижения имеют такие-то, недостатки такие-то, итог такой-то». Неинтересно это слушать. «Придите сюда, уважаемый товарищ Козинцев, и мы вам зачтем резолюцию Бюро Драмсекции». Бога ради, зачем мне на это время терять? Мне интересно с вами спорить. Но мне кажется, как это ни печально, придется принять во внимание следующее: государство наше никому не дало никакой монополии на определение понятия искусства. Есть люди, которые по-разному думают об искусстве, по-разному относятся к нему и разного хотят. Есть люди, которые будут делать противоположные вещи тому, что вы делаете, и отнеситесь к этому более спокойно.

По вопросу об актерах. Говорилось, что актеры «не достигли уровня». Я вспоминаю карикатуру, которую я видел в каком-то юмористическом журнале. Дворник лезет на стремянку и прибавляет дощечку: «Уровень наводнения 1924 года». Его спрашивают: «Почему так высоко? Разве там была вода?» — «Нет, но внизу — некрасиво, а тут виднее будет». Вы до какого уровня хотите дотянуть актеров БДТ? Ведь я видел ленинградские шекспировские спектакли. Вы хотите сказать, что наши актеры не доходят до уровня «Макбета»? Если будем говорить об истории шекспировских спектаклей, то это история гениальных гастролеров, которые приезжали в город и играли в халтурно набранной труппе, еще более плохой, чем труппы ленинградских театров. А поэтому — не на эти вещи мы будем равняться. Если будем говорить об актерских достижениях в Шекспире, мы можем назвать две фамилии: гениально играл Лира Михоэлс и Остужев Отелло. И всё. На этом список можно закончить. Если вы будете говорить, что актеры не достигли этого уровня, — это правильно.

К сожалению, многое в области театра стало видимостью. Ведь мы говорим: «академический» театр, а почему «академический»? Эту видимость нужно рассеять и отнестись к делу спокойно, по существу. Актерам нельзя ставить отметки. Осокина, Копелян<sup>8</sup> — эти люди впервые начинают играть Шекспира, и наша обязанность им помочь и постараться, чтобы от спектакля к спектаклю они играли лучше, а не сразу хлопнуть их дубиной по голове.

Мое предложение: давайте решим, что об искусстве можно думать по-разному, и не всякий человек, который думает иначе, чем вы, в историю драмы входит как пророк сатаны. За свои представления и за свое понимание в искусстве давайте спорить и драться. Тогда что-нибудь выйдет. А если сейчас говорить о ленинградских театрах, то мы имеем зеленую тоску и скуку, и отъезды из Ленинграда то одного, то другого человека, и тихое спокойное болото. (*Аплодисменты.*)

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бромлей Н. Н. (1889—1966) — актриса, режиссер.

<sup>2</sup> Акимов Н. П. (1901—1968) — режиссер, художник, художественный руководитель Театра Комедии; Вивьен Л. С. (1887—1966) — режиссер, актер, художественный руководитель Академического театра драмы им. А. С. Пушкина; Зон Б. В. (1898—1966) — режиссер, художественный руководитель Нового ТЮЗа.

<sup>3</sup> Морозов М. М. (1897—1952) — литературовед, театровед.

<sup>4</sup> Люце В. В. (1907—1973) — режиссер.

<sup>5</sup> Суслович Р. Р. (1907—1975) — режиссер.

<sup>6</sup> Полицеймако В. П. (1906—1967) — актер; в «Короле Лире» исполнял роль Шута.

<sup>7</sup> Спектакль Академического театра драмы им. А. С. Пушкина, поставленный Л. С. Вивьеном в 1940 г.

<sup>8</sup> Осокина В. А. — актриса; в «Короле Лире» исполняла роль Корделии; Копелян Е. З. (1912—1975) — актер, исполнял роль Эдмонда.



Юрий Владимиров в шаржах А. Салыги (на лыжах — под № 164)

Двадцатый век жестоко прошелся по России. Войны, революции, репрессии, снова война и снова репрессии... Миллионы искалеченных тел и судеб. В том числе — и в среде литераторов. Даже если писатель умирал в своей постели, не было гарантии, что уцелеет его архив. Не составляет исключения и литературная судьба Юрия Владимирова.

Двадцати трех лет от роду, в 1931 году, он сгорел в одночасье от типичной петербургской скоротечной чахотки, успев напечатать только десять тоненьких книжечек для детей. Самая «толстая» из них — листовый рассказ «Мотобот „Профинтерн“» вышел перед самой смертью писателя. А вскоре (после убийства С. М. Кирова) его мать, поэтесса Лидия Брюллова, бывшая дворянка, бывший секретарь редакции журнала «Аполлон», внучка известного архитектора

Александра Брюллова и внучатая племянница Карла Брюллова, была выслана в Среднюю Азию, где во время войны сгинула, а с ней и шкатулка с рукописями сына. Таким образом творческое наследие писателя также попало в мясорубку репрессий и уничтожено настолько, что ленинградская редакция издательства «Детская литература» не сумела обнаружить ни одной, даже любительской, его фотографии, о чем она и объявила читателям сборника «Уважаемые дети», куда включила три стихотворения Владимирова (Л., 1989). И только сохраненные соклассником Андреем Салыгой несколько номеров школьного журнала «Красный спорт», в котором Юра «печатал» свои стихи, фельетоны и даже «роман с продолжением» — правда, так и не законченный — «Секретный список», в какой-то мере подтверждают булгаковский тезис

# ФИЗКУЛЬТУРНИК

Иван Сергеевич жил в Ленинграде, он был холостой, работал конторщиком, но он был особенный. Он умел проходить сквозь стены.

Другие — через дверь, а ему все равно — он через стену, как через пустое место.

На именинах у Нины Николаевны все показывали себя — кто жонглировал, кто фокусы показывал, кто просто острил. Но Иван Сергеевич сразу всех перещеголял. Он взял и пошел на стену — раз — и прошел насквозь.

Все его хвалили, он имел успех. Брат хозяйки был очень хмурый, но когда захочет — обходительный человек. Он сразу стал с Иван Сергеевичем вежливый, беседовал и спрашивал:

— Вы через какие стены предпочитаете, через кирпичные или через деревянные?

— Мне все равно, — сказал Иван Сергеевич, — да-с.

У Оли он имел сумасшедший успех — она висла у него на руке и шептала:

— Отчего вы не артист? Вы могли бы в кино выступать. — И заигрывала: — А сквозь меня можее пройти?

— Что вы, — игриво отвечал Иван Сергеевич, — где уж нам-с. — И пожимал локоток. И тут пошло.

Иван Сергеевич вознесся в гору и даже женился на Олечке.

— Скажите, Иван Сергеевич, — сказал ему незнакомый почтальон в пивной, — что вы умеете делать? Для чего вы живете на свете?

— Я, — сказал Иван Сергеевич, — умею проходить сквозь стены.

