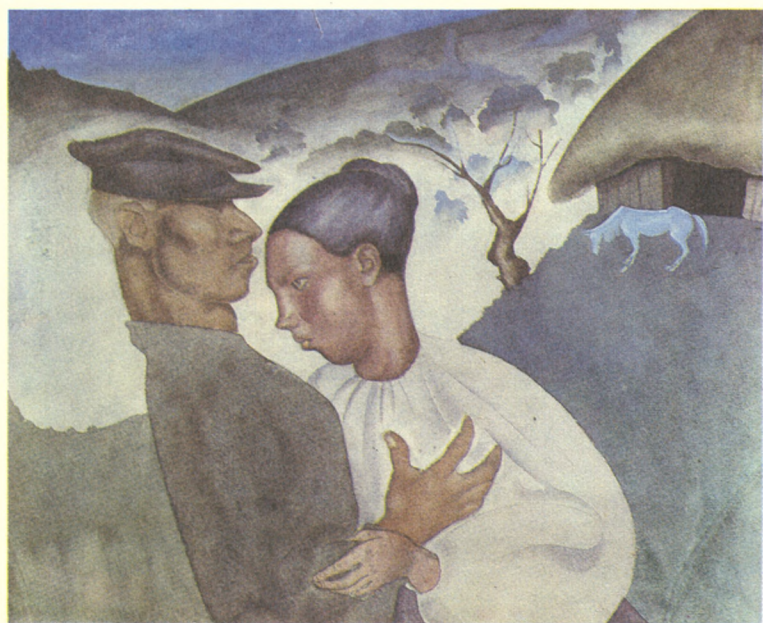
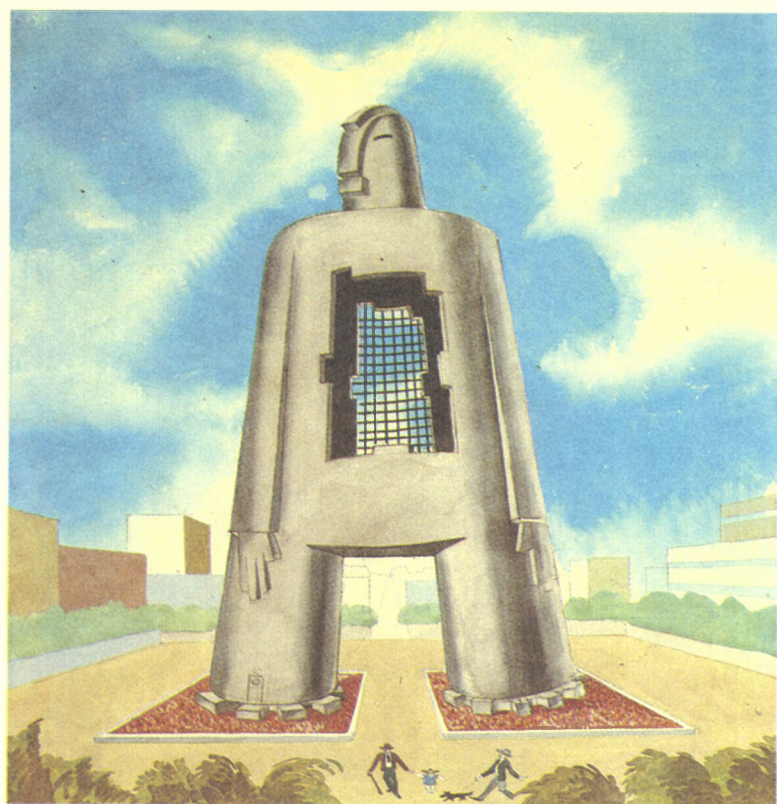


1991 06

ИСКУССТВО
ЛЕНИНГРАДА



6
1991

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

СОДЕРЖАНИЕ

- 3** 1941—1991
МИГ И ВЕК
Л. Процай, Е. Шелаева
Баррикады в городе
Игорь Синани
Письма с фронта
Надежда Полякова
Не пойте мне песен о прошлой войне...
Стихи
Александр Крестинский
Старые дети блокады
- 22** РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
Сергей Слонимский: Единственная страна в Европе,
где бытует старый фольклор
- 24** **Николай Суворов**
Художник оптом и в розницу
- 28** ВТОРАЯ МУЗА
В. Антощенко
Анимизм как фотометод
- 31** **Игорь Мямлин**
Войти в гармонию с вселенной
- 33** ЭКРАН / СЦЕНА
Лилия Аврутина
Бесовщина...
- 39** ВЕЧНЫЙ СПУТНИК
Сергей Давыдов
«Пушкинские весы» Владимира Набокова
- 47** Круги от упавшего камня
Вокруг да около фестиваля и семинара
молодых композиторов
- 54** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
Татьяна Илатовская
«Цвета — это мои ноты»
Александр Платунов
Страсти по Коляде
А. Крусанов
Terra incognita Петра Рейхета



КОНЦЕРН

П. Машин
Покаяние крупным планом

61 МУЗЕИ
На «задворках» Фонтанного Дома

64 **Радий Погодин**
Приближения
(Главы из книги)

78 ЛЕТОПИСЬ ВАНДАЛИЗМА
Евгений Любимов
Сооружен на солдатские пятаки...

83 **Евгений Ковтун**
Попытка восстановить Атлантиду
Павел Мансуров
Я есть соединяющее звено

98 НЕВСКИЙ АРХИВ
Николай Акимов
Как превратить уху в аквариум...
Из выступлений об искусстве

108 **Мих. Матюшич**
От великого до смешного
Продолжение

НА ОБЛОЖКЕ:

ПАВЕЛ МАНСУРОВ
Три доски. 1970-е
На первой странице

НИКОЛАЙ АКИМОВ
Эскиз «памятника» Иосифу Сталину.
Начало 1950-х. Собрание семьи художника
Двое. 1928. Бумага, гуашь
Публикуются впервые
На второй странице

НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОР
Бой. Бумага, цветной карандаш
ГАЛЯ КОШЕЛЕВА
Военный корабль. 1942. Бумага, акварель
(К статье А. Крестинского «Старые дети
блокады»)
На третьей странице

ЛЮДМИЛА КУДИНОВА
Фотоэтюд
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
Фотокорреспондент
А. М. ХАН
А. А. АРТЮХ (отдел писем)
Т. Ю. ОКУНЕВА (зав. редакцией)
Макет и оформление
С. Р. ЗАХАРЬЯНЦА

БАРРИКАДЫ В ГОРОДЕ

Выступая на Нюрнбергском процессе, начальник штаба верховного главнокомандования генерал-фельдмаршал Вильгельм Кейтель свидетельствовал, что использование в войне с Россией приемлемых, с точки зрения международного права, методов исключалось, по мнению Гитлера, тем фактом, что это была «решающая битва между двумя идеологиями». Та же причина не позволила и другой стороне воспользоваться международными правовыми нормами. По крайней мере, в отношении осажденного города вариант с его капитуляцией и, соответственно, возможным спасением жизней многих тысяч

людей даже не рассматривался. Ленинградцам предстояло либо пережить блокаду, либо умереть. И город был превращен в крепость.

Строительство оборонительных сооружений, которое началось с первых же дней войны, на глазах меняло свой характер. Если поначалу приводились в порядок и укреплялись подвалы и бомбоубежища, а в окрестностях на случай налетов неприятельской авиации выкапывались защитные щели (только за три первых дня было вырыто 136 км), то уже в самое ближайшее время, когда продвижение немецких пехотных и механизированных частей рассеяло всякие

Постройка баррикады в Автове. 24 сентября 1941-го. Фото В. Федосеева и А. Михайлова





Баррикада на Воронежской улице. 1 февраля 1944-го. Фото С. Кропивницкого

Транспортировка надолбы по Московскому шоссе. Ноябрь 1941-го. Фото Г. Чертова





Строительство оборонительных сооружений в Московском районе. 1941. Фото Д. Трахтенберга

Разборка баррикады у Нарвских ворот. Март 1944-го. Фотохроника ЛенТАСС



иллюзии насчет легкой победоносной войны на территории противника, оборонительным сооружениям и укреплениям на местности было придано особое значение.

План их строительства был разработан Военным советом Северного фронта совместно с партийным и советским руководством города и области уже в конце июня. С 27-го числа по решению исполкома Ленгорсовета началось массовое привлечение горожан к трудовой повинности. В течение полугода на строительстве оборонительных рубежей под Ленинградом было занято 475 тысяч человек, отработавших за это время в общей сложности 15 млн человеко-дней. Среднесуточное количество трудармейцев на оборонном строительстве составляло свыше 133 тысяч человек.

Оперативная военная обстановка заставила Военный совет Северного фронта в двадцатых числах июля принять решение о строительстве оборонительных заграждений на ближних подступах к городу на Красносельском, Красногвардейском, Колпинском и Петергофском участках обороны. Под руководством А. А. Кузнецова была создана специальная комиссия по оборонительным работам. Вторая защитная полоса проходила по линии: Финский залив — поселок № 3 — станция Предпортовая — Окружная железная дорога — Рыбацкое — Уткина заводь — Сосновка — станция Ржевка — Новая Деревня — Старая Деревня — Финский залив. Почти одновременно с этим началось укрепление городских кварталов.

Всего силами ленинградцев было вырыто 626 км противотанковых рвов, 406 км эскарпов и контрэскарпов, установлено около 50 тысяч надолб, 306 км лесных завалов, 635 км проволочных заграждений, 935 км ходов сообщений, 2300 командных и наблюдательных пунктов, 15 тысяч дотов и дзотов. Только на улицах и перекрестках города было возведено 35 км противотанковых препятствий. Баррикады и завалы выросли у Нарвских ворот и в Первом Автове, у Обводного канала и на набережной Фонтанки, на Воронежской, Тракторной, Рязанской, Пионерской и других улицах; усиленно укреплялись Таллинское и Московское шоссе и прилегающие к ним проезды.

Далеко не совершенные (по понятным причинам) в техническом отношении снимки военных лет, выполненные работавшими в Ленинграде фотографами — В. Федосеевым, А. Михайловым, Б. Лосиным, В. Чернышевым, С. Кропивницким, П. Машковцевым и многими другими, чьими усилиями создавалась фотолетопись блокады, — дают достаточное представление об этой многокилометровой баррикадной цепи, выросшей в черте города, когда он готовился стать сплошной линией фронта. На нескольких фотографиях, предложенных вниманию читателя, — капле среди тысяч и тысяч подобных фотосюжетов — видно, что в ход шли самые различные материалы и предметы: металлические трубы и балки, бетон, кирпич, щебень, песок, земля, древесина и т. д. В зданиях было оборудовано около 22 тысяч амбразур и пулеметных гнезд, которые устраивались даже

в центре города — на Невском проспекте. В различных городских районах, на открытых местах и площадях и особенно вдоль железнодорожных линий было установлено более 4100 дотов и дзотов (немалому числу их суждено было дожить до настоящего времени). Один из них располагался прямо на площади Восстания, напротив Московского вокзала, контролируя пересечение Невского проспекта и Лиговки. «Заводы, мосты, общественные здания, — писал бывший уполномоченный Госкомобороны по продовольственному снабжению войск Ленинградского фронта и населения города Д. В. Павлов, — были заминированы и по сигналу взлетели бы на воздух — груды камней и железа обрушились бы на голову вражеских солдат, завалы преградили бы путь их танкам. Гражданское население, не говоря уже о солдатах и матросах, готовилось к уличным боям»¹.

Впрочем, если принять во внимание существовавшие в немецкой армии давние традиции, в соответствии с которыми не только тщательно анализировалась каждая боевая операция, но и определялось допустимое количество потерь, вряд ли дело могло пойти до уличных боев. Немецкое командование по сравнению с советской стороной более бережно относилось к своим солдатам. В октябре 1941 года командующий группой армий «Север» генерал-фельдмаршал Вильгельм фон Лееб получил из штаба верховного главнокомандования специальное распоряжение, в котором указывалось: «...если в Киеве взрывы мин замедленного действия создали величайшую опасность для войск, то еще в большей мере надо считаться с этим в Москве и Ленинграде. О том, что Ленинград заминирован и будет защищаться до последнего человека, сообщило само русское радио. Следует ожидать больших опасностей от эпидемий. Поэтому ни один немецкий солдат не должен вступать в эти города... И для всех других городов должно действовать правило, что перед их занятием они должны быть превращены в развалины артиллерийским огнем и воздушными налетами, а население обращено в бегство. Недопустимо рисковать жизнью немецкого солдата для спасения русских городов от огня, точно так же, как нельзя кормить их население за счет германской родины»².

Жителям Ленинграда была уготована страшная участь. Начавшаяся 8 сентября 900-дневная блокада, в результате которой город остался лишен самых элементарных средств к существованию, унесла куда больше человеческих жизней, чем могло бы погибнуть в тех возможных уличных боях, к которым так основательно готовилось ленинградское руководство.

Л. ПРОЦАЙ, Е. ШЕЛАЕВА
Фотографии из фондов ЦГА КФФД Ленинграда

¹ Павлов Д. В. Ленинград в блокаде. Л., 1985. С. 34.

² Там же. С. 44—45.



ИГОРЬ СИНАНИ

ПИСЬМА С ФРОНТА

Письма с войны Игоря Борисовича Синани — доктора наук, ученого-физика, могут многим показаться неожиданными своей размеренной созерцательностью, вниманием к второстепенным, вроде бы, малозначительным вещам, неторопливой, спокойной интонацией. «А где же бои, где героика, смертельное напряжение тех дней?» — спросят иные из читателей. Что до боев и опасностей, на эту тему запрет был наложен двойной: цензура не пропускала сообщений о боевых операциях, названий населенных пунктов, фамилий друзей, а тревога за близких заставляла умалчивать о смертельном риске и неутешительных реалиях войны (так что и о ранении написал вскользь, как бы в шутку). И тем не менее все: и опасность, и напряжение человека, знающего, что завтра может не наступить, и раздваивающееся понимание громадности, чудовищности происходящего — есть в этих письмах. Выдает особая пристальность взгляда, заторможенность и одновременная цепкость рефлексирующего сознания интеллигента.

Культура мышления, способность человеческого разума оценивать и противостоять, упрямо доискиваться ответа в любых условиях, может быть, самое ценное в этих строчках, пришедших с войны.

О семье Синани О. Мандельштам, близко знавший отца Игоря Борисовича, писал в «Шуме времени»: «...Главной особенностью дома Синани было то, что я называл бы эстетикой ума. Обычно позитивизму чуждо эстетическое любование, бескорыстная гордость и радость умственных движений. Для этих же людей ум был одновременно радостью, здоровьем, спортом и почти религией...» Здесь, по-видимому, и надо искать истоки непреодолимой жажды развивать понимание мира и себя, о котором автор пишет в комментариях к своим военным письмам.

А. М.

Вступление

В течение войны я написал моей жене, Варваре Борисовне Некрасовой, более четырехсот писем. Наша предвоенная жизнь сложилась так, что письма играли в ней существенную роль. В письмах военных лет помимо естественной личной компоненты отразились три черты моего мироощущения. Во-первых, непреодолимая жажда развивать понимание мира и себя в том числе. Во-вторых, тесная связь с природой. Нечто гораздо большее, чем любовь к природе,— ощущение

единства. Основа психической устойчивости. В-третьих, телесность. С ранних лет физическая культура. Тысячи километров за кормой моих лодок... Озера, реки... Зимой лыжный след вел через леса, равнины... И снова тысячи километров. Велосипед расширял достижимое пространство. Во всем этом истоки силы и выносливости, способность к преодолению. Какие бы сложности ни возникали на пути, отступление отвергалось внутренней дисциплиной.

Н о я б р ь 1940

...Мне хотелось бы, чтобы письмо было легким и радостным и неторопливым. Обычно настоящее, светлое или печальное, спокойное или тревожное, неотступно стоит над всем. А сейчас оно, почти неощутимое непосредственно, силой своего счастья дает ясную жизнь прошлому. <...>

Пришлось очень много ходить по Москве, и я все время «разговаривал» с тобой и с несуществующими собеседниками. Хотелось записать обрывки мыслей для тебя. Но мысли были почти неуловимы, и, если даже удавалось взять в руки блокнот, они умирали от неосторожного слова...

Только что я шел в Третьяковскую галерею и думал о том, как много сил и счастья пришло к нам, как совсем по-иному смотрю я на места, где порой трудно было сохранить веру в возможность того, что уже есть теперь. Мне казалось, что в спокойных залах я найду слова, чтобы рассказать об этом. Но там было полно народа. Толкотня и нелепые фразы и стадный топот экскурсий...

Хотел уходить уже. Снял очки, и все стало мягким и нерезким. Какая-то совсем крошечная девочка по ошибке, доверчиво взяла меня за рукав и шла некоторое время рядом, поглядывая по сторонам... Потом сконфузилась и испугалась немного.

Нашел стул у окна. Написал только это. <...>

Прелюдия

И вот война... Мы знали, что она неизбежна. Понимали, насколько страна не готова к войне. Не верили гениальному вождю всех времен и народов. Не верили в ворошиловские залпы и войну малой кровью на чужой территории... И все же быстрота событий превзошла ожидания...

С невозможной скоростью оставляются города: 24 июня — Вильнюс, 28 июня — Минск, 1 июля — Рига, 9 июля — Псков.

Мне удалось, несмотря на бронь, попасть в армию, и вот уже в середине августа я — начальник связи противотанкового дивизиона и нахожусь во Всеволожской на его формировании.

15.08.41

...Сажу на веранде. У открытого окна. Ели со всех сторон обступили дом. В небе легкие облака. Совсем тихо. Ни в чем не чувствуется близкого конца лета.

И я вспоминаю себя совсем маленьким. Тоже лето. Тихое утро. Пароход идет по Волхову. Желтая вода с однообразными всплесками расходится по сторонам. А впереди она совсем спокойная, маслянистая почти, и я смотрю туда. Вот впереди небольшая палочка, она спокойно лежит на неподвижной воде. Нос парохода направляется к ней... Ближе... И вот она подхвачена мутной волной... И я по-ребячьи лениво думаю: знает ли она как-нибудь о том, что в следующее мгновение ее скроет рассыпающаяся желтая пена. И я смотрю вперед, стараясь заметить во встречающихся предметах знак ожидания своей участи. А мимо плывут спокойные берега Волхова. Зеленые, покрытые сочной травой. Я помню это так, как будто только вчера был совсем маленьким мальчиком, смотрящим на короткие плесы реки.

Вероятно, скоро я опять поеду в Ленинград и получу несколько твоих писем.

Обо мне не беспокойся совсем. Где бы я ни был, ты можешь не сомневаться в том, что я нахожусь в наилучших условиях. Моя физическая подготовка еще много будет помогать мне в дальнейшем. Сейчас у меня огромный резерв сил. <...>

Самым характерным заблуждением этого периода было твердое и вполне искреннее убеждение в очень быстром начале штурма Ленинграда и почти неизбежной смерти.

26.08.41

...Бывают и теневые минуты, но очень редко. Вот вчера. Я открыл окно в сад. Был вечер. Уже совсем темно. И в комнате я один. Стал слушать последнюю сцену «Онегина». И мне показалось, что вынести это невозможно. Потом я понял, что это неправда. Смог наслаждаться лучшими воспоминаниями. Несмотря ни на что.

Мне дороги минуты, когда я понял, совсем понял, что можно не бояться приближать к себе лучшее, даже если нужно будет скоро расстаться со всем.

Положение под Ленинградом усложнялось. 15 сентября оставлены Красное Село и Пушкин.

В это время наш противотанковый полк был переброшен под Пулковку. Штаб полка расположился около деревни Рылеевка, окруженной унылыми пустырями. Сейчас здесь город. На месте землянок, на углу проспекта Славы и Бухарестской улицы, разбит сквер.

Ночью мы с начштаба полка М. Г. Танчуком приехали под Пулковку, чтобы наметить расположение батарей. Остановились на шоссе в районе окружной железной дороги. Тишина. Около шоссе орудия, машины. Никакой охраны. Зашли в землянку. Облокотившись о стол, в растегнутой шинели, давно не бритый, сидел полковник. После четкого доклада Танчука посмотрел на нас невидящими глазами и почти прокричал: «Утром вас сметут! Орудия за железную дорогу! Подальше!»

Мы вышли из землянки обескураженные. Места для орудий наметили где надо, вопреки предостережениям полковника.

Следующее утро встретило нас тишиной. Никто нас не сметал. По-видимому, именно в эту ночь немцы прекратили попытки прорыва.

Моя уверенность в быстрой и неизбежной смерти продержалась до весны следующего, 1942 года. И до весны я не написал ни одного письма.

03.03.42

...Несмотря на мороз и вьюги, уже чувствуется весна. Солнце заметно пригревает, и дощатые стены сараев теплые. Зима, казавшаяся бесконечной, прошла. Для меня она была насыщена не внешними событиями, а периодами большой внутренней работы. Смогу ли я описать тебе их? Конечно нет. О прошлом легче писать, чем о настоящем, но и сейчас еще зима — слишком недавнее прошлое. Да и собрать, связать все в коротких письмах, к тому же лишенных канвы внешних событий, — задача слишком трудная.

Зима... Я чувствую себя выздоровевшим. От чего? Я слишком мало ценил жизнь. Это болезнь. Я раньше ничего не замечал. Вот об этом. Об этой необычайной жажде жизни, о том, как она зарождалась, мне и хотелось бы написать немного. Но только это слишком сложная задача. Все так неясно... Переплетено сетью едва уловимых ассоциаций. Если я спрашиваю себя, переменялось ли что-нибудь? Я должен ответить — нет. И все-таки. Все-таки мы, почти наверное можно сказать мы, мы слишком мало ценили жизнь, каждое мгновение ее. Не только высокие минуты, но всю ее, не цветы и деревья, а землю... Может быть, это пройдет? Нет. Я верю, что удастся донести не расплескав эту вновь рожденную жадность жизни.

И мне запомнился разговор. Совсем простой разговор. Это зима. Жаркая печка отбрасывает неясные блики на стенки землянки. Иногда становится совсем темно. И неторопливый разговор, никуда не стремящийся, временами умолкает совсем, и мы сидим долго молча, и каждый думает о своем. И кто-то говорит — вот придет время, и хлеб будет для нас обыкновенной вещью... Да... Самое трудное будет сохранить обыкновенное отношение к обыкновенным вещам...

Но разве раньше я не ценил жизни?... Весна. Скоро солнышко делается совсем горячим и оживут деревья... Земля... Очень трудно писать о простых вещах. Таких простых, что, оглядываясь, недоумеваешь — что же произошло?..

04.03.42

...Ты знаешь мою склонность к ассоциациям. Иногда едва ощутимые связи вызывают целый поток воспоминаний, мыслей. Иногда только воспоминаний. А бывает и так, что появляется лишь намек на воспоминания, намек на мысли, неясная тревога, стран-

ное ощущение чего-то близко знакомого. И часто ходишь, охваченный неясным ароматом прошлого, даже не стараясь проанализировать источники этого состояния.

Мне вспоминается сейчас далекий осенний день. Первый снег покрыл землю, и туман, густой плотный туман окутал и близкие деревья и далекие дома деревни. Темная лента дороги исчезает совсем близко. И звуки приглушены. Где-то далеко сзади глухо хлопают выстрелы. Монотонный, понижающийся свист снарядов, и совсем близкий удар снаряда о землю — без взрыва.

И я иду долго в тумане, и снаряды падают и все не разрываются... Почему я так помню это? Снежная дорога, волны тумана, далекие выстрелы и бесплодный, призрачный полет снарядов странным образом рождают ощущение прошлых дней... Само настоящее почти нереально. И дорога, и снег, и туман, и неразрывающиеся снаряды. И я иду весь охваченный волнами других туманов.

Сколько разлук и расставаний было тогда!.. <...>

Война

Торжественно объявили офицерам полка, что нам доверено участвовать в прорыве блокады Ленинграда в первой волне наступающей пехоты. Форсировать Неву в нескольких километрах от Шлиссельбурга.

Первая поездка в район сосредоточения перед прорывом. Пустынный берег, круто обрывающийся к Неве. Густой лес подходит к самому берегу. Тихо. Редкие пулеметные очереди. Для порядка.

01.01.43

...Вчера только совсем реально смог представить вас сидящими рядом и говорящими о нашем. Может быть, это удалось мне потому, что был канун Нового года, и вы, наверно, говорили о прошлом и будущем. Может быть, потому, что я уж очень долго смотрел на изменчивое пламя горящих дров и смог забыть все тесно окружающее меня. А предвстать можно только, если очень забыть...

Чувствую себя прекрасно. Ты знаешь, как я люблю природу. И лес, зимний, засыпанный снегом, не может не радовать меня всегда.

Зимнее туманное солнце, и огромные сосны, и елки, и извивающиеся дороги, по которым прошли тысячи сапог.

Дороги...

Переезд полка из-под Ленинграда на Неву, к Шлиссельбургу проходил тяжело. Все системы, в особенности транспорт, застоялись и совершенно не были готовы к передвижению. Мне было поручено проверить дорогу, а потом, сидя в головной машине, провести полк на новое место. Проехав по трассе днем, я, казалось, запомнил все развилки и повороты. Надо было в сомнительных местах поставить вешки. Не догадался.

И вот сию глубокую ночью в головной машине. Слабый синий свет затемненных фар вырывает коротенький участок дороги да снежные валы по бокам узкого проезда. За мной длинной цепочкой машины с орудиями. Развернуть их в этом узком снежном желобе, в случае моей ошибки, практически невозможно. Никаких указателей на дороге нет. Этапно-комендантская служба отсутствует. Во время разведки при свете дня перекрестки, повороты, развилки выглядели простыми и очевидными, но в призрачном синем свете то и дело казалось, что нужный поворот давно уже прошел, и машина идет в тупик, и за мной орудия, которые не развернуть...

Переезд закончился благополучно, но ощущение предельного напряжения было самым сильным за все время войны. Не помню, чтобы я опасался недремлющего ока, ждущего только случая, чтобы уловить явного предателя, затащившего полк в снежный плен, но это было смертельной реальностью тех дней.

07.01.43

...Самочувствие, естественно, превосходное. В этом отношении я оказался сконструированным довольно удачно: мне не приходится даже напрягать себя для преодоления встречающихся трудностей. Наличие их, по правде, спорно.

Сейчас уже второй час ночи. Я только что пришел. Торопиться мне было некуда, и я тихо шел по лесной дороге. Морозная, ясная ночь. Яркие звезды сквозь кроны сосен. Тишина только изредка прерывается звуками, когда-то волновавшими, но ставшими обыденными теперь. Они не мешают спокойно думать, не мешают смотреть в будущее...

Р. С. Труднее всего быть смелым наедине с собой. <...>

По-видимому, противник действительно не знал о нашей подготовке наступления. Огневое воздействие практически отсутствовало.

Днем вообще тихо, а ночью редкие пулеметные очереди. «Звуки» в письме и есть пулеметные очереди. Сначала слышно резкое цоканье пулемета на том берегу, и сразу — стук пуль о деревья, о бревенчатый настил дороги.

12.01.43 в 9.30 начался прорыв блокады. Событие это описано многократно. Характерные строчки: «Шесть-семь минут — много это или мало? Для жизни это миг! Но для воинов, бежавших по зеркальному льду Невы, это было вечностью. Вокруг хлестал свинцовый ливень из уцелевших огневых точек противника, рвались мины и снаряды, путь преграждали многочисленные воронки и полыньи, участки битого льда. <...>

Не успели гитлеровцы опомниться, как воины передовых подразделений с помощью металлических «кошек» и крючьев, штурмовых лестниц и веревок стремительно поднялись на ледяной скат и ворвались в передовую траншею...» *.

Заманчиво представить себя участником такой захватывающей операции, однако все было совсем иначе. В особенности меня умиляет «зеркальный лед Невы» и «ледяной скат». Не было никаких зеркальных льдов, ледяных скатов в районе, где осуществился прорыв и где действовал 269-й стрелковый полк, входивший в 136-ю стрелковую дивизию и занявший Марьино через 15 минут после начала штурма. А именно о действиях этого полка и пишет автор «зеркального льда» и «свинцового ливня».

В этот замечательный солнечный день с сияюще-голубым небом, после изумительной по силе и длившейся 2 часа 20 минут артиллерийской подготовки, наша пехота, а с ней и орудия моего 596-го противотанкового полка почти без потерь преодолели заснеженную поверхность Невы. Редко стреляла одинокая крупнокалиберная гаубица. Не было ни одной полыньи и никакого битого льда.

Огневая система противника на участке осуществившегося прорыва была полностью подавлена. Преодолеть 600 метров открытой поверхности под пулеметным огнем — невозможно.

Бои, после удачного форсирования Невы, были тяжелыми, и жертвы — огромными.

Пишем в первые дни наступления я писал мало, а многие из тех, что писал — пропали. Цензура...

Мы с моим другом — начштаба полка Михаилом Германовичем Танчуком были уверены, что нас убьют. К тому были веские основания, но дни шли, а мы оставались живы, хотя пополнения, приходившие чуть ли не ежедневно, выбивались уже на следующий день.

21.01.43

...Я пишу тебе очень редко и мало, но ты не беспокойся, пожалуйста, нисколько. Мало я пишу по обстоятельствам внешним вполне. И времени совсем нет. И места. Из газет ты уже знаешь наши ленинградские дела, в которых я участвовал все время.

Всякие были дни. Часть их я описал уже. Трудных особенно не было. Забавные были. К забавным несомненно относится случай с пленными фрицами. Я писал тебе кратко, как я забрал в плен много фрицев. Их оказалось 16 человек!

Никакой заслуги моей в этом, конечно, не было. Прибежал боец и сказал, что в соседней землянке кто-то есть. И, кажется, немцы. Я, конечно, побежал и сказал, чтобы вылезали. Ответа никакого. Тогда я выстрелил три раза в окна и дверь. Представь себе мое удивление, когда оттуда полезли настоящие живые фрицы с поднятыми руками.

* Ярхунов В. Н. Через Неву. М., 1960. С. 120.

Три пули из семи имеющихся в револьвере я уже выстрелил и в случае конфликта остался бы без оружия. Но конфликта не получилось. Это было очень забавно. <...>

25.01.43

...Луна еще не взошла, и над землей морозный туман. Но наверху тумана нет, и звезды яркие и близкие. Все спят уже. Я сижу один. В землянке тепло, в печке веселый огонь, и бегающие тени на стенах. Над столом электрическая лампочка. Прежде чем лечь, я напишу тебе несколько слов и повспомою. Главным образом повспомою, потому что написать я могу из существенного только то, что я уже писал много раз, что здоров и чувствую себя прекрасно, есть все необходимое, а сил и бодрости хватит на самые серьезные испытания — если они будут. А вспоминать — вспоминать можно так много. <...>

...Вчера так и не дописал, дела... А сегодня подранили немного. Самым романтическим образом — в голову. Безопасно совершенно. <...>

После ранения я снова оказался под Синявинным, в полку контрбатарейной борьбы. Начальником связи. Бои были тяжелыми и безрезультатными, долгие бои вплоть до переезда под Пулковку для участия в снятии блокады.

20.03.43

...Я пишу тебе все о дорогах. О бесконечных дорогах зимы, безмолвных и почти безнадежных, о весенних, пересеченных мутными ручейками, о тяжелых дорогах осени со следами сотен тысяч людей, идущих по ним... Можно подумать, что я все время иду куда-то. Так оно и есть.

Даже если я и оседаю, казалось бы, на одном месте — вот как сейчас хотя бы, — все равно дороги, как реки, текут мимо, и я каждое утро замечаю вокруг себя, да и не только вокруг, — новое.

Землянка вырыта у дороги в густом лесу. Ели и огромные сосны скрывают горизонт, и небо видно только маленькими просветами. <...> Дорога обтекает землянку, и сквозь редящий лес проникает все больше света. Вот — видно далекие холмы... И уже нет леса — одинокие деревья без крон среди расщепленных пней и поваленных стволов — а дороги текут и текут мимо, как реки.

Пусть я только знаю желанный берег. Так далеко видеть нельзя, среди тумана и дыма к тому же, но я знаю, что будет утро, когда и не увидев почувствую близость этого берега, и вдруг, несмотря на ожидание, все же внезапно он окажется рядом.

Пусть они текут — дороги. <...>

05.08.43

...Снова чужая рука переворачивает страницу. И, как всегда, пауза... Томительная и трудная.

Он задумался над прочитанным?

Или ему стало скучно?

Душный день кончился грозой. Крупные капли дождя. Молнии. Гром. Гром так же странно слышать, как ночью вдруг увидеть звезды. Не ракеты, взлетающие над горизонтом и гаснущие вскоре, и не трассирующие пули, а неподвижные, слабо мерцающие звезды. <...>

09.08.43

...Дни идут неровно, то ясные, то смутные. И время идет то медленно, то быстро. Иногда (редко) оно останавливается вовсе, над головой с визгом пронесется сталь, и земля у губ, и в землю вращает тело, и земля принимает учащенное волнение дыхания. <...>

Потом наступает тишина, и время бежит необычайно быстро, и услужливая память начисто стирает напряженные мгновения. <...>

07.11.43

...Вечером выпал снег. Первый снег. Он почти светится, и небо стало сразу свинцовым. Зимним.

Третий ноябрь.

Первого я не помню. Это были тревожные дни. Никто из нас еще не видел Войны

в тот первый ноябрь. Она стояла совсем рядом уже. Ближе, ближе... Вот должна бы захватить нас и... пауза. Холодная, вполне безмолвная пауза...

Второй ноябрь принес ожидание больших боев. Теперь, когда они прошли, видно, какими молодыми мы были.

И вот снова снег... Обещает, пожалуй, много больше. <...>

29.12.43

...Прошел теплый дождь. Ветер разогнал облака, и голубые просветы неба отражаются в лужах на дороге.

Думаю о времени, когда свист снарядов останется только в воспоминании, и можно будет ходить повсюду без напряженной настороженности. Эта настороженность и ожидание не чувствуется почти, но они есть, я знаю это и знаю, каким беззаботным и легким покажется день, лишенный их, если только отпечаток неизбежной развязки не ляжет слишком тяжелым бременем на ощущение жизни. То, что сейчас стоит близко за спиной, не исчезнет и после, и нужна будет или легкость души, или большое мужество, чтобы не запятнать ясности безоблачного дня уже однажды увиденными тенями.

В этом и подобном гнет войны, может быть, наибольший.

Станный, почти весенний день близится к концу. Небо стало зеленым, холодным. Ночью будет мороз. <...>

29.12.43

...Около пяти лет просуществовала пагубная идея возможности рациональной основы внутренней устойчивости. Исходной точкой, после категорического отрицания недоказуемых догм, явилось понятие о творческом восприятии жизни. Я никогда, кажется, не писал об этом достаточно подробно, хотя передумано было очень много.

Являющееся частью более всеобщей идеи о творческой сущности познания вообще, понятие это определяло любой момент нашей действительности как результат сознательного или подсознательного творчества. То есть как результат активного воздействия на «материал» внешнего мира. Ничто не дано. Даже то, что воспринимается как вполне готовое, получает свою завершенность только в формах нашего взаимодействия с этим внешним.

Таким образом итог «События» определяется в основном, если не полностью, приложенным творческим импульсом. Подобно тому, как не материал, но воля художника формирует произведение искусства и создает его ценность,— в жизни не случайная внешность, но творческое богатство определит результат свершающегося.

Здесь аналогия только, но аналогия глубокая и плодотворная. «Материал» жизни бывает уродлив и страшен. В осуществлении своей творческой воли — преодоление этого материала. И мне так хотелось завершить мысль в форме абсолютного господства над материалом, что я погрешил против здравого смысла, против своего опыта.

Забавно, что, когда завершение казалось близким, мне стал необычайно противен весь комплекс этих идей, а заодно всякая мыслительная деятельность. До тошноты.

И, действительно, уже в самой постановке вопроса заключен противоестественный эгоцентризм. Поистине чудовищной была бы рациональная основа устойчивости, так как она явилась бы косвенным оправданием любой бесчеловечности.

Поэтому, когда выяснилась окончательно неудача моя в прежнем направлении, я вдруг испытал огромное облегчение и сразу ясно увидел кроме невозможности и ненужность подобного завершения. <...>

| Приближались тяжелые бои. Снятие блокады Ленинграда.

10.01.44

...Неясным туманом проходят дни. Быстро и бесследно. От них не останется ничего. Все забудется. Останется, может быть, тонкий аромат времени. И если когда-нибудь суждено будет коснуться следов этих дней, он возникнет с неожиданной силой, но обязательно неопределенно, без деталей и лиц, без имен и дат. Пройдут туманные волны дней предбоевого напряжения. Непереносимый груз неизбежного стоит за сознанием. Сознание выскальзывает, стараясь освободиться, оно защищается повседневным, но и повседневное теряет цвет и форму. <...>

| А война шла дальше и дальше на Запад...

04.08.44

...Нескончаемым потоком движутся машины, и тонкая въедливая пыль удушливым облаком стоит над дорогой. От нее некуда укрыться, и сойти с дороги тоже нельзя, с узкой дороги, сохранившей еще следы недавних боев.

И здесь, где я иду, где движутся сотни машин, нельзя было даже поднять головы, так силен был огонь.

Поле вокруг исковеркано бесчисленными воронками, усеяно обломками разбитых орудий, корпусами сгоревших, развороченных танков, полно неразорвавшихся снарядов и мин.

Развилка дороги.

Я сворачиваю на проселочную, и скоро тишина не нарушается уже ничем, и пыльная лента боев скрывается за перелесками.

Лужайки, рощицы, крошечные домики, отдельные домики за несколько километров друг от друга.

Дорога переходит в тропинку, и я иду через поле ржи. Рожь такая высокая, что тяжелые, склоненные колосья задевают меня по плечам и лицу. И внезапное, непреодолимое волнение охватывает, и я рад, что один, и никто не видит.

Тяжелые колосья. Колышущееся желтое поле в рамке зеленых рощ. Спокойно плывущие облака в голубом небе лета. Тяжелые колосья урожая. И я думаю об урожае тех полей, так обильно засеянных сталью и ненавистью. <...>

Эпилог

Война близилась к завершению. Возвращение становилось реальностью.

12.12.44

...Мы с тобой ждем. Но ждать мало. Даже дойти мало. Мы должны ежедневно, теперь же, создавать наше будущее. Тот, кто стал бы только ждать, только переносить время, неизбежно принес бы в будущее незримую, но огромную тяжесть пустых дней. Их не оставить было бы на пороге свидания, они неизбежно вошли бы в жизнь, и через тот или иной промежуток времени их тень легла бы на дни счастья. Так бывает всегда. Всякое «настоящее» несамостоятельно: в нем всегда соединяется прошедшее и будущее. А пока человек живет, ничто не пропадет бесследно.

Четыре года такой жизни — большой срок. Мы должны не только дойти — мы должны дойти обогащенными, победившими самое существо трудностей, а не только перенесшими их. В этом будет залог нашего счастья. <...>

Военный компонент победы был бесспорный и существенный. Но это было далеко не все составляющее жизнь. В ходе войны казалось, что ужасы диктатуры, нищета философии, абсурды жизни — все это не может сохраниться. Не зря же пролито столько крови. Но вот — кончается война, а армия-освободительница пятнает себя преступлениями, подчеркивая неизменность прошлого.

13.02.45

...Вот и еще одна зима кончилась. У вас-то еще морозы, а здесь — весна. Яркое солнце, ручейки, дороги подсыхают. Сегодня ночью, правда, выпал легкий снежок, но он стает очень скоро...

Мне нужно бы рассказать тебе необыкновенно много, пусть невеселого, тяжелого даже, но твое понимание необходимо мне. Я знаю, что ты поняла бы все, ты утвердила бы меня в моей правоте, и жить сразу стало бы гораздо легче. <...>

То, что у меня есть сейчас, вполне закономерно, и я знал об этом давно, уже тогда, когда я писал тебе о полях, засеянных сталью и ненавистью, и о восходах этих полей. <...>

Живу в хорошеньком домике с островерхой крышей. Из окон видны слегка холмистые поля, рощицы и железнодорожный путь. Очень прямой, исчезающий в весенней дымке... Рельсы ржавые, и поезда давно уже не проходили здесь.

Собственно, это уже снова не обо мне, а о железной дороге. Мне очень трудно писать о себе: я сразу сбиваюсь на что-либо совершенно постороннее. Самое забавное, что мне в это время кажется, что пишу я именно о себе, и самое главное, что только можно написать.

Ну, а по существу — какое отношение имеет ко мне железная дорога? Тем более такая ржавая и ведущая совсем в другую сторону.

А рельсовый путь имеет страшно притягательную силу. Смотришь, и думается о невозможном, о долгой бессонной ночи под стук колес, о городе, ставшем, вероятно, незнакомым... Что можно думать, протягивая руку к звонку?

Я не могу забыть тех, кто думал так же. Стремился и желал. И других, многих, чей путь, еще более трудный, известен тебе больше, чем мне. Кто бы это ни был. Я не могу не видеть в нем человека, не чувствовать его пути, забыть о тех, кто его ждал. <...>

30.05.45

...Найти опору в настоящем трудно. Хотелось бы думать, что мой путь через войну — вполне бескорыстный и опиравшийся на надежду прийти в конце концов к миру человеческих отношений — был правильным. <...>

Тихий городок Шверин. Постепенный выход из длительного напряжения боев. Город расположен на берегу озера. Клуб академической гребли. Иногда хожу на одиночке. Или с моим другом на байдарках...

Но внутренняя напряженность не сдается.

27.07.45

...Вот и ночь. Темная. Тихая. Без звезд. Кругом книги. Много книг теперь у меня в комнате. И это хорошо, хотя читаю я мало. Может быть, потому, что сплю очень много. Даже днем. Только сон тяжелый какой-то, не освежающий совсем. И после него не хочется ничего делать и думать даже — только спать. А сон беспокойный. Без снов, но беспокойный. И просыпаюсь часто среди ночи и снова засыпаю сразу — и так до утра.

Вот сейчас хорошо очень. Окно открыто, и стол перед окном. И от яркого света в комнате сад кажется бархатно-черным, и легкий ветер шуршит временами в листве. И от этого тишина становится еще ощутимей. <...>

Война никогда не уйдет от тех, кто ее пережил, но она останется отдельно, особняком, резко отделенная от остальной жизни, как бы значительна, как бы драматична ни была эта невоенная жизнь.

04.03.48

...Ярко светило весеннее солнышко, и я сидел на деревянной скамейке на бульваре рядом с почтамтом и ждал трамвая.

Как быстро идет время. Мне вспомнилось почему-то прошедшее, когда я был здесь, почти впервые, двадцать шесть лет тому назад. Смешной мальчик в коротких штанишках и со взрослой склонностью к рассуждениям. Так говорили, во всяком случае. С тех пор непрерывной нитью разматывалась «глубокая линия». Линия становилась иногда исчезающе-тонкой, но не прерывалась никогда. Привело ли это к чему-либо? Внутренняя работа, длившаяся годами, должна была завершиться цельным мировоззрением и ясным взглядом на мир.

Так мне казалось раньше. Мне хотелось, чтобы решение основных «человеческих» вопросов являлось частью, деталью всеобъемлющей картины. Такими были юношеские мечтания. Это все нужно было, конечно, непосредственно мне. И именно само по себе. Честолюбия не было нисколько. Мне хотелось, чтобы мировоззрение это способно было противостоять перспективе бедствий, болезней и смерти, перспективе, предстоящей каждому.

Много лет прошло с тех пор. Система взглядов росла, как чудесный кристалл, и, несмотря на медлительность и бессистемность работы, иногда приятно было любоваться кажущейся стройностью конструкции. И только решение «человеческих» вопросов никак не вращалось в логические схемы. Наоборот, чем дальше, тем менее возможным казалось вообще когда-нибудь завершить начатую линию. Во всяком случае, в оптимистическом варианте.

Ужасно хорошо было сидеть и греться на весеннем солнышке. <...>

1941
1991

НАДЕЖДА ПОЛЯКОВА



НЕ ПОЙТЕ МНЕ ПЕСЕН О ПРОШЛОЙ ВОЙНЕ ...

9 МАЯ 1990 ГОДА

1

Не пойте мне песен о прошлой войне.
Сегодня без песен невесело мне.
Военные песни обманом звучат:
В них горький, похмельный, дурманящий чад.
Та жизнь неразумная мне далека,
Как складка пилотки, как стук каблука,
Как старая, в бурных прожогах, шинель,
Как желтых архивных бумаг канитель.
Жую одиноко победный паек
Для тех, кто полвека с войны превозмог.

2

Все кончается. Жаль, что печально.
Над травой, что прет напролом,
Черный ангел поводит плечами
С уцелевшим облезлым крылом.
И внезапно такое напомнит —
Снова сердце в ладони сожмет —
И промозглой землею наполнит
В общей яме оскаленный рот...
Не вернуть ни сноровки, ни силы,
Не укрыться шинельной полой,
Не подняться из братской могилы
И не встать с новобранцами в строй...

1990

* * *

Нет кровного родства, нет бешеных страстей,
Нет ступы, нет воды, толченной в этой ступе,
Нет битвы под приказ «Ни пяди не уступим!»,
Нет дружеской руки, нет добрых новостей.
Гореть своим огнем? Сгореть в чужом огне?
Бежать, крича, с толпой? И, может быть, нелепо
Быть узницею собственного склепа,
Судьбою уготованного мне?
Должно быть, так. Но мне милее этот склеп.
У старых образов горит в углу лампада.
Что надо мне еще? Да ничего не надо,
Когда слепой оглох, когда глухой ослеп.

1990

* * *

Пировали — веселились.
Посчитали — прослезились.
Пыль столбом — под потолком.
Коромыслом — дым над лбом.
Жизнь под мухой легче пуха.
Зачерствела плоть без духа.
Позабыли о душе,
Славя счастье в шалаше.
Жизнь прошла, остались крохи
Досмотреть кино эпохи,
Но туманит нам глаза
Запоздалая слеза...

1989

* * *

Неверящий Фома, вложи персты.
Кровоточат дымящиеся раны
На теле, изнуренном нищетой.

Зной опалил его до черноты.
Свои границы изменили страны.
Мир разделен незримою чертой.

Но слышание слышать не хотят.
Но зрячие свои отводят взоры.
И небо, беспощадное к земле,

Шлет серый дождь и смертоносный град.
И густок боли сотрясает горы.
Босой безумец ходит по золе.

Он громко бредит кровом и семьей,
Любовью и надеждой и опорой.
А ты, входящий в крепкие дома,

С тюрьмою не знакомый и сумой,
С горящими Содомом и Гоморрой.
Вложи персты, неверящий Фома.

Какой дубленой кожей ты оброс!
Какой поганой маскою живое
Лицо прикрыл и душу не сберег!

Раскаянье, как туча острых ос,
Ее не жалит, беспощадно воя,
И алчность расширяет твой зрачок.

А раны мира всё кровоточат.
И неостанет слез и благовоний
Всех магдалин —
омыть их в этот раз.

А чем века грядущие грозят?
Каких еще не избегать агоний
Земле, родившей и вскормившей нас?

1989

* * *

Я хоронила девочку. Себя.
Стояла, сгорбясь, на краю провала.
Горстями землю мокрую бросала,
Платок намокший молча теребя.

Я хоронила девочку. О ней
Когда-нибудь прочту в своей тетради.

И погорю о своей утрате,
Поняв, что стала без нее бедней.

Я хоронила девочку. Она
С улыбкою смотрела с фотоснимка,
Как вихрем унесенная песчинка,
Как снегом занесенная весна.

Я хоронила девочку. В себе.
С решимостью жестокой хоронила.
Моя душа — открытая могила.
Мои виски в январском серебре.

Она и я. Мы слишком далеки.
Ни внешностью, ни сущностью не схожи.
И все-таки мороз дерет по коже,
Когда опять смотрю в ее зрачки.

И не пойму, как жить она могла?
Любое обещание и слово
Была на веру принимать готова
И от потери веры умерла.

* * *

На фоне общей слепоты
И наша слепота
Была не просто слепотой,
А верой чистой и святой
В цитатные места.

На фоне общей нищеты
И наша нищета
Была привычной нищетой
Нередко с ложкою пустой
У страждущего рта.

И наша молодость прошла
Включенной в громкие дела
Во имя лучших лет,
Чтоб занимался над землей,
Над потом, кровью и золой
Мифический рассвет.

Все вспоминается, как бред.
Истлел кумач, и нет примет,
Ни гордых дел, ни славных лет.
Зарос крапивой путь побед,
Бравурных маршей след.

Ну что ж, такие вот дела.
Да жаль, что молодость прошла.
Да жаль, что густ туман.
Да жаль, что пуст карман...

1990

СТАРЫЕ ДЕТИ БЛОКАДЫ

АЛЕКСАНДР КРЕСТИНСКИЙ

На днях я получал продуктовые карточки на декабрь 1990 года. Получая, вспомнил — не умом, а подкоркой, неким беззащитным существом, в нас таящимся, вспомнил, как это было тогда: те мелкие-мелкие талончики, которые вырезала продавщица. И Грезы Большой Еды в бедном детском мозгу... Все это было, а потом прошло — наелись, напились, как бы забыли навсегда, ах нет — засело в клетках, в костях, в мозжечке засело! И, получая свои новые продкарточки в жэке на Московском шоссе, мысленно я был совсем в другом месте — на Мойке, почти на углу Антоненко, в душевной очереди, где мы тогда получали карточки... Как там у Тютчева:

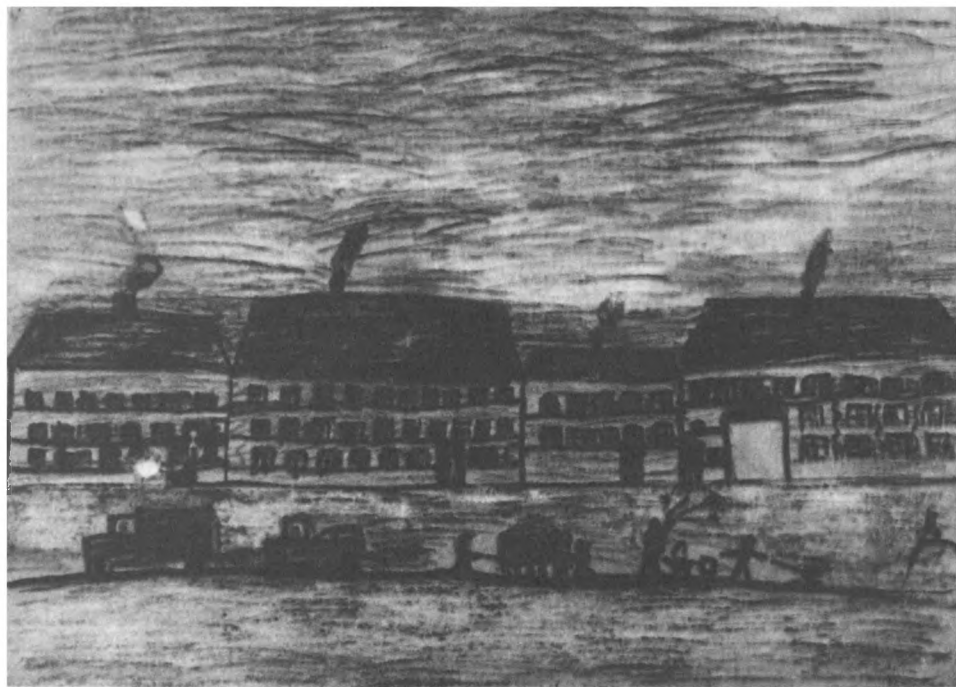
Увы, что нашего незнания
И беспомощней и грустней?
Кто смеет молвить: до свиданья
Чрез бездну дух или трех дней?

Упаси Боже, никаких элементарных сравнений! Та блокада и эти карточки — вещи почти несопоставимые. И все же, и все же, есть в этой сегодняшней ситуации нечто запретно-постыдное, оскорбительное для города, который то пережил, вынес, выдюжил. Оскорбительное не только для ныне живущих (живых еще!) блокадников, так называемых детей блокады, а по сути — старых уже и больных людей. Оскорбительное для памяти о тех, кто уже ушел и никогда подумать не мог, что такое приключится. Вся печаль в том, что это мы сами себя окружили новой «блокадой», сами себя блокировали нехватками всякими, беспределом, грязью, дикостью. Это мы сами блокировали себя антивоздухом и антиводой, которыми в нашем городе уже нельзя пользоваться, не причиняя беды своему здоровью. И парадоксы нынешних дней завершаются таким аккордом: дряхлый инвалид войны прижимает к груди продуктовую посылку, присланную из Гамбурга. И смешанные чувства растерянности, стыда и какой-то неловкой благодарности с примесью досады отражаются на его хмуром лице...

Теперь о немцах. Я знаю немцев, для которых покаяние стало поступком, стало сутью их бытия. Это настоящее покаяние, глубокое (сына, внука — за отца и деда, неважно — своих или нет!). Это не то, что холодные, с трудом выдавленные из себя покаянные (нет, не подходит это слово!) скорее, вынужденно-извиняющиеся словеса наших партийных боссов об ошибках, перегибах, идеологических завихрениях и т. д. и т. п., которые (словеса), как ни крути, все равно остаются словесами, потому что не может, права не имеет партия, загнавшая революционный паровоз в тупик, в полную беспорядочность и бескартосность, — просто не может эта партия сегодня осмеливаться (сам слышал и видел по телевизору!) устами своего генерального секретаря по-прежнему называть себя правящей! Совесть-то где, граждане?..

Так вот о немцах. Есть в Германии (бывшей Западной) люди, лютеранские священники в первую очередь, которые каждый год бывают в Ленинграде и стараются помочь городу всем, чем только могут, помочь системно, конкретно, предметно — детской больнице, детскому дому, блокадникам... Поступок, действие лежат в основе их покаяния. Средства — добровольные взносы прихожан. Государство к этому не причастно. Совершенно случайно года полтора тому назад я оказался в поле зрения этих людей (встреча в Доме писателя, откровенный разговор о книгах, о жизни, о воспитании детей, о религии и, конечно, о моей блокаде — ибо это их тоже интересовало). Разговор тогда получился удивительно искренний и серьезный — удачу его я отношу на счет того, что переводчиком моим и «соучастником» был Владимир Григорьевич Адмони.

Среди многих разных тем была затронута и такая: я немного рассказал этим людям об одной старой своей работе — альбоме «Рисуют дети блокады», который вышел в 1969 году в издательстве «Аврора» тиражом 15 тысяч экземпляров. Альбом, который «взял» у нас с женой (она — искусствовед и мой соавтор в этой работе) в целом лет семь-восемь жизни,



Эдик. Уборка снега. 1942. Бумага, цветной карандаш

Шура Лысенко. Бой. Бумага, чернила



но при этом одарил многими радостями: общением с прекрасными людьми в первую очередь и множеством маленьких, но незабываемых открытий в детском блокадном творчестве. Естественно, моим собеседникам, немецким пасторам, захотелось увидеть этот альбом, но я, к сожалению, не захватил с собой единственный свой авторский экземпляр, которым еще располагал в то время. Тогда они удивились: «1969 год? 15 тысяч экземпляров? А вы не пытались переиздать его за эти годы?..»

И тут мне волей-неволей пришлось рассказать нашим гостям уже не о светлой, а о темной стороне той длительной работы. Пришлось рассказать уже не о тех чудесных людях, начиная с собирательницы детских блокадных рисунков — Елизаветы Леонидовны Щукиной, бывшей в годы блокады методистом Куйбышевского роно по дошкольному воспитанию, и кончая хранительницами музейных фондов, истинными ленинградками... Мне пришлось рассказать о других людях, которые употребили громадную энергию, чтобы помешать нам выпустить альбом, а когда это не удалось — помог незабвенный Корней Иванович Чуковский! — сделали все от них зависящее, чтобы наши заявки о переиздании альбома в течение двадцати минувших лет разбивались о прочные стены бюрократических отказов. Причем люди эти даже и не скрывали своего нежелания видеть нас снова на пороге издательства — так откровенно и мелочно мстили они нам за свою давешнюю неудачу,

за Корней Ивановича (уже покойного), за то, что статья наша к альбому, решительно забракованная ими в редакционном заключении («В статье излишне подчеркнуты только мрачные стороны жизни детей и всего города...»), вошла в альбом без единой редакторской поправки благодаря вмешательству Чуковского.

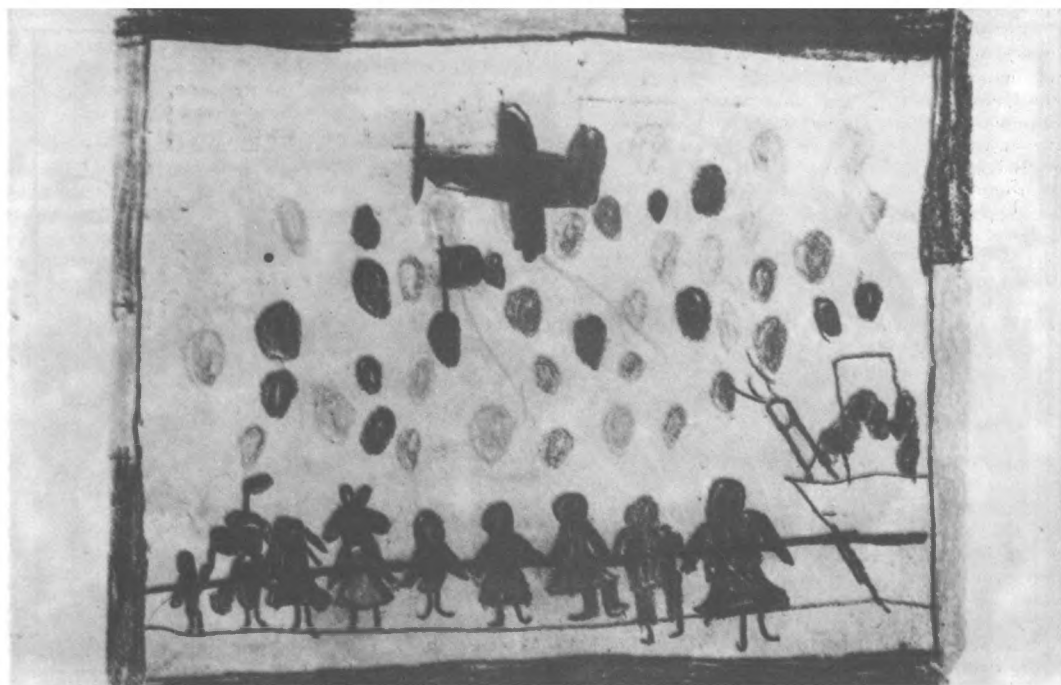
Дело в том, что редакционное заключение кончалось ультиматумом: «В случае, если авторы к 5 марта с. г. (в десятидневный срок! — А. К.) не представят статьи, удовлетворяющей редакцию, издательство будет вынуждено обратиться к другим авторам». Под этим текстом стояли подписи редакторов Бойко и Бугаковой. После этого нам ничего не оставалось, как ринуться в Переделкино.

Встреча с К. И. Чуковским состоялась 2 марта 1968 года. Корней Иванович с удовольствием перелистал макет альбома, прочел статью (вслух) и тут же написал письмо директору издательства. С письмом Корней Ивановича мы пришли в редакцию. Прочитав письмо Чуковского, редактор Бугакова сделала пренебрежительную гримаску: «Ну и что, Чуковский — человек не нашего профиля!» Я не удержался от реплики: «И слава Богу, что не вашего!»

...Расстались мы с собеседниками из Бонна тепло и дружески, но мне и в голову не могло прийти, что эта встреча будет продолжена.

Примерно через полгода мне неожиданно позвонила женщина, представившаяся перевод-

Ира. Салют. Бумага, цветной карандаш



чицей Ларисой Найдич (потом уже я узнал, что она ученый-филолог, кандидат наук) и сказала, что недавно из Бонна вновь приезжали ее друзья, которые во что бы то ни стало хотели увидеть меня и альбом, но так как дозволиться до меня не удалось (я был в отъезде), они отправились в Публичную библиотеку. Тут же я узнаю, что альбом так понравился доктору Клаусу Шеферу и его спутникам, что они решили попытаться издать его у себя в Германии.

Теперь конспективно: через некоторое время я отдаю гонцу из Бонна свой последний авторский экземпляр. Клаус Шефер находит издателя. (К слову: этот издатель в свое время выпустил альбом рисунков детей-узников Освенцима.) Издатель просит меня написать обращение к немецкому читателю и сделать слайды рисунков. Я пишу статью, нахожу фотографа, мы делаем слайды, и параллельно всему этому меня не отпускает чувство детской обиды (вроде как того инвалида с посылкой из Гамбурга): ну почему, почему такой парадокс? Почему — не у себя дома, а в Германии? Почему здесь всем наплевать, а там — нет?.. Это чувство нисколько не уменьшает моей искренней благодарности доктору Шеферу за его хлопоты и заботы. И тем не менее...

Немецкий издатель собирается выпустить альбом к 50-летию начала войны — к июню 1991 года. Я не знаю, получится ли это у него, успеет ли он осуществить свой замысел в срок, это уже его дела, лично я сделал все от меня зависящее, чтобы помочь ему у с п е т ь. И сейчас меня волнует другое: вдруг разыграл какой-то навязчивый патриотизм, и мне страшно захотелось, чтобы в Питере — именно в Питере! — нашлись смелые люди, которые в условиях инфляции, карточной системы, безбумажья и прочего безбрежного «без» захотели бы, решились бы издать альбом детских блокадных рисунков (их, прекрасных, не видевших свет, еще много!) не хуже, чем это сделают мои немецкие друзья (если, даст Бог, у них все получится, как они хотят...). Я убежден (это не самонадеянность, а опыт и знание материала), что такой альбом станет желанным приобретением для любого гостя нашего города, будь он свой или заграничный. И поскольку мои заметки обернулись неожиданно рекламной интонацией, а реклама нынче в моде, я не постесняюсь процитировать под занавес то самое письмо Корнея Ивановича Чуковского, которое, будучи адресовано тогдашнему директору «Авроры» Борису Михайловичу Пидемскому, стало для нас спасательным кругом. В свое время у меня просили это письмо и подробности к нему в сборник воспоминаний о К. И. Чуковском, но была какая-то неловкость тогда: публикуя письмо, вроде бы как цену себе набивать. А сейчас все смотрится иначе — издаю. Я сам знаю цену той нашей работе: это был добросовестный журналистский труд, труд поисковиков, собирателей. И эту свою работу мы выполнили тогда честно. Так что дело не в нас. Сейчас я уверен, что письмо К. И. Чуковского, будучи опубликовано, прозвучит достаточно отстраненно и станет еще одним малень-

ким, но не лишним кирпичиком в здании его творческого и человеческого наследия, которое продолжает воздвигаться.

«Дорогой Борис Михайлович! Позвольте поздравить Вас с замечательной книгой, которую наметило для печати Ваше издательство, — «Рисуют дети блокады». Мне, коренному ленинградцу, не совсем равнодушно к детям, книга эта кажется превосходной. Не только материал, но и его оформление представляет собой большую художественную ценность. Очень понравился мне макет, подготовленный тщательно и вдумчиво, с учетом гармонии красок на каждой странице, соседствующей с данным рисунком. Это не халтура (как часто бывает в Москве), здесь чувствуется чисто ленинградское благоговение перед искусством*. Я уже не говорю о предисловии. Конечно, кое-где оно вызывает грустные чувства, но нельзя же писать о тех мрачных фашистских зверствах — тру-ля-ля! <...> Мне в жизни пришлось прочитать множество всяких предисловий — и мне кажется, что это — одно из самых талантливых. Оно серьезно, глубоко прочувствовано и в то же время полно оптимизма, я бы даже сказал: жизнерадостно. Если убрать из этого предисловия подлинные высказывания детей (одно из жестких требований редакторов. — А. К.), оно сразу потускнеет и померкнет.

Ваш Корней Чуковский. 2 марта 1968 г.
Переделкино».

...А старые дети войны, они продолжают получать продуктовые карточки, стоять в очередях, ругать и хвалить перестройку, хоронить своих друзей и подруг, и, может быть, кто-то из них — если мечта моя осуществится и альбом выйдет в Питере — найдет на его страницах свой детский рисунок и порадует этой находке...

Сам я, тоже принадлежащий к этому пережившему клану, всякий раз, когда гляжу, когда перебираю те бесхитростные детские рисунки, сделанные на обойной бумаге или на обороте какого-то чертежа худыми карандашами, а то и чернилами (редко — чтобы акварелью!), — всякий раз я поражаюсь природному таланту детей и думаю: даже тогда, даже в голоде и холоде!.. Куда девается потом этот огонь? Отчего он гаснет?..

Старые дети войны! Живите долго и упрямо! Альбом ваших рисунков когда-нибудь выйдет в этом городе, и выйдет не как попало, а в духе лучших петербургско-ленинградских традиций — я в это верю. Но — наберитесь терпения. Впрочем, вам не привыкать.

* Корней Иванович пишет здесь о макете альбома, подготовленном по нашей просьбе известными ленинградскими художниками Н. Г. и П. И. Басмановыми. Мы мечтали о том, что именно Павел Иванович Басманов будет художником-оформителем этого издания. Но в силу своей «несговорчивости» он был довольно грубо отстранен от работы над альбомом.

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ:



единственная страна в европе, где бытует старый фольклор

— Сергей Михайлович, журнал предлагает ответить на вопросы анкеты. Они интересны, но всеобъемлющи. Может быть, не придерживаясь педантично последовательности вопросов, поговорим о национальной самобытности русской культуры. Действительно, что это такое, и почему так рьяно защищают ее (самобытность) определенные круги?

— Да, определенные круги, как вы выразились, любят поговорить о русской самобытности, понимая под этим чистоту крови и отсутствие культурных взаимосвязей. Между тем петербургские композиторы (я буду говорить лишь о музыкальной культуре) всегда связывали самые архаичные черты фольклора и воображаемой старины (подчеркиваю: именно воображаемой, в реальности не сохранившейся) с самыми современными звучаниями, диссонансами, новейшими ладами и звукорядами. Причем все это перекликалось с поисками западноевропейских коллег.

Первым этот путь начал Глинка — его эпос в сущности легендарен. Ведь в опере «Руслан и Людмила» он дал в руки Бояну гусли очень похожие на арфу — собственно, это русский вариант шотландской арфы с басами. А реальные гусли были совершенно иным инструментом с высоким пронзительным звуком. Творчески измышленный инструмент вошел в оперную традицию — Бородин, Римский-Корсаков... вплоть до наших дней.

В Петербурге вообще, в отличие от Москвы, не было установившегося городского музыкаль-

ного фольклора. Композиторы обращались к крестьянскому, еще бытовавшему в деревнях. А вот в Москве городской романс, например, жил и воплощался в творчестве Алябьева, Гурилева, Верстовского.

Петербург был сотворен как многонациональный город, и это не могло не повлиять на его музыкальную культуру.

— И не только музыкальную. Облик, духовная атмосфера города были ориентированы на открытость всему цивилизованному миру.

— Помню как в 1965 году на Декаде ленинградской музыки в Москве возникла острейшая дискуссия. На ленинградцев обрушились «почвенники». Г. Свиридов даже бросил: Петербург прорубил окно в Европу, а теперь некоторые музыканты в это окно вывалились... При всем уважении к музыке маститого композитора, нельзя согласиться с попыткой отделить «наше» от «ненашего».

Если в маленькой стране географически определены этнические регионы, то в огромной стране, где есть Крайний Север, Дальний Восток, Ближний Запад и Ближний Юг, русские и их фольклор распределились в самых различных краях. Скажем, Краснодарский благодатный с южнорусскими песнями, по звучанию близкими северокавказским, осетинским — с параллельными, ниспадающими лентами голосов. Между тем как в Ленинградской, Псковской, Новгородской (знаю, сам бывал там в экспедициях) совершенно другая жизнь, климат, психология. Там нет

южной благодати, приволья. И песни совершенно иного характера, близкие в некоторых образцах (чем севернее, тем явственнее) к угрофинским заунывным напевам. Здесь больше сохранился и календарно-обрядовый цикл языческих времен, вплоть до колядок. На Дону — раздольное голосоведение, более причудливое, ветвистое. На Волге бытуют бесполутоновые пентатонические звукоряды, близкие мелодике татар, марийцев, чувашей, мордвы...