— Как-с? — удивился почтальон.

— Так-с, — сказал Иван Сергеевич, и с этими словами — шась сквозь стену туда и назад.

— Так, — сказал почтальон, — вижу, но это не есть научное решение вопроса, это чистая случайность.

Иван Сергеевич очень огорчился и пошел домой.

Дома было все по-старому. Иван Сергеевич вошел в дверь и сказал жене:

— Прохождение сквозь стены — чистая случайность. Где цель жизни?

У жены листом железа с крыши оторвало ухо, и она стала умирать.

Но Иван Сергеевич все думал о научном решении и цели.

о том, что «рукописи не горят»: горят, но не все. В архиве Салыги сохранилась и фотография их выпускного класса, где есть и Юра. Этот единственный пока обнаруженный снимок да несколько шаржей на него из того же «Красного спорта» дают хоть какую-то возможность представить себе его облик.

В 1940 году вышел сборник «Стихов» Ю. Владимиров, куда вошли лучшие его произведения для детей — «Самолет», «Чудаки», «Евсей», «Барабан» и «Ниночкины покупки». Потом о нем забыли.

«Писал он удивительные стихи и еще более удивительные рассказы, — вспоминал Исая Рахтанов и довольно точно пересказывал «Физкультурника» (нынче журнал предлагает его вниманию читателей) и второй — не названный им и не сохранившийся. — Другой рассказ еще чуднее

и еще короче. Жила на белом свете, в Ленинграде, некая ученая собачка. И умела она превращаться во что угодно. Вот раз к ее хозяину пришли гости.

— Превратись в паровое отопление, — сказал хозяин, и собачка послушно превратилась в калорифер.

— Греет, — сказали гости, но не удивились, — отопление...»<sup>1</sup>. Наверняка были у писателя и еще подобные рассказы и стихи.

Не случайно, что автора таких оригинальных текстов сразу же приняли в свое объединение обэриуты. Юрий Владимиров стал последним из вступивших в их группу и самым молодым ее членом.

<sup>1</sup> Рахтанов И. Рассказы по памяти. М., 1966. С. 143—144.

Потом он плюнул на это и пошел посмотреть жену.

— Черт с ней, с этой целью жизни,— объяснил он ей,— я опять буду ходить сквозь стены, и всё.

Но жена уже померла, и ее надо было похоронить.

Иван Сергеевич не женился во второй раз, он остался холостым, нанял себе кухарку и велел ей готовить обед, он больше всего любил вареники с творогом.

А сам все ходил сквозь стены.

Так шли молодые и средние годы Ивана Сергеевича. Он состарился, выступила седина. Один раз он задумался и застрял ногой в стене.

Пришел управдом, стену пришлось разбирать.

— Довольно,— сказал управдом,— оставьте ваши шутки, этак все стены ломать придется.

И вообще с ним по рассеянности стали случаться несчастья.

Один раз в гостях он прошел через стену из столовой в гостиную, а с той стороны в гостиной стояла ваза. Он ее при прохождении столкнул, разбил, получился скандал.

А кончил он трагически. Он был в четвертом этаже и пошел сквозь стену, да не ту, вышел на улицу, да и свалился с четвертого этажа, разбился и умер.

Так кончилась бесцельная жизнь ленинградского физкультурника Ивана Сергеевича.

Б. ЛЕВИН,  
Д. ХАРМС  
и Ю. ВЛАДИМИРОВ

# СОСТАВ ДОЗОРНЫХ НА КРЫШЕ ГОСИЗДАТА

Первое правило: Дозорным может быть мужчина обэриутского вероисповедания, обладающий нижеследующими приметам:

1. Роста умеренного.
2. Смел.
3. Дальнозорок.
4. Голос зычный и властный.
5. Могуч и без обиняков.
6. Уметь улавливать ухом всякие звуки и не тяготиться скукой.
7. Куращий или, в крайнем случае, некуращий.

Рассказ «Физкультурник» уцелел случайно. Один из его машинописных экземпляров с авторской правкой сохранил Александр Разумовский (1907—1980). А в связи с тем, что Юрий Владимиров и успел-то написать очень мало, и, как мы теперь знаем, почти все утрачено, хочу предложить читателям еще один рассказ — «Состав дозорных на крыше Госиздата»<sup>2</sup>, — сочиненный лишь с «помощью Владимирова» Даниилом Хармсом и Борисом Левиным (Дойвбером), после гибели которого на войне тоже, кстати сказать, не осталось никакого архива.

Сейчас Юрий Владимиров восстанавливается в истории русской литературы. Детской по крайней мере. Еще в 1972 году я писал, что он забыт, что не включен даже в литературную энциклопедию<sup>3</sup>. В 1978 году Краткая Литературная Энциклопедия исправила это положение, поместив заметку о нем в девятый, дополни-

тельный том (стлб. 193—194). Три его стихотворения включила в свою великолепную антологию стихотворений для детей «Оркестр» Евг. Путилова (М.: Дет. лит., 1983), вынеся в заголовок книги название произведения Владимирова. Антология петрозаводского издательства «Карелия» «Игра» (1988) напечатала четыре его стихотворения. И наконец, в 1988 году «Малыш» выпустил авторский сборник Юрия Владимирова, почти повторяющий составом сборник 1940 года, только вместо «Самолета» здесь помещен «Оркестр». Может быть, вот-вот наступит пора собрать все сохранившееся наследие этого рано умершего, но очень своеобразного писателя, и данная публикация — последняя ступенька к такому изданию?

<sup>2</sup> ОР ГПБ. Ф. 1232

<sup>3</sup> О литературе для детей. Л., 1972. Вып. 16.

Второе правило (что он должен делать):

1. Дозорный должен сидеть на самой верхней точке крыши и, не жалея сил, усердно смотреть по сторонам, для чего предписывается не переставая вращать голову слева направо и наоборот, доводя ее в обе стороны до отказа шейных позвонков.

2. Дозорный должен следить за порядком в городе, как то:

- а) Чтобы люди ходили не как попало, а так, как им предписано самим Господом Богом.
- б) Чтобы люди ездили только в таких экипажах, которые для этого специально приспособлены.
- в) Чтобы люди не ходили по крышам, карнизам, фронтонам и другим возвышенностям.

Примечание: Плотникам, малярам и другим дворникам дозволяется.

Третье правило (что дозорный не должен делать):

1. Ездить по крыше верхом.
2. Заигрывать с дамами.
3. Вставлять свои слова в разговоры прохожих.
4. Гоняться за воробьями или перенимать их привычки.
5. Обзывать милиционеров фараонами.
- 6.
7. Скорбеть.

Четвертое правило (право дозорного):

Дозорный имеет право:

1. Петь.
2. Стрелять в кого попало.
3. Выдумывать и сочинять, а также записывать и негромко читать\* или запоминать наизусть.
4. Осматривать панораму.
5. Уподоблять жизнь внизу муравейнику.
6. Рассуждать о книгопечатании.
7. Приносить с собой постель.