— **То есть происходило взаимообогащение народного творчества разных этносов.**

— Безусловно. Ревнителю национальной чистоты категорически отрицают такое влияние. На здоровье! А в Краснодарске пели и поют частушки, которые сочетают русские плясовые ритмоинтонации и туркменские лады, восточную медитативность.

Мне довелось записывать туркменские песни. Они базируются на натуральном строе, в них, как и во всей восточной музыке, нет выверенных равномерных клавишных гамм. То же находим и в старинных русских песнях всех регионов.

— **Неужели еще сохранилось подлинное народное пение!**

— Мы редчайшая, чуть ли не единственная страна Европы, где бытует старый фольклор. В Западной Европе он фактически умер, судить о его подлинном звучании теперь невозможно. И наши песни свидетельствуют: чем древнее, тем более явствен натуральный строй.

А многие ансамбли этого не учитывают, исполняя народную музыку в равномерно темперированной шкале, выработанной школьным, училищным и консерваторским курсами сольфеджио. Курсы эти, конечно, необходимы, но для воспитания музыкантов-профессионалов. При аутентичном исполнении народной музыки требуется, однако, и нечто большее — умение расширить звуковую шкалу, как это было в античные времена.

— **Слышу в ваших словах отголоски давних споров, но не совсем понимаю их суть.**

— Происходит парадокс: концертирующие ансамбли «народной музыки» фактически вытесняют со сцены подлинных народных исполнителей и тем самым подменяют натуральный строй хорошо темперированными гаммами, произвольно сглаживая характернейшие свойства той самой русской песни, за которую они радуют.

В этом суть полемики: если уж подлинно народное, оно и должно быть таковым без всякой подкраски.

Натуральный строй — атрибут не только русского, а всякого истинно народного пения: античного, старофранцузского и т. д. Конечно, есть и различия: в русском сохранилось тяготение к протяженности, широте распева. Это связано с просторами, запасами зимнего времени, бездонными ночами. Западнославянские песни имеют свои особенности. Каждый открывает

в фольклоре что-то для себя и претворяет в творчестве по-своему: Стравинский, Прокофьев... Сквозь сохранные пласты фольклора можно проникнуть в глубь мышления человека, вплоть до античных времен. Это путь и возрождения несохранившейся музыкальной культуры античности.

Судя по высказываниям древних эстетиков, в античной культуре существовало строгое разделение ладов по разным сферам мировосприятия. Всему соответствовал свой ритм, своя ладовость — свои консонансы и диссонансы. Потому так нелепы нынешние споры о неадаптивности современной музыки — все это существовало с античных времен.

Мы знаем, что монологи трагедий были построены как монодийное пение. Известно, что в этой музыке было все — вплоть до нынешних самых острых звучаний.

— **Это очень интересно: значит все уже было, но спустя века эстетические поиски идут по тому же кругу и... объявляются ересью, опутываются ярлыками... Но вернемся из бездны веков в наш город, к его культуре.**

— Новаторский дух был всегда присущ искусству Петербурга, музыке в частности. Впрочем, все очень тесно переплетено. Вдумайтесь, как музыкальны романы Достоевского. Любимый прием писателя — внезапность. Это чисто музыкальное *subitò*: неожиданное смещение или просветление колорита, резкие акценты и трансформация образа, внезапные повороты, столкновение иступленных звучаний и внезапной тишины. У Достоевского добро и зло борются в душе каждого персонажа.

— **Бог и дьявол борются друг с другом, а поле битвы — сердце человеческое...**

— Но ведь и в музыке очень часто именно одна и та же тема может стать темой и добра, и зла, и судьбы. Вспомните Шестую симфонию Чайковского, на творчество которого Достоевский имел немалое влияние. Впрочем, писатель повлиял и на Шостаковича, и на Малера, который сказал однажды: зачем учить контрапункт, почитайте лучше Достоевского.

— **Давайте будем считать, что этим вы ответили на вопрос о значении русской культуры.**

— Не знаю, на какой вопрос мой следующий ответ, но сегодня наша главная задача — освободиться от назначенных лидеров в культуре. Авторитарность, нетерпимость наносили и наносят непоправимый вред искусству. Борются же в искусстве приходится главным образом с самим собой — с косными чертами собственной индивидуальности.

Необходимо творческое самоопределение индивидуальностей, которым надо дать возможность развиваться бесконтрольно, идти своим путем. Это и есть путь возрождения творческих личностей, а значит, и возрождения культуры.

Беседу вела
Е. ХОЛШЕВНИКОВА



Рис. О. Яхнина

ХУДОЖНИК

Рыночные отношения, о которых так много говорят большевики, все не могут наступить. Раздраженные и мрачные люди в очередях и пустые полки в магазинах — вот итог «триумфального шествия славного семидесятилетия». Литавры и фанфары во здравие за последние годы сменились проклятиями в адрес тех, кто привел страну к катастрофе.

О, сколь изменчива Фортуна! Крушение памятников героям и предвзятая критика основоположников — тому пример. Того и гляди, вчерашние герои превратятся в мучеников, уравновешивая процесс превращения недавних мучеников в героев. Во всяком случае, наступило время подведения итогов и переоценки ценностей.

Но что же произошло с искусством, к каким выводам пришло оно? В чем же теперь и как отражается действительность?

Наверное, прошло время квартирных выставок, сожженных мастерских и посаженных в психушки художников-авангардистов. Будем надеяться на это. Сегодня художник, может быть, сильнее, чем другие члены нашего общества, ощущает благостные перемены. Художники уже больше не тунеядцы, поедающие даром народный хлеб. Но снискали ли они всенародную любовь и признание за свой труд? Увенчаны ли они лавровым венком за прошлые страдания? Знаю только один пример: Юлий Рыбаков, депутат Ленсовета, с не меньшей энергией, чем прежде, в 70-е годы, пекущийся о правах человека. Результатом стала замена палитры на пурпурный плащ политического деятеля. Но это единичный случай.

Сегодня же художник еще крепче сжимает в руке кисть, еще яростнее выдавливает последние капли краски на выдавшую виды палитру и вперяет мутный взор в девственный холст.

Сегодня художник — уважаемый человек, поскольку его картины — единственный конвертируемый товар на международном рынке. Как приятно видеть скромного обывателя, алчного кооператора или беснощадного ракетера, спешащих в мастерскую к художнику-авангардисту и несущих месячную, а то и полугодовую выручку за драгоценный холст, пусть непонятный и пугающий своей непонятностью. Зато покупатель уже видит в нем некий всемирный эквивалент, могущий превратить осенний шелест жухлых рублей в упругие купюры, налитые весенней зеленью. Когда-то таким эквивалентом была корова, потом — золото, а теперь — картина. Художник сегодня поистине демиург — из ничего он создает всё. Более того, он одаривает своих покупателей, ибо, сам того не желая, помогает обменивать деревянные на золотые.

Все новоявленные деловые люди вдруг стали меценатами и искусствоведами. Иметь галерею где-нибудь при частной лесопилке стало хорошим тоном. Один мой знакомый кооператор хотел даже устроить картинную галерею на Сытном рынке, мотивируя это приближением искусства к народу.

Рассуждать о достоинствах митьков теперь прилично в конторах ленинградских негодяев, а развесить дома их картины — все равно, что обклеить стены долларами. Марке мог только

мечтать о том, чтобы в товаре, чем является картина, уравнились цена и две формы стоимости. Представим себе, что в недалеком будущем гражданам города в жилконторах по месту прописки вместо теперешних карточек будут выдаваться картины местных художников, каковые будут предъявляться в магазинах и, исходя из их стоимости, отовариваться основными продуктами питания. Не понятно только, что будет с картинами после такого натурального обмена. Скорее всего, утратив цену и обе стоимости, они должны быть уничтожены или записаны другими художниками, или же картины поступят в ближайшую галерею, откуда будут изыматься для дальнейшего обращения.

Искусствоведами станут все!

Пожалуй, можно сказать, что художник доволен Перестройкой. Он был ничем, но стал — всем. И лишь вследствие детского легкомыслия и свойственной ему неблагодарности не славит ее в своих произведениях.

Партийная власть всегда относилась к художнику с большим подозрением. Вспомним хотя бы обкомовские комиссии, разрешавшие или не

в каталогах не встречали!» Одним словом — ростом не вышел.

С одной стороны, художник перерос общество, отбросил классовые и партийные пеленки, научился создавать, как он думает, всемирный эквивалент нормальночеловеческого качества жизни, а потому желает и ждет почета и уважения.

С другой стороны, советский художник почти всегда провинциал, безнадежно отставший и плохо знакомый с современными художественными достижениями, и принимается на мировом рынке искусства как экзотическое явление, порожденное экстремальными условиями социальной жизни. Естественно, есть исключения, но их немного.

Советский художник, как Гулливер, — с лилипутами он великан, а с великанами — лилипут. Пожалуй, главная его ценность в том, что он лучше других видит, что у него под ногами и что у него над головой. Лилипутский мир он презирает, а до великанского ему как до Луны. Оба мира фантастически преломляются в его сознании, и его воображение создает невиданных

ОПТОМ И В РОЗНИЦУ НИКОЛАЙ СУВОРОВ

разрешавшие открытие выставок ТЭИИ и других неофициальных художественных объединений. Более всего пугала и настораживала их независимость. Художник — творец, и ему не нужен бюрократ-партиец с его справками и собраниями, с планами и демонстрациями. Художнику вообще никто не нужен, кроме восхищенного зрителя. И в Совок он был допущен, как в государство Платона, лишь с условием полного послушания. Он должен был восхвалять режим и добродетель, согласную с режимом. Художник должен был на побегушках у идеологии. Уставом художественного творчества был опус: «Партийная организация и партийная литература».

Художник, как Гулливер, был оуптан веревочками зависимости в лилипутской империи. Природные силы чахла и должны были зачахнуть. Наше искусство должно было стать таким же, как экономика, — слабым и послушным. (Триста килограммов хороших колбас для Смольного.)

Как мы помним, лилипуты, не доверяя Гулливеру, решили его ослепить и уморить голодом, но Гулливер нашел шлюпку и вовремя спасся от неминуемой гибели. Как все похоже!

И вот Гулливер в стране великанов. Когда-то Юлий Цезарь сказал, что лучше быть первым в галльской деревне, чем вторым в Риме. Наш художник, уважаемый отечественными коллекционерами и искусствоведами, вдруг попал на Запад. Приготовившись к успеху, он слышит со всех сторон: «Кто такой? — Не слышали, не знаем,

химер и монстров на удивление невзыскательному зрителю.

Безудержный разгул искусства в нашей стране может создать иллюзию, что наступило утопическое будущее, приход которого провидели большевики. Вдруг все предельно прекрасному искусству! Но массы ринулись в искусство не для того, чтобы полнее раскрыть в нем свою сущность, а в надежде обрести быстрый и верный заработок. Извечная привычка российского сознания ориентироваться на Запад и искать там объяснение наших проблем и их разрешение тут же представила веские аргументы. В Париже, например, пятьдесят тысяч художников на семьсот галерей — все сыты и счастливы. Нам нужно ориентироваться на Париж!

Но если во Франции искусство материально поддерживается государственными субсидиями и взносами богатых фирм, то у нас оно в основном существует благодаря энтузиазму самих художников. Хотя энтузиазм, как мы знаем из истории нашей страны, далеко не всегда обогащал культуру высокими достижениями. В связи с этим хочется отметить два момента. Повышение престижа художника и стоимости его труда вовлекло в творческий процесс множество случайных людей, оторвало их от книг, от метлы, от молотка и топора. Схватив кисть, они уже сочли себя художниками. Многие из них думают, что достаточно обладать буйной фантазией, чтобы создать достойную картину. Результатом такого подхода явилось богатство и разнообразие идей, высказан-

ных во многих работах. Эти идеи, без сомнения, будут еще обдумываться и шлифоваться потомками. Но в то же время многие обнаружили полную беспомощность в своих художественных разработках и просто дурной вкус. Доказательством этому являются западные галереи, забытые до отказа продукцией советских художников самого низкого качества. Никто их не берет, и галерейщики просто не знают, как от них избавиться. На Невском и в Екатерининском садике почти сплошь откровенная халтура. Да и в художественных салонах тоже редко встречаются настоящие произведения.

Сегодня мы немного забыли о социальных функциях искусства — всякого рода общественные значимости набили оскомину, но все же стоит вспомнить замечание великого Врубеля о том, что художник с дурным вкусом может испортить целый народ. Поскольку картины художников попадают в общекультурное обращение благодаря выставкам, через репродукции, каталоги, телевизионные передачи, постольку они становятся культурными авторитетами. Этот путь прекрасно рассчитал Илья Глазунов, делая себе и своим произведениям суперрекламу. И добился того, что его знают все. Зритель, каковым является и художник, не защищенный развитым художественным вкусом, легко попадает в ловушку кажущейся значительности с нулевым содержанием. Дурной вкус становится нормой. В наше время эклектики, всеобщего смешения стилей вообще трудно найти хороший вкус. Но элементарное чувство меры каждый художник может в себе выработать. Даже хаос должен передаваться через гармонию — учил Леонардо.

Художники, как известно, бывают двух типов: плохие и хорошие. Все они, в свою очередь, делятся на дорогих и не очень дорогих. Это их делает похожими на женщин. Художницы от этого даже выигрывают. Художники тщеславны, любят быть в центре внимания, легко привыкают к похвалам, ненавидят критику и завидуют успехам друг друга. В силу этих чисто женских слабостей, они часто становятся жертвами. Но кто же тогда акулы-соблазнитель, лъстивыми речами усыпляющие бдительность художников, каждый из которых знает, что за ним ведется или будет вестись охота. И каждый художник прекрасно понимает, что завораживают соблазнителья не прекрасные глаза и длинные волосы, а картины. Эта догадка, которая вскоре перерастает в убеждение, и является главным, хотя и незаметным отличием художника от женщины. Но суть от этого не меняется. Соблазнение художника осуществляется либо в форме насилия, либо путем постепенного его приручения. Некоторые добровольно отдаются в руки опекунов и даже полагают это за благо.

Кто же эти опекуны-соблазнителья, ловко склоняющие изготовителей шедевров отдавать самое дорогое, что у них есть? Это диллеры, маршаны, галерейщики. Что за новые, непонятные названия? В табели о рангах они не упоминаются и, следовательно, таковым не платят зарплату, не начисляют пенсии. Все они появились на волне обостренного интереса к современному искусству и превращения искусства в ход-

кий товар. Вспомним, что лет десять назад коллекционерами современного искусства были чудачки-одиночки, которые, отказывая себе во всем, накапливали необходимую сумму для покупки любимейшей картины, также стоявшей, по сравнению с сегодняшними ценами, весьма умеренно. Эти чудачки, собрав прекрасные коллекции и сохранив уважение художников своей преданностью идее, до сих пор мелькают на выставках как маяки эпохи идеализма.

Сегодня правят бал другие. Появился новый тип предпринимателя. Возьмем сначала крайний случай. Многие художники помнят холеного дельца с географической фамилией, судившего в обмен на картину рекламу на Западе, издание каталога или буклета, в скором времени предоставленные студии для работы и оплату когда-нибудь попозже. В сопровождении пышноволосяной спутницы он появлялся во многих мастерских города и, как бывший партийный функционер, применяя приемы ложной пропаганды, легко добивался успеха. Набрал картин, он исчезал вместе со спутницей куда-нибудь в Бельгию или в Швецию, менял картины на машины и, поблескивая очками в тяжелой оправе, тихо посмеивался над простодушными художниками. Те же, в свою очередь, почувствовав неладное, начинали потрясать расписками, но расписки юридической силы не имели. Художники наконец убеждались, что их ловко провели на мякине.

Так можно поступить лишь раз, но больше и не надо. Бывший функционер с географической фамилией уже сменил название своей фирмы и сферу обмана.

Другой, более приличной, формой паразитирования является галерейная деятельность. Ленинградские галереи, число которых уже несколько десятков, приобрели известную респектабельность. Они живут своей сокровенной жизнью в плотно занавешенных коиторах. Внешним выплеском их жизни являются выставки, как, например, прошлой осенью в Манеже. «Фестиваль ленинградских галерей» должен был продемонстрировать благополучие его организаторов. На самом же деле идет сложная, невидная жизнь кранов и землероек. В буклете, вынутом к «Фестивалю», проскользнула оговорка о том, что галереи поделили все ленинградское искусство на сферы влияния. Эта оговорка, очевидно, и выразила именно то, что галерейщики более всего склонны скрывать, а именно — некоторый мафиозный душок.

Все галереи занимаются посредничеством, кроме так называемой «Ленинградской галереи», имеющей богатого спонсора, собирающей работы стариков-авангардистов и ставящей целью создание музея. Но другие галереи существуют подобно обычным торгово-закупочным кооперативам и живут на проценты от продажи картин. Наверное, так тоже можно оправдывать свое существование — вставить в трубу кран и отпустить воду порциями за вознаграждение.

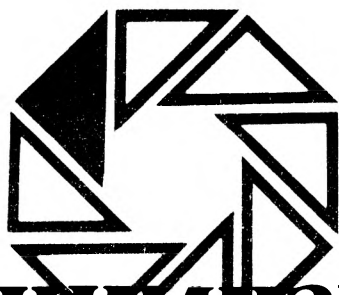
Как правило, галерейщики не очень привередливы в отборе работ. Руководствуясь принципом — каждая картина найдет своего покупателя, они подчистую подметаю мастерские. Нетребовательность отбора (кроме галереи «Анна»),

стремление во что бы то ни стало и подороже продать полученные от художника картины сделали галереи не культурным, на что они претендуют, а чисто коммерческим явлением в жизни города. О каком вкусе может быть речь, если галереи идут на поводу у потребителя. А потребитель сам не знает, что ему надо, поскольку приобретает картину только с коммерческой целью. Консультанты, естественно, готовы втюхать ему все что угодно.

Если художник не член союза, он бесправен. Он не может контролировать галерейщика и не знает, кому и куда продана его картина, в чьи руки она попала и за какую цену. Если, например, ремесленнику все равно, что будут держать в сделанном им кувшине -- вино или яд, то художник остро чувствует отрезанность от своих работ и правовую незащищенность. Когда-то Матисс назвал Амбруаза Воллара, скупавшего картины импрессионистов, работоторговцем. В подобное же рабство попадают художники к галерейщикам и сегодня. Конечно, всегда можно сказать: хочешь быть свободным -- не связывайся с галереями. Но ведь каждый художник знает, что он не может идти на рынок и продавать свои картины. Стояние в очередях за хлебом вряд ли доставляет кому-нибудь удовольствие. Однако другого способа купить хлеб нет.

Может быть, так и проявляется свобода рыночных отношений? Может быть, так и нужно?

Я против того, чтобы галереи закрывать, но свобода должна быть всеобщей, а не только для ловких предпринимателей, случайных в сфере искусства, отмывающих деньги живописью. Надо разрешить все виды коммерческой деятельности и тогда, может быть, многие галерейщики займутся, например, перепродажей недвижимости или начнут играть на бирже. Некоторые откроют бакалейную торговлю или уедут на алмазные прииски в Намибию. Теперь, когда дело налажено, трудно переквалифицироваться снова в обычного авантюриста. В нашей стране парадоксов легче продать и купить душу, чем частную собственность. Заметим, что бизнес на картины у нас сразу стал легальным, а почти все торгово-закупочные кооперативы были закрыты. Галерейщиков спасла вуаль культурной деятельности, которой они прикрылись. Но надо помнить, что король по-прежнему гол. Вспомним, что в странах свободного рынка галереи опекаются государством, кое-где они не платят налоги. Европа прекрасно знает, что настоящее искусство далеко не всегда и не сразу приносит доход. У нас же галерейщики все делают на свой страх и риск и ведут ежедневную жесткую борьбу за выживание любыми способами, но предпочтительно такими, которые приносят неплохие доходы. Вспоминаются слова из знаменитого романа М. Булгакова, сказанные Иешуа о Марке Крысобое: «С тех пор, как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и черств».



анимизм как фотометод

Первобытному человеку было свойственно одухотворять окружающий его предметный мир. Хороший метод. Снимая город, тоже полезно представлять себе его как живой организм. Или как совокупность живых организмов.

Возьмем, к примеру, скульптуру. В музее она экспонируется. На улицах города она живет, и живет довольно сложно. Правда, обычно ее как-то не слишком замечают. Она есть, потому что так полагается. Да и голову еще иногда надо заирать.

А взглянуть стоит, потому что эти существа подчас попадают в интересные ситуации. И к тому же можно с ними взаимодействовать, так как смысл запечатляемого зависит от нашего к ним отношения.



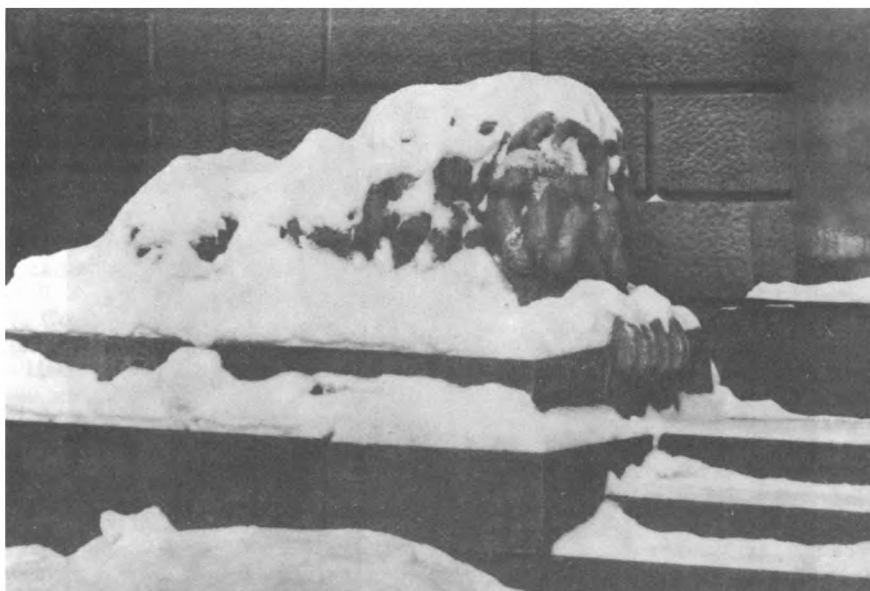


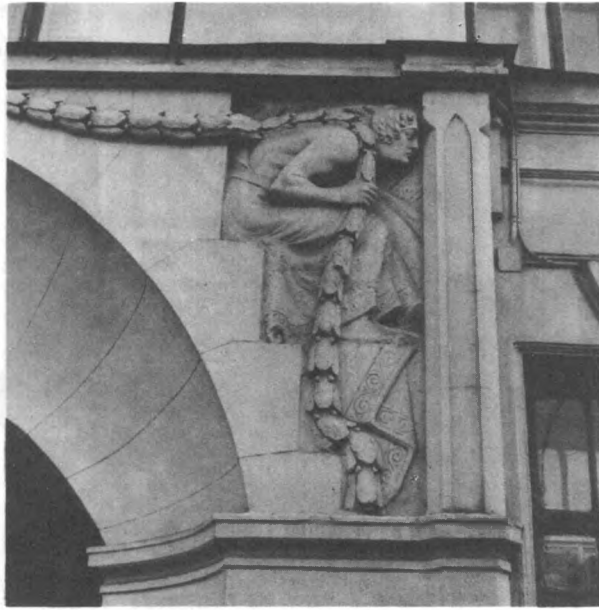
О себе

Родился в 1933 году в Ленинграде. В 1957-м закончил архитектурный факультет ЛИСИ, в 1964-м защитил кандидатскую диссертацию, работаю на кафедре градостроительства ЛИСИ.

В 1974 году начал занятия фотографией, сделал первую серию снимков Ленинграда. Этот период закончился персональной выставкой в Доме архитектора в 1975 году.

Являюсь членом Ленинградского фотоцентра. В 1989—1990 годах имел персональные выставки в Ленинградском доме архитектора, в Ленинградском географическом обще-





стве, в Центре искусств города Нашуа (США), в Городской библиотеке Амхерста (США) и в торговом центре Лемингтона (Англия).

В. АНТОЩЕНКОВ

Р. С. О музах. Ничего не скажешь, красивое название для рубрики. Правда, тут могут быть трудности с ранжированием. Хорошо, если ясно, которая первая. Я бы лично предпочел формулировку «одна из...»



ВОЙТИ В ГАРМОНИЮ С ВСЕЛЕННОЙ

ИГОРЬ МЯМЛИН,
кандидат искусствоведения

Искусство, создаваемое Николаем Цветковым, несуетное, приглашающее к размышлению, ждущее внимательного и чуткого собеседника. Чуждый моде, поиску дешевой популярности и «успеху любой ценой» Цветков, на мой взгляд, принадлежит к тому драгоценному типу русского художника, который абсолютно искренне мог бы повторить вслед за поэтом: «Цель творчества — самоотдача...»

Его биография формально укладывается в несколько строк: родился 23 мая 1946 года в селе Шугозеро Ленинградской области, после окончания средней школы и службы в Советской Армии учился в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, которое успешно закончил в 1975-м, получив специальность дизайнера. Однако вся последующая работа его в течение пятнадцати лет связана с графикой, где он достиг весьма впечатляющих результатов. Они — в неординарности его творческого мира, в сочетании эмоционального восприятия жизни с аналитическим подходом, в умении глядеть на мир непредвзято, словно бы впервые с ним встречаясь.

Метафора — сатиричная, философическая, карнавальная, балагурная, загадочная — царица его гравюр. Но всегда острая, непростая, порой ставящая зрителя в тупик и вскоре сама же выводящая его на путь размышления...

Кто мы? Зачем мы существуем? Куда идем? В чем смысл истории? Что такое истина и красота? Какое место мы занимаем в истории своего народа? — Эти вечные и одновременно типично русские при такой острой и бескомпромиссной постановке вопросы занимали и продолжают занимать художника. И он отвечает на них по-своему, в силу своего ума и таланта. Всегда, в каждой работе он старается найти хотя бы частицу истины. Эти частицы — и в гравюрах, говорящих о строгой красоте древнерусской архитектуры XII—XVIII веков; и в смелых изящных листах, рассказывающих о духе поэзии Пушкина и о нем самом, живом всегда, непредсказуемом, озорном, веселом и мудром; и в подробнейших, карнавально-балаганских, праздничных, порой фантазмагоричных повествованиях загадочного или символического характера.

На художественный язык Цветкова-графика повлияли очень хорошие образцы: русская икона и гравюра XVIII века, народный лубок, средневековая французская миниатюра. К чести художника надо сказать, что он не стал ни стилизатором, ни имитатором. И поэтому обретает свое лицо, свой творческий почерк. Его не спутаешь ни с москвичами А. Максимовым, Л. Курзенковым, Н. Воронковым, ни с ленинградцами Ю. Люкшиным, Ф. Гуменюком, Г. Сорокиным, а ведь все эти мастера, сохраняя свою индивидуальность, давно и беспредельно преданы традициям отечественного народного искусства. Важно также и то, что Цветков глубоко органичен в восприятии юмора и, естественно, в талантливом включении комического (порой иронического и даже пародийного) начала во многие свои композиции. То он делает у лошади ноги на колесах, то поставит петуха на ходули, то создаст себе веселый герб («летит облачко свободно и куда хочет, а цветочек растет!»), то сделает ступени лестницы восхождения в виде инструментов художника...

Несмотря на кажущуюся импровизационность, которую простодушный зритель порой даже склонен принять за небрежность или неумение, гравюры Цветкова продуманы и построены весьма осмысленно. Даже малозначительная, на первый взгляд, «декоративная деталь» имеет и композиционное, и смысловое значение. Гравюра «Кра-

суйся, град Петров!», к примеру, содержит помимо центрального изображения (собор, крепость, корабли, Слава, несущая овалы портрет Петра I) пять гербов и икону с фигурами апостолов Петра и Павла. Но если герб Санкт-Петербурга читается легко и очевидно, то четыре других «откроются» только историку и знатоку петровских деяний. А ведь их смысл исключительно важен для глубокого понимания изображения: здесь герб крохотного городка Лудейное Поле (рука и кораблик), откуда пошли первые для Балтики военные суда; гербы городов Чауса, Бендер и Полтавы — символы петровских побед над войсками Карла XII. Взятые вместе, они становятся частицей своего рода историко-гравюрной хроники, создаваемой мастером. А самое важное то, что перед нами — подлинно художественное произведение, которое по-настоящему волнует зрителя.

Художник часто использует в своих гравюрах образы-символы, которые являются одновременно и вполне реальными деталями быта и несут метафорический смысл. Так, например, лестница — это символ подъема по ступеням совершенства; всадник на лошади — человек, обуздавший стихийные страсти; взлетающий сказочный замок-крепость означает разрыв с примитивным физическим бытием на земле и стремление к поиску гармонии земного и духовного.

Сказанное позволяет увидеть и понять связь позиции Цветкова-художника с поисками в области мировой философской мысли — от индуизма и мыслителей европейской античности до религиозных учений Византии и России. Эти проблемы волнуют многих, и Цветков пытается решать их для себя в форме притчи-картинки. Важно, что эти вопросы и решения «для себя» становятся важными и интересными и для нас, зрителей. «Колесо перемен», «Королева игр», «Солдат в поисках красавицы», «Непривязанность», «Дуэт», «Для солнца все равны», «Буффонада» и, наконец, «Избавление от иллюзий» (это, помимо всего, автопортрет художника) — по существу, большой разговор о судьбах людей, об их занятиях, страстях, превращениях, приключениях и злоключениях. Не навязывая никому своих точек зрения и мнений, Цветков предлагает каждому задуматься, поразмышлять в поисках ответов на вопросы жизни.

Формально и композиционно схож со многими листами карнавалы-балаганного цикла лист «Посвящение Руми». На первый взгляд тема неожиданная — историческая! — и, может быть, даже чуждая Цветкову (да, возможно, и многим зрителям). Будь на месте Руми, к примеру, Омар Хайям, подобные вопросы и не возникли бы. Однако, вдумавшись в то, что Руми не только поэт, но и чрезвычайно почитаемый на Востоке богослов, понимаешь, почему Цветков посвящает ему одну из гравюр. Соединяя в себе поэта и религиозного деятеля, Руми в глазах художника становится как бы родным: ведь вся русская древняя культура и архитектура — тоже неразрывный сплав духовных (религиозных) и художественных ценностей. В этом — родство людей разных вероисповеданий, это объединяет их как детей Земли и Вечности. Поэтому и на листе «Посвящение Руми» так естественно сплавлены мотивы религии и искусства Востока и Запада: мудрец в чалме, играющий на ребабе, соседствует с крылатыми музами, чьи инструменты — свирель и лира. Здесь же колонна с капителем и античная ваза, и рядом — трехчастная икона.

Пушкинский цикл состоит всего из трех гравюр. В этом триптихе органично сочетаются различные элементы: портрет Пушкина, портреты Музы, всегда сопровождающей поэта, памятники архитектуры Петербурга и пейзаж Михайловского, стилизованные портреты и сочиненные гербы. И все объединено тем духом поэзии, веселья, радости, который пронизывает творчество Пушкина, всегда живого для каждого нового поколения. Поэтому так радостно вслед за поэтом повторять его слова, написанные на свитке: «Внемлите же с улыбкой снисхожденья моим стихам, урокам наслажденья...»

Многие гравюры Цветкова находятся в государственных собраниях и музеях СССР, их приобрели для своих коллекций любители искусства в США, Италии, Швейцарии, Бельгии, ФРГ, Финляндии. Не надо быть пророком, чтобы сказать, что это только начало, ибо талант Цветкова мужает и зреет. Самодовольство художнику чуждо, а преданности искусству и трудолюбию ему не занимать.

«Осознание себя в этом мире частью Природы, а не ее хозяином, позволяет человеку войти в гармонию с Вселенной», — говорит Цветков, по-своему вторя мыслям многих философов как Запада, так и Востока. Позицию эту он подтверждает искренностью и убежденностью своего творчества. Поэтому его честное, яркое и сложное искусство так созвучно нашим трудным поискам и надеждам.



Мой Пушкин. 1988. Гравюра на картоне



Красуйся, град Петров. 1988. Гравюра на картоне, авторская раскраска



Церковь Николая Чудотворца. 1987. Гравюра на картоне, авторская раскраска



Непривязанность. 1988. Гравюра на картоне, авторская раскраска



Иллюзион. 1989. Гравюра на картоне, авторская раскраска

ЛИЛИЯ АВРУТИНА

БЕСОВЩИНА

/ бред, как эстетическая категория /

Я уже попрячу детей по люкам — вдруг выживут, а он все будет твердить: «Не может быть! Не может быть! Это противоречит здравому смыслу»

Из разговора

Абсурд сочтется из всех пор привычной нам жизни. Невозможным, немислимым, противоречащим здравому смыслу до краев уже наполнилась наша земля.

Кажется, что какие-то необыкновенные физические аномалии порождают пространство, где бред все время становится явью...

Общественное сознание едва успело оправиться от шока «Прогулок с Пушкиным» и всей развернувшейся вокруг литературной возни, как кинематограф обнародовал новый предмет скандала — рассчитанную провокацию Ю. Мамина — фильм-памфлет «Бакенбарды». И не заставит себя ждать новая кампания борьбы с русофобством, сбор подписей в защиту национальных святынь...

Фильм Мамина — о Бесовщине, этом уже мифологическом сюжете национальной культурной истории.

Восприятие «Бесов» Ф. Достоевского и «Мелкого беса» Ф. Сологуба на разных духовных полюсах общественной жизни колебалось в диапазоне оценок от памфлета до пасквиля, от пророчества до предупреждения. Не минует сия традиция и фильм «Бакенбарды». Реакция на него заведомо будет полярной, потому что фильм этот задуман как «святотатство», способное, по замыслу авторов, разрушить порог допустимого в познании самих себя.

Быть может, именно потому, что идеи фильма несут в себе сильное психологическое напряжение, язык и стиль, которые выбирает для него режиссер, незатейливы, элементарны...

Памфлетец. Анекдотец. Пустычок-с.