Пятое правило: Дозорный обязан к пожарным относиться с почтением.  
Всё.

22 мая 1929 года

Члены-учредители: ДАНИИЛ ХАРМС,  
БОРИС ЛЕВИН.

Помогал: ВЛАДИМИРОВ.

---

\* Не громко!

Вступительная заметка и подготовка текста  
Евгения БИНЕВИЧА

# ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО

МИХ. МАТЮШИЧ



*Р. Жуковский. В фойе Александринского театра. 1840-е*

### 3. «ЛИСТОК ДЛЯ СВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ»

В 1839 году появляется первый печатный, то-  
нький — в два листа обычного книжного фор-  
мата — журнал «Листок для светских людей», ко-  
торый начал издавать В. Ф. Тимм. Поначалу из  
номера в номер печатал он фельетон «Добыча  
мод», к которому приклеивалась цветная гравюра  
очередной моды. И только в 1843 году редактор  
осмелился напечатать стихи И. Мятлева «Исто-  
кование любви» (№ 1), «На грех мастера нет!»  
(№ 6), «Часы» (№ 13), окрашенные безобидным,  
мягким мятлевским юмором. Робко стали обяв-  
ляться бытовые карикатуры, точнее — юмористи-  
ческие зарисовки столичных типов самого Тимма.  
Изменяется и сам журнал: формат становится

большим, «журнальным», но объем остается тем  
же — четыре полосы.

В девятом номере находим поясной портрет  
актера «итальянских представлений» Рубини;  
в семнадцатом — почти во весь журнальный  
лист — «г-жа Альбер» с большой статьей о фран-  
цузской актрисе, прибывшей в Петербург. Но ни  
тот, ни другой рисунки не шаржи; тщательно про-  
писанное лицо, и особенно платье, стремление  
к красивости — вот что определяет первые, про-  
бившиеся в юмористическое издание изображения  
актеров. Зато весь тридцать пятый номер, т. е. все  
четыре полосы отданы фельетону на постановку  
в Большом петербургском театре оперы «Руслан  
и Людмила», коей «сюжет, как говорят, заимство-  
ван из поэмы А. С. Пушкина».

Автору фельетона в постановке ничего не при-  
глянулось. Пересказывая содержание оперы, не-

Продолжение. Начало см. №№ 2, 3.



лепое, по его мнению, он в особенности потешает-ся над либретто: «Мы стараемся, по возможности, сохранить красоты подлинного либретто, объясняющего смысл оперы настолько, насколько можно требовать за 30 коп (еек) сер (ебром)». Что ж, посмеяться над представлением, тем более что его до окончания покинули Николай и его свита, было не только безопасно, но и вполне верноподданно...

Все 12 карикатур в фельетоне принадлежали Тимму.

Как и автор фельетона, не назвавший ни одного имени, так и художник, изображая героев — Руслана, Людмилу, Ратмира или Гориславу, — не имеет в виду исполнителей этих ролей. Его карикатуры — персонажи фельетона, иллюстрации к тексту, наиболее остроумными из которых представляются рисунки с «крошечным Ратмиром» верхом на детской лошадке-качалке; с Русланом, отправляющимся «на перекладных» в путь после свидания с Финном; Русланом и Головой, комически изображающей технику «шатания» головы, под которой Руслан и «обнаруживает волшебный меч» с помощью режиссера, командующего рабочими сцены...

Георг Вильгельм (Василий Федорович) Тимм (1820—1895) родился в семье рижского бургомистра. С детства обнаружил большие способности к рисованию и в 19 лет окончил с серебряной медалью 1-й степени Академию художеств. Его первая работа — иллюстрации к сатирической поэме И. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1843) — сделала его известным в художественных кругах. В том же году с его иллюстрациями-карикатурами вышла книга А. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими». Как писал Некрасов —

С тех пор, как шутка с «Нашими»  
Пошла и удалась,  
Тыма книг с политипажами  
В столице разелась.

• • • • •

В рисунках отличаются  
Клот, Тимм и Нетельгорст,  
Все ими восхищаются...  
Художественный пёрст!

Так что же все-таки не понравилось Тимму в «Руслане и Людмиле»? Может, он был принципиальным противником Глинки?

Да нет, скорее всего, судя по его карикатурам в следующем фельетоне «Рецепт для составления большой оперы», его и критика забавляет опера как таковая, опера вообще: все в ней представляется достойным иронического пера — начиная от особенностей драматургии и кончая «картонными кубками и чашами». Вообще, молодой *Вася Тимм*, как он называл себя в те годы, жизнерадостный и легко шагавший по жизни, мало разбирался в литературной и художественной борьбе того времени. Поэтому он мог находиться в дружеских отношениях с Булгариным и Гречем — противниками музыки Глинки. Но именно их он первым среди карикатуристов печатно «привоз-

дил» в появившемся в журнале с 1844 года «Музей Листка». Именно они стали первыми его экспонатами.

Греча Тимм изобразил паровозом-«Грамотеем», тянущим платформу с разнообразными трудами, главный из которых — «Пространная русская грамматика».

Издатель «Северной Пчелы» Булгарин изображен насекомым, приколотым булавкой к известному тому собственным сочинениям. Портретное сходство не вызывало сомнений, но для пущей убедительности художник поместил на подставке экспоната ноту «фа» — Фаддей и фигурку курильщика, будто бы булгарина (болгарина).

Почти в то же время Булгарин становится объектом по-настоящему сатирических карикатур Рудольфа Жуковского. На одной из них — он в окружении «гостинодворцев»: намек на булгаринский «демократизм», его ориентацию на купеческого и мещанского читателя. На другой, изображающей фойе Александринского театра, на переднем плане низко склоненный «червячок» подострожно пожимает руку жандармского генерала; в них тотчас «узнали» начальника штаба корпуса жандармов Дубельта и Фаддея Венедиктовича, печально известного своими тесными связями с III отделением. Обе литографии напечатаны не были. И созданы они уже после карикатуры Тимма.

Один из первых исследователей русской сатирической графики В. Верецагин считал, что работы Тимма — «это не карающий бич сатиры, высоко занесенный над общественными изъятиями, и даже не едкая насмешка, — это мягкая, быть может слишком мягкая ирония, стесненная, с одной стороны, суровым режимом николаевской эпохи... Можно, с другой стороны, с известным основанием предположить, что по самому складу ума и характера, по удачно сложившейся жизни, Тимм не был склонен к беспощадной философии смеха»<sup>1</sup>. Вместе с тем современник Тимма Федор Глинка в оде, посвященной художнику, посчитал, что тот в своем журнале так или иначе отразил большинство событий, по которым будущие поколения узнают об их времени:

От полярных стран до Рима  
Карандаш волшебный Тимма  
И живой его «Листок»  
Знает Север и Восток.