Но хохмочки и шуточки, «популизм» анекдотца ведут к сверхдоходчивости зрелища, в котором главная цель авторов — довести до очевидности, до наглядности мрачный сюрреализм происходящего — угрозу национальной духовной катастрофы.

И в этом проявляются публицистичность, и даже явная политизированность авторских замыслов, и — простите лексикон соцреализма — народность этого зрелища.

Но что же еще характерно для режиссерского почерка Ю. Мамина, сформировавшегося к его пятой картине?

Во-первых, простота стиля. Доступность содержания, доходчивость мысли. Сознательно вынесенная в видимый план эстетика фельетона и анекдота. Ю. Мамин создает современный раек, приближенный к вкусам массового зрителя, подчас балансируя на грани народности и популизма.

Во-вторых, скандальность. Иными словами — актуальность и острота. Непременное разрушение социальных табу, преодоление стереотипов, демифологизация массового сознания.

В-третьих, развлекаемость. Любая мысль заключена в упаковку смеха. О качестве юмора подчас можно и спорить, но большей частью его уровень — достойный. Жизнелюбивый смех, его здоровая природная основа — самоценное достоинство художественной поэтики Ю. Мамина.

Четвертая черта — карнавальность, соединяющая в себе развлекаемость и остроту. Веселая путаница, гротескная неразбериха. Неожиданность, эксцентриада. Соединение несоединимого:

трагического и комического, высокого и низкого. Преодоление социальных и ценностных барьеров, свержение политических и мифологических «божков». Плотная грубовато-чувственная зрелищная стихия, в которую погружены коллизии идей.

Пятая черта — тяга к оптативу¹. Создание мира возможного, предполагаемого, воображаемого — ирреального. (Антиутопия — один из вариантов оптатива.) Но по законам карнавальности парадоксальное художественное пространство неожиданно обретает абсолютно узнаваемые черты. Выдуманные, условные миры по мере развития действия перевоплощаются в реальность так, что их границы уже невозможно определить, подтверждая догадку о фантастичности знакомой нам жизни и достоверности в ней любого абсурда.

Культура наша накопила богатейшую традицию абсурда и фантазмагории, поскольку неисчерпаемы их проявления в национальной стихии.

И как ни в одной другой культуре эта традиция связана с самим существом социального бытия.

От пушкинской и гоголевской чертовщины — Гробовщика, Носа, Мертвых душ — до иррационального бытовизма Даниила Хармса — его абсурдных сновидений, которые мы все никак не можем преодолеть в своей социальной яви, — гротеск, химеры, древние и новые мифологические символы пронизывают все уровни нашей культуры.

А над всем возвышается главный мифологический символ — Каменный властелин... «Медный всадник», Человеко-конь. В сущности, тоже гротеск, тоже химера: фантастический Кентавр грядущего тоталитаризма.

И в этом контексте образ Беса в маске Поэта не покажется неожиданностью, не удивит уникальностью образной структуры.

Фильм «Бакенбарды» уже своим названием пробуждает мифологические ассоциации с гуляющим по Петербургу Носом, обещая зрелище, пронизанное карнавально-физиологическим гротеском.

Заштатный городок Заборск (находящийся «за забором», «за бугром») — тридевятое царство, живущее по своим неподдающимся здравому смыслу законам, веками погруженное в провинциальную тоску и скуку (метафорическое, сказочное Безвременье), внезапно пробуждается от спячки. Причина тому — нахальство юной поросли, бесстрашно и бесстыдно эпатирующей изумленных обывателей фаллическими играми, групповыми потехами и агрессивно-эротическими розыгрышами на улицах родного города.

Не то Театр-для-себя — дионисийские забавы панков, не то уличный хеппенинг — демонстрация сексуального протеста, не то разгул нечистой силы, шабаш на Лысой горе...

«Собаچه племя!» — чертыхаются обыватели.

Но вся эта нечистой-ангельской братия, бесстыжая и шальная, омерзительно-обаятельная в артистизме своего безобразия, — это, в сущности, веселая сказочная чертовщина (народная традиция веселой «малой демонологии», любимые персонажи мифологических и сказочных сюжетов), способная заморочить, напугать, но лишь разгоняющая в жилах кровь и неопасная для Жизни.

Карнавально-эротический хаос, не без удо-

вольствия творимый в сюжетной экспозиции авторами и персонажами — отпрысками респектабельных семейств, еще глубже открывает абсолютную бессмыслицу заборского бытия — социальных порядков Отцов, распложающихся на глазах ветхую ткань жизни.

И именно в этот болезненный социальный момент тотального недовольства всех всеми, распада смыслов и связей появляется на сцене Бесовщина. И пахнуло вдруг в городе Заборске мертвецкиной, опасностью всему живому...

Мелкая дьявольщина социального авантюризма является в измотанный, потерявший Заборск в облик... Поэта. В подражание ему — в бакенбардах, в цилиндре и с тростью, нашпигованная цитатами, с велеречивым кокетством старорусской речи.

Существо это, мелкое и гадкое на вид, фанатически убеждено в своей роли Национального Спасителя, с мрачным торжеством провозглашает новый политический лозунг момента: «Пушкин — это наше всё!»

Начинаются события с Театра-для-себя. А обрываются Театром жестокости...

Дальнейшую фабулу легко предугадать. Несмотря на полную и очевидную невозможность происходящего, некая безличная социальная логика — самовоплощение абсурда — приводит-таки одержимых с бакенбардами к власти. Фашизм свершился. И уже безразлично, в чьи одежды он был обряжен изначально, чьим Именем — прикрылся... Каким мифом на сей раз воспламенили народ «в одной, отдельно взятой», отделившейся от мира и века целеной мифологического сознания стране...

Маминские фильмы кажутся одномерными и простыми только с первого взгляда. В каждом из них — от «Желаю Вам» и «Праздника Петуна» до «Фонтана» и «Бакенбардов» — оживает в системе образов субстанция национальной мифологии².

В понятии «мифологическое» заключено несколько взаимосвязанных, но отличных друг от друга смысловых уровней, и почти каждый из них отражен в образной форме и поэтике маминских фильмов.

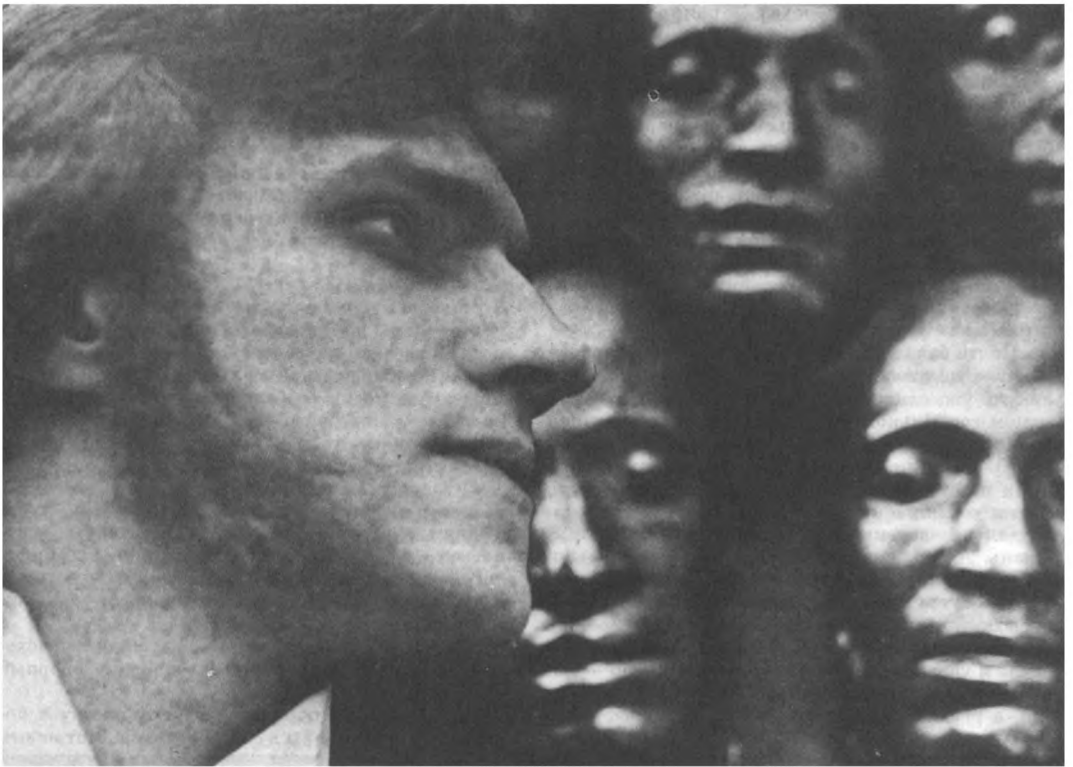
Перерождение, превращение Мифа и есть, в сущности, действие и главная тема фильма «Бакенбарды».

А между тем именно метаморфоза — таинственное преобразование сущности — и отражено в самой сердцевине Мифа. Превращенное социальное сознание современного человека, постоянно принимающего Фантомы за Реальности, неожиданно и наглядно сближает понятие мифологического в эстетико-философском и социально-философском его значениях.

Оборотничество — самая стихия мифа. Соци-

¹ Оптатив — различные «сослагательные наклонения»; чрезвычайно трудная, по мнению Ю. М. Лотмана, категория для воплощения в кинематографе, так как он реально воспроизводит лишь время настоящее.

² Подробнее об этом см. мою статью «Анекдот безвременья: (Природа образности в контексте Культуры)» // Искусство Ленинграда. 1990. № 2.



А. Медведев в роли Александра

альное оборотничество — трагическая и непреодоленная суть нашей новейшей истории.

Авторы «Бакенбардов» не скрывают, что главный персонаж фильма связан с образной традицией «малой демонологии». Своим вертлявым хилым тельцем, увенчанным мордочкой мелкого хищника с редкими гнилыми зубами, он отчетливо напоминает оборотня. Режиссер несколько раз показывает в кадре зубы — знак вурдалачества, оборотничества в народной мифологической традиции.

Оборотничество — движущая сила и рычаг, суть действия в фильме «Бакенбарды».

Каждый поворот драматического действия связан с превращением, с проявлением оборотничества, с его таинственной властью над реальностью.

Завязка действия происходит в тот самый момент в мастерской у скульптора, когда плюгавое, с печатью ущербности создание — заезжий «петербургский гость» с манерами будущего императора встает под пушкинским портретом, приглашая убедиться в своем таинственном роковом сходстве с Гением: «Такое раз в тыщу лет бывает!»

И мы, зрители, и дико, остолбенело смотрящие на него друзья-ваятели отчетливо — хоть глаза протирай — видим омерзительное, оскорбляющее поэта Несходство. Но... чертовое колесо, как ни странно, покатилося. И все — поверили!..

Оборотень, Маска, как в сказке, помазав чем-то странным глаза у людей, выдал-таки себя за Лицо, мозгляк — за Гения, заставив всех принять мифическое сходство за истину. Не правда ли — мифологическая ситуация, знакомый сюжет? Он соединил в себе образы сказочных поверий и мифы современного сознания. Напомнил катастрофические узлы нашей социальной истории.

Кульминация действия — в превращении бюста Ленина в бюст Пушкина. Его физически производят на наших глазах, лихо бросая и убирая где новые, где лишние куски, виртуозы-ваятели, всю жизнь ловко левившие вождей, — веселые пьяницы, познавшие с чертовщинкой, а ныне подручные дьявола, Мелкого беса. Но этот чудовищно смешной аттракцион комедийного действия символизирует все то же оборотничество, все те же метаморфозы идеологий, социальных мифов, которые плавно, легко и незаметно для глаза могут менять свою сущность и переродиться в новую бесконечную Ложь.

Развязка действия оказывается неожиданной. Банду в бакенбардах окружают с собаками, ловят и... стригут. Униженный и поверженный Фюрер-Бес бьется в истерике, извиваясь на земле и крича. Но с укоризненным шепотком наклоняется к нему райкомовский посыльный «инструктор по борьбе с молодежью»: «Как вам не стыдно, все еще впереди...».

И вдруг — Бритоголовые, с папиросами в углах жестко сжатых губ, с холодным прищуром глаз, в желтых кофтах, высоко вздернув портрет Маяковского... Выходит на улицу новая колонна штурмовиков...

Масок на этом дьявольском карнавале может быть множество — несть им числа, богата Имена наша культура. Но что же делать с сутью, с сердцевиной, с податливостью тоталитаризма, с этой вечно возрождающейся из небытия, из разломов истории выходящей хронической национальной хворью?..

Фильм являет собой странный сплав политического памфлета с фантазмагорией. «Пассаж в пассаже» наших дней.

Почти балаганная чертовщина «Бакенбардов», сначала не столько страшная, сколько смешная, как-то уж слишком легко приживается в знакомом социальном пейзаже, в политическом карнавале современности...

Ю. Мамин и В. Лейкин выволокли двумя пальцами из сундука всем знакомому с детства пыльную и усохшую куклу — Мелкого беса и пустили ее для развлечения в сегодняшнюю социальную жизнь. А она, напивив для пущей карнавальности важности маску национального Гения, помельтешила тут и там, потолкалась в толпе, покривлялась шутовски и нестрашно, показав свои мелкие зубы, вызывая брезгливость и смех. А потом вдруг взяла и увеличилась в размерах бесконечно — как черт из коробочки, превратилась в Абсолютное зло, в реальность национальной катастрофы.

В сердцевине сюжета «Бакенбардов» мы обнаруживаем еще одного Ишку — человечешку, злобный образ inferнального ничтожества, напоминающий созданный когда-то Михаилом Чеховым в спектакле «Ревизор» (не будем сравнивать уровень исполнения — он несопоставим, хотя В. Сухоруков вполне доносит до зрителя замысел режиссера).

В эстетической системе постмодернизма Маска поглощает Лицо. По сути вся концепция личности в постмодернизме сводится к неизбежности исчезновения человеческого начала — в мумифицировании живого, в превращении человека в куклу, манекен, марионетку, социального робота. И в этой констатации распада — сверхдействие постмодернистской драмы.

Но что происходит потом — когда личность распалась, исчезла, превратилась в небытие, в Ничто?

Там, где кончается жизнь, где по нашему наивному разумению кончается все — и пространство, и время, и смысл всех вещей, начинается антижизнь — бытие масок, оборотней.

Есть некая таинственная точка максимального сжатия Вселенной, предельного исчезновения человека — в ничто, за которой в антимире уже начинается агрессивное расширение нового пространства. Антимир словно выползает, как чернильный туман, из абсолютной пустоты, захватывая в себя национальные и религиозные мифы, и национальные святые, и национальное достоинство, подавляя все формы духовной жизни.

Человеки-Нули, нажав спусковой крючок невидимой пружины, начинают творить свою Анти-Вселенную, свою сатанинскую реальность, погло-

щая, пожирая в прямом и переносном смысле пространство, закручивая, свивая время в дикие фантазмагорические спирали...

И век двадцатый вдруг смешался с варварством...

Дойдя до точки, до логического конца, процесс исчезновения, изживания жизни словно поворачивается вспять. Сжавшись в точку, Вселенная начинает опять расширяться, жизнь — возрождаться, но уже в «перевернутом» бесовском качестве: бытия масок, где существование живого невозможно.

Человек — Ноль, Тень, Зеро, черная дыра требует себе Сверхмаску, не больше и не меньше. Ни к чему не способный, он стремится Миф поставить себе на службу, объять и опутать им сознание и подсознание людей. И поскольку не может без маски сам, стремится надеть личину на всех, и мало того — в чем особенно изумительно — надеть их как бы изнутри. И снаружи, и изнутри, обольтив прекрасным мифом...

Утрагивший Лицо человек-Ноль стремится весь мир наделить своей судьбой — всех вмести в один гигантский тоннель — в гигантскую Сверхмаску — во всеобщее гигантское подполье мифологического сознания... Чтобы живых — не осталось, только фантомы, люди-муляжи, такие же тени, как он.

Маска — его Дом, его Кокон, панцирь человека-моллюска, помещенный снаружи опорный хребет.

И по тому же образцу — своему образу и подобию, не имея опоры в самом себе, он, этот новый Демиург двадцатого века, обладающий гигантской антигравитационной силой Сверхпустоты, стремится создать новую Вселенную. Анти-Вселенную — мир наизнанку, мир-Маску, опора которой — порука общей Лжи.

И чем ничтожней, чем мельче он сам, тем сильнее сдает его потребность к поглощению мира в свой Кокон — жажда Власти.

Социальная функция мифа — этой Маски-для-всех — в том, что, в сущности, он есть рычаг в борьбе за Власть, за ее перераспределение в жизни.

Но почему же все-таки авторам потребовался в фильме образ Пушкина? Зачем и в самом деле замахнулись они на святые имена, соединив в карнавальном гротеске Ничтожное с Великим?

Но, впрочем, не они ведь первые...

Карнавальная традиция удивительно притягивается к пушкинскому имени. Вспомним «Гавриладию» самого Поэта, «Антиказку» В. Высоцкого, наконец, наизумившие «Прогулки с Пушкиным», о карнавальности которых так хорошо написал Г. Померанц³.

Мрачный ригоризм тоталитарного сознания не в силах ощутить в прозе Абрама Терца (А. Сивяского) юмор формы, логику превращения смысла — его лихое оборотничество, комические перевоплощения. «Прогулки с Пушкиным» — это театр Слова, его высокая карнавальная поэзия. Можно ли не заметить, как это делают иные читатели, что в сем художественном про-

³ Искусство кино. 1990. № 2.

страстие слова и смыслы — резвятся? Подпрыгивают, как воробьи весной на ветках, подмигивают и кривляются, как клоуны на детском утреннике. Можно ли, тупо отыскивая в «Прогулках...» одномерную суть, не заметить кувурки и кульбиты закрученного в тугие спирали духовного смысла?

Так и центральный образ фильма «Бакенбарды» несет в себе энергию парадокса, соединяя карнавальные мифологические перевоплощения двух полюсов национальной культуры. Бесконечно малое — Ишку, человека из Подполья, и бесконечно большое — Гения Духа, точку опоры в национальном достоинстве и ее неизжитую «точку стыда».

А. С. Пушкин из личности давно уже превратился в Миф, в Веру, в божество национальной мифологии. Но это миф — добровольный и гармоничный, миф древних греков или язычников-славян. Это объединяющий, интимно ощущаемый, а не навязанный извне, прорастающий из самых глубин национального самоощущения, духовно-животворящий Миф.

С него начинается язык, он — первый и несомненный национальный гений, его значение и смысл растворены в национальной памяти.

Пушкин — частица, уровень, «киршичек» в подсознательном ощущении каждого русского, и «русскоязычного» тоже.

Пушкин — прообраз каждого из нас, его под-

сознательная духовная модель, его лучшая частица — опосредованное, компенсаторное Я. В гении — частица меня, а во мне — через кровь, память рода — частица гения, божества. И это чувство возвращает достоинство, подсознательную гармонию.

Образ Пушкина задевает глубинный механизм самоидентификации каждого сидящего в зале.

Так и хочется воскликнуть: «Если бы не было Пушкина в русской культуре, его надо было бы выдумать!»

Так же как, впрочем, и тот парадоксальный образ, на котором строится фильм и который посетил в минуту прозрения воображение сценариста.

Пушкинский миф неповторим и уникален в русской культуре еще и тем, что он объединил в себе, казалось бы, несоединимое: сферы чувств — легальную и интимную. Это одновременно официальный и неофициальный миф. Пушкин — «языческое» и «христианское» божество нации.

Именно на этой духовной основе и строят авторы фильма свой кинематографический психоанализ, свою шокотерапию.

Образ Пушкина способен пронзить до интимнейших эмоциональных глубин и вывернуть наизнанку духовное бытие соотечественника, потому что, пожалуй, иных святых у народа уже

Кадр из фильма



не осталось. И уже бесполезно искать их в сфере политики — бывшие политические святые расползаются на наших глазах как ветошь, как безжизненная шелуха. Смысловая ткань мертвых политических мифов, лишенная эмоциональной и образной связи с жизнью, не может стать сегодня предметом искусства. (Ее останки годятся лишь для погребальных игрищ некрореалистов да постмодернистов.)

И образ Ленина не задел бы уже сегодня, как еще лет пять назад, подсознательную эмоциональную стихию, и его соединение с дьявольщиной уже не воспринимается как бред, как гротеск, фантастическое соединение несоединимого.

И именно как несомненную национальную святыню, как мифологическое национальное божество образ Пушкина подвергается карнавалному осмеянию в «Прогулках с Пушкиным» и карнавалному же о-страшению в «Бакенбардах».

«Фрейдистский» гротеск фильма может задеть за живое, только если он замешен на интимном чувстве — на любви, а «живым» среди старых официальных мифов остался в духовной жизни нации, пожалуй, лишь Александр Сергеевич...

Трудно сказать, сохранится ли в анналах отечественной культуры фильм «Бакенбарды» как художественное явление, но его центральный образ, воплотивший гротеск национального духа, несомненно войдет в историю отечественного киноискусства.

Мне не близка эстетика плаката, я тоже, как и многие другие, предпочитаю иной «уровень сложности» — многомерность художественного текста. Мог ли быть сюжет этого фильма сложнее? Конечно...

Но это было бы уже иное художественное пространство. Кафка? Булгаков? Маркес?.. Да и трудно представить себе, куда могли бы завести авторов самостоятельно разгуливающие по Петербургу Бакенбарды... И какие фантастические метаморфозы и выражи сюжета могли подсказать химеры этой пушкинской Дьяволиады или дьявольской Пушкиниады...

Но Мамин ушел от «уровня сложности», я думаю, сознательно. Он взвел курок и держит свой центральный образ, как дуло револьвера, перед нашими глазами.

Ведь выстрел может случиться в любой момент.

Национальная трагедия и непредсказуемость нашего грядущего в том, что «роковые яйца» фашизма могут быть высижены любым национальным мифом, любой вчера еще любимой сказкой...

Об этом фильм.

Поэтика «Бакенбардов» — это реализм бреда, реализм дурного сна, где и проснувшись не отличишь кошмара от яви. Не отряхнешь прилипчивый страх.

Но каждый сон, утверждают африканские мудрецы-марабуты, — предвещает какое-либо событие, какие-либо метаморфозы в жизни.

Вещий ли сон — фильм «Бакенбарды»?.. Или

это сон-тест, который поможет психоаналитику поставить диагноз и отогнать от общественного рассудка угрозу помешательства?

А эта порогом допустимого тщательно оберегаемая от сознания угроза как раз и воплощается в логике абсурда — в прозрении ночного кошмара.

Прометавшись всю ночь в дурном сне, в его липком удушливом страхе, вы вдруг обнаруживаете у той темной, зловещей фигуры, что мучила вас до криков, до дурноты... свое же собственное лицо.

В чем же мифологический ужас центрального образа фильма, в чем его подсознательный мучительный гнет?

А в том, что главная опасность исходит от нас самих.

«Мы» — себе самый страшный, увертливо инфернальный враг. Мы сами — зловещая опасность собственной жизни и жизни вокруг. Опасность непостижимая, неизбежная и пока — непобедимая...

Сон разума не просто рождает чудовищ, он выпускает их в «явь».

Фильм вывел на свет божий, в реальность киноискусства, ночных чудовищ коллективного бессознательного, кошмар национального менталитета — тотальную опасность привычной униженности, с трудом подавляемой агрессии. Он показал иррациональный ужас извращенного национального мифа.

Но отчего более всего холодеет душа после просмотра этой веселенькой комедии? Отчего ужас, рождаемый фильмом, не отпускает?..

От узнаваемости? От неадекватности?

Оттого, что у этого ужаса, ночного кошмара — твое собственное лицо.

Не изгнав бесов своих — из подполья, из подсознания, отказываясь узнавать их, мы можем — и так было уже не раз — опять оказаться в их власти, поработченными и закованными новыми мифами.

В наше мучительно вздыбленное время появляется направление в искусстве, которое можно было бы назвать «эстетикой позора», «эстетикой стыда»...

Это стиль, порой невыносимо жесткий, саркастический, но при всей своей трезвости не лишенный веры и, главное, — чувства ответственности за самоощущение нации, за ее чувство собственного достоинства.

Истоки возрождения национальной духовности — не в поисках вредителей и врагов, не в унижении и отторжении «чужого», а в преодолении «в себе любимых» глубинных комплексов и маней — трагической взвеси Раба и Господина.

Фильм «Бакенбарды» прикоснулся к таинству идентификации, к главной болевой точке национального самосознания, разрушая порог допустимого в представлениях о самих себе. Доходчиво, как выстрел в упор, он взрывает сон нашего разума. И опять ставит вечные и трудные вопросы: что же все-таки делать? И кто, наконец, виноват?



СЕРГЕЙ ДАВЫДОВ

(США)

"ПУШКИНСКИЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА ВЕСЫ"

Пушкин ушел из этого мира, не оставив ни литературной школы, ни одного прямого последователя. Его поэтические заветы, если и были поняты, то вскоре были искажены, равно врагами и друзьями¹. И не пушкинское эстетическое кредо чистого искусства принесло ему любовь русской интеллигенции последующих десятилетий. Его журнал «Современник» переходил из рук в руки, и новые хозяева приложили немало усердия, чтобы развенчать родовитого поэта, списать со счетов его поэтическое наследие. Действительно, вскоре после смерти Пушкина русская литература, легко изменив курс, становится проповедником гражданских, социальных, нравственных, религиозных и политических целей. Эти изменения, в свою очередь, привели к притуплению эстетического чутья у нескольких поколений русских читателей и критиков.

Наступило затмение пушкинского солнца, которое будет продолжаться и достигнет апогея во время чествования столетия в 1899 году. В отличие от празднеств 1880 года, большая часть русских писателей не приняла фактически никакого участия в юбилее по причине политической и коммерческого опошления образа поэта. Атрибутами этого празднования стали сигареты «Пушкин», табак «Пушкин», оберточная бумага, спички, ручки, статуэтки, чернильницы, ножи, часы, вазы, чашки, туфли, платья, лампы, веера, конфеты, ликеры, духи «Букет Пушкина» и даже настольная игра под названием «Дуэль Пушкина».

Не найдя достойного потомка в своем собственном столетии, Пушкину оставалось ждать «далекого потомка» в веке следующем. Поэты «серебряного века» первыми отразили свет пушкинского солнца, погасшего темной январской ночью 1837 года.

*Стояло солнце Александра,
Сто лет назад сияло всем...*

Мандельштам. «Касандре» (1920)

Начиная с отречения от юбилея «Мира искусства» (1899. № 13—14) и в продолжение первых десятилетий нового столетия, мы наблюдаем что-то, что можно назвать «столетним возвращением» к «золотому веку» Пушкина. Представители плеяды поэтов «серебряного века» Мережковский, Брюсов, Бальмонт, Блок, Иванов, Ходасевич, Ахматова, Мандель-

¹ См., например, искаженные с лучшими намерениями Жуковским строки «Памятника»: «Что прелестью живой стихов я был полезен», которые с 1841 по 1881 гг. принимались за авторский вариант. Этот текст также был выбит на памятнике Пушкину в Москве.

штам, Цветаева — один за другим объявляют Пушкина «своим Пушкиным» и воспринимают собственную эпоху, личную жизнь, радости и утраты как параллели к пушкинской жизни, смерти и веку. Но пожалуй, никто на родине или в изгнании не заявил своего права на пушкинское наследство с большей определенностью, чем Владимир Набоков.

Родившийся в 1899 году, ровно через 100 лет после Пушкина, Набоков воспринял пушкинскую музу как свою и никогда впоследствии не разрывал этого союза. Эта муза сопровождала его в Крыму в 1917—1918 годах, где Пушкин «странствовал... столетием раньше» (SM. 244, 288)², и приветствовала молодого поэта в изгнании. Эпиграф из пушкинского стихотворения «Арион» открывает первый томик стихов Набокова, опубликованный в эмиграции, — «Горный путь» (1923). Сборник посвящен памяти отца, а пушкинский «Арион» оборачивается символом собственного изгнания:

*...Погиб и кормицк и пловец!—
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.*

Это стихотворение очень много значит для Набокова. Его отец, В. Д. Набоков, лидер Конституционно-демократической партии и главный редактор берлинской газеты «Руль», был убит в 1922 году в Берлине русскими ультраправыми террористами. В преломлении «Ариона», Набоков-отец становится «погибшим кормицком», в то время как сыну, довольно нескромно, достается роль спасшегося «таинственного певца», заброшенного исторической катастрофой в тихую заводь изгнания.

Цитата из Пушкина также отмечает начало набоковской прозы. Его первый роман «Машенька» (1926) открывается строками из «Евгения Онегина». «Вспомня прежних лет романы, Воспомня прежнюю любовь...» Таким образом, с самого начала Пушкин стал постоянным спутником Набокова-художника. Его присутствие ощущается и в едва заметных реминисценциях, и в прямых цитатах (скрытых и означенных), он узнаваем в мелких наблюдениях и в случайных мотивах, в целых сюжетах и в полностью развернутых эстетических концепциях³.

Давно было установлено, что основная тема искусства Набокова — само искусство. Его концепция искусства для искусства — прямое продолжение пушкинской темы в таких стихотворениях, как «Поэт и толпа», «Поэту», «Из Пиндемонти», или в «Египетских ночах». Герой большинства набоковских романов — писатель, поэт. Поэт-неудачник Ленский, пишущий сентиментально-романтические элегии, которые Пушкин пародирует, послужил образцом для ряда набоковских героев-писателей, которые часто создавались с единственной целью — показать их художественную несостоятельность. Пушкинская тема «Моцарт и Сальери» легла в основу ряда набоковских романов, в которых мы встречаем пары соперничающих художников, неравных по таланту⁴. Вслед за Сальери менее одаренный художник в романах Набокова обычно замышляет или совершает этическое или эстетическое преступление против своего соперника. На более скрытом уровне этот «синдром Сальери» может обернуться открытым художественным конфликтом между героем-писателем и его создателем — самим Набоковым.

² Названия набоковских произведений, цитируемых в этой статье, сокращены следующим образом: SM — «Speak, Memory» (N. Y., 1970), С — «Стихи» (Ann Arbor, 1979), ВФ — «Весна в Фиальте», (N. Y., 1956), NG — «Nikolai Gogol» (N. Y., 1944), О — «Отчаянье» (Berlin, 1936), ItB — «Invitation to a Beheading» (N. Y., 1965), Пик — «Приглашение на казнь» (Paris, 1938), ЗЛ — «Защита Лужина» (Berlin, 1930), SO — «Strong Opinions» (N. Y., 1973).

³ По теме «Пушкин и Набоков» см.: Brown Clarence. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // *Nabokov: The Man and his Work*, ed. L. S. Dembo Madison, 1967. P. 169—208; Rowe William. // *Nabokov's Deceptive World*. N. Y. 1971; Johnson D. Barton. Nabokov's *Ada* and Pushkin's *Eugene Onegin* // *The Slavic and East European Journal*. Fall, 1971. Vol. 15. No. 4. P. 316—323. См. также: Mayer Priscilla. Nabokov's *Lolita* and Pushkin's *Onegin*: McAdam, McEve, McFate // *The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences and Stories*. Ithaca, 1984.

⁴ Валентинов и Лужин в «Защите Лужина», Г-н Пьер и Цинциннат в «Приглашении на казнь», Герман и Ардалион в «Отчаянье», Федор Годунов-Чердынцев и Кончев, а также Чернышевский и Пушкин в «Даре», Мицгер Гудман и В., В. и Себастиан Найт в «The Real Life of Sebastian Knight», Клэр Куильти и Гумберт Гумберт в «Lolita», Чарлес Кинбоут и Джон Шейд в «Pale Fire».

Пушкина всегда интересовал вопрос законности власти. Его герои-правители, узурпаторы и самозванцы, как Борис Годунов, Лжедмитрий, Пугачев или Наполеон, находят свое гротескное преломление в набоковских воображаемых королях, королевствах с их претендентами и дворцовыми переворотами в таких произведениях, как «Ultima Thule», «Solus rex», «Bend Sister» и «Pale Fire».

В более причудливом виде тема узурпаторства развивается на уровне метапоэтики, причем сам авторский текст становится тем царством, на которое претендует герой-писатель, борющийся против своего законного создателя за авторство, признание и посмертную славу («Отчаянье», «Приглашение на казнь», «Дар», «Pale Fire»).

Если подняться над этой аналогией еще на ступень выше, то можно заглянуть в самую сокровенную область Набокова, в его понимание творения, жизни, смерти, бессмертия и даже представления о Боге. В этой своеобразной теологии Набокова метафизика создается по аналогии с поэтикой. Автор, как некое богоподобное существо, проживающее вне романа, сочинил и населил этот мирок внутри романа человекоподобными существами. В зависимости от своей пронизательности они или до конца осознают, или только догадываются, или не подозревают неполноценности своего существования в книге, за последней страницей которой следует их неизбежная смерть, в то время как за обложкой романа — вечность. Только в этом контексте становятся понятны набоковские кощунства, или выпад Германа против Бога в шестой главе «Отчаянья», или гностическое прозрение Цинцинната в «Приглашении на казнь», разглядевшего за бутафорией романа лик истинного своего творца, к которому он и возвращается после земной казни. Именно в поэтической сути набоковской теологии, по-моему, таится «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та», про которую точнее сказать он не вправе:

*Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы поставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе.
Не доверясь соблазнам дороги большой
или снам, освященным веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишачем богами.
Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя,
и другое, другое, другое.*

«Слава» (1942)

Тема смерти художника и бессмертия искусства в том варианте, в каком она известна из пушкинского «Андрея Шенье» или «Памятника», разыграна в нескольких ключах в большинстве набоковских романов. Вторжение потустороннего в мир живых и попытки разглядеть в обыденности жизни тайну смерти и вечности кочуют из работы в работу в творчестве Набокова. По словам его жены, Веры Евсеевны, «потусторонность» была основной темой Набокова, «...ею пропитано все, что он писал, она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество»⁵. Взаимопроникновение этих двух сфер, дающее набоковским «гностическим» романам определенное «призрачное измерение», — это пушкинская тема потусторонних теней, встречающаяся в его ранних бурлесках и элегиях, в «Гробовщике», «Пиковой даме», в «Русалке», «Борисе Годунове» и «Каменном госте», и особенно выразительно в «Пире во время чумы».