Сколько жизни и движения  
В мастерских его чертах:  
Лица, подвиги, сражения  
Все стоят у нас в глазах.

Тимм, ты будешь жить в потомстве,  
Оживив ему наш век...

Правда, большая часть этого послания относится к другому журналу — «Русскому художественному листку», который Тимм начал издавать в 1844 году и где карикатур уже не было...

<sup>1</sup> Верецагин В. А. Русская карикатура. В. Ф. Тимм. Спб., 1911. С. 14.

(Продолжение следует)



# **ЗА ПУЛЬТОМ — НАНСЭ ГУМ**



*Фото Ю. Щенникова*

В дни летней Олимпиады в Сеуле нам открылась неведомая прежде земля. Страна, в которой «экономическое чудо» и мощный культурный подъем идут рука об руку. Мы видели, как бережно сохраняемые древние национальные традиции сочетаются с активным усвоением богатств европейской культуры.

Вместе с политической разрядкой и экономическим сотрудничеством пришло время и для совместного музицирования. Замечательная ле-

нинградская певица Нелли Ли восторженно встречена в Южной Корее. Лауреат Международного конкурса молодых дирижеров Фонда Герберта фон Караяна Нансэ Гум встал за пульт академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Яркий и темпераментный музыкант, он завоевал признание ленинградских слушателей, исполнив сложнейшие программы из произведений Чайковского, Бетховена, Мендельсона, Брамса.



Фото Валерия Потапова

# „ТАК“

## ПЕРЕШЕД ЧРЕЗ МОСТ КОКУШКИН...

25 июня 1990 года в Ленинграде появилась фотогалерея. Сбылась вековая мечта фотографов и сочувствующих, зал «Советского Шампанского» возвестил проходящим по Кокушкину мосту очередное начало новой эры. Бывший сомнительный подвал на улице Пржевальского, 18, рассадник комаров и пагубных привычек, темный друг несознательной молодежи, плавно и безвозвратно вписался в музейно-выставочный ландшафт города.

У истоков великого дела стояли (с дрожью в коленях) всего четыре человека: фотографы Юрий Матвеев, Андрей Чежин, Дмитрий Шнеерсон — группа «ТАК», уже известная своими концептуальными конвульсиями\*, и тогдашний ди-

ректор центра молодежной инициативы Октябрьского района неукротимый Андрей Бенин. Они и решили превратить 250 квадратных метров всенародной помойки у необойденного вниманием классиков моста в современный выставочный зал. Подобного, кажется, не мог представить себе даже небедный воображением Аксентий Поприщин (укушенный, между прочим, в этом доме за некоторую настырность говорящей собачкой). Вскоре число безумцев увеличилось за счет фотографов Александра Игнатьева, Валерия Потапова, Валентина Симанкова и Людмилы Федо-

\* Выставки: «Три степени свободы» (1988), «После жизни» (1988).



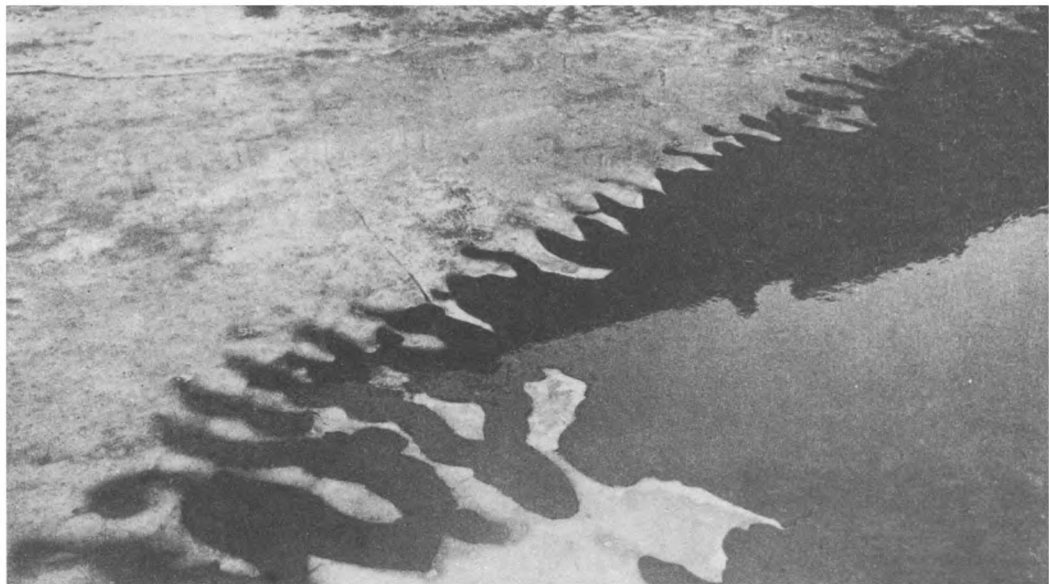
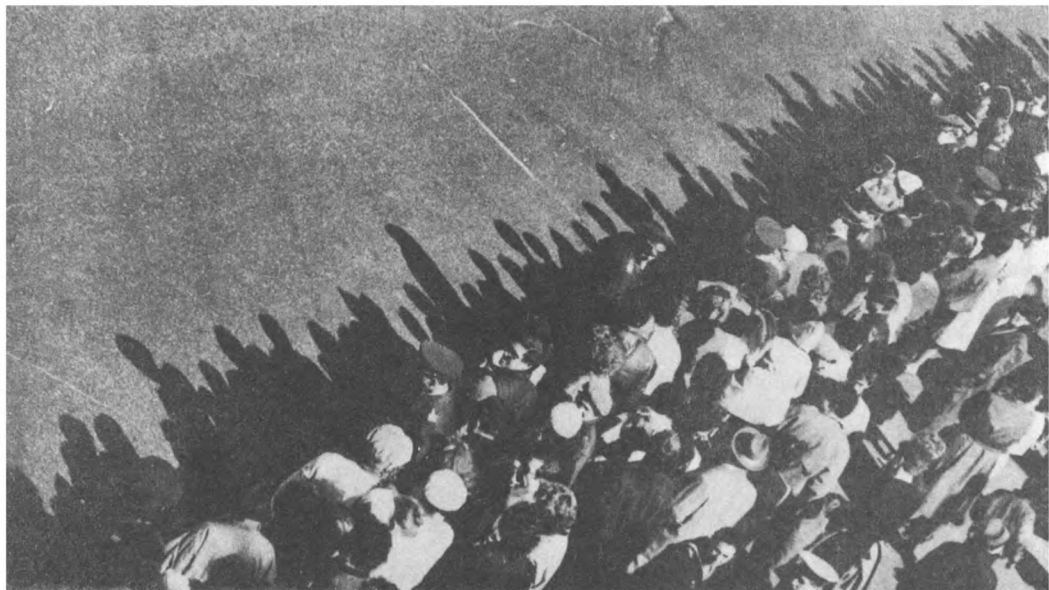
Фото Дмитрия Шнеерсона

рченко, что и привело к созданию товарищества «Фотогалерея».