К многочисленным сходствам между пушкинской и набоковской поэтикой следует добавить пристрастие обоих художников к эксперименту, в котором они испытывают пределы жанра и пересекают границы между поэзией и прозой. В «Pale Fire», например, Набоков создает свою собственную разновидность «романа в стихах». Подобно «Евгению Онегину», в котором Пушкин часто комментирует самый процесс написания, большинство набоковских

⁵ См. ее предисловие к изд.: Набоков В. Стихи. Ardis, 1979. Исключительно «потустороннему» аспекту посвящена работа: Rowe W. W. Nabokov's Sretral Dimension. Ann Arbor, 1981. См. также мою «гностическую» интерпретацию «Приглашение на казнь»: Давыдов С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. Munchen: Otto Sagner, 1982. P. 100—182.

текстов отражают самих себя. Оба автора неоднократно входили в свои произведения in propria persona — Пушкин открыто (например, в «Евгении Онегине»), Набоков, как правило, более скрыто. Их произведения, таким образом, часто содержат в себе своих создателей, в буквальном смысле слова.

Другая важная точка, в которой пересеклись художественный стиль и образ мысли Пушкина и Набокова, — элитарность творческих и личных взглядов. Оба писателя были аристократами с родословными, уходящими глубоко в отечественную историю. Но гордость своим происхождением сочеталась у обоих со свободомыслием, характерным для лучшей части просвещенного русского дворянства. Для обоих писателей честь — личная и творческая — была воплощением высших этических и эстетических ценностей. Несмотря на либеральность политических взглядов (Пушкин — сторонник либеральной монархии, Набоков — либеральной демократии), ни один не считал литературу демократической республикой. Напротив, это была абсолютная монархия, в которой только талант, гордость, честь и безупречный вкус были наделены самодержавной властью, а посредственность, претенциозность, лживость, невежество и пошлость воспринимались как тягчайшие преступления или смертный грех и безжалостно высмеивались и карались. Набоковские остроумные и сокрушительные ответы критикам, таким, как Ж.-П. Сартр или Эдмунд Вильсон, были выдержаны в традиции пушкинских ответов его клеветникам. Также и набоковские мистификации, в которых он разыгрывал под разными псевдонимами Георгия Адамовича и его парижских последователей («Из Калмбрудовой поэмы», «Поэты», «Василий Шишков») были навеяны пушкинским Феофилактом Косичкиным, под именем которого он дразнил Булгарина.

Но важность пушкинского кредо для Набокова нагляднее всего проявляется в свете полемики о пушкинском наследии, развернувшейся в конце 20-х — начале 30-х годов в эмигрантских кругах. В этом споре о судьбах русской поэзии в изгнании подверглась сомнению жизнеспособность пушкинской модели для русской литературы. Георгий Адамович и Владислав Ходасевич, два столпа русской литературы и критики за рубежом, оказались в противоположных лагерях⁶. Адамович, лидер парижской группы, призывал молодых поэтов отвернуться от Пушкина. Он обвинил Пушкина в лапидарности, в превосходстве формы над содержанием, провозгласил пушкинскую поэтическую модель неспособной выразить сложность современного мира и постигнуть все более склонную к самоанализу человеческую душу.

К изумлению Ходасевича и Набокова, парижская группа сочла пушкинское мастерство «подозрительным» и предлагала молодым поэтам следовать образцу душераздирающей риторики Лермонтова и «неэлегантной» манере Пастернака. Парижский журнал «Числа», который бойкотировал Ходасевича и регулярно нападал на Набокова, стал основной трибуной антипушкинской кампании.

Согласно Адамовичу, «Пушкин иссякал в тридцатых годах, и не только Бенкендорф с Натальей Николаевной в том повинны. Пушкина точил червь простоты» («Числа». 1.142). «...Пушкину еще удалось спасти грацию от уже закрадывавшейся туда глупости» (Там же. 2/3: 168). «Непонятно, когда это успели накурить перед ним столько благонамеренного фимиама, что за дымом ничего уже не видно. К фимиаму большинство и льнет: удобно и спокойно. «Поклонник Пушкина, но человек неглупый...» — эту фразу написал я как-то само собой, не сразу заметив ее парадоксальность» (Там же. 7/8: 159). В другой статье Адамович подвергал сомнению набоковскую миссию продолжать пушкинскую традицию: «Между тем, сознательно или невольно, [Набоков] как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. Новый Пушкин, может быть, и не явится»⁷.

Позицию Адамовича охотно поддержали его ученики, как, например, талантливый молодой поэт Борис Поплавский: «А все удачники жуликоваты, даже Пушкин. А вот Лермонтов, это другое дело. Пушкин — дитя Екатерининской эпохи, максимального совершенства он достиг в ироническом жанре — «Евгений Онегин». Для русской же души все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду» («Числа». 2/3: 309—310)

⁶ О полемике Ходасевича с Адамовичем см.: Струве Глеб. Русская литература в изгнании. N. Y., 1956. С. 199—222; Hugglund Roger. The Russian Emigré Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 1973. Vol. 32. No. 3. P. 515—526; The Adamovich — Khodasevich Polemics // Slavic and East European Journal. Fall 1976. Vol. 20. P. 239—252; Bathea David. Khodasevich: His Life and Art. Princeton. 1983. P. 317—331.

⁷ Адамович Георгий. Владимир Набоков // Одиночество и свобода. N. Y., 1955. P. 227.

«...Пушкин — последний из великопепных мажорных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь?» (Там же. 4:174).

В отличие от Ходасевича, Набоков не участвовал непосредственно в этом споре, но не упускал случая скрестить шпаги с клеветниками Пушкина. В отрывке под названием «Из Калмбрудовой поэмы» (1931) выдуманный английский поэт Вивин Калмбруд (Vivian Calmbrood — анаграмма Vladimir Nabokov), беседует с поэтом Ченстоном (чью несуществующую трагикомедию «The Covetous Knight» Пушкин якобы перевел в «Скупом рыцаре»). Набоков вкладывает в уста Ченстона и, следовательно, Пушкина, сатирические описания Адамовича и Георгия Иванова, чьи имена не упоминались, но угадывались безошибочно.

В рассказе «Уста к устам» (1933) он зло высмеял Адамовича и Иванова за вымогательство большой суммы денег на финансирование альманаха «Числа». Альманах этот появляется в рассказе под названием «Арион» как напоминание Адамовичу и компании о том, что, поднимая руку на Пушкина (и бойкотируя Ходасевича с Набоковым), редакторы уподобляются пиратам из греческой легенды, попытавшимся убить и ограбить певца Ариона⁸.

Для проверки литературного вкуса и честности Адамовича, Набоков напечатал в 1939 году под псевдонимом *Василий Шишков* поэму «Поэты». В своей еженедельной литературной колонке в «Последних новостях» Адамович, регулярно браковавший поэзию Набокова, приветствовал появление нового загадочного таланта: «Наконец-то в нашей среде родился великий поэт». Через несколько месяцев в тех же самых «Последних новостях» Набоков напечатал рассказ под названием «Василий Шишков», в котором одаренный поэт Василий Шишков таинственно исчезает или, вернее, растворяется в другом поэте, авторе рассказа⁹. Василий Шишков в этом рассказе предложил учредить новый ежемесячник, озаглавленный «Обзор страдания и пошлости» и призванный собирать наиболее вопиющие примеры пошлости, почерпнутые из ежедневной прессы.

В стихотворении «Неоконченный черновик» (1931) Набоков сам резюмировал ту сатирическую роль, которую он сыграл в русской эмигрантской литературной жизни:

*Меня страшатся потому,
что зол я, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь свою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть.*

Отношение к Пушкину и его времени для Набокова служило мерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика. На тех же пушкинских весах взвешивает Набоков и героев собственных произведений. Пренебрежение к Пушкину или опосредованное знакомство с ним через «отвратительные либретто» опер Чайковского, или полное незнание пушкинского наследия равнозначны смертным грехам в эстетической вселенной набоковских произведений, грехам, за которые деспотический создатель жестоко карает своих героев.

Неспособность распознать следы, оставленные Пушкиным в русском языке, предвещает неудачу героям. В романе «Защита Лужина» (1930) Лужин-отец садится играть в шахматы с сыном в первый раз. Словами: «Начнем, пожалуйста» — отец бросает вызов будущему гроссмейстеру (ЗЛ. 50). Проигрывает он не только из-за того, что играет с вундеркиндом, но и потому, что игру начинает словами Ленского перед его роковой дуэлью. Впоследствии, уже взрослый Лужин не может найти защиту против Турати, теряет рассудок и кончает с собой. Тот факт, что в детстве Лужин ни разу не открыл тот толстый том «с портретом толстогубого курчавого мальчика» (ЗЛ. 24) — знаменитым портретом Пушкина, исполненным Е. Гейтманом, — по крайней мере частично ответствен за его провал.

⁸ Легенда рассказана Геродотом и Овидием. Протекабристская интерпретация пушкинского «Ариона» должна быть заново пересмотрена в свете этой легенды.

⁹ См. комментарии Набокова к обоим текстам в «Poems and Problems» (N. Y., 1970. P. 95) и в «The Tyrants Destroyed» (N. Y., 1975. P. 204). Выдуманный Василий Шишков имел своего предшественника. В 1936 г. Ходасевич напечатал удачную мистификацию, открыв нового поэта пушкинского времени, Василия Травникова. Доверчивый Адамович, обманутый подделками Ходасевича, провозгласил его «самым одаренным поэтом, новатором, учителем: достаточно услышать одно из его стихотворений, чтобы убедиться в этом» (Встреча Сирина и В. Ходасевича//Последние новости. 1936. No 5439. 13 февр.).

В рассказе Набокова «Памяти Л. И. Шигаева» (1934) старый русский эмигрант Шигаев беседует с поэтом Виктором о литературе. Шигаев разбирается в поэзии плохо, но тем не менее ставит Лермонтова выше Пушкина: «Нет, что там ни говорить, а Лермонтов как-то к нам ближе, чем Пушкин» (ВФ. 95). Когда Виктор настойчиво просит его прочесть хотя бы строку из Лермонтова, Шигаев тщетно пытается вспомнить что-то из оперы Рубинштейна и потом оправдывает себя: «Давненько не перечитывал, все это дела давно минувших дней...» (ВФ. 95). Шигаев не знает, что он как раз цитировал первую и последнюю строку «Руслана и Людмилы». Наказание за такую оплошность — смерть. Сам рассказ — это смертный приговор литературным вкусам Адамовича.

В лучшем месте рассказа Виктор описывает самую что ни есть русскую галлюцинацию: видение чертей. Ночные мучители Виктора имеют мало общего с лермонтовским горделивым Демоном или даже с пошловатым мелким «бесом» Ивана Карамазова. Викторские черти принадлежат к самой очаровательной земной разновидности пушкинских «бесенят», которых мы знаем из «Сказки о попе и о работнике его Балде», «Сцены из Фауста», «Набросков к замыслу о Фаусте» или из «дантовского» «И дале мы пошли...» Эти мелкие, жабоподобные и совершенно домашние существа взбираются на письменный стол Виктора, разлизывают чернила и удобно устраиваются на томике Пушкина, что недвусмысленно указывает на их происхождение и намекает на путь, которым надо следовать молодому поэту. Виктор стал настоящим писателем, доказательством чего является сам рассказ, написанный им в форме своеобразного некролога доброму, но литературно невежественному Л. И. Шигаеву.

Если обратимся к литераторам-профессионалам в беллетристике Набокова, мы обнаружим, что авторская непримиримость к героям — писателям, согрешившим против Пушкина, усиливается. В рассказе «Адмиралтейская игла» (1933) Набоков бесцеремонно разоблачает даму-автора, м-м Солнце, за то, что она приукрасила свой пошлый роман «Адмиралтейская игла» блеском пушкинской строчки. Пошлость, или «poshlost» — как Набоков передает это непереводимое на английский слово в своей книге о Гоголе, — особенно сильна и порочна, когда подделка не очевидна и когда ценности, которым она подражает, считаются, правильно или ошибочно, принадлежащими к самому высокому уровню искусства, мысли или чувства» (NG. 68).

В романе «Отчаянье» убийца Герман, которого Ж.-П. Сартр обвинил в том, что он слишком много читал Достоевского, совершает даже большее святотатство по отношению к Пушкину. Оно большее, потому что Герман — талантливый писатель, знающий Пушкина наизусть, но тем не менее сознательно искажает его идеи и использует искусство Пушкина для построения зловещих схем. Искажение начинается как невинная шутка, парафразой пушкинского «Выстрела»: «Сильвио наповал без лишних слов убивает любителя черешен, и с ним фабулу, которую я, впрочем, знал отлично» (О. 45). Низость германовской шутки становится очевидной, когда мы узнаём, что Герман в самом деле убивает своего двойника, Феликса, в духе искаженного пересказа Пушкина. Еще хуже то, что Герман пытается сделать Пушкина сообщником своего отвратительного дела.

Обдумывая свое изысканное убийство, Герман декламирует стихотворение «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит», в котором Пушкин размышлял о своем побеге в искусство, «В обитель дальную трудов и чистых нег». Действительно, застрелив своего двойника в упор, Герман начинает писать рассказ об этом, но кровавая его повесть не может быть для него искуплением. Завет пушкинской этики и эстетики — «Гений и злодейство/Две вещи несовместные», — вложенный в уста Моцарта, не доходит до Германа, Сальери набоковского романа. (Поступок Германа скорее напоминает апокрифическую историю о Микеланджело, якобы убившем однажды своего натурщика, чтобы лучше изобразить трупа.)

Герману отказано в «покое» в «обители трудов и чистых нег». Оба жертвоприношения — убитый двойник и кровавая повесть — отвергнуты богами, и Набоков не оставляет никакого сомнения в том, что художник-злодей будет в аду. В мире Пушкина и Набокова истинный художник не убивает, а скорее, становится жертвой. Читая «Приглашение на казнь» (1938), трудно не вспомнить элегию Пушкина «Андрей Шенье» (1825):

*Я плахе обречен. Последние часы
Влачу. Завтра казнь. Торжественной рукою
Палач мою главу поднимет за власы
Над равнодушною толпою.*

Герой «Приглашения на казнь», Цинциннат, ожидает казни за необычное преступление — «гносеологическую гнусность». Основная черта общества, которое обезглавит Цинцинната — это полное отсутствие культуры. «Древнее врожденное искусство писать давно

уже забыто, луна сторожит знакомую статую поэта» (Пнк. 98, 33), и роль старых писателей, которых никто не читает, сведена до тряпичных кукол для школьниц: «...тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол» (Пнк, 39).

Иронично здесь и то, что зарождение культурной грамотности Цинцинната относится именно ко времени, когда он, по причине малого роста, работал как раз в такой мастерской игрушек. У Цинцинната скоро развивается настоящее пристрастие к этому «мифическому девятнадцатому веку». Он упивается древними книгами и даже прочел «Евгения Онегина» (98). Нет никакого сомнения в том, что Цинциннат — последний реликт забытой культуры в своем обществе, и его «гносеологическая гнусность» — преступление, за которое он должен умереть, и следует его расценивать скорее как эстетическое, чем нравственное.

Единственная вещь, которую Набоков дает своему осужденному герою, — это «изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» (26), и несколько листов бумаги в клетку. Таким образом, карандаш Цинцинната — единственное оружие, которым он отвечает на вызов топора. В камере смертников рождается поэт. Цинциннат сознает, что пишет «тяжело и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (98), но по мере того, как написанное им становится более вдохновенным, его тет-а-тет со смертью превращается в борьбу за бессмертие художника. Последнее желание Цинцинната перед казнью просто: «Сохраните эти листы, — не знаю, кого прошу, — но: сохраните эти листы...» (190). Пушкинский Андрей Шенья произносит ту же мольбу перед казнью: «...друзья, сии листы / Всю жизнь мою хранят... Молю, найдите их; невинной музы дани / Сберите...» А. Шенья был казнен 7 термидора 1794 года, за два дня до падения якобинской диктатуры: диктатура в «Приглашении на казнь» падает в момент казни. Обезглавленный Цинциннат поднимает свою голову с плахи и среди пыли, обломков и катаклизмов рухнувшего мира направляется в «ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (218). Несомненно, Цинциннат спасен потому, что сохранил культурную грамотность в мире, лишенном истинного искусства, и благодаря связи с пушкинским наследством.

Самые почетные места на набоковском Олимпе отведены для обладающих подлинным знанием Пушкина. Набоков иногда придумывает литературные персонажи с одним только назначением — хранить пушкинское сокровище. Они могут быть случайными и внешне ничем не замечательными людьми, тем не менее те, кому Набоков доверил эту миссию, выведены самыми тонкими штрихами, напоминающими описание Цинцинната. Один из них — Петров в «Защите Лужина»: «Единственным его назначением в жизни было сосредоточенно и благоговейно нести то, что было ему поручено, то, что нужно было сохранить непременно, во всех подробностях, во всей чистоте, а поэтому и ходил он мелкими, осторожными шажками, стараясь никого не толкнуть, и только очень редко, только когда улавливал в собеседнике родственную бережность, показывал на миг — из всего того огромного и таинственного, что он в себе нес, — какую-нибудь нежную, бесценную мелочь, строку из Пушкина или простонародное название полевого цветка» (ЗЛ. 209).

В последнем русском романе Набокова — «Даре» миссия сохранения пушкинского наследства и впитывания его искусства в свое собственное была доверена молодому поэту Федору Годунову-Чердынцеву, самому автобиографическому персонажу в его прозе.

Во вступлении к английскому изданию «Дара» Набоков заявил, что главный персонаж романа — русская литература. «Ни разу со времен «Евгения Онегина» не содержал русский роман такого обилия литературных дискуссий, намеков и характеристик писателей», — пишет Семен Карлинский в первой критической статье о романе¹⁰.

Для Набокова отношение русских критиков и писателей к Пушкину было индикатором их ума и таланта. С той же меркой он подходил и к персонажам своих произведений. Федор, начинающий поэт, в будущем — крупный писатель. В «Даре» прослеживаются три года его эстетического образования, и каждое художественное достижение взвешивается на пушкинских весах. Развитие Федора как художника повторяет путь, пройденный русской литературой, начиная с «золотого века» поэзии в 1820-х, с поворота к прозе в 1830-х, через эпоху Гоголя и Белинского к утилитарному «железному веку» 1860-х и через период Достоевского и Толстого к «серебряному веку» и современности. Федор преломляет эту эволюцию русской литературы через оптику теоретических достижений формальной школы. Эта драматизация истории русской литературы и критики в «Даре» — наиболее детально разрабо-

¹⁰ Karlinsky S. Vladimir Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A. Structural Analysis//Slavic and East European Journal. 1963. P. 284—290.

танный ответ Набокова антипушкинским выступлениям в прошлом веке и вторившим им выпадам в более позднее время.

Беззаботная свобода, остроумие и игривая непочтительность роднят памфлет Федора о Чернышевском с пушкинской традицией «Арзамаса» и ее народиями, фарсами, заклинаниями, которыми арзамасцы изгоняют бесов («Беседы любителей русского слова»). По мнению Набокова, члена-основателя эмигрантского «Арзамаса», антиэстетические и антипушкинские позиции прошлого дали прочные ростки в настоящее. Шестидесятники были прямо ответственны за торжество в 1930-х годах социалистического реализма, поставившего чугунную точку за «серебряным веком». Обличение Чернышевского было косвенно направлено и против Адамовича и его парижских учеников, которых Набоков считал ответственными за опустошение русской литературы в эмиграции.

Федор оказался более везучим в романе, чем Набоков в жизни: в пятой главе ему удастся найти издателя для своей книги о Чернышевском, в то время как Набокову не было дозволено публичное заклятие священной коровы русского либерализма. «Дар» появился на страницах обычно очень свободомыслящих и терпимых «Современных записок», но без «Жизни Чернышевского». Изъятие ключевой главы о Чернышевском редакторами (а все они в прошлом были эсерами) остается редким примером политической цензуры («слева» в анналах русской эмиграции). Как бы предвидя эту купюру, Набоков поместил в начале пятой главы несколько шуточных рецензий на изъятую главу. Этот прием напоминает о Пушкине, который в предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» перепечатал несколько наиболее глухих рецензий на эту поэму, не добавляя ни слова в свое оправдание.

К концу пятой главы рождается последняя работа Федора, собственно «Дар». До этого момента он существовал только в потенции, как будущий роман. На его еще не написанных страницах Федор уже предчувствовал законченную книгу: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (218); «Временами я чувствую, что где-то [моя книга] уже написана мной, что ее только нужно выволжить по частям из мрака, и части сложатся сами...» (156). Предвидение еще не написанной книги в законченной форме — один из приемов Пушкина, наиболее искусно воплощенный в «Евгении Онегине», в котором Пушкин, взглядываясь в «магический кристалл», еще не ясно различает очертания своего будущего романа.

Наконец, и расставание Федора с законченной работой — истинно пушкинское. Последний абзац «Дара» — последняя дань Пушкину, его четырехстопному ямбу, онегинской строфе и концовке пушкинского романа в стихах.

«Дар», в котором Набоков воскрешает Пушкина на столько ладов, проводит нас через столетие русской литературы. Сам Набоков считал «Дар» «лучшим и самым ностальгическим» из его русских романов¹¹, в то время как автор первой книги о Набокове А. Фильд назвал «Дар» в 1967 «величайшим романом, созданным пока русской литературой в этом столетии»¹². Как бы то ни было, через это столетнее возвращение к Пушкину Набоков обеспечил себе и своему роману законное место в русской литературе. «Дар» — последняя русская работа Набокова, своего рода прощание с 20-летней литературной деятельностью на послушном русском языке. Набокову, которого многие соотечественники считали самым «нерусским» из русских писателей, вскоре предстояло оставить Старый Свет, чтобы стать американским писателем и никогда не писать больше романов по-русски. Тем не менее американский Набоков вернется к Пушкину как переводчик и ученый, посвятив «Евгению Онегину» столько же лет своей жизни, сколько ушло у Пушкина на его написание. Набоковским перевод, сопровождаемый тремя томами подробнейших комментариев, остается самым прочным памятником, воздвигнутым Пушкину на американской земле.

Что же касается родной земли, про которую в стихотворении «Слава» (1942) было сказано:

*Нет, никто никогда на просторе великом
ни одной не помянет страницы твоей:
ныне дикий пребудет в неведеньи диком,
друг степей для тебя не забудет степей —*

эти пушкинские слова наизнанку оказались клеветой, но принадлежат они не поэту, а его ночному собеседнику-бесу, «с копытю в красных ноздрах».

¹¹ Nabokov V. Strong Opinions. N. Y., 1973, P. 13.

¹² Field A. Nabokov: His life in Art. London, 1967. P. 249.



КРУГИ ОТ УПАВШЕГО КАМНЯ

ВОКРУГ

ДА ОКОЛО ФЕСТИВАЛЯ

И СЕМИНАРА МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Эти страницы задуманы были сразу по окончании Первого международного фестиваля музыки молодых композиторов «Ленинград-89». Однако шло время, и вместе с ним уходило вглубь, забывалось само событие-«камень». Только шли круги поверху, напоминая неосторожные обязательства взять интервью, поговорить с молодыми композиторами — так, чтобы читатель-немузыкант заинтересовался их сочинениями, пришел, услышал, оценил... ибо именно ваш приход или неприход в концертный зал — знайте это, уважаемый читатель-слушатель,— в конечном счете определяет суть и смысл композиторского труда.

Не собирались однажды за круглым столом для обсуждения проблем музыкальных и околomuзыкальных ленинградские композиторы А. Давыдов, Л. Десятников, И. Друх, А. Попов, А. Радвилович, В. Радченков, В. Римша, А. Тихомиров. Вместе собраны здесь лишь восемь независимых интервью, которые взяли у молодых композиторов еще более молодые музыковеды Е. Блажкова и А. Гнатенко.

— Для кого вы сочиняете?

— Для самого себя и гипотетического другого лица. Вернее, это идеал, достигнутый лишь очень немногими композиторами. Большинство из нас пишет для публики...

Тридцать лет назад этот разговор случился между Игорем Стравинским и его секретарем Робертом Крафтом. А что же сегодня? Для кого пишут наши молодые композиторы? И так...

КРУГ ПЕРВЫЙ

Александр Попов. Я пишу для себя. Как-то подумал: зачем я этим занимаюсь вообще? Ведь это же по большому счету никому не нужно. Музыка серьезная — элитарна, она всегда была таковой. «Масса» ее не может воспринять, ибо о каком культурном уровне может идти речь сейчас у нас в стране? Даже при самом благоприятном развитии событий, на мой взгляд, серьезного спроса на серьезную музыку придется ждать еще не один десяток лет. Нужно несколько поколений, которые бы выросли в нормальных условиях.

Игорь Друх. В столь плачевной обстановке мне непонятна роль музыканта в обществе. Есть некая несовместимость музыки, культуры вообще и того, что творится сейчас в нашей стране. Но мне кажется все же, что выход из создавшегося положения есть, и его

надо искать. Я же нашел его пока — пусть это прозвучит наивно — в выполнении учебных, технологических, если хотите, ремесленных задач.

А. Попов. Я пришел к выводу, что впечатления, эмоции, которые я получаю, испытываю в жизни, мне необходимо обобщать в виде музыкальных звуков. Если я этого не делаю, я очень плохо себя чувствую. Знаете, это своеобразная музыкотерапия. Только для аудитории она основывается на слушании музыки, а в моем случае — на ее написании. Иного оправдания я для себя не нашел и удовлетворился этим в душе.

Ариэль Давыдов. Я часто спрашиваю себя — нужны ли вообще композиторы, нужна ли их музыка? Мне кажется, если человек способен создать (или оценить по достоинству) прекрасное, то он не сможет его разрушить. Музыка, в конце концов, может быть просто красивой.

А. Попов. Сегодняшнего слушателя, согласитесь, легче увлечь экспрессией в музыкальной передаче апокалиптических видений, кошмаров современной действительности. Это всегда находит отклик, будит резонанс в концертном зале.

Но в то же самое время чуткий слушатель ищет в музыке не одно только отражение окружающего мира (и тем более не его прямое копирование — это противоречило бы самой природе музыкального творчества), но прежде всего философское обобщение.

Должно быть, не случайно поэтому частое обращение композиторов к высокой поэзии, как не случаен и возросший интерес к прошедшим эпохам: временная и стилевая дистанция снимает привычное в современности ощущение повседневного, обыденного и придает этому «обобщению на расстоянии» характер общезначимости, некоей универсальной концепции...

Владимир Радченков. У меня давно возникла мысль писать для клавирина, поскольку с этим инструментом связана моя исполнительская деятельность. В восемьдесят шестом году я был приглашен в качестве клавириста в ансамбль старинной музыки «Barocco consort», где и работаю по сей день. Коль скоро я играю на этом инструменте, появилось желание использовать его в своих сочинениях. В 1987—1988 годах написал Концерт для клавирина с оркестром, который еще ждет исполнения, и Сонату — она прозвучала в одном из концертов фестиваля «Ленинград-89».

Сегодня, на мой взгляд, сосуществуют две тенденции в использовании этого инструмента: декоративно-исторический подход (от М. де Фальи и Ф. Пуленка до А. Затина) и подход, при котором клавирина трактуется как инструмент, «чувствующий себя прекрасно» в современном музыкальном материале (клавириный концерт К. Орфа, партии клавирина в сочинениях Б. Бриттена, А. Шнитке, концерты О. Янченко, А. Радвиловича и др.).

Сегодняшняя ориентация на старинные манеры — это прежде всего не языковые заимствования, а чисто исполнительский интерес к инструментарию, к использованию технических приемов, которые были в арсенале музыкантов XVII—XVIII веков. Я думаю, что между этим периодом и XX веком перекинут своеобразный временной мост. Это касается в особенности композиторского мышления; для меня несомненны также совпадения в строе чувств и эмоций. Только нам не достает их спокойствия, пожалуй...

А. Попов. В «Древе» — композиции для шести валторн — мне хотелось передать музыкальными средствами образ растущего, ветвящегося дерева. В памяти возникал еще один образ: каменная плита, на которой высечен армянский крест — хачкар, украшенный растительным орнаментом. Здесь языческое поклонение деревьям, произрастанию, плодородию запечатлевается христианским символом: в последней главе Откровения Иоанна Богослова, когда открывается град Божий, — на берегу чистой реки стоит древо жизни, двенадцать раз в году дающее плоды, вечно зеленеющее, вечно благоуханное...

Условие жизнеспособности музыкального общества — это новая музыка.

И. Стравинский

Андрей Тихомиров. Сегодня понятие «левая музыка» ничего, кроме того, что она «левая», не определяет. У меня впечатление, что искусство авангарда зашло в тупик. Я в свое время тоже начинал с авангарда — моим учителем была Галина Уствольская.

Но скоро пришел к внутреннему ощущению, что у этой «левизны» очевиден предел. «Левая» ветвь выходит за грань рисунка, лист бумаги уже кончился, и рисовать приходится на столе.

Если в начале века «левый» композитор, «левая» музыка подразумевали некое качество передового, прогрессивного и мы привыкли, что эти понятия идут «в связке» друг с другом, то сейчас нет ничего более традиционного, чем композитор, который пишет «левую» музыку. Так можно ли сегодня всех, кто пишет авангардную музыку, называть передовыми?

Сложилась парадоксальная ситуация, при которой «левую» музыку сочинять престижно и выгодно. Вдумайтесь! Ведь «левую» музыку прежде освистывали, не давали ей ходу, запрещали концерты и т. д. А сейчас — наоборот! Во всяком случае, считается, что композитор, пишущий «левую» музыку — это композитор какой-то особенный, престижный.

Леонид Десятников. Во мне пробудилась некоторая брезгливость к новаторству, к авангарду в привычном понимании этого слова — как к разрушению традиций.

Для искусства всегда важно обращение к предшествующему, причем наибольший интерес вызывают те стиливые элементы, которые в ближайшем прошлом не были включены в контекст музыкальной культуры.

А. Попов. XX век — век воскрешения традиций, век всевозможных «нео» — неоренессанс, неоклассицизм, неоромантизм, неоконструктивизм. Поэтому иногда настолько бывает трудно найти границу между новаторством и традицией, что зачастую невозможно сказать, мыслит ли композитор слишком традиционно или это неотрадиционализм.

А. Давыдов. XX век, и особенно эпоха шестидесятых, — это эпоха художественных «изобретений», открытий, которые сейчас, в свою очередь, стали традицией. Мне кажется, что сегодня распространяется паразитирование на этих новых традициях, сильно отдающее консерватизмом. Реально ли подлинное новаторство в музыкальном языке? Думаю, что да. Ближайшее время — это время осознания, осмысления открытий и претворения философских идей современности.

Кстати, мне кажется, в этом смысле наиболее интересен путь, по которому идет Альфред Шнитке. Связь времен, связь далеких эпох, неизменность вечных истин выражены в его музыке парадоксальным сопряжением различных стилей, традиций, устойчивых стиливых знаков.

А. Тихомиров. А мне метод А. Шнитке, принцип «полистилистики», честно говоря, не очень симпатичен, хотя я и отдаю должное его музыкальной «режиссуре». Он смотрит на традиции извне, пользуется традиционным материалом как чужим, «не своим» (впрочем, XX веку подобный метод более свойствен, чем каким-либо иным эпохам). По-моему, в наше время композиторы слишком ревностно придерживаются определенного направления и идут точно в его русло. И часто «русло» предопределяет стиль, язык, саму суть композитора. В итоге автор остается один на один с традицией, которую выбрал или которая выбрала его; он теряет свою индивидуальность.

Вячеслав Римша. Я не принимаю разделения на «левое» — «правое» по отношению к музыкальным стилям.

Сейчас многие слушатели ощутили, что авангардистские средства не удовлетворяют их внутренней духовной потребности, к тому же и сами авторы часто убеждаются в несостоятельности этих средств. Но ничего огульного запрещать нельзя. Главное, чтобы все, что ты делаешь, было художественно убедительным, и тогда... победителей не судят. Я исхожу из того, что содержание определяет язык.

Александр Радвилович. Новаторство я считаю важнейшим элементом в творчестве. Иное дело, когда человек ищет то, что уже нашли другие. Мне хотелось бы пореже слышать «отражения отражений». Прежде всего должна возникать потребность сказать свое слово в музыке.

Л. Десятников. Я пришел к принятию так называемой банальной музыки. Я отказываюсь от тех музыкальных средств, которые на протяжении тридцати пяти последних лет считаются новыми, и пользуюсь теми средствами, которые применял, например, А. Аренский. Часто беру готовые формулы, стереотипы, трюизмы, сознательно делаю установку на вторичность музыкального материала. Когда я хочу сказать что-либо всерьез, я выбираю некий «круговой путь» — сочетание стереотипного музыкального языка с подобными же (как бы банальными) текстами, как, например, это сделано в цикле «Любовь и жизнь поэта» на стихи Д. Хармса и Н. Олейникова. В сущности, «Муха» Олейникова — чрезвычайно трагическое стихотворение:

Я муху безумно любил!
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был,
Когда еще молод был я.

Бывало, возьмешь микроскоп,
На муху направишь его —
На щечки, на глазки, на лоб,
Потом на себя самого.

Уберите микроскоп, а муху замените каким-нибудь более традиционным для сентименталистской, раннеромантической поэзии именем — и вы убедитесь... Но здесь — муха. Это единственный способ, как бы надев маску романтического героя, выразить и скорбь, и страсть, и горечь.

В. Радченков. За последние пятнадцать лет состоялось довольно много премьер сочинений, ориентированных и на традиции, и на новации. Очевидно, не это является критерием: насколько сочинение следует традиции или насколько оно ее преодолевает. Только проявление своего, индивидуального, личного начала обуславливает успех произведения.

Я ничего не имел бы против музыки будущего, если бы нас не заставляли слушать ее в настоящем.

П. Вяземский.

Л. Десятников. Слушатель — это человек моего круга, о котором я могу сказать, что мы с ним люди одной культуры, читаем одни книги, слушаем одну музыку; который, возможно, получит удовольствие от того, что я сделаю. Элитарность? — Да. Это нормально. Но ведь, скажем, на Западе классическая и современная серьезная музыка является просто элементом воспитания, так же как и религия, что обеспечивает ей вполне приемлемое существование.