Полтора последующих года слились в одну непрерывную трудовую вахту в духе предыдущего семидесятилетия. Некоторое разнообразие вносили в эту жизнь дерзкие боевые операции типа «Дашь кирпич!» (или цемент, или песок, или...).

Последний удар по разрухе был нанесен приходом в фотогалерею директора Феликса Фрумкина, которому посчастливилось, в частности, начать и кончить отделочные работы.

Итак, фотогалерея. Точнее, галерея «Интерфото», ибо наряду со всесоюзными мастерами выставляться будут и знатные иностранцы. В сезоне



*Фото Андрея Чежина*

1990/91 года галерея представляет «Финскую панорамную фотографию» Райнера Лампинена, выставку из собрания галереи «Билд» (Баден, Швейцария), выставки — «1968 год» (из архива 1-го независимого чехо-словацкого агентства), «Неизвестный Афган» (советско-шведская выставка об афганской войне) и др.

Задуманы также международные фотошколы (неловкий перевод английского workshop) —

«Панорамное видение» и «Город-призрак (Белые ночи)», которые на базе галереи «Интерфото» будут проводить маститые специалисты со всей земли.

Возникает резонный вопрос: а откуда же на все это возьмутся деньги (ибо, как оказалось, без денег жить нельзя)?

Галерея «Интерфото» повезло, у нее есть Мecenат — Ленинградское агентство культуры.

Д. ША

# КОММЕРЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

Центральный выставочный зал в Ленинграде вновь предоставил свои залы современному авангарду. Однако прежнего ажиотажа, который еще год назад сопровождал совместную выставку официального искусства и андеграунда, нынешняя экспозиция не вызвала. Тогда победила молодость, а мы получили желанный глоток свежего воздуха и научились быть терпимее. Ныне, кажется, уже нет ни побежденных, ни победителей — все вошло в круги своя, и мы начали понимать, что искусство многолико и нет нужды опровергать то, что непривычно: подлинный талант, пусть самый оригинальный, найдет и своего зрителя, и своего покупателя. Последнее особенно актуально сегодня. Увы, новые экономические отношения все более и более вторгаются в сферу искусства, и с этим ничего не поделаешь, учитывая и наши трудности, и пока не ослабевающий спрос на советское искусство на Западе.

Название выставки — «Фестиваль ленинградских галерей» — вполне оправдывается тактикой ее устроителей. Экспозиция состоит из девяти самостоятельных разделов, каждый из которых представляет ту или иную галерею. Не стоит пытаться определить творческое кредо объединений, хотя они в известном смысле декларировались в печатных изданиях, в том числе в буклете совместной выставки. Восемь из девяти галерей — коммерческие предприятия. На выставке зрителя встречает информация, откровенно зазывающая покупателей, дежурят консультанты, у которых вы можете получить ответ на разные вопросы, в том числе — как сделать покупку. Как видим, все

напоминает художественный рынок. Плохо это или хорошо? Наверное, для искусства, подлинного искусства, это не очень хорошо, но все же лучше для художников, которые оказались в ситуации стихийного рынка и полной материальной и юридической незащищенности.

Все галереи, участницы выставки, — «Анна», «Ариадна», «Палитра», «Дельта», «Современное искусство», «Ленинградская галерея», «Галерея 10—10», «Ленинградское товарищество свободных художников» и Ассоциация «Мир» — возникли за последние два года. Они образовали новую структуру, заменившую старую, официальную, и на сегодняшний день не работающую, что в итоге привело к перераспределению значительной части творческого потенциала Ленинграда. Потому так дружески сплотились в экспозициях галерей крайне «левый» авангард и традиционалисты — недавние участники официальных выставок, — новоявленный «салон» и юные последователи патриархов ленинградского андеграунда.

Едиственный критерий, положенный в основу комплектования фонда галерей, — критерий качества, что позволило, исключая известные амбиции, показать на нынешней выставке самый разнообразный материал. В то же время в каждом случае ядро коллектива формировалось случайно, в зависимости от приятельских отношений.

Сравнение разделов экспозиции показывает, что уровень качества произведений колеблется, хотя и не особенно значительно. Много, конечно, зависит и от степени компетентности ленинградских менеджеров от искусства. Есть, скажем,

такие, которым по душе принцип, позволивший в свое время Ною хорошо укомплектовать свой ковчег, другие больше доверяют вкусу и рекомендациям искусствоведов. Первый вариант вполне иллюстрирует экспозиция галереи «Современное искусство», созданной при Ленинградском отделении Союза художников РСФСР весной 1990 года.

Зритель найдет здесь работы бунтарей 1970-х годов В. Мштина («Искушение») и А. Геннадиева (декорации к «Истории солдата»), «живописные симфонии» А. Батурина («Кубистический этюд» и «Таинственный мир») — одного из учеников художника-философа В. В. Стерлигова, донесшего до наших современников традиции прежнего авангарда. Замечу здесь, что по какой-то случайности стерлиговцы, представляющие вполне локальную группу, почти равномерно распределились по всем ленинградским галереям.

Контраст и согласие проповедуют устроители этой экспозиции, соединяя в одном ряду замещенные на поп-арте произведения М. Иофина («Час первый солнца») и живописный экспрессионизм Б. Зенкевича («Бегство в Египет»), кубистические вариации В. Шалабина («Фараон»), трансреальность Я. Крыжевского («Небесный крест» и «Российский калейдоскоп») и воскресший в картине В. Молодых («Мусоргский») реализм 1950-х годов.

Возможно, кому-то ближе тонкий лиризм литографий М. Карасика («Песнь песней»), или вы предпочитаете жесткую иронию графических листов Б. Забирохина («Пролетарская скорбь» и «Сон о Соловках»? Выбор есть, и это главное, что отличает галерею «Современное искусство».

О большем единстве и более стабильном качестве на уровне представленного материала можно говорить в отношении «Ленинградской галереи» и галереи «Анна».

Собственно, факт создания фонда «Ленинградская галерея» лишь оформил ранее возникшее сотрудничество первых поколений ленинградских авангардистов. Многие из них ныне представлены своими работами в музеях страны и получили известность за рубежом. Некоторых, как А. Арёфьева и А. Манусова, уже нет сегодня в живых. «Ленинградская галерея» намеренно подчеркивает академический характер своей экспозиции, располагая на стендах картины, созданные несколько лет назад, а значит, прошедшие проверку временем. Тут, несомненно, обнаруживается стремление авторов предложить зрителю собственную концепцию генезиса современного ленинградского авангарда, более романтического и живописного в отличие от московского. Начинается экспозиция своеобразным мемориалом А. Арёфьева, представленного ранней работой «У зеркала» (1955?). То были первые ростки андеграунда. Далее, от произведений А. Раппопорта 1960-х годов, замысел автора экспозиции приближает нас к атмосфере неофициальных выставок середины 1970-х, напоминанием о которых служит прекрасная живопись А. Манусова (триптих

«Прогулка в лесу») и И. Иванова («Куклы и розы»), яркая выразительность «примитивов» В. Шагина, Р. Васми, Ш. Шварца, зашифрованная реальность живописных «видений» Г. Устюгова («Весна» и «Тревожное время»). И наконец, в завершение — ряд имен, причастных ко второй волне неофициального искусства Ленинграда, движение которой обозначилось в среде молодежи в начале 1980-х годов и где среди прочих мы вправе отметить Т. Новикова («Фонтанка») и В. Видермана («Поющие»).

Отбор экспонатов «Ленинградской галереи» в значительной степени сориентирован на музейные вкусы, что объяснимо, поскольку главная цель деятельности галереи — создание фонда, который станет основанием будущего музея современного искусства. Цель поистине благородная, если иметь в виду отсутствие перспектив в ближайшем будущем иметь в Ленинграде такой государственный музей. Сегодня, к счастью, Русский музей обрел значительно более широкие возможности приобретать современное искусство, однако он, естественно, не в силах купить все, что имеет отношение к современному художественному процессу, как не в силах остановить громадный поток произведений искусства, вывозимых на Запад и на Восток. И в этом смысле деятельность «Ленинградской галереи» и ей подобных имеет большое значение для нашей культуры.

Хороший вкус и высокий уровень качества отобранных для экспозиции произведений очевиден в разделе галереи «Анна», с которой сотрудничают искусствоведы и коллекционеры. Здесь практически нет случайных имен, хотя в выборе экспонатов учтен широкий диапазон возможных пристрастий. Авторы, работающие с «Анной», как правило, уже имеют репутацию у нас в стране и за рубежом, а такие художники, как В. Овчинников, А. Белкин, А. Гуревич и В. Духовлинов, еще задолго до официального признания были отмечены вниманием ленинградских коллекционеров.

В первую очередь обращают на себя внимание работы В. Овчинникова («Связанный ангел» и «Скотный двор»). Сегодня трудно кого-либо из ленинградских художников поставить с ним рядом. Злой ум и обостренное чувство правды, свойственное В. Овчинникову, рождают ни на что не похожие образы-метафоры: в них столько же юмора, сколько жутковатого предчувствия апокалипсиса.

Собственно, кого бы из авторов галереи «Анна» я ни назвала, — это художники, наделенные талантом неповторимым и собственным взглядом на мир. Изысканную живопись демонстрирует А. Белкин («Прогулка по Риму»), завораживает своими мистификациями В. Духовлинов («Красные крыши» и «Животные не спят»). Не могут не запомниться трагичный А. Гуревич («Блудный сын») и непредсказуемая в своих живописных фантазиях Е. Фигурин («Полет»). Рядом — работы Е. Ухналева и С. Стародубцева, В. Татарино и В. Апиняна, В. Пахомкина и Н. Мокиной, вполне соответствующие заданному уровню.

Исключение составляют несколько произведений молодых авторов, явно находящихся под влиянием недавно прошедшей выставки авангарда XX века. Недоумевая и страдая, гримасничая и каясь, смотрит на нас, облеченный в образы картин этих живописцев, наш сегодняшний день.

Свидетельствуя в пользу галереи «Анна», одновременно испытываешь и противоположные чувства, поскольку, как и большинство других галерей, «Анна» выступает лишь как посредник в коммерческих отношениях между ленинградскими художниками и западными покупателями, не особенно задаваясь проблемами эмиграции культурного наследия.

Далеко не последнее место занимает среди ленинградских галерей «Ариадна». Она была создана в сентябре 1988 года, и на счету у нее масштабные акции, обозначившие выход из подполья неофициального искусства: знаменитая выставка «От неофициального искусства к перестройке», затем — «Боевые слоны», и «Памяти Ван Гога», и самая крупная — «I Биеннале новейшего искусства», вместившая в экспозицию более двух тысяч произведений. Художников «Ариадны» объединяет почитание творческой свободы. Кажется, в «Ариадне» более всего ценят оригинальность и особый дух творческого озорства. Быть может, потому молодежи среди экспонентов «Ариадны» больше, нежели в других галереях.

Многих художников «Ариадны» влечет «сложная простота» примитива. В нем, охраняющем заветы «чистой» живописи, открывается для них внутренняя связь авангарда нынешнего и авангарда первых десятилетий XX века (Т. Шагова «Двор», И. Сотников «Спокойно», Р. Алина «Без названия»). Остается актуальным интерес к символике абстрактной живописи (Люциан «Осторожно, под ногами лужа», В. Вальран «Полет

серафима»). Творческая терпимость «Ариадны», однако, способствует и тому, что в экспозиции оказывается возможным появление работ и откровенно дурного вкуса, чему пример — сусальная «Троица» Ю. Шевчука.

Что касается остальных галерей, то их деятельность ассоциируется преимущественно с фигурами многих лидеров. В «Дельте» это — живописцы Ф. Волосенков и В. Лукка, скульптор Б. Сергеев и автор остроумнейших коллажей В. Козин, в «Палитре» — живописец А. Герасимов и мастер гобеленов Н. Талавира, в «Галерее 10—10» — один из самых известных ленинградских «левых» Г. Богомолов, живописцы М. Волкова и В. Шевеленко, Н. Жилина и А. Пуд (Файзильберг), парадоксальный Гипер-Пупер (Кузнецов).

Ассоциация «Мир», включающая в себя группы «Кочевье» и «Параллели», за редким исключением демонстрировала работы слабые. Правда, если сравнивать, то первенствует в этом отношении последняя из участвующих в выставке галерей — «Ленинградское товарищество свободных художников». Заботясь главным образом о социальной защите художников ленинградского Монмартра, галерея проявляет предельную лояльность, что, конечно, сказывается на качественном уровне ее продукции.

Выставка «Фестиваль ленинградских галерей» завершилась. Прошла она спокойно и деловито: тишину выставочных залов нарушали шаги немногочисленных посетителей. Возможно, мы перестали удивляться, возможно, устали от откровений, а скорее — не до споров сейчас вокруг искусства... Тем временем художественная жизнь Ленинграда не замирает, все более свыкаясь с обретенной свободой.

ОЛЬГА ШИХИРЕВА

## „О, како возможем воспети ..“

К небесному покровителю нашего города и всей земли русской — святому Александру Невскому были устремлены мысли и чувства собравшихся 6 декабря 1990 года в Большом зале Филармонии. Этот день (по старому стилю — 23 ноября) — день погребения православной церкви с 1263 года отмечает поминальным богослужением. Ныне состоялась и «светская служба», объединившая людей в почитании отечествен-

ного духовного идеала и подвижника — князя Александра Ярославича.