А. Тихомиров. В последнее время я тяготею к музыке открыто эмоционального характера, к композиторам, которые свою мысль не зашифровывают, а пробуют ее выразить как можно более простыми средствами. Когда композитор сосредоточен на технических приемах, на том, чтобы найти «единственно возможное решение», при слушании возникает ощущение, что можно было сделать и иначе, причем без особого ущерба для художественного содержания. Это закономерно. «Левая» музыка еще может давать интеллектуальные образцы, но она уже подошла к тому, что утратила необходимость такого компонента, как слушатель. Партитуры композиторов самого модернистского толка красивы «на глаз», но не более. Эта музыка не приглашает к слушанию, так же как не приглашает дирижеров к исполнению. По-моему, это трагедия музыки.

В. Римша. Кажется, мы дошли до тупика в своей оторванности от людей; проблемы искусства стали выше проблем человека.

А слушатель для нас важен безусловно. И не из просветительского, культуртрегерского зуда, не из желания внедрить в него свои идеи. Я к слушателю обращаюсь с тем, что прежде всего близко мне, и, как всякий пишущий, ищу понимания.

В. Радченков. Проблему слушателя, вероятно, можно решать по-разному. Одни композиторы еще до начала работы изучают аудиторию и исходят из ее привязанностей. Я же предпочитаю так: реализую себя... как есть, и если при этом из зала идет внимание — внимание, которое почти можно взять в руки, настолько оно ощутимо, то...

А. Радвилович. Эдуард Селицкий, гость фестиваля из Польши, сказал: «Если моей музыкой заинтересуются хотя бы десять человек — я написал свое сочинение не зря». Я же рассчитываю на аудиторию, которую воспринимаю как некую общность. Это необходимо, как, впрочем, необходимы контакты с исполнителями. Ведь часто после премьеры сочинение звучит один, в лучшем случае два раза. Поэтому очень важно, чтобы композитор работал в содружестве с заинтересованным исполнителем, поскольку в таком случае сочинение имеет больше шансов на счастливую судьбу. Концерт для английского рожка с оркестром был написан мною по предложению солиста Валерия Соболева, одного из немногих виртуозов на этом инструменте. Только в работе с исполнителем мне удалось преодолеть сложившийся стереотип восприятия тембра английского рожка как рафинированного, экзотического. Я стремился написать разнообразную по характеру, виртуозную музыку, которая полнее представила бы возможности инструмента.

Заканчивать разговор о слушателе рассуждениями по поводу английского рожка, понятное дело, не стоит. Поэтому мы берем слово, чтобы еще раз погоревать об утерянном интересе многоликой музыкальной аудитории к миру музыкантов. Десять понимающих слушателей — это и смирение и отчаяние; как известно, итог всякого смирения — в отречении. Так что же, сменить мудреную «латынь» академической музыки на разговорный язык рока? Потерять путь вовсе или обрести иное, третье направление?

Синтезируют ли в своих симфорках-композициях интересы двух социумов такие авторы, как А. Андерсен, Ю. Козулин и другие, или их музыка одинаково невнятна как для завсегдатаев филармонии, так и для рок-фанатов?

Л. Десятников. Рок? Какое-то время назад я действительно возлагал некоторые надежды на это направление. Но постепенно, и сам по себе, и благодаря деградации советского рока, я пришел к тому, что музыка, получаемая электронным способом, стала мне просто отвратительна. Вероятно, произошло какое-то физиологическое перенасыщение.

Что касается концерта так называемого симфорока... Думаю, что в самом явлении этом есть что-то межеумочное и очень интеллигентское.

В. Римша. Вообще нет никакого «третьего» направления, нет никакой музыки «между музыками», это просто очередное заблуждение и не совсем состоятельная попытка приблизить слушателя к высокому эстетическому идеалу какими-то второстепенными методами низкой пробы. На самом деле они еще более удаляют публику от серьезной музыки. Рок — готов поспорить, — какие бы серьезные идеи он ни воплощал, средствами своими, своей эстетикой примитивен. Рок не в силах передать состояния подъема духа, созерцания, подлинного драматизма и т. д. Да и вирши «роковых» поэтов не выдерживают никакой критики.

А «третье» направление — всего лишь натяжка, попытка искусственного примирения.

А. Попов. И все-таки легкая музыка, серьезная — очень относительные категории. Джаз — что это? А рок?... Все зависит от того, какой рок. Музыка потрясающего качества может быть и в этом стиле. А сближения серьезной и легкой музыки делаются просто из конъюнктурных соображений. Терпеть не могу такое сочетание, откровенно конформистское.

В. Радченков. Я не думаю, что третье направление — это единственный выход, панацея от всех бед, но я бы не стал его отвергать с порога. К тому же в данном случае интерес проявляется обоюдный. Скажем, вот пример из сферы джаза: Герман Лукьянов, «академический» человек, попав в джазовый мир, создал свою систему; а Майлс Дейвис — человек, пришедший с «другой стороны» (долгое время был подмастерьем Чарлза Паркера, контактировал со всеми джазменами — своими современниками), — также создал систему на грани джаза и «филармонической» музыки.

Противникам рока нелишне будет напомнить тот факт, что в семидесятые годы при Лондонской Королевской музыкальной академии функционировали по крайней мере две рок-группы, которые состояли из преподавателей академии. Причем их музыка одинаково естественно воспринималась приверженцами разных вкусов и ориентаций.

...Под словом «мы» я подразумеваю небольшую пока группу людей, так как большинство композиторов все еще натываются друг на друга в потемках.

И. Стравинский

А. Давыдов. Ленинградская композиторская школа? Это философская глубина в сочинениях маститых композиторов. Это бережное сохранение творческого наследия С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Это симфонии, концерты, театральные произведения, камерные ансамбли, хоры...

Но не слишком ли мало различных стиливых направлений для почти полутора сотен композиторов? Не слишком ли абсолютизируется музыка, в основе которой линия, рисунок, попросту говоря, мелодия? А как же музыка красок, где на первое место выдвигается колорит?

В. Римша. Поговорим о прозе... Для того чтобы прожить, нам приходится совмещать творческую работу со службой. Я работаю в музыкальной школе концертмейстером. Недавно написал кантату для детского хора, ее взял к работе коллектив Ленинградского хорового училища. Убежден, что нужно перестать кормить детей второсортными отходами пионерских песен и дать им возможность приблизиться к высокому искусству.

А. Попов. Единственный, по-моему, стоящий путь — быть совершенно независимым от своего сочинительского труда. Я абсолютно свободен от того, как моя музыка воспринимается публикой. Я пишу только для себя, а работаю я врачом. Медицинский, потом Консерватория... А кем же мне работать?!

В. Римша. Молодые композиторы не объединены общей духовной, эстетической программой, каждый идет своим путем. Вероятно, это следствие крайнего индивидуализма молодых. Может быть, нет яркой личности, лидера. Вот у старшего поколения лидеры были, они и сейчас ими остаются, но это лидеры именно старшего поколения, которые и сегодня «держат марку» Союза. Мы оторваны от них, они — от нас.

На Шестом съезде композиторов в январе 1990 года на сцену вынесли портрет Д. Шостаковича — единственный авторитет, который объединяет старших. Но для молодых даже такие авторитеты сегодня не являются объединяющим началом.

Пути преодоления разобщенности по-разному видятся нашим собеседникам. Один из организаторов фестиваля выбрал «интернациональное» (признаем, самое популярное сегодня) решение проблемы.

А. Радвилевич. Мы приняли у себя композиторов из Германии, Дании, Канады, Польши и США, узнали, насколько интенсивна их творческая жизнь, несмотря на то что не во всех странах есть Союзы композиторов. Наша изолированность губительно сказывается на сочинениях. Строгий академизм обучения в консерваториях не предполагал глубокого ознакомления с современной техникой композиции. Мы оказались ограниченными как в выборе средств, так и в выборе музыкально-эстетических позиций.

От «языковой» бедности одних спасает возвращение к традициям национальной музыкальной классики, намеренный отказ от технических сложностей модернизма — «новая простота», других — вновь открытый неоклассицизм, третьих — обращение к симфороку, четвертых... Такова общая картина, скорее, даже коллаж перечащих друг другу сюжетов и почерков. Годы спустя все это будет именоваться музыкой конца XX века.

КРУГ ВТОРОЙ,

или Заметки о Первом международном семинаре молодых композиторов «Стилистические новации и педагогические системы второй половины XX века» (12—24 ноября 1990 г., Репино)

Кажется, импровизация удалась. Семинар планировался, но не программировался. Как оказалось — к лучшему: все формы занятий определялись здесь желаниями и возможностями самих участников.

Двадцать пять композиторов (из них девять зарубежных) — двадцать пять презентаций с последующим обсуждением; обзорные лекции о традиционной и современной музыке Греции и Америки (Александрос Калогерос, аспирант Гарвардского университета, США), Южной Кореи (Сонгькан Ким, студент Академии им. Ф. Листа), Финляндии (Юкка Коскинен), Швеции (Ингвар Каркофф), Италии (Марио Гарути), теоретические доклады Франца Йохена Херферта (Германия): «Стохастический метод сочинения музыки. Анализ «Тростниковых зарослей» Я. Ксенакиса», «О творческом методе Мортон Фельдмана», «Применение кибернетических систем в новом подходе к анализу музыки»; концерты: «Слонимский и его ученики»; программа из произведений участников семинара (А. Радвилевича, Л. Резетдинова, Е. Стецюка (СССР), Ф. Й. Херферта, М. Гарути, А. Калогероса...) — и это далеко не полная картина событий семинара: их было так много!

Тематикой своей репинский семинар напоминал известные (читай: престижные) лет-

ние Дармштадтские курсы новой музыки. Но и только. Здесь все было менее официально и более раскованно. Как сказал один из профессоров семинара Сергей Михайлович Слонимский: «Кажется, они специально приехали сюда, чтобы спокойно поспорить, не обращая внимания на музыкальную политику».

Спорили, определяли собственные позиции, поглощали новейшую музыкальную информацию, например в «ночных студиях», где были прослушаны десятки сочинений Л. Нона, Я. Ксенакиса, Дж. Кейджа, Г. Коуэлла, Я. Христовы и других.

Неделя индивидуальных занятий с профессорами семинара была посвящена тщательному изучению технологии, новой музыки, ответам на вопросы, как и во имя чего используется тот или иной компонент музыкального языка (ритм, гармония, фактура, оркестровка...).

Профессор Тон де Леёв (Голландия) — композитор, педагог, этномузыколог, посвятивший тридцать лет жизни изучению музыки и философии неевропейских культур, затронул чрезвычайно важную для нашего и грядущего века проблему аккультурации — сближения культур Востока и Запада при их взаимообогащении. В цикле лекций профессор изложил свою концепцию модальности, объясняющую, с его точки зрения, процесс интеграции культур; на примере своих сочинений показал, что обновление музыкального языка в них обусловлено применением названной концепции к собственному творчеству.

Во «введении в грамматику своего музыкального языка» профессор Дэвид Роуланд (Голландия) говорил о значении интердисциплинарных связей, об импульсах, идущих извне, стимулирующих творческий процесс. Широкий диапазон литературных источников, избираемых им (от первых английских эротических стихов, принадлежащих перу поэта XVI века Томаса Наше до современного романа Ежи Кочинского «Нарисованные птицы»), подтверждает исходный тезис композитора.

На общей лекции С. М. Слонимский анализировал последнее сочинение Софьи Губайдулиной «Аллилуйя» и симфоническую поэму «Память» Марка Копытмана (Израиль). Его афористичные, содержательные замечания были направлены на понимание высоких этических задач современной музыки, а также против потворства музыкальной моде. Его мысль о том, что лучшие новые сочинения наряду с классическими должны занять достойное место в концертных программах, поддержал Тон де Леёв: «На Западе в музыкальный бизнес вложены большие деньги. Поэтому те ограничения, которые существовали в Советском Союзе по политическим причинам, там действуют по экономическим. Возможно, и вы скоро столкнетесь с проблемой коммерциализации серьезной музыки... Не следует думать, что в Европе авангард звучит везде — это не так, он существует в авангардных гетто, а значит, изолированно от музыкального процесса». И еще одно высказывание профессора из Голландии: «Жаль, что мои русские коллеги часто не осмеливаются идти дальше первичной музыкальной выразительности. Чтобы преодолеть это, следует сделать по крайней мере два шага: во-первых, расширить свой музыкальный лексикон за счет новых технических приемов, во-вторых, вернуться к корням русской традиции, содержащей богатейший творческий потенциал. Импульсы к обновлению должны идти изнутри. В таком случае станет возможным интегрирование традиций и новаторства».

На музыкальном фронте почти без перемен. Не приходится нашей академической музыке соперничать в шумности распрей с литературой или кино. Мы насыщаемся (полунасыщаемся) тихой камерностью щемяще немногочисленных премьер, почти домашней интимностью «Весен», «Вечеров», «Чтений». И лишь изредка вторгаются в нашу незаметную постороннему глазу жизнь фестивальные празднества наподобие упоминавшихся Первого международного «Ленинград-89» и репинского семинара-90.

Камень падает, и долго-долго расходятся по зеркальной глади волновые круги рецензий, заметок, размышлений, упований. Упований, в частности, и на то, что когда-нибудь наш уважаемый читатель-слушатель станет вспоминать с гордостью: «Я был современником имьярека».

Только современником надо уметь быть. «Со-время» необходимо еще создать, чтобы чаяния композитора и слушателя пересеклись хотя бы в одной точке — в точке их встречи.

Ибо только ваш приход или не приход... (смотри предисловие).

«ЦВЕТА — ЭТО МОИ НОТЫ»

Осенью прошлого года в Эрмитаже демонстрировалась выставка одного из крупнейших мастеров европейского авангарда Эмиля Нольде (1867—1956). Полно и ретроспективно предстало перед нами его искусство — 136 произведений живописи и графики привез в Ленинград крупнейший знаток творчества художника и директор Фонда Ады и Эмиля Нольде в Зебулле профессор Мартин Урбан.

«Всякое искусство абстрактно. Только природа не абстрактна, ибо она не искусство.» Эта гениальная и чистая мысль была записана Эмилем Нольде в «Словах на полях», своеобразном дневнике-исповеди. Споры о границах реальности и абстракции, о допустимости, дозволенности того или иного в искусстве, о способности восприятия и понимания зрителем как реальных, так и абстрактных образов, как правило, бывают бесплодными, умозрительными, когда мы оказываемся наедине с произведениями поистине великих мастеров. К таким мастерам и относится Эмиль Нольде.

Для знатоков искусства известна и очевидна роль Нольде для европейского экспрессионизма — художественного течения, ярко проявившегося, особенно в Германии, в первые десятилетия XX века. Художник был активным участником экспрессионистической группы «Мост», противопоставлявшей свое бунтарское, эпатажное, колористически звонкое и трагическое искусство всему тому, что связывалось с миром буржуазного покоя и комфорта. Имя Нольде до сих пор является своеобразным символом, знаком авангардизма, предельной колористической и пространственной смелости, неуспокоенности творческого духа, неискренности поиска. Имя Нольде стало в годы фашистской диктатуры и символом «дегенеративного искусства», подвергавшегося остракизму в противовес созданию нового арийского мифа, героизированный натурализм которого отражал идею высшей расы. Мистицизм фашистского натурализма отдавал клинической шизоидностью, навязчивостью комплексов неполноценности и, разумеется, являл собой прямо противоположное реальным абстракциям, фантазиям, драмам бытия и радости единения с миром природы, которыми пронизано все искусство Нольде.

В отличие от многих своих соратников по искусству, Нольде был необычайно цельной натурой. Кажется, все состояния природы и человеческой души воссозданы в его полотнах, графике и удивительных акварелях. Трагическое и комическое, радость и боль, упоение светом и угнетенность сумерками, космическая бесконечность северных пейзажей и терпкость заморской экзотики, элегантность цветка и тревога океана, мудрость библейских образов и земная повседневность, гротеск фантазий и юмор бытовых зарисовок, мифы пракультуры и сиюминутность впечатления — мир его образов тематически обширен, и мир этот, прежде всего, в нем самом.

Эмиль Хансен родился в 1867 году в северной, пограничной с Данией деревне Нольде в крестьянской семье (впоследствии художник заменит свою фамилию на Нольде). Ему, как и его братьям, предопределено было продолжать дело предков. Тяга к рисованию, стойкое желание изменить фатальность судьбы возникли очень рано и определялись не каким-либо внешним воздействием, а внутренней, почти подсознательной потребностью. Первое художественное образование прошло в Школе художественной резьбы по дереву. Как скульптор он несколько лет работал на мебельных фабриках Мюнхена, Карлсруэ, Берлина. Можно сказать, что художественное образование, несмотря на посещения частной художественной школы Ф. Фера, учебу в Дахау у известного в свое время живописца Хельцеля, работу в Академии Жюльена в Париже, Нольде оттачивал самостоятельным, настойчивым трудом. Бёклин, Лейбль, старые немецкие мастера в Мюнхенской Пинакотеке, Джорджоне, Тициан, Рубенс, Рембрандт, Гойя в Лувре, Дега, Мане, импрессионисты, Ван Гог, Гоген, Сезанн, произведения которых широко

Пророк. 1912. Гравюра на дереве



экспонировались по всей Европе, — вот истинная школа, сформировавшая фундамент его эстетических пристрастий и технических навыков.

Непосредственное воздействие импрессионизма и постимпрессионизма, живописи Дега и Лотрека можно было увидеть и на эрмитажной выставке — это лирическое полотно «Весна в комнате» (1904), «Курильница сигарет» (1907) с форсированным, пастозным ван-гоговским мазком, «Дымящие парходы» (1910) и еще три работы 1911 года («В ночном кафе», «За столом с вином», «Зрители в кабаре»). Все остальное, хоть и связано так или иначе (чаще по касательной) с предшествующей традицией — сугубо индивидуально, независимо ни от чего, — стиливые модуляции, выбор средств выражения зависит только от образа, темы, задачи, внутреннего состояния души. Пожалуй, только в живописи и акварелях, созданных во время и сразу же после путешествия в Океанию (1913—1914), художник, естественно, не смог исключить из своего сознания таитянского опыта Гогена. Особенно выразительно это прочитывается в «Семье» (1914) — цитирование здесь не столько образное, сколь пространственное и колористическое. Правда, взгляд Нольде более трезв, он лишен той мечтательной ностальгической ноты, которая присутствовала почти во всех таитянских вещах французского мастера. Таинственность Гогена трансформируется у Нольде в мистический ужас перед тайной первобытного бытия.

Колористический язык Нольде резок; дерзкое противопоставление контрастных цветов в первый момент ошеломляет зрителя. Магия чистой краски воздействует на сознание, вызывая поток ассоциаций и идей. Шоковое воздействие цветом, как ни парадоксально, не отторгает, а вовлекает зрителя в образный строй картины. «Когда я возвысил цвета до полнозвучных аккордов, людям подчас казалось, что форма вообще исчезла, — но она всегда присутствует, только уходит вглубь»¹. Отношение Нольде к цвету почти физиологическое — это те атомы, из которых состоит его мир природы. Но цвет обладает и душой, способной впитывать свое одухотворенное состояние тому счастливцу, который склонен к восприятию искусства. А это тоже дар, требующий и воли, и ума, и сопереживания. «Желтый может живописать счастье, но и боль. Есть огненно-красный, есть кроваво-красный, а есть красный, как у розы. Есть серебряная синева, синева неба и синева бури. В каждом цвете скрыта его душа, и эта душа может меня осчастливить, может оттолкнуть, может взволновать»². Как эти слова немецкого мастера перекликаются с тем, что в свое время писал и создавал Винсент Ван Гог!

Цвет Нольде обладает еще одним свойством, говорящим о том, как глубоко философски воспринимал художник колористический образ мира. Цвет и музыка — единство, взаимопроникновение этих двух стихий вдохновляли многих мастеров двадцатого столетия. Можно даже сказать, что эта тема — тема колористически обусловленной музыкальности и музыкальной подосновы цвета — определяла в значительной степени всю эстетику



Положение во гроб. 1915. Холст, масло

авангардизма. «Цвета — это мои ноты, я сочетаю их в созвучия, диссонансы и аккорды. Да разве поэт или композитор не скажет то же: слоги или ноты — мои тоны, мои звучания, из них ялагаю стихи и музыку»³. Удивительнее всего эта музыкальная основа нольдевского колорита проявилась в его графике, а именно в акварелях. Акварель, как ни одна техника, обладает свойством непосредственной фиксации впечатления. В ней уже невозможно что-либо прибавить или убавить: в спонтанности моментального мазка почти мистический акт творчества. Точность художника становится почти каллиграфической, мимолетность изменений природы и атмосферы редко удается передать путем медленного выписывания деталей. «Акварель создает колориста» — таково было мнение Эжена Делакруа.

Тематика акварелей Нольде разнообразна — это портреты, жанровые сценки, цветы, изображения зверей. Но особое место занимают пейзажи. Именно в них природа выступает как в своем космическом постоянстве (моря, океаны, горы, низины, восходы, закаты), так и в ежесекундно меняющихся ликах, неповторимость и уникальность которых вызывают восторг и удивление. Почти абстрактные заливки тончайшей водяной краски, изысканная нюансировка тонов заставляют как будто слышать музыку природы, сопереживать ей, находить созвучия реального мира в своей собственной душе.

Нольде часто варьировал графические техники, исходя из тех или иных, но всегда конкретных задач. В серии «Ненаписанные картины», которую он создавал в 1938—1945 годы, когда ему было запрещено заниматься живописью, художник

¹ Нольде Э. Слова на полях // Эмиль Нольде. Полотно. Акварели. Графика. Из собрания Фонда Эмиля Нольде в Зебулле. Москва — Ленинград. [Каталог выставки]. Гейдельберг, 1990. С. 39.

² Там же. С. 40.

³ Там же.

преследовал иную цель — небольшого формата картинка-памятка должны были стать основой будущих живописных композиций. В акварель вводится гуашь, более плотная, «материальная» техника, требующая и иного композиционного, пространственного решения. С 1945 по 1951 год, используя многочисленную и тематически разнообразную «подпольную» графическую серию, Нольде пишет более ста полотен.

Печатная графика Нольде занимает особое место в его творчестве. Причем его офорты, цветные литографии и гравюры на дереве четко разнятся со своим выразительным характеристикам.

Как известно, немецкие экспрессионисты своеобразно возродили средневековую ксилографию, увидев в старом немецком дубке, иллюстрациях XV века мощные технические возможности.

В образной гравюре на дереве экспрессионисты подчеркнуто демонстративно использовали сам материал — естественные качества дерева, сучки, волокна при печати «вводились» в композицию, создавали особый ритм, чередование пятен, строили образ произведения. Исходный материал определял эмоциональный, выразительный ряд. В одних случаях он создавал тайну, когда завеса естественных волокон печатной доски как будто скрывала, смазывала образ, мерцающе проступавший из глубины («Женщина в профиль», 1910). В других — служил соединяющим элементом («Юноша и девушка», 1918). Без этой природной штриховки два лица — мужчины и женщины —

не имели бы той силы притяжения, которая волнует и создает особый интимный мир. В «Молодой паре» (1917) не горизонтальный, а уже вертикальный срез — тягучая штриховка доски кажется стабильным объединяющим началом, притяжение сменяется единением, неразрывностью. Ксилография была «на руку» экспрессионистам и в ином плане, в ином качестве — изысканность офорта, тонкой иглы сменялась грубостью штихеля, резавшего доску динамично, глубоко и пространственно обширно. Создавалась могучая игра пятен белого и черного, образ произведения «выдавался» на едином дыхании. Таков знаменитый нольдевский «Пророк» (1912).

Почти в ксилографической манере делает Нольде и цветные литографии: плакатная, быстро читаемая идея, мысль, композиция, лапидарность цветового знака. Другое дело — нольдевские офорты. «Гамбург, порт» (1910) и «Пароход» (1910) — результаты кропотливого, длительного, виртуозного труда. Беспорядочные на первый взгляд кляксы, штрихи, затертости, светлые «пустоты» создают в своем единстве художественно-изысканный и психологически тревожный мир портового смога, тяжелой воды, напряжения. Вкус мастера, истинно художественный, живописный вкус, позволяет найти ту общую среду, в которой воссоединяются элегантность техники и драма бытия.

Обращение к библейской мифологии составляло едва ли не главенствующую тему искусства Нольде. Им было создано, кроме графических работ, 55 живописных полотен на библейские сюжеты. Но, несмотря на всю свою индивидуальную практику и уникальность сознания, Нольде, обращаясь к этим темам, не мог обойтись без традиции. «Саул и Давид», «Христос и грешница» (оба офорта 1911 года) полны той рембрандтовской вечной духовности, тишины внутреннего, непоказного психологизма, которые, с одной стороны, чужды внешней экзальтации XX века, а с другой — близки обостренным чувством человечности, глубинности вживания в тайные движения души. «Как художник я должен был быть свободен, мне не нужен был Бог, который стоит передо мной, словно несокрушимый ассирийский владыка, мне нужен был Бог во мне самом, горячий и святой, как любовь Христова»⁴.

«Положение во гроб» (1915) — одно из самых мощных полотен на эрмитажной выставке. Неисчислимо количество произведений со времени возникновения христианства посвящено этой теме. Иосиф Аримафейский, Иоанн Креститель, Христос, Мария. Все скомпоновано в единую группу, в единую общность, а общность эта «закругляется» синим цветом — цветом скорби. В центре — губы Иоанна, как кровь, повтор крови на теле Христа. Оно, непропорциональное и деформированное, — основная композиционная и психологическая доминанта полотна. Неприятие

В ночном кафе. 1911. Холст, масло



⁴ Там же. С. 21.

и удивление перед свершившимся — в Иосифе, беспредельное отчаяние — в образе Иоанна, окаменелость смерти — в Христе, и вся женская скорбь, которая еще таит нежность к живому, — в Марии. В переплетении рук, тел, единении голов — лапидарность выражения и мудрость веков. Картина Нольде заставляет забыть все ранее созданное на эту тему — это новое, современное нам прочтение, иной, современный нам, отчаянный аспект видения вечной скорби и вечной несправедливости.

В чем же Эмиль Нольде, провозглашенный и признанный глава экспрессионизма, отличался от своих соратников по художественным объединениям, демонстрациям, но эстетическим и техническим нормам? Ведь многие из них при всем своем бунтарском авангардизме, энергии от ощущение

«делания» нового в искусстве были так же, как и он, отягощены предчувствиями катастрофы. Их эстетизм строился не только на пафосе отрицания, как это принято обычно считать, — мир их эстетического сознания включал в себя также и традиционные системы. Не только созидание, но и возрождение их было, у кого тайным, у кого явным, желанием. Но, пожалуй, только Нольде соединил в своем искусстве мудрость столетий, неизменное взаимодействие, взаимопроникновение добра и зла — этих вечных истин. Именно Нольде с таким неистребимым неистовством, используя демонстративный авангардизм и радикальное новаторство, стойко сохранял общечеловеческие ценности.

*ТАТЬЯНА ИЛАТОВСКАЯ,
кандидат искусствоведения*

СТРАСТИ ПО КОЛЯДЕ

Имя Николая Коляды уже становится притчей во языцех. О нем говорят, спорят, слетничают. Его, в конце концов, ставят, что, как вы понимаете, для драматурга немаловажно. Пионером освоения художественного мира Коляды в Ленинграде стал Театр имени Ленинского комсомола, открывший год 1990-й постановкой «Рогатки» и завершивший его спектаклем «Мурлин Мурло».

Очень редко бывает так, что, отправившись в театр с предощущением привычной неудачи, вдруг бываешь приятно удивлен. Скорее наоборот — сегодняшняя сцена способна развезть даже маломальские иллюзии. Но ленкомовская «Рогатка» оказалась тем самым исключением. Тем более неожиданным, что появилась не в лучшее для театра время. К тому же пьесы Коляды, при всех достоинствах, весьма опасны для сценического истолкования. Драматургическая стихия его сочинений сродни «жестокému романсу», где неверно взятый тон рождает ощущение самопародии. В «Рогатке» же, чего стоит одна фабула: дружба двух молодых мужчин заканчивается интимной близостью и самоубийством одного из них. Сюжет не столько для небольшого рассказа, сколько для закрытого судебного разбирательства.

Главное достоинство ленкомовского спектакля — чистота интонаций, строгость и сдержанность звучания. Режиссер Ю. Николаев поставил пьесу осторожно, с должным тактом и чувством меры. Рефреном через весь спектакль проходят «полеты во сне» — пластически выраженное ощущение тоски, бросающей героев друг к другу. Именно в этих сценах проявляется и еще одно отличительное качество «Рогатки» — лиризм. Да, да, несмотря на экзотичность сюжета, перед нами все-таки история любви — «лав стори», которая не может не задеть каждого в зрительном зале.

(Рассыпаю спектаклю комплименты, а про себя думаю: а не слишком ли? И тут же отвечаю: не слишком, если учитывать характер драматургии и окружающий театральный фон.) В «Рогатке» нет особых новаций и открытий, но и нет необоснованных претензий на них. Просто хороший профессиональный спектакль.

И на этом фоне — отличная актерская работа. Одного из главных героев «Рогатки» — слывшего инвалида Илью сыграл А. Малныкин. Сыграл так, что в театрално-критической среде начали судорожно вспоминать предшествующие роли молодого актера. И вспомнили Жорку в студенческом «Гашке» да главную роль в «Афганце» здесь же, в Ленком. Молодого актера отличают искренность и психологизм. Он сосредоточенно анализирует внутренний мир своего героя, открывая душевную тонкость и незащищенность страдающей от одиночества личности. И при этом полное отсутствие эффектной театральщины и игры на публику, того, чем заметно грешат даже весьма именитые мастера.

Несмотря на явную даровитость актера, позволю себе усомниться в его благополучном будущем. Уж слишком много на нашей памяти примеров, когда талант того или иного артиста остается невостребованным тотальной, стремящейся к самовыражению режиссурой.

Уделяю так много внимания А. Малныкину и потому, что с его исполнением связана еще одна особенность драматургии Коляды: его пьесы требуют живой актерской души. Когда же актер только и г р а е т роль, тогда сама драматургия кажется искусственной и банальной. Это еще раз доказал спектакль «Мурлин Мурло», над которым работала та же постановочная бригада во главе с Ю. Николаевым.

Уже само оформление «Мурлин Мурло», почти в точности копирующее сценографию «Рогатки», настораживает. И вслед за декорациями вторичными кажутся режиссерские приемы и общий стиль постановки. А пьесы-то — разные! «Мурлин» более полифонична и, если так можно выразиться, экстравагантна. Она грубее «сколочена», если и это выражение покажется уместным. И индифферентность режиссуры, столь органичная в «Рогатке», здесь совершенно неуместна.

Но проблема проблем этого спектакля — актерские работы. Понимаю, что сложная роль досталась О. Онищенко, которая играет «шибанутую» Ольгу. Говорят, что в московском «Современнике» ее «просто гениально» играет знаменитая «интердевочка» Е. Яковлева. У нас же героиня пьесы бытово заземлена и наделена какой-то провинциальной характерностью. В ней нет того личного потенциала, который должен заставить зрителей сопереживать Ольге. Правда, прошу учесть, что пишу о премьерном представлении, и, возможно, самим актерам необходим некоторый временной разбег для полноценного звучания образов. Пока еще невнятны характеры «сильной» половины состава — Н. Овсянникова и В. Соловьева. Кстати, Овсянников до этого играл в «Рогатке», и там ему не хватало органичности и раскованности.

Особо отмечу Н. Мальцеву, играющую разбитую сестру Ольги — Инну. Она также была занята

в «Рогатке», где в жестоковатой, напряженной манере сыграла Ларису, соседку Ильи. Только одна развернутая сцена, короткий эпизод, повторяющиеся в прологе и эпилоге спектакля, были даны актрисе. А в итоге — горькая исповедь видавшей виды и потерявшей надежду бабенки. Жизненные положения Ларисы и Инны схожи, но характеры совершенно различны. Отчаянно пьяная Инна вносит в спектакль откровенную фарсовость, без которой сама пьеса кажется чрезмерно натянутой. Но еще раз отмечу, что «Мурлин Мурло» — пьеса по сути ансамблевая, и отдельная актерская удача спектакль не спасает.

Что же все-таки означает вторичное обращение театра к драматургии Коляды? Попытку создать мини-театр «одного драматурга»? Нечто подобное складывалось в недрах почившего в бозе ВОТМа на драматургии С. Злотникова. Нельзя сказать, что попытка была слишком удачной. Вероятно, привязанность к одному автору существенно сужает творческие возможности режиссера и исполнителей, если, конечно, речь не идет о Шекспире или Чехове. Или театру кажется, что именно Коляда сегодня наиболее точно выражает потребности публики? Ответов на эти вопросы не имею и поэтому не удивлюсь, если к моменту выхода в свет этого номера журнала на афише Ленкома еще раз появится уже знакомое имя — Николай Коляда.

АЛЕКСАНДР ПЛАТУНОВ

TERRA INCOGNITA ПЕТРА РЕЙХЕТА

Без чудачек жизнь не так интересна — это старая истина. А если чудак обладает еще и большим талантом в своем деле, то он поистине украшает мир. Вот, пожалуй, то главное, что можно сказать о художнике Петре Рейхете — удивительном человеке и большом мастере.

На Север ездят многие художники, но в Мир Севера попадают далеко не все.

Петр Рейхет впервые попал на Север, еще будучи студентом Института им. И. Е. Репина, в 1976 году, и с тех пор тяга к путешествиям носит его по самым диким закоулкам нашего «северного фасада» — Арктики. Удалось ли художнику показать Мир Севера? Об этом, конечно же, говорят сами работы.

Творчество Петра Рейхета не заражено современной болезнью — «романтикой покорения» Арктики. К его пейзажам с полным основанием можно применить такие эпитеты, как великий, бескрайний, девственный. Тем не менее Север Петра Рейхета живой, он заселен образами людей, когда-то здесь живших, и одухотворен романти-



Полярный фрагмент с единорогом. 1989. Пастель.

ческими символами человеческой мечты, рожденными фантазией художника.