Устремленность навстречу друг другу столь далеко разошедшихся духовной и светской культуре позволила яснее услышать сегодня, с многотрудного социального перевала, «как веез здесь, чем Русь жила» (Н. Рубцов). Русское музыкальное средневековье живет в глубинах прапамяти как некая безусловная интуиция, чистый духов-

ный камертон. Но какова действительная певческая интонация и ритм развертывания древнего напева, тембровые краски и способ звукоизвлечения? Каковы критерии проверки и перевода внутреннего ощущения в реальную звуковую материю? В раскрытии современному сознанию музыкальной выразительности Древней Руси ключевая роль принадлежит исследователю-медиевисту, осуществляющему перевод на современную нотную запись старинных песнопений. Не беспристрастно-рассудочный, объективно-отстраненный подход, а горячее сердце, открытая и щедрая душа позволяют обширное академическое знание превратить в одухотворяющее и живое, ведут ученого из тишины книгохранилищ к людскому «собору».

В первом отделении концерта прозвучала оригинальная композиция по древнерусской церковной службе Александру Невскому «О, како возможем воспети...». Автор либретто и расшифровки крюковых песнопений XVI—XVII веков — кандидат искусствоведения Наталья Серегина. Работы Н. Серегиной неоднократно уже исполнялись в концертных залах города ансамблем «Россика» (руководитель В. Копылова). Слушателю они знакомы также и по проникновенному сольному пению автора расшифровок в ряде документальных фильмов последних лет, посвященных древнерусской культуре. Новая большая композиция, включающая девять стихир из службы Александру Невскому, тексты из Жития и летописной повести, предстала не просто как концертный номер, а как центральное ядро жизненного действия.

В заключительном вечере-концерте Года Александра Невского, объявленного в связи с его 770-летием, прозвучало слово к присутствующим ректора Духовной Академии о. Владимира, а также председателя комиссии по культуре Ленсовета Г. С. Лебедева, истово напомнивших, что в основе

культуры народа лежат вера, духовность и человечность.

Хор Ленинградского радио и телевидения под управлением В. Столповских, впервые включивший в свой репертуар музыку русского средневековья, вдохновенно вживался в ее образный строй, столь рельефно выявляемый превосходным солистом и тчепцом заслуженным артистом РСФСР Г. Беззубенковым. Голос певца, глубокий, сильный и свободный, богатый смысловыми оттенками, неизменно вызывает искренний слушательский отклик прежде всего благодаря внутренне оправданному и точному интонированию — произнесению слова. Исполненная композиция войдет в концертную программу коллектива, и любители музыки смогут услышать ее еще не раз.

Во втором отделении концерта прозвучала кантата С. С. Прокофьева «Александр Невский», современным музыкальным языком живописующая страницы истории. В исполнении участвовал симфонический оркестр Ленинградского радио и телевидения (художественный руководитель и дирижер Ст. Горковенко). Солистка — лауреат международного конкурса Е. Рубин.

Гирлянды живых цветов, украшавшие сцену, создавали особую атмосферу возвышенности и чистоты, предощущения музыкального смысла древних песнопений, прославлявших Александра Невского: «...яко цветы, песнями и хвалами увязем». Перезвон колоколов (ансамбль колокольной музыки В. Лоханского), словно раздвигая толщу времен, символизировал нетленность вечных нравственных истин. Торжественный фейерверк под звуки духового оркестра на площади Искусств стал достойным финалом вечера.

ГАЛИНА СКОТНИКОВА

## ДУХ ЭКСПЕРИМЕНТА

Выставка «Авангард и традиции русской печатной графики», организованная отделом эстампов ГПБ имени Салтыкова-Щедрина, явилась своего рода пространственно-временной моделью идеи, сформулированной Н. Н. Пуниным еще в 1916 году: «Искусство не родится в один день, искусству нужна жизнь и нужно прошлое, никакое искусство не живет без традиций. Где наши традиции?»

На этот вопрос ответили сами художники русского авангарда. Михаил Ларионов в 1913 году выставил свои работы вместе с лубочными кар-

тинками. Экспозицию в ГПБ 1990 года снова открывают лубки! Веселые, карнавальные, праздничные, с яркой «фовистской» раскраской листы о Еруслане Лазаревиче, Бове Королевиче, «Как мыши kota хоронили», лубочные книжки-сказки о Петре Золотые Ключи, о воре и бурой корове — они органично соседствуют на выставке с живыми, полными иронии альбомами, книжками и лубками футуристов.

Соборность и надындивидуальность, апокрифичность народной «неофициальной» культуры открывали новые выразительные возможности



художникам и поэтам-бюджетянам, стремившимся в творчестве дойти до пластических и языковых первооснов. Литографированные книги А. Крученых, В. Хлебникова, Н. Гончаровой, М. Ларионова, О. Розановой, П. Филонова, изданные кустарно, скромным тиражом на дешевой бумаге, — прямые наследники традиций лубочных изданий, некогда раскрашивавшихся также вручную.

Линия футуристической книги, берущая начало именно от таких дешевых «народных» книжек-картинок, неприхотливо оформленных, противостоит таким образом другой — мирискуснической культурной традиции оформления книги. И в этом видна определенная эстетическая программа футуристов, издававших свои, «скомо-рошьи», как казалось эстету А. Бенуа, альбомчики.

Но ведь когда в 1913 году А. Крученых замыслил издать первые книги — «Старинная любовь» и «Игра в аду», — у него за душой не было ни гроша, он занял три рубля, чтобы осуществить затею. Конечно, он не мог рассчитывать на дорогое издание, но ограничение возможностей рождает новую выразительность. Футуристам удалось создать принципиально новую эстетику книги, в которой подвижные, живые строки, написанные художником от руки, выражали трепет, взрыв устоявшихся границ и канонов («Мирсконца», «Взорваль») и экспрессию стиха, созданного в «час грозной вьюги вдохновения».

Возможности, заложенные в новаторской книге футуристов, оказались плодотворны. В 1914 году, в первые месяцы войны, в пору патриотического подъема К. Малевича, В. Маяковский, В. Черныгин, А. Лентулов сотрудничали в издательстве «Сегодняшний лубок», выпуская яркие, сочные листы с забористыми стихами Маяковского. Опыт создания народного лубка использовался также в «Окнах РОСТА» в 1920-е годы.

Рожденная в живой атмосфере игры, фантазии, футуристическая книга получила развитие в изданиях для детей. В 1919 году скромным тиражом в издательстве «Сегодня» выходили в свет четырехстраничные сказки А. Ремизова, Н. Венгрова, «Исус Христос» С. Есенина, стихи М. Кузмина, иллюстрированные линогравюрами Е. Туровой, В. Ермолаевой. В 1920—1930-х годах создавал свои новаторские книги В. Лебедев («Приключения Чуч-ло», «Цирк», «Зоосад»). В 1928—1933 годах А. Крученых предпринял издание на стеклографе В. Хлебникова, где стихи поэта переписаны Б. Пастернаком, Ю. Олшей, В. Катаевым, Н. Аксеновым, И. Терентьевым с рисунками И. Зданевича, И. Клюна, А. Крученых. Казалось, это был последний «самиздат» — надвигалось время тотального Госиздата, о чем еще в начале века предупреждал В. Розанов: «Как будто этот проклятый Гутенберг облизал всех писателей своим медным языком — и они все обездушили в печати, потеряли лицо, характер. Оловянная литература, оловянные люди ее пишут».

Возрождение традиций футуристической книги началось в 1970-е годы, когда ожили традиции

неофициального искусства с подпольным самиздатом, записными книжками художников, ими же проиллюстрированными. В разных городах не стеснялись художники-графики делать авторские рукотворные книги, создавая необычные по форме, оригинальные произведения, которые уже держат в руках — праздники...

Четыре самиздатских альбома Юрия Люкшина, выполненные в различных техниках (офорт, линогравюра, линомонотипия), — род интимного дневника художника, его лирического общения с Городом — сделаны еще в начале 1970-х годов, в эпоху знаменитых «бульдозерной» и других выставок.

Для художников 1970—1980-х годов футуристическая книга утратила свой запатентованный характер, но дух новаторства и эксперимента, равно как и эстетические достоинства этой книги привлекают современных графиков.

Высокая книжная культура отличает литографию ленинградца Михаила Карасика. В конце 1980-х художник стал делать цельнолитографированные книги, тексты которых — стихи Б. Пастернака, А. Ахматовой, «Песнь песней» — пишутся им на камне справа налево, подобно библейским текстам. Работа трудная, кропотливая, требующая перестройки привычного зрительного восприятия. Это полностью его авторская книга, сделанная от начала до конца самим художником, задумавшим не просто оформить стихи, но написать их на камне заново, прочувствовав в графике букв и строк, как бы пережив их сотворение. Традиции и достоинства футуристической книги осмыслены и претворены им в новое качество. Художник создает соартную книжку «Маленький пловец» (стихи Н. Кононова), в которой литографский текст пишется на страницах разрезанного плаката 1985 года «Перестройка. Гласность. Ускорение», что делает книжку смешной, оригинально обыгрывающей штампы. Другую книгу — «Авиация превращений» Д. Хармса Карасик исполнил на развертке журнальной выкройки платья, добившись нового, неожиданного звучания.

Работающий в Пскове Александр Стройло, используя различный материал, в том числе тисненую кожу, создает невиданные книжки. На выставке в ГПБ представлены две его литографированные книги, складывающиеся в «гармошку», — «Завод» В. Хлебникова и «Поэзия рабочего удара» пролетарского поэта А. Гастева (Псков, 1983).

Как бы продолжая Хармса, один из знаменитых «митьков» Владимир Шинкарев в соавторстве с Василием Голубевым сделали замечательно смешные книжки-«раскладушки»: басни «Щегол, соловей и заяц», «Соловей и свинья», «Поэт и критик» (Ленинград, 1988). Небольшие притчевые истории в картинках, живо напоминающие лубочные, только незначительная часть «митьковской» литературы, расходящаяся всеми возможными в наше время способами тиражирования. Созданные дома, в коммунальной квартире, с помощью



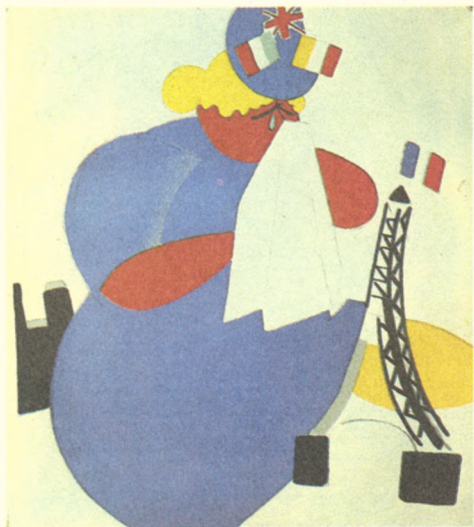
*Михаил Карасик. Афиша выставки. 1990. Литография с аппликацией*

валика стиральной машины, они свободно существуют в пространстве современного городского фольклора. Рукопожатием «их» и нашего самиздата предстала на выставке книга «Митьки» (на обложке которой изображены «братки» Пушкин и Лермонтов, а также их новый «браток» — «митёк»), напечатанная иждивением Абрама Терца (Париж. Синтаксис; Марьяна Роца. 1989). Ее ху-

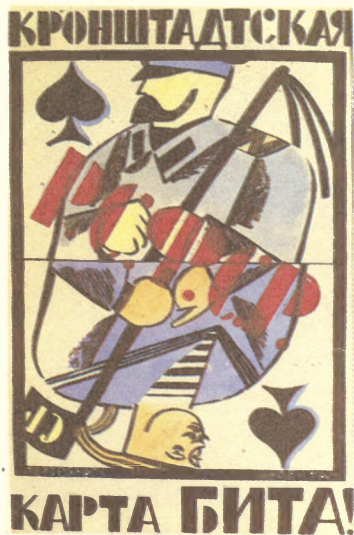
дожники — Александр Флоренский и Василий Голубев.

В наши дни, когда стремительно множится число разных издательств, у современных графиков расширяются возможности приложить силы к возрождению почти забытого искусства.

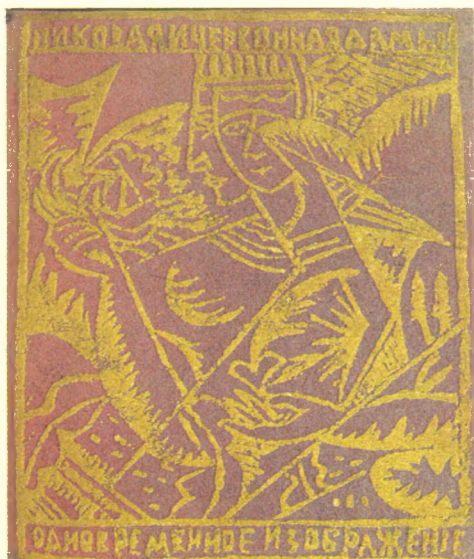
ГЛЕБ ЕРШОВ



Владимир Лебедев  
Плачущая Антанга. Окна РОСТА. 1920.  
Клеевая краска



Владимир Козлинский  
«Кронштадтская карта бита!». 1921. Раскрашенная линогравюра



Ольга Розанова  
Пиковая и червонная дамы. 1916.  
Цветная линогравюра



Василий Чекрыгин  
Лубок «Сдал австриец русским Львов, где им,  
зайцам, львов!» 1914. Хромолиногравфия

К статье Глеба Ершова

Цена 2 р. 40 к.  
Индекс 73190