Необъятность темы и глубина творческой фантазии заставляют художника постоянно искать все новые изобразительные средства для воплощения своих замыслов. Впрочем, Петр Рейхет уже сейчас поистине универсален. Он одинаково свободно владеет как кистью живописца, так и богатым арсеналом разнообразных графических приемов, позволяющих художнику «атаковать» темы своих произведений с разных сторон.

Петр Рейхет — мастер акварели, обладающий высокой техникой исполнения. Поражает правда его акварелей, написанных быстрой и уверенной рукой в экспедиционной палатке по свежим впечатлениям от дневного маршрута, зачастую вместо ужина или сна. В его работах всегда присутствует то неуловимое очарование, которое и нам дает возможность взглянуть на северную природу глазами художника.

Сам художник так говорит о своих акварелях: «Два часа и вся жизнь».

В экспедиции же были написаны первые пастельные работы — северные феерии и зарисовки с натуры. Экзотические натюрморты показывают Арктику «в упор», подчеркивают ее суровость и даже жестокость, напоминают о том, что и по северным островам когда-то бродили мамонты.

Раскрашенная гравюра — еще одна техника, подчиненная фантазии художника. В символических розах ветров на гравюрах явно преобладает северное направление.

На левкасах П. Рейхета оживает уже история Севера, история его народа и культуры — в немислимых переплетениях реальности и вымысла, строгой документалистики и фантастических «улыбок судьбы».

Перед нами как бы раскрываются старинные фолианты в тяжелых кожаных с золотом переплетах, и каждая страница дышит историей, страстью открытия и романтикой terra incognita. Такие книги нельзя листать равнодушно.

Петр Рейхет — художник из тех, кто может заставить человеческое сердце вдруг взволнованно



Автопортрет. 1988. Пастель

забиться в неясной тоске по давно ушедшим временам первопроходцев и «призрачных китобоев», отчаянных морских разбойников и отважных поморов, Архангельска и Соловков, Мангазеи и Смеренбурга; по далеким северным землям — необъятным, холодным и прекрасным, к которым тянет — тянет ночная лунная дорожка.

А. КРУСАНОВ

ПОКАЯНИЕ КРУПНЫМ ПЛАНОМ

В декабре 1986 года в Театре имени Ленсовета состоялась премьера спектакля «Круглый стол под абажуром» по пьесе В. Арро «Колеса». И хотя идейно-художественные возможности пьесы реализовались в нем далеко не полностью, было очевидно, что драматург и театр нашли друг друга и что их следующая встреча не за горами. Однако пауза затянулась более чем на четыре года.

В отличие от многих нетерпеливых собратьев по драматургическому цеху, Арро не спешил воспользоваться цензурными послаблениями, не гнался за перестроенной конъюнктурой. Только прошлым летом новая пьеса почти одновременно появилась в печати (Театр. 1990. № 6) и увидела свет рампы в театре на Владимирском проспекте. Но, как часто бывает, долгожданная встреча

принесла разочарование. Как ни странно, опытный мастер, признанный лидер ленинградской драматургии допустил ошибку, типичную скорее для начинающих авторов: попытался вместить в жестко ограниченное пространство пьесы все многообразие актуальной идейно-художественной проблематики, затронуть как можно больше сегодняшних и вечных вопросов бытия. Одной только темы покаяния крупного министерского чиновника Чугуева, в разгар карьеры осознавшего вдруг свою личную причастность к разрушению экологии культуры, вполне хватило бы на полноценную насыщенную нравственно-психологическими коллизиями пьесу. Но в «Трагиках и комедиях» эта тема, едва появившись в начале, надолго исчезает. Развитие действия идет по законам семейно-бытовой драмы. Главный герой втягивается в бурное выяснение отношений с женой, любовницей, потом с дочерью. Ситуация все более усложняется по мере того, как обнаруживается, что жена последовала за Чугуевым в старинный заповедный городок в пределах «Золотого кольца» (место действия пьесы) ради свидания со столичным кинорежиссером, а ее подруга Элеонора — чтобы оформить развод с другом юности Чугуева — провинциальным художником Костыриным. Эту впечатляющую картину кризиса семьи и разложения нравов сурово осуждает только к финалу во всем окончательно разобравшийся антипод Чугуева военврач Мокин, несостоявшийся жених Элеоноры, который, по замыслу драматурга, должен, видимо, олицетворять идею здравого смысла, высокой нравственности и благородства.

Параллельно, в виде самостоятельной вставной повеллы, развивается тема воспоминаний Чугуева о молодости, которую он провел в этом маленьком городке, работая экскурсоводом местного музея. Рассказывается романтическая история о побеге юной проститутки из приспособленного сначала под политизолятор, а потом под женскую тюрьму старинного монастыря. О том, что героиней этой истории является Элеонора, легко догадаться всем, кроме Мокина.

Но даже такого обилия сюжетных ухищрений автору показалось мало, и он вводит еще одну тему. Поскольку перед гостиницей, где остановилось семейство Чугуевых, происходят съемки исторического фильма, на сцене то и дело появляются загримированные участники массовки: человек в крылатке, купец, урядник. С ними возникает в пьесе карнавалльно-фантазмагорическая атмосфера, на фоне которой трагические перипетии реальной действительности должны, по мысли автора, проявляться особенно рельефно. На деле же органичного сочетания и взаимопроникновения реальной и мнимой, выдуманной жизни не получается. Обычному для Арро рационально-суховатому стилю карнавальная стихия оказывается глубоко чуждой. И финал, когда разыгрывается дуэль главного героя с человеком в крылатке, несмотря на все нагнетание автором мистики и трагизма, не хочется воспринимать всерьез.

Конечно, не все в этой пьесе так однозначно плохо. В отдельных сценах мастерски выписан-

ный диалог, яркие живые черточки в характерах персонажей заставляют вспомнить об авторе «Вышей меры», «Смотрите, кто пришел», «Коллеи». Вызывает уважение и сама (пусть неудачная) попытка драматурга расширить свой жанровый и стилиевой диапазон. Но в целом недостатки и слабости в пьесе преобладают.

В полной мере проявилось это и в спектакле Ленсоветовцев (режиссер А. Морозов). Щеголяя импозантно-холерной внешностью, В. Ермолаев даже не пытается искать хоть какие-то психологические обоснования поступкам Чугуева. Трудно понять, от чего он больше страдает: от измены жены, воспоминаний юности или с похмелья. Актер удручающе мало подвижен, однообразен в эмоциях, хотя очень размахист в жестях и часто форсирует голос.

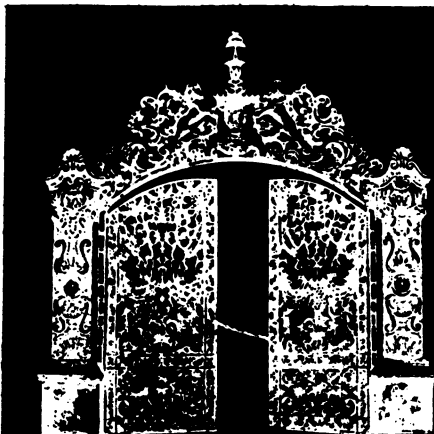
С. Кушаков в роли «положительно прекрасного» Мокина изначально был обречен на поражение. Морально-политическое превосходство его героя над всеми окружающими столь очевидно, что воплотить это на сцене хоть мало-мальски интересно просто невозможно.

В трудном положении оказалась и исполнительница роли Элеоноры А. Алексахина. Актрисе нужно было показать, что, несмотря на уголовное прошлое, фиктивный брак и связь с Чугуевым, эта современная «дама с камелиями» сохранила способность достойно ответить на возвышенные чувства Мокина. Актриса старательно демонстрирует изысканность нарядов и манер, что выгодно отличает ее героиню от подчеркнуто вульгарной супруги Чугуева (Т. Яковлева), но контраст остается чисто внешним.

Единственной полноценной актерской удачей спектакля можно считать, пожалуй, лишь роль Костырина. И дело не только в том, что В. Захаров особенно уверенно и непринужденно чувствует себя в обличье таких вот провинциальных чудачек, одаренных обостренно-юмористическим отношением к себе и окружающим. Драматург не возложил на Костырина, в отличие от других персонажей, усложненных сюжетных функций, но зато наделил его живыми, узнаваемыми чертами характера.

Карнавалльно-кинематографическая линия решена в спектакле так же мало убедительно, как и основная. Участники массовки добросовестно «ломают комедию», открыто карикатурен образ режиссера Иорданского (А. Пузырев). Зрителю остается лишь недоумевать, почему так зловеще трагичен человек в крылатке, да гадать, прозвучат ли выстрелы старинных дуэльных пистолетов...

Хороший драматург написал плохую пьесу. Ситуация не такая уж редкая и отнюдь не катастрофичная. Каждый художник имеет право на неудачу. У драматурга к тому же есть дополнительный шанс, что положение будет исправлено при сценической интерпретации. В Театре имени Ленсовета этого, к сожалению, не произошло. Но сейчас «Трагики и комедианты» репетируют во МХАТе.



на "задворках" фонтанного дома

С Ниной Пеллави
директором Музея Анны Ахматовой
в Фонтанном Доме,
беседует Федор Пастух

— Два года в жизни музея — возраст небольшой, но, вероятно, достаточный, чтобы подвести некоторые итоги, реальнее представить будущие возможности. Когда в 1989 году вы рассказывали на страницах нашего журнала об открытии Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме¹, то отметили, что речь идет о первой очереди и что музею предстоит экспозиционное расширение и обновление...

— Наши планы были связаны с перспективой территориального расширения и новых поступлений. Об этом я обязательно скажу, но сразу хотелось бы отметить еще один аспект. Мы готовили первую экспозицию, когда о сталинских репрессиях только заговорили во весь голос и кровавая драма истории как бы заново переживалась миллионами наших современников. Тогда же был напечатан «Реквием», который в работе над музеем вольно или невольно стал играть роль камертона. Нисколько не умаляя значения антисталинской темы, признаемся все же, что даже «Реквием» ею не исчерпывается, не говоря уж о всем творчестве Ахматовой.

При открытии музея было ясно, что надо несколько сбить овладевший нами политический пафос, выйти к глобальным историко-культурным вопросам.

— Кажется, уже тогда шла речь о создании экспозиции, посвященной «серебряному веку» русской культуры?

— Да, потому что судьба Ахматовой должна рассматриваться не столько на фоне политических реалий, сколько в контексте судьбы, если можно так выразиться, «серебряного века». Не истории с ее более или менее конкретными хронологиче-

скими рамками (начало XX века — конец 1910-х годов), а именно судьбы, в понятие которой вкладываем в данном случае и историко-культурные предпосылки необычайного расцвета культуры 1900—1910-х годов, и все разнообразие последующих явлений (индивидуальные судьбы художников, переживших «серебряный век», обреченность его традиций, вызванная общественно-политическими обстоятельствами и, конечно, причинами имманентного свойства, и в то же время наличие учеников, их новаторство, и т. д.). Ахматова, пришедшая в литературу в 1910-х годах и окончившая свой путь в 1966-м, словно перекинула мостки от «серебряного века», во-первых, к девятнадцатому столетию (вспомним о классических традициях, которые питали ее творчество), во-вторых, к нашему времени. Вот, пожалуй, те сформулированные в общих чертах положения, которые легли в основу концепции музея «серебряного века».

Следующий вопрос — как его создать? Рядом с мемориальной экспозицией открыть литературную? Но определенные сложности создает сама глобальность темы, а кроме того, предметный ряд для такой экспозиции собрать в относительно небольшие сроки невозможно. Особенно сейчас, когда экономическая нестабильность и растущие аукционные цены сдерживают продажу реликвий музеям. К тому же строить в нашем городе еще одну традиционную экспозицию с раз и навсегда расставленными вещами и развешанными картинами — перспектива не очень увлекательная и для нас, и для ленинградцев. Вот почему мы пришли к идее чередующихся выставок, которые

¹ Искусство Ленинграда. 1989. № 6.

вместе с основной экспозицией и призваны постепенно раскрывать неисчерпаемую тему «серебряного века» (в том ее толковании, о котором я только что говорила).

— Но как же будет решаться проблема экспонатов? Вы только что жаловались на трудности приобретения.

— В том-то и дело, что выставки позволяют привлекать материалы из других музеев, частных собраний, архивов — советских и зарубежных. Это не означает прекращения нашей собирательской деятельности, мы будем продолжать ее по мере возможностей. Но выставочный принцип позволяет планировать и создавать экспозиции без оглядки на собственные фонды. Хочу подчеркнуть слово «планировать», т. к. наши выставки открываются не от случая к случаю, как это бывает во многих музеях, а сменяют друг друга с небольшим перерывом.

— В вашем рассказе как-то незаметно будущее время сменилось на настоящее...

— Потому что выставочная составляющая нашего музея уже существует. Первая выставка называлась «Мартиролог Анны Ахматовой» и представляла работы современного иркутского мастера художественной фотографии Александра Князева, сумевшего показать наш город, и в первую очередь Фонтанный Дом, через призму «Реквиема». Дворец, во флигеле которого жила Ахматова в те страшные годы, обретает в его фотографиях образ неволи, наполненной знакомым нам голосом скорби и мужества...

Следующей выставкой мы представили современных художников-графиков, обращающихся к образу Ахматовой и образам ее поэзии. С огромным интересом была встречена ленинградцами выставка, посвященная Борису Пастернаку, приуроченная к 100-летию со дня его рождения. На ней мы смогли показать работы отца поэта, Леонида Осиповича Пастернака, ряд замечательных исторических фотографий, редких книг, автографов.

Очень важным для музея этапом стало открытие выставки и проведение первой в стране конференции «Михаил Кузмин и культура XX века». Как ответвление кузминской темы мы рассматривали следующую выставку, на которой представили из своих фондов рисунки литератора кузминского круга Юрия Юркуна. К сожалению, эти две выставки не привлекли широкого внимания ленинградцев. Зато на следующей — «Иосиф Бродский. 50 лет» — можно было почти всегда застать в зале людей старшего поколения и молодежь...

— Кузмин и Пастернак уже принадлежат истории, и проблема материалов для экспонирования была, вероятно, не столь острой, как в случае с Бродским — нашим современником, проживающим к тому же на американском континенте?

— Не забывайте про друзей и поклонников поэта, которые хранили и хранят его автографы, рукописи, фотографии. А «самиздат»! В организации выставки нам помогли многие ленинградцы. Наша особая благодарность — писателю Якову Гордину, подарившему музею библиотеку Бродского. Она собиралась поэтом с юношеских

лет, потом осталась у его родителей в Ленинграде, пополнялась книгами, присланными уже из-за границы. После смерти родителей библиотека хранилась у Гордина, с которым Бродского связывали давние дружеские отношения. Кроме книг Яков Аркадьевич подарил нам восемь автографов Ахматовой из архива Бродского. Кстати сказать, диалог «Анна Ахматова — Иосиф Бродский» был смысловым ядром той экспозиции.

Уникальной по подбору материалов я бы назвала следующую выставку, посвященную Велимиру Хлебникову, — «Таким я уйду в века...». Материалы для нее предоставили крупнейшие государственные хранилища Москвы и Ленинграда, коллекционеры. В первую очередь это живопись и графика — работы самого Хлебникова или ему посвященные. Тогда же была проведена и научная конференция.

Начало 1991 года было для нас ознаменовано выставкой к 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама. И снова — редчайшие вещи, ценные исторические материалы, фотографии, книги, автографы. Среди них, например, последний сборник Мандельштама с пометами Ахматовой.

В апреле — мае мы экспонировали работы, предоставленные венским обществом художника Бориса Рабиновича. Вообще Рабинович в прошлом — ленинградец, выпускник Мухоминского училища, но последние его годы прошли в Австрии. Наша выставка была первым представлением его работ на родине. К сожалению, посмертным...

Этой экспозицией мы открыли намеченную серию выставок, посвященных русскому зарубежью. В 1992 году предполагаем показать книгоиздательскую деятельность, связанную с культурой «серебряного века». А этой осенью намерены пригласить ленинградцев на выставку, которую готовим вместе с Элиан Мок-Бикер, парижской исследовательницей жизни и творческого пути известной танцовщицы и подруги Ахматовой Ольги Глебовой-Судейкиной. В ближайших планах — конференция, приуроченная к 70-летию смерти Николая Гумилева.

— Предполагаются ли какие-либо изменения в основной экспозиции музея?

— Давайте напомним читателям, что Ахматова жила во флигеле дворца Шереметевых, в служебной квартире. Это задворки дворца, в переносном смысле — задворки истории, знаком которой является сам дворец; и, может быть, задворки официальной советской деятельности, в которой поэту Ахматовой не находилось места, как и другим деятелям «серебряного века»... Квартиру с западной стороны ограничивает коридор — длинный, узкий, наводящий тоску. Он так много говорит своим видом и о домашней повседневности, и, может быть, о всех трудностях тогдашней жизни. Но окна жилых помещений обращены в сад шереметевской усадьбы. И вид из окна комнаты Ахматовой — словно вечный знак здесь пруждавшейся поэзии...

— И, наверное, напоминание о том, что теснота бытового и социального пространства преодолевалась — ежедневно и ежечасно...

— Да, и для нас очень важно, что посетитель попадает в музей через сад (который, кстати

сказать, вместе с Фонтанным Домом передан Театральному музею). Проходные дворы, которые ему не миновать, как и сам флигель с его лестницами и коридорами, — это те задворки, о которых мы говорили: Но деревья, фасад дворца должны вызывать другие ассоциации, которые иному экскурсанту необходимо и подсказать. Для этого в первом этаже нашего флигеля, в котором пока расположены службы Института Арктики и Антарктики, мы предполагаем разместить предварительную экспозицию (традиционную или с использованием видеосредств). Она напомнит об историко-культурном прошлом дворца, например, о сподвижнике Петра I фельдмаршале Шереметеве, о Пушкине, над портретом которого здесь работал Орест Кипренский... Для Ахматовой прошлое дворца — совсем не отвлеченная история. И не случайно ее известная помета под многими произведениями — «Фонтанный Дом» — как знак петербургской истории и культуры, в контексте которой воспринимается ее поэзия.

Второй этаж, где мы располагаем двумя залами, должен стать в будущем началом основной экспозиции. Может быть, мы решим ее совсем нетрадиционно — в виде живого театрального

действия, воссоздающего атмосферу «Бродячей собаки». Впрочем, это лишь один из разрабатываемых нами вариантов. Перенос части экспозиции на второй этаж повлечет изменения в существующем музейном решении третьего этажа.

— *Во флигеле их четыре...*

— На четвертый, где находятся помещения для хранения и научной работы, посетители также смогут подняться — для осмотра кабинета Моисея Семеновича Лесмана, крупнейшего библиофила, близко знавшего Ахматову. Мы получили от его вдовы Натальи Георгиевны Князевой богатейшую библиотеку и материалы изобразительного искусства. Кабинет Лесмана будет открыт и для исследовательской работы.

— *В условиях инфляции и хозрасчета вы имеете возможность делать такие крупные приобретения?*

— Бесценное собрание Лесмана мы получили в дар — случай нечастый для нашего времени. Что же касается хозрасчета, то в связи с ним, конечно, у музея немало проблем. Но это, наверное, уже тема другого разговора.

«АРС» — значит «ИСКУССТВО»

С января 1992 года журнал «Искусство Ленинграда» будет выходить под названием «Арс» с новым художественно-графическим оформлением. Издание станет ярче, разнообразнее, интереснее.

Индекс тот же: 73190. Подписная цена на год 36 рублей, на полгода 18 рублей, на квартал 9 рублей. Розничная цена одного экземпляра 3 рубля 80 копеек.

Анонс содержания журнала «Арс» на 1992 год — в следующем номере.

«Арс» — незаменимый собеседник для всех, кто любит искусство, интересуется историей и сегодняшними проблемами культуры Петербурга — Петрограда — Ленинграда.



ГДЕ Я БЫЛ, КОГДА МЕНЯ НЕ БЫЛО?

Почему я назвал книжку «Приближения»? А потому, что жанр, в котором все тут написано, я не могу выразить никаким другим словом — ни «Раздумья», ни «Откровения»...

Приближения к чему? К истине? Красоте? К Богу? Гению? Мне бы хотелось — к себе.

В данной ситуации я напоминаю цыпленка, который упорно долбил скорлупу — выдолбил из нее, мокрый и злой, с инерцией еще что-то долбить, и не сразу понял, что теперь время остывать, учиться быть пристальным, простым и полезным.

Хотя темы Бога и Гения постоянны, но все же в большой степени установочны. Я же, являя собой лабиринт для самого себя, чтобы найти путь к простоте и к своему мифу сейчас, должен начать с вопроса, вынесенного мною в заголовок: «Где я был, когда меня не было?» Это вопрос очень важный. Если без ухмылок — наиважнейший.

Его ставит пробуждающееся в ребенке осознание своей автономности, неповторимости в беспредельном пространстве времени. Ребенок и видит, и осознает Беспредельность, и, чтобы спастись от мрака, он помещает себя в ее космос, то есть одухотворяет ее. Такая маленькая планета, которая умеет дышать, смеяться и плакать. Он сам освещает свой космос. Он населяет свою планету. И птицы, и облака, и дракон, и ромашки — это все он — вчера. Мама — тоже он — завтра. Много явленных Я. Но где они были до того, как явились? В нем. А где был он?

Поэтому я и назвал сей вопрос главнейшим в причинном ряду развития нашего воображения — на пути к себе, к нашему Богу и нашему Гению.

В том, что он «был», ребенок не сомневается, но где в Беспредельности? С вопросом «где?» ребенок совмещает вопрос «кем?». Может быть, тучкой. А может быть, всего-навсего воробьем.

Ребенок не понимает, естественно, что встретился он со своей душой, — вот если бы взрослые наконец перестали брать этот факт под сомнение.

Когда взрослые, следуя зрелой моде на воспитание правдой, отвечают ребенку: «А нигде тебя не было. Не было, и все тут. Ты появился в результате слияния двух белковых клеток в условиях определенной температуры и питательной среды», ребенок не понимает, не верит, пугается, вопит и наконец помещает свое неявленное Я в областях сиротского холода, среди паутины, под дождем или среди пустыни. Кстати сказать, ни один взрослый человек не ассоциирует со своим рождением его естественный путь и порядок, но с некоторым смущением представляет себя, на худой конец, найденным в капусте.

Ох, капуста-капуста, колыбель всех детей. Под «капустой» я подразумеваю и долгоно-го аиста, и телевизор, где находят сейчас малышей торопливые юные мамы.

Меня, например, не мама нашла, а бабушка. В русской печке. Утром.

— Открываю заслонку завтрак готовить, а ты там сидишь. Щеки красные. В каждом кулаке по угольку.

— А что говорю?

— Дай, — говоришь, — молока с пенкой. Ребятишки все так-то говорят: «Дай!»

Мое печное происхождение определило и места пребывания моего неявленного Я, все они помещались в жарком и светлом пространстве, где главным было движение.

Конечно, есть у меня друзья, которые свою «капусту» отрицают, да только врут они. С «капусты» начинается создание нашего личного мифа — нашего диалога со Вседержи-телем. Они, те, которые врут, просто еще по привычке стесняются Бога в себе. А может, и не верят, что сейчас уже можно ЭТО иметь.

Если у вас нет вашего собственного мифа, то и формы души у вас тоже нет. И совершенствоваться вам нечего: не можете вы, значит, и самоусовершенствоваться. Остается лишь подогнать себя под социальный штамп, чаще всего тот, который помогает в карьеристском расчете.

Вот мы и подошли к вопросам школы и педагогики.

Итак, два вопроса: «Где я был, когда меня не было?» и «Кем меня научат быть?»...

ДЕРЕВО ВСЕХ ЛЮДЕЙ

*Мы живем под вольным дубом,
Наслаждаясь знанием грубым.*

Наши лесорубы валят лес по-дурному — так специалисты говорят, — мол, безжалостно. Но еще безжалостней валят наш лес concessionеры. Concessionеру лишь бы взять кубометры, а молодняк, ягодники, зверье, речушки, ручьи — не его печаль.

Только навар! Только сегодня! А будущее?

Какое у concessionера будущее? Concessionер с будущим борется. Все укладывает в сегодня, как в саркофаг. После него остаются изорванные, исполосованные машинами пустоши. Растет на пустошах иван-чай, папоротники да высоченная дурман-трава с белыми цветками.

Первыми на пустошь из живья древесного придут березки. Подрастут, притенят землю, и поднимется среди них ель. Потом сосна. Потом ясень и даже дуб.

Сто лет надо, чтобы вольный дуб пошел в рост.

Американец в зеленых штанах и красном галстуке, однако профессор в штате Вермонт, говорил мне:

— У нас есть дерево, правда, оно канадское — клен. Мы из его сока делаем кленовый сироп. Вы из клена делаете сироп?

Я говорю ему:

— У нас есть дерево береза. Из нее весной березовый сок бьет фонтаном. Но мы из него сироп почему-то не делаем.

— О, береза! — говорит американец. — Русское дерево. У нас в Вермонте березы растут. Русские эмигранты их обязательно гладят. Нужно делать из него сироп...

Стоят березы на косогорах — удивительные. Похожие на медперсонал в белых халатах. Стайкой — молоденькие акушерки. Осанистые — докторицы. Морщинистые, лысые — наверно, главврачи.

Весной, как только появятся на березе светлые листочки, нациплют их деревенские старухи, чтобы настаивать на водке. Такое лекарство называют «липками», от липких лис-

точков. Я на своем теле его действие испытал. Затыгивает любую рану, хоть до кости. Говорят, брали новгородцы эти «липки» на войну и в далекие странствия.

А когда лист березовый войдет в силу, но огрубеть еще не успеет, на Троицу, нужно веники вязать. И для бани, и для чистоты в избе. Дух от березовых веников приятный. Я бы сказал — веселый. Душистые веники. Душистые метлы. В здоровом теле здоровый дух.

— Русское дерево! Французское дерево! — ворчит мой друг ясноглазый. — Еще хуже — дерево всех людей. А что такое — дерево всех людей? Обычное дерево, любое дерево — ольха, елка. Дерево не принадлежит никому. Оно принадлежит всем, как воздух, как земное притяжение.

— Но пока Русский лес кормит Россию. Бразильская сельва — кормит Бразилию. Когда мы научимся уважать свой лес, вот тогда он и станет Деревом всех людей.

— Ребенок должен расти, как растет дерево. Не нужно сламывать у него верхушку. Не надо стричь у него боковые ветви.

Можно придать дереву форму шара, можно придать форму льва, даже верблюда. Но форма Дерева непредсказуема и прекрасна. Ребенок — Дерево всех людей...

В 1986 году я ездил в Америку на первую американско-советскую встречу — симпозиум по воспитанию детей искусством. Писателей в нашей делегации было немного, но были ученые, художники, работники телевидения, менеджеры. И ездили мы в основном по школам. Везде говорили и из-за этих разговоров, наверное, мало видели. Хотя, если быть строгим, видели мы все же много. Много входило в нас через сердце, перехлестывая завалы предубеждений и предвзятости.

Помню.

Я стоял в центре клумбы, еще не засаженной цветами, под государственным флагом Соединенных Штатов Америки. Вокруг меня толпились мальчики и девочки — малыши с сиренью и фотоаппаратами. Любопытные и возбужденные. Они впервые увидели живого русского, к тому же еще и красного. Интересно им было до дрожи. Наверное, самая современная ракета, лазер, подводный робот или пришелец с другой планеты не произвели бы на них такого ошеломляющего впечатления, как живой русский. Они с трудом сдерживали себя — так им хотелось меня потрогать.

Я им говорил, причем очень волновался, наверное, мне было бы легче говорить с Рональдом Рейганом:

«Дорогие ребята, мне иногда приходится выступать перед нашими советскими школьниками, стоя под нашим советским флагом. Сейчас я стою под флагом Соединенных Штатов, но слова у меня те же. У меня для всех ребят одни слова — о мире. Мне, солдату-ветерану, очень хочется, чтобы в ваших глазах не поселился страх боли, страх смерти, ужас войны».

Может, сейчас я другую речь произнес бы, но тогда, в 1986 году...

После моей речи ребята навалились на меня с сиренью. Я брал цветы, раздавал автографы и что-то говорил, как мне казалось, смешное. Потому что сам смеялся и не сразу почувствовал, как меня дергают за пиджак. Я опустил глаза и увидел мальчика маленького и белобрысого — он показывал мне руками, что ему очень хочется, чтобы я его обнял. И я обнял его, и прижал к себе, и поцеловал в маковку. И он ко мне прижался.

Все — и дети, и взрослые — хлопали в ладоши и радовались. А у меня где-то за мыслями радости серым фоном шел вопрос: «А смог бы наш первоклашка пожелать, чтобы его обнял американец?» И ответ у меня был нечетким — не было у меня ответа.

В 1945 году я обнимал американских солдат, и они обнимали меня. В 1986 году я обнимал славного американского мальчишку. Каков срок памяти и какова скорость забвения? Может быть, этот мальчик через год забудет меня? А еще через год будет стыдиться моего объятия?

Насчет «стыдиться» уже сейчас можно сказать — слава Богу, кажется, это его минует. Очень плохо, когда люди начинают стыдиться своей любви и жалеть о своей щедрости.

Тысячелетия человек, осознавший себя человеком, ищет средства обретения доверия к себе подобным. Так часто поднятые к небу глаза видят там не свет небесный, но сверкание топора. Знал ли Бог, создавая человека, что человек — эгоист и пижон? Увы — знал: хотел, чтобы человек возвысился до него через страдания. Но чтобы стать человеку лучше, есть лишь одно средство — цивилизация. Русское слово «вежливый» означает: знающий, воспитанный — цивилизованный.

В деревне, где я родился, не принято было грозить пальцем. Говорили: «Открытая ладонь — открытая душа. Палец силен на курке».

— Но как стать вежливым? Где знания взять? Неужели исключительно через страдания?

— А перво-наперво — в школе.

В 1977 году ленинградские детские писатели решили придумать коллективную книжку о школе будущего — какой она им видится в мечтах. И не только им, но и архитекторам, и социологам, и педагогам, и родителям, и самим школьникам. Но так и не начали писать. Сама идея кому-то мешала. Школа — модель общества, любое государственное учреждение несет эту функцию, но школа — модель самая подробная, самая ярко раскрашенная, почти гротесковая. Думаю, поэтому и не дали нашей книге даже проклюнуться.

В Америке же я вольно или невольно приравнивал лучшее, на мой взгляд, что есть в их школах, к той несбывшейся книжке. Может быть, ленинградское детское издательство обратится к этой теме. Тем более, молодые сейчас идут весьма образованные...

Я спросил своего друга задумчивого:

— Какой тебе представляется современная школа?

Он ответил:

— Я вижу три. Для малышей. Для средних — охломонов. И для старших.

В Америке именно так. Обучение — двенадцать лет. И школы зачастую отдельные, по трем возрастным ступеням. По крайней мере, нам такие показывали.

Хочу сразу оговориться — я не ставлю перед собой задачу давать оценку американским школам. У меня нет материала, нет опыта, и профессия не совсем та. И подсознательно задача моя была радоваться. Я радовался не только хорошему американскому, но хорошему вообще, хорошему для всех.

Говорю своему задумчивому другу:

— Представь себе школу для малышей.

Мой друг многомудрый кивнул седеющей головой, глянул на меня орлом, крылом осенил и пошел на меня в пике.

— Постигай! Два здания — одноэтажные. Одно для первых-вторых классов. Другое — для третьих-четвертых. Актовый зал и парк общие. Столовые отдельные. Березки. Лужайки. Травяной стадион. Березки...

Но почему березки? Может быть, липы. Липа тоже хорошее дерево.

Вот именно.

Липу встречаем в парке — ровесницу Петербурга. Встречаем ее на Фонтанке — стриженую. Липа — городское дерево.

А липовый мед? Не в городах же пчелы собирают нектар.

Липы еще много в лесах лиственных. Но мало, очень мало против того, что было раньше.

Говорят, липа сделала русского человека беспечным, очень уж много она ему давала. И обувь — лапти, и рогожи, и веревки. Миски, чашки, ложки, всевозможные кадушки, ушаты, ларцы, игрушки, мед, лекарства. И для художества. Для художества липа очень хороша. Для алтарей золоченых.

Много у липы чудесных качеств, но не затмить ей березу. Дуб березу затмить может. Он царь-дерево. Россияне церкви строили «во дубу». Корабли из дуба строили. Мосты. Дуб на все годен. Даже на лапти — дубовики.

Дуб силен, задумчив, мистичен. Боялись его, уважали, как Бога. Просили у него дождя, урожая, детей. Дуб дерево мужское, его пламя очищало душу воина.

Дуб — Дерево всех людей. Не баобаб, тамариск, кедр — но дуб.

На русском Севере дуба нет. А береза есть. Растет в тундре карликовая береза. И от крайней тундры спускается она по Руси на юг. Даже в Крыму есть береза. А южнее нету. Южнее — турки. У них свое дерево, может, магнолия.

— Настаиваю на ковре табачного цвета! — сурово воскликнул мой задумчивый друг, он же друг ясноглазый. — Представь, сидят первоклассники на ковре табачного цвета, а за окном березки. Детям береза очень близка, она из их компании. Окна — чтобы прямо от пола.

— А ворона? — спрашиваю.

— При чем тут ворона?

— Ворона клюет свою ногу и отвлекает первоклассников от учебы. А также воробьи.

— Но не делать же классы без окон! Дети должны экстраполировать свою эйфорию на природу.

— Именно, — говорю, — эйфорию. Больно ты умный, как я погляжу.

Но я согласен с моим другом. Согласен и с официанткой Леной. У нее двое маленьких ребятшек, и она знает, что с ними делать. На мой вопрос о школе для малышек отвечает:

— Их нужно иначе кормить. Не лучше — это само собой, но иначе. Может, переодевать их во все белое?

В Америке детям дают пластмассовый подносик, как в самолете. Все свежее, калорийное, привычно вкусное. Чисто и быстро. Но официантка Лена имела в виду что-то другое. Она тоже хотела ребенка куда-то экстраполировать.

Я вспоминаю картинку из посещения американской сельской школы для малышек. В наших школах я давненько не был. Что-то есть в них уютное. А там, в Америке, девочка с цветочным горшком в руках очень горячо, даже сердито говорила учительнице по-английски, а учительница, похожая на молодую, но уже многодетную мать, очень серьезно ее слушала, и, поскольку, разговаривая, они все время двигались, я отметил одно обстоятельство: учительница все время оставалась позади девочки. Она ни разу не вышла вперед и не повела ее за собой. Нас же с младых ногтей кто-то куда-то ведет за собой. Наши ребята семнадцать лет ходят парами или гуськом за учителем или, что совсем уже грустно, за условно грамотным пионервожатым.

О Боже, не бросай нас в крайности...

Класс тот, для самых малышек, являл нечто среднее между жилой и игровой комнатой. Компьютеры, их там было четыре, прятались под вязаными салфеточками и вазочками с цветами. Окна, и правда, были большими. Не до пола, но все же большими. За ними широко простиралась поля. И шелестело молодыми листьями пушистое дерево. Наверное, по утрам на ветках скакали птицы — мешали детям учиться.

Какое было дерево? Не помню. Не береза — какое-то американское.

Когда мы встречались с учащимися старших классов в старейшей школе Нью-Йорка, нам задали много вопросов, причем в таком агрессивном ключе. Мы ответили на эти вопросы с поразившей их тогда откровенностью. А я им свой вопрос задал:

— Скажите, почему у вас такая недоброжелательность к нам? Такая агрессивность?

Молчат.

Я говорю:

— Предположим, что русские высадились на Марсе и в невероятно тяжелых марсианских условиях, в неизведанных пустынях строят город. Отнеслись бы вы к ним сочувственно?

— Безусловно, — ответили ребята. — Люди на Марсе работали бы и боролись на благо всего человечества.

— Тогда почему вы так недоброжелательны к нам, строящим новое общество? Это не легче, чем строить город на Марсе.

Смотрят в пол. Улыбаются криво. Один проворчал:

— Эксперимент, который проделывают над вами всеми, цивилизованные врачи ставят только на себе...

Выступал я у пятиклассников. Общительные ребята. Очень смешливые. Спрашивают:

— Какая разница между нами и советскими ребятами?

Отвечаю:

— Даже две. Первая: советские ребята очень любят футбол, американские ребята очень любят бейсбол. Вторая: американские ребята не знают о Советском Союзе ничего, советские ребята знают о Штатах кое-что.

Чтобы унять галдеж, я попросил разрешения задать им один вопрос. Они изготовились отвечать на вопрос жутко каверзный, может быть политический. Но я спросил:

— Как называется самое высокое в мире дерево?

Они принялись переглядываться, перешептываться: «Красное», «Железное», «Пальма»...

Я им сказал, что самое высокое на земле дерево называется секвойя американская, что произрастает оно в Соединенных Штатах Америки. Но главное в этом вопросе состоит в том, что про секвойю и Ниагарский водопад знают все советские школьники, за исключением, наверное, самых гиблых двоечников (теперь мне стыдно. Но тогда я не врал. Тогда я еще высоко оценивал знания наших школьников).

Ребята смутились: конечно, они секвойю вспомнили. Попросили показать им на карте Россию. Не Советский Союз, а именно Россию.

Карта тут же опустилась из-под потолка — школы в Америке, даже сельские, прекрасно оснащены. Моя спутница Нина Федоровна Лапшина, работник Союза Обществ дружбы, очертила на карте указкой Россию, показала она и расположение союзных республик. После чего мы услышали:

— Россия такая большая?

Для них это было откровением. Они были уверены, что к маленькой злой России прилеплены громадные изуровненные колонии.

На мой вопрос: «Какое дерево они считают американским?» — мальчик, вихрастый и густо-всунушчатый, ответил:

— Может быть, тополь?

Может быть...

Тополь был полым. Он прохудился давно, может быть, еще в те времена, когда назывался деревцом, — какой-то проныра-червячок выел у него сердцевинку и улетел, ставши бабочкой.

Довоенные школьники обнаружили дупло по звуку. Били по дереву клюшкой и слышали — гудит. Стали искать и на высоте — с разбега не допрыгнешь — увидели щель. Звали тех довоенных школьников: одного — Степан, другого — Марат, третьего — Радий. Залез Марат на плечи Степану и Радию, просунул в дупло руку. Опасается все же — в дупле и змея может сидеть. Руке внутри дерева стало тепло, как будто с холода в теплый дом вошел. И почему-то подумал Марат о своей однокласснице Екатерине, пламенной пионерке и отличнице.

Неизвестно, как и откуда пошел слух, что Дерево выполняет желания. Стоит кинуть в дупло записку с такими, к примеру, словами: «Екатерина! Гад буду! Я понял. Хоть и не сразу! Давай дружить!» — и Екатерина, которая в твою сторону и не смотрела, вдруг скажет: «Пойдем, пожалуйста, вместе в районную библиотеку».

Ксения Блаженная, обитавшая в собственной часовне на Смоленском кладбище, помогала сдавать экзамены, пробиваться в летчики и танкисты, приносила облегчение в родах, но Дерево помогало только в первой любви.

Это было давно — до войны. Именно тогда на пустыре, где росло Дерево, построили школу. Пустырь возле школы долгое время не асфальтировали, полагая, что ребятам по голой земле бегать приятнее.

После войны особенности Деревя позабылись. Пустырь перед школой заасфальтировали.

Молодой машинист асфальтового катка задумался и ударил Дерево своей машиной. Большой кусок коры отвалился от ствола, обнажив дупло с кучей записок.

Машинист огорчился, нашел несколько кирпичей, заложил отверстие и сверху горячим асфальтом замазал, чтобы дожди не затекали в дупло, чтобы вредоносные букашки не лезли внутрь зимовать. Лишний асфальт рабочие подгребли к Дереву, и он застыл.

Записки же разлетелись по всему кварталу. Директор школы решил, что это диверсия против нравственности. Стали слыхать почерки. Восемьдесят пятиклассников были посланы за родителями.

На триста сорок четвертой записке молодая учительница рисования вдруг обнаружила, что записки написаны каким-то странным пером, каким уже никто не пишет. «Восемьдесят шестое! — воскликнули учителя постарше. — И чернила сиреневые, довоенные. Позвольте, и Екатерина... Она... Отличница Катя Перепелкина умерла в блокаду».

Вызванных родителей отпустили с миром.

А Дерево назвали Асфальтовым. Росло оно из асфальтовой горы, и ствол его был покрыт асфальтом.

Видимо, в Дереве еще какая-то трещина получилась — возникла в нем воздушная тяга: время от времени записочки из его нутра вылетали наружу, попадали в руки, скажем, девочке Кате, а текст в записке был, например, такой: «Екатерина! Гад буду! Если в кино со мной не пойдешь, прыгну с вышки без парашюта!»

Говорят, записки такого рода все еще заносит в школьные классы ветер. Но уже мало. Говорят, когда последняя записка вылетит из Асфальтового Древа, оно рухнет.

Но вернемся к американской девочке с цветочным горшком и ее взволнованной учительнице.

Спросят, что, у нас таких нету и девочек, и учительниц?

Тут один ответ — есть. И разница в оснащении младших классов невелика — в ковре на полу да в компьютерах. Кстати, идея компьютера принадлежит малышам, именно они придумали разместить большое в малом. Но нельзя опоздать с коврами.

А учительницы? Учительницы младших ребят похожи друг на друга на всем белом свете. Это очень хорошие учителя — плохие не уживаются с малышами. Нужно, чтобы именно на факультете учителей младших классов студентов отбирали по конкурсу, как в театральном институте, только еще строже. И чтобы работа этих учительниц хорошо оплачивалась, чтобы лучшие из них были знамениты, как модные врачи и певицы. Они должны соответствовать чуду, к которому прикасаются. Соответствовать как в его величии, так и в безграничности его страданий и его счастья. Он видел край земли. Он заглядывал в бездну. Нужно, чтобы учительница не оттаскивала его от края земли и не выскакивала вперед с криком: «А земля круглая!» — он уже это слышал и поместил круглую землю в свой мир, похожий на устремившийся к небу собор, — а стояла бы рядом, чуть позади, чтобы ему не было так одиноко. Он ощущал бесконечность и абсолютный холод. Он видел красные молнии и зеленое солнце. Он видел обратную сторону Луны. Все это, начиная с первых своих шагов в пределы непознанного, он собирает в единственно правильный для него и целостный мир, который он может положить на свою ладонь, чтобы разглядеть снаружи. В этом мире есть все: и солнце, и звезды, и океан, и Бог, и козьяк, и страшная рыба, проживающая под ванной. Метод, которым он пользуется, — консолидация — единственно возможный для проживания в жгучей близости с абсолютном. Детерминированная вселенная уже не вселенная, а каталог неопределенностей. Но малыш, как всякий гений, не терпит неопределенностей, он превращает этот каталог в сухарь, в пиццу для мышей и тараканов.

Когда этот гений приходит в школу, следует принимать его вместе с его миром. И не пытаться их разделить.

В ребенке разлит свет абсолюта. И относиться к нему нужно как к носителю этого света.

— Но он не знает даже букв!

— Это не дает нам права неделимое слово «мама» превращать в некое «ме-а ме-а», отвратительное, как подражание козлу.

И еще важно касание.

Все это знает учительница младших классов. Малыша нужно погладить, даже поцеловать. Но ни в коем случае не внушать ему, что ты видишь дальше него — для малыша это ложь, он множество раз убеждался, что взрослый человек отчаянно близорук, а в некоторых случаях — слеп.

Интересно, что учителя, проведшего школьника через подростковые томления к выпускному балу, он и вспоминает впоследствии как учителя плохого или хорошего, но учительницу младших классов часто не помнит. Она редко обижается на своих ребят за то, что они якобы быстро, слишком быстро забыли ее. Они завершили этап собирания истины, где солидно оперировали понятиями конечного и бесконечного, представляя, о чем идет речь, и приступили к этапу сбора разрушительного урожая спортивных побед, синяков, сведений из географии, математики и прочей суеты. Суета сует и всяческая суета барабанит вокруг среднешкольника как раз для того, чтобы проверить созданный им в себе божественный мир на прочность. Наверное, именно здесь душа поступается памятью о добрых глазах нашей первой учительницы, даже памятью о форме нашего внутреннего мира, пряча его таким образом от нас самих до поры до времени, от стихии тела и возваний социума. Лишь став взрослыми, мы увидим лик нашей первой учительницы в лице матери, в лицах крылатых дев на фресках с нетускнеющим синим небом.

В воспитании и обучении младших ребят необходимы наивность и простодушие,

без оных любой сегодняшний Песталоцци окажется простым дрессировщиком. Ему нужна эмпатия, качество у взрослых людей редчайшее, для мгновенного распознания лукавства, коварства, вранья и прочих греховных зерен, прорастающих в ребенке рядом с божественным.

Почему я начал этот разговор именно с американской девочки, а не с нашей — такой же? Потому лишь, что было той девочке пять лет. А у нас и в шесть лет родители не хотят отдавать ребенка в школу, полагая, что продлят ему счастливое детство. Полагая, что счастье — это собачья позиция у маминой ноги. А ведь именно в пять лет так естественно следовать от общего к частному, понимая цветок как часть вселенной и вселенную как часть цветка.

Не жалейте себя, именно жалость к себе — одинокой, апелляция к своей слезливой жалости как к интуиции, к своей невоспитанности как к любви побуждает матерей удерживать ребенка возле себя. Именно эгоизм. Отношение к ребенку, как к кошке.

— Так что же ты предлагаешь? — спрашивает мой ясноглазый друг. — Вот говорил ты про русское дерево. А знаешь, что на нем растет — березовая каша. — Мой друг ехиден. Готов к полемике. — Ты предлагай дело.

— Я и предлагаю. Видеть главное не в специализации учебных заведений, что, в принципе, не плохо, а в подходе. Мы можем создать классические гимназии, коммунальные школы, реальные и коммерческие училища, языковые колледжи, физико-математические школы, школы с рисовальным уклоном, школы с музыкальным акцентом, но все же следует искать подход, не разрушающий целостный мир ребенка, но только раздвигающий его границы. Кстати, меньше всего разрушает внутренний космос ребенка математика, ее пафос — консолидация. А больше всех разрушает...

— Ну-ну, — сказал он. — В педагогике разбираются все, даже отставные генералы.

— ...Любезная твоему сердцу литература. Именно она! Вернее, метод ее изучения и всеобщая упоенность этим методом.

Молчит. Но пятнами пошел.

— Нас учат воспринимать литературу — книгу — не цельно, как особый мир, но вторгаться в нее с социально-политическими амбициями и задачами переустройства. Мы вламываемся и разрушаем. В литературе мы — оккупанты. Мы обвиняем, судим и наказываем. Мы столько же за наш короткий срок обучения осуждаем и наказываем в литературе за «не те песни», что, когда судят и наказывают за это же нас, мы, наверное, не так уж и удивлены.

Я предлагаю: прежде чем расчленить цветок в поисках пестика и тычинок, научить ребенка складывать из цветов букет. А еще лучше — научить его выращивать цветы. И так во всем. Мы, наверное, должны научиться помогать ребенку в его стараниях строить мир, чтобы Богу — Богово, а сатане — геенну. Чтобы нам самим не ошибаться, где кто, чтобы потом, талдыча о нравственности, не искать ее в безумных каталогах... И не резать холодную лягушку. Не пытать электричеством лягушкину лапу.

Мой друг вовсе не рассердился.

— И что же ты предлагаешь?

— А леший его знает. Наверное, думать. Кого мы хотим воспитать? Много лет мы воспитывали строителей коммунизма. Вернее, строительные отряды строителей коммунизма. И понастроили миллионы танков... А теперь? Кого?

Недавно слышал разговор о какой-то якобы новой — альтернативной школе. Альтернативной — чему?

Что такое школа? Обучение — от учителя к ученику. С помощью розги, с помощью компьютера — это частности. Главное — от учителя!

Так чему же альтернатива?

Но, может быть, имеется в виду цель?

а) Учитель обучает с целью воспитать свободную, независимо и широко мыслящую личность.

б) Учитель обучает с целью воспитать закрепощенную особь, видящую в своем закрепощении высший смысл и высшее предназначение.

Эти цели альтернативны. И расширительно, наверное, могут быть названы школами.

В литературе, и не только в детской, мы навострились писать матросов, летчиков, сталеваров, пионеров, милиционеров... Но умеем ли написать человека?

Матросы, летчики, сталевары — это все роли, одежды, рубища — оформительство. А как же выглядит человек? Учитель. В священной березовой роще.

Как выглядит роща?

Допрежь медицинских, гигиенических качеств, береза — дерево огневое: кузнечное, оружейное, пороховое. Дорожное и даже морское.

Кузнечное потому, что благодаря ровному и жаркому горению березового угля кузнецы ковали любое оружие, начиная от прямого северного меча до курковых пистолетов. И пищали, и ружья, и сабли — всё ковали на березовом жару. И пороховая сила к березе с поклоном — березовый уголь входил в состав дымного пороха.

Ну а какое отношение имеет береза к путям-дорогам? Прямое — коня без угля не подкуешь, железными раскаленными шинами колеса не обожмешь. И все же другой березовый продукт объявляется тут во всей своей красе — деготь. Наилучшая смазка для тележных колес. Без дегтя колеса далеко не пойдут.

А запах! Препжнее детство пахло горячим хлебом, цветами и дегтем. И сапоги дегтем смазывали, и нарывы.

Спрашивается, чего же в березе морского? В морском деле — дуб да сосна. А паруса?! Раньше-то паруса смолили. А корпуса?! Щели в корпусе — проконопатить и просмолить. Для этого дела нужен чистый пахучий березовый деготь.

И крыши домов, и крыши церквей смолили.

Не говоря уж о том, что лучшие дрова — березовые. Из березы красивая мебель получается. И конечно, березовая фанера. Супертовар! Именно на березовой фанере мы писали и рисовали, как хорошо мы живем.

В древние годы береза русской грамоте была огородом — на березовой бересте писал человек человеку письмо. Из Новгорода в Киев. И прорастал разум. И расцветало искусство.

И все же нельзя отодвигать на далекое место среди замечательных качеств березы ее красоту. Очень красивое дерево. Нежное. Печальное. Именно его так охотно очеловечивали наши предки — очеловечиваем его и мы, особенно в песнях.

Американец в зеленых штанах — между прочим, профессор из штата Вермонт, — провозная нас к автобусу, мне и говорит:

— Я вот все думаю, какое же дерево американское? Американское дерево! Может быть, дуб?

— Может быть. Дуб — это космос.

Вглядишь в него: он важен и спокоен

Среди своих безжизненных равнин.

Кто говорит, что в поле он не воин?

Он воин в поле, даже и один.

А мой ясноглазый друг сказал мне недавно:

— Они взяли нас за горло, но поскольку рук на нашем горле оказалось много, то и получилось рукопожатие.

Как бы то ни было — результат положительный.

Был я и в самой лучшей школе Америки в пригороде Бостона. Называется она Академия Филипс Андовер.

Нас принимал директор. Вкусно угощал. И конечно, в разговоре с преподавателями нам стало ясно, что, если эта Академия самая лучшая в Америке, стало быть, она и самая лучшая в мире.

— Тут дело вот в чем, — объяснил один из членов попечительского совета, — престиж Академии Филипс Андовер зиждется на трех китах: фонд, составляющий сто пятьдесят миллионов долларов, беспримесная, можно сказать, классическая философия капитализма и, главное, высочайший уровень преподавателей. Мы их разыскиваем по всему свету.

Может быть, он не так уж и приврал.

Обучение в Филипс Академии стоит пятнадцать тысяч долларов в год. Для справки — зарплата профессора в колледже 30 тысяч долларов в год.

Всю школу нам не показали, только тот ее квартал, где учащиеся обучаются искусствам. Наверное, уже сейчас в моем повествовании можно заметить растерянность — то, что мы увидели. мой опыт никак не увязывал с понятием «школа» — не кабинеты, а кварталы...

Это городок. В коттеджах живут преподаватели. Кстати, все расположено в парке, ухоженном и сочно-зеленом. Не в подобии парка, как бы в идее парка, а в настоящем, подлинном, могучем парке, который может стать парком заросшим, но уже никогда не превратится в лес.

Учащиеся обитают в общежитиях, где, по всей вероятности, каждый имеет отдельную комнату, как у нас говорят — со всеми удобствами. Нам эти жилища не показали. Объяснили, что администрация, собственно, не против, но инициатива должна исходить от самих учащихся. Администрация, мол, не может навязывать школьникам гостей.

На центральной площади, просторной и чистой, два храма: белый — католический в стиле неоклассицизма, с колоннами, бледно-зеленым куполом, портиком и красно-кирпичный — протестантский в стиле поздней северной готики. Храмы не какие-то школьные: в протестантском, на дубовых лакированных скамьях помещается тысяча двести верующих.

Нас пригласили в этот храм вечером на концерт симфонического оркестра, где мальчишки во фраках играли Стравинского — «Жар-птицу» и «Весну священную». Играли хорошо, по утверждению наших коллег-композиторов, на уровне оркестров московских специализированных музыкальных школ. Большинство музыкантов в оркестре были японцы, корейцы, тайландцы...

— Ну да, — объяснил сопровождающий нас педагог. — У нас школа всемирная, мы берем всех, нужно лишь заплатить деньги, выдержать конкурс и доказать наличие таланта.

Насчет таланта мы не поняли, и он объяснил нам, что кроме высокой стоимости, жестокого конкурса по учебным дисциплинам поступающий в Академию Филипс Андовер должен обладать талантом либо музыканта; либо художника, либо шахматиста — короче, должен иметь от Бога. «Без таланта, — объяснил он, — преуспевание в мире бизнесса и управления невозможно. Талант — наш фирменный знак».

Выпускники Академии предназначены для блестящих карьер. Они получают такую глубокую и всестороннюю подготовку, что в любом университете мира им отдают предпочтение.

Выпускник, сделавший карьеру, непременно отвалит своей любимой школе миллиончик-другой. Особенно щедры в этом смысле те, кто был принят в Академию не на платное обучение, а на стипендию. Академия позволяет себе каждый год брать некоторый процент малоимущих, но высокоодаренных молодых людей на стипендию...

Мы слушали «Весну священную», и, конечно, нам претила хитроумность капиталистов, которые и тут, в детях, прихитрились держать уровень в школе по наиболее талантливым, а не по посредственностям и троечникам. Вот у нас школа — рай для дураков! Мы воспитываем миллионы троечников. Создали философию троечников. Искусство и литературу троечников. Но главное, мы создали особый тип томления троечника — алкогольную слезливость, слезность по утраченным возможностям.

Если капиталист — каналья хитроумная, то мы — ни дать ни взять — хитромудрые. Как клоны. Мы целый год можем питаться обойным клеем.

Что же такое богатство и зачем оно? Нищее бытие, согласно классике, определяет и нищее сознание — сознание нищих. Именно потому мы так спокойно берем подачки. Но самое тяжкое то, что сознание нищих вызывает к жизни и познание нищих, то есть замешенное на корысти образование. Ну, и известна истина — где есть корысть, там нет науки.

Богатство для школы необходимо, как защита от давления извне. Как условие свободы мышления, как кислород. Один гений может вырасти в подвале, но уровень мышления многих, близкий к гениальному, возможен только при наличии свободы и широкого дыхания. Япония гениями не богата, но общий уровень японцев для нас пока недостижим. Мы подменили знания — указаниями, чувства — оценками, поэзию — декларацией.

Если те деньги, которые мы тратили на фанеру и раскрашивание ее в радостные краски, мы направляли бы на создание и содержание спецшкол, вот именно — спецшкол для выявления гениев... Ох как они нужны. Причем всему человечеству.

Академия Филипс Андовер построена по очень простой схеме — лучшее собирается в лучшем. Богатое в богатом. При абсолютной гласности. Школа-мультимиллионер разговаривает с миллионерами на равных. Взятку не дашь — только честь.

А что это такое? Честь?

Однажды я выступал у семиклассников в одной районной математической школе. Выступать я, конечно, не собирался — не люблю я это дело, но газета «Пионерская правда» попросила меня выступить, чтобы об этом написать. Я отбивался, но все же пошел. И не пожалел. Ребята оказались башковитыми и несуетливыми.

Случайно речь зашла о чести.

Но почему случайно? Разве теперь уже не актуальны честь, доблесть, героизм?

Выяснилось в разговоре, что по инициативе классной воспитательницы семиклассники составили путем дебатов и голосования шкалу ценностей из категорий, предложенных им учительницей. (В Академии Филиппс Андовер, как мне показалось, почти все учителя — мужчины.)

Категорий было семь. И расположились они в результате дебатов в следующем порядке:

1 — Профессионализм.

2 — Престижность.

3, 4, 5 — Материальное положение, семья, идеология. Не запомнил последовательности. Думаю, идеология на пятом месте.

6 — Честь.

7 — Классовое сознание.

Вот тут меня качнуло — на предпоследнем месте честь!

На мой вопрос — почему, они охотно ответили:

— Как не имеющее разумной мотивации. А «классовое сознание» — понятие вообще вне логики. В нашей стране возможен лишь групповой или партийный эгоизм.

Они были очень симпатичные, эти семиклассники. Может, уже пошла в рост новая популяция? Сейчас, я думаю, встретить они американских ребят из Филиппс Андовер Академии, они вмиг нашли бы с ними общий язык. В чем тут дело: в усреднении или в мобилизации? Думаю, в последнем. Думаю, есть еще порох в пороховницах. Но вернемся к чести.

Профессионализм как первая ценностная категория у меня возражений не вызывал — пусть. Можно даже сказать — наконец-то. Но престижность? Я спросил, что они вкладывают в это понятие, если отрицают честь? Ведь престиж — лишь производная от чести. Собственно, и в понятии «профессионализм» честь является как бы основной, если понимать честь как высокое качество работы, отношений и высокое качество идеалов.

— Вот, — говорю, — англичане, например, понятие дворянской чести делегировали, как теперь выражаются по телевидению, в массы через организацию клубов, клубных спортивных команд и вообще через спорт. Особенно детский и молодежный. Каждая школа имеет свои цвета и свой школьный престиж, поддерживая его поведением, успеваемостью, успехами в спорте и искусствах. Ну а в дальнейшем юниорская честь наполняется респектабельной честностью в ведении дел. Так что спорт и успехи в спорте не самоцельны.

— Так почему же, — спрашиваю, — у вас, семиклассники, честь на шестом месте?

— Мы подумаем, — говорят, — наверное, мы тут что-то расчленили... Или не так собрали камни...

Пусть думают, может, и придумают что-нибудь путное. На них надежда.

Скажу только, что и отношение к ценностям должно стать ценностью само по себе, причем ценностью высокой, тогда первая — первичная ценность становится святыней, как, скажем, христианские заповеди. Святыней может стать и честь как отношение к качеству нашего труда. Мне, сознаюсь откровенно, даже не понять, почему слова «честь» и «качество» не одного корня, ведь и по созвучию, и по ассоциации они так близки.

В Академии Филиппс Андовер нас провели в здание, где занимаются искусством. Изобразительным. Для музыки и, скажем, театра в Академии, наверное, есть другие специальные здания.

Студии с мольбертами, как в художественных училищах. Фотолаборатории. Компьютерные классы, где учащиеся могут выражать себя при помощи электроники. Материал искусства педагогов не волнует: акварель, масло, карандаш, электронно-лучевая трубка — важен результат.

Мы окружили девочку в рекреации. Она работала на какой-то фотомашине. У нее был собран коллаж, но, по ее замыслу, не хватало Эйфелевой башни, деформированной в ширину. Вот она и растягивала на машине Эйфелеву башню. Наши художники помогли ей добиться нужных пропорций. И она принялась впечатывать башню в коллаж. Как у нас говорят комсомольцы — работала она с огоньком. Подарила нам по коллажу.

Юноши в некой стеклянной выгородке готовили телевизионную передачу. Посмотрели на нас затуманенными глазами — полное погружение. Думаю, они и не поняли, кто мы, а может, и не заметили. На полу лежали японские и других цивилизованных стран телекамеры. И никакие разнузданные пэтэушники не грозили их стибрить.

Занятия уже закончились. Здание было пустынным.

В небольшом кинозальчике-киноклассе нам показали учебный фильм, который, по мнению преподавателей, довольно полно говорил о направлении преподавания. Это был фильм о перерастании форм кубизма в посткубизм и далее — в абстракцию. Фильм был снабжен интересной, толковой лекцией. Я позавидовал. Конечно, в задачу школы не входит воспитание художника — но только капиталиста. И вот, чтобы капиталист не обмисурился где-нибудь среди полотен, его проводили по лабиринтам и закоулкам эстетики, я так подумал. Но все же почувствовал какую-то фальшь мысли.

— Для моды, — сказала одна из наших многомудрых дам-профессорш. — Сейчас во всем мире мода правит бал.

Когда мы вели свои разговоры в лесном студенческом отеле под городком Мидлбери, нам показали пленку, отснятую в ленинградской художественной школе. Автор сюжета, американский преподаватель эстетики, доказывал, что воспитание искусством у нас поставлено лучше, оно полнее раскрывает талант и выводит его с интуитивного уровня на уровень осмысления мира через законы искусства. И уже наглядевшись на американских крепощенных ребят, мы вдруг с упавшим сердцем увидели наших топочущих тяжелыми башмаками школьников в форме и обязательных красных галстуках. При виде камеры и иностранцев ребята сбились в плотное оборонительное подразделение, набычились и, подталкивая друг друга, заперлись в какую-то дверь.

После учебного фильма нас повели на улицу, сказали — в школьный музей. В парке стояли скульптуры. Трава была свежая, ее, наверное, поливали. Настроение у нас поднялось — в музее непременно висят работы учащихся, а тут уж мы не промажем, наши ребята хоть и в серых штанах, рисуют — дай Бог другим. Но подвели нас к зданию с классическим портиком, мраморными колоннами, тяжелыми бесшумными дверями: дуб, медь, стекло. Сказали, что вон он, школьный музей. Что собрание музея насчитывает несколько тысяч живописных полотен, листов графики, а также скульптуру.

— А на фига? — спросил я, наверное, заикаясь.

Директор музея, седовласый профессор, посмотрел на меня как на павиана.

— Человек должен развиваться в атмосфере и хроносфере искусства, чтобы не терять лицо перед шедеврами и прозрениями гениев. — Под словом «человек» этот профессор, конечно, подразумевал акулу капитала. — Искусство есть провидческий путь, гороскоп человечества...

Я шаркнул ногой, мне очень понравилось про гороскоп.

Да, это был музей, со светлыми залами, увешанными хорошей живописью. С запахом, где все как надо, на шарнирах и на колесиках. С выставкой советских художников-нонконформистов, центральными полотнами которой были работы Целкова и Шемякина. Одно полотно Целкова висело в кабинете директора. Я спросил, почему оно тут. И он, на минутку утратив свою монументальность, сказал:

— Дети есть дети. Это полотно задевает их достоинство.

На полотне был изображен человек, который заглатывал канат и испражнялся тем же канатом.

Именно после этого мы пошли на банкет с яствами, дружелюбием и непониманием, зачем нужен букварь. Спиридон Вангели, молдавский писатель, написал букварь для народа, а американцы не поняли сути, они сказали: «В каждой семье свой букварь. У школы другие задачи».

Потом мы пошли в протестантский храм на концерт. Думаю, в Филипс Академии имеется и концертный зал, и театр, и, наверное, два театра...

Слушая «Весну священную», я, как говорят, констатировал, что созданный во мне еще в школе образ капиталиста сильно смахивает на дарвинскую обезьяну. Да и была ли она, обезьяна? А фразу «В каждой семье свой букварь» я понял, можно сказать, только сейчас, когда у нас начались волнения на национальной почве — выбор букваря оказался делом семейным, — в школу ребенок обязан приходить, умея читать на том языке, какой для него выбрали родители. И по сути, это последний, если не единственный сейчас родительский выбор.

Где-то в парке свежее-зеленом был месяц май, распластались открытые стадионы, к ним подступали спортивные залы, плавательные и для художественного ныряния бассейны. Я их не видел, но как бы видел, глядя на ребят, пришедших послушать концерт. Половину зала занимали школьники среднего возраста. На задних скамьях не густо сидели юноши. Будущие капитаны мировой экономики сдержанно озорничали.

Слова «нет» и «нельзя» для них привычные слова, но никто не разрушал созданного ими в детстве хрустального мира, где нужно быть добрым. Никто не заставлял их вытрясти из головы гномов, колдунов и троллей как выдумки антинаучной ереси. Никто не говорил им, что Бога нет. Никто не говорил им, что английская королева, а заодно с ней и голландская и датская — дуры. Никто не объяснял им, что вчерашний день был ошибочен и преступен. В их библиотеках Маркс и Ницше стоят, наверное, на одной полке.

Все, что мы увидели в Филипс Академии, я понял как создание сверхпрочной оболочки для защиты того детского хрустального мира.

Филипс Академия воспитывает высокопробного, без трещинки, капиталиста с младых ногтей. Кого воспитывают наши школы?

Кого? Без трещинки...

И какие школы, хотя бы в схеме, мы можем попробовать как образец для наших коммунальных школ или училищ — конечно, Академия Филипс Андовер нам не указ. И ни к чему.

Заводы и научно-производственные объединения сейчас хотят подтащить старшие классы к себе, чтобы из них отбирать технически одаренных ребят. Пусть.

Я же говорю о школе как о духовном принципе. Что в основе?

Сдается мне, что ответ на этот вопрос, по крайней мере достаточный для меня, я получил в «Яблонево́й долине».

Люди прожили на космической станции год и не сошли с ума — это наполняет нас надеждой. Но то, что школьники могут изо дня в день учиться в классах без стен и не мешать друг другу, — звучит по меньшей мере как анекдот из пионерской жизни.

Но «Яблонево́й долине» именно та школа, из-за которой можно слетать в Америку, — школа без стен.

Ее придумал и спроектировал ученый-педагог Джеймс Ф. Басен. Он же убедил власти штата Миннесота и финансовых воротил дать ему деньги на ее строительство. И построил ее. И сейчас он в ней директор. В городе Миннеаполисе.

По архитектуре школа представляет собой другу тесно связанных разноформатных объемов, выполненных из красного кирпича. Красная скала на зеленой поляне. Вокруг школы парк, даже с сосновым лесом. Сосны подступают к ней вплотную.

Мы пришли в эту школу как снобы — мы уже столько видели. И что еще возможно после Филипс Академии — может, хрустальные люстры в сортирах и столовое серебро?

Но школа была с типовой мебелью — синие-белой.

Четыре спортивных зала. Свой театр — настоящий, похожий на Ленинградский ТЮЗ, только меньших размеров и с мягкими синими креслами в зрительном зале. Я сказал Джеймсу Ф. Басену, что в нашем ТЮЗе сплошные скамьи — они якобы способствуют динамическому диалогу, то есть локтевому обмену мнениями, что тоже важно. Он задумался и ответил: «Наверное, для маленьких ребят это имеет значение, и для средних тоже, но для старших — нет. У них на первый план выходит чувство собственного достоинства. В «Яблонево́й долине» учатся только старшие».

Им преподают балет, танцы ретро и современные стили. В школе четыре оркестра: два симфонических, духовой и джазовый. Хоры. Театральная студия. Изо...

— Искусством загружены, может быть, перегружены, — сказал директор. — Зато у нас нет проблемы с наркотиками, как в некоторых других школах.

О наркотиках в Филипс Академии вопрос не поднимался, наверное, этот вопрос там посчитали бы некорректным.

В «Яблонево́й долине» не было учебных кварталов, мраморных музеев и школьных храмов: кабинеты физики, химии, биологии возникали как бы прямо в коридоре, в широких рекреациях, где с потолка из каких-то вспомогательных помещений спускались лабораторные столы, уже оснащенные для проведения урока.

Директор и его штаб сидели в коридоре за барьером — все на виду. Учительские столы тоже стояли в рекреациях — синие с белым.

И что очень важно, я бы сказал — поразительно, в школе с двумя тысячами тремя-

стами учеников, с хорами, оркестрами, спортивными играми тишина была как в библиотеке. И дело тут не только в прекрасной звукоизоляции, но и в самих школьниках.

Когда мы поднялись на открытую галерею, где располагались классы, у меня буквально подкосились ноги — в классах не было стен. Честно говоря, я в это не верил, думал — метафора. Не было стены, которая отгораживает классы от коридора. Стена, где окна, естественно, была. Стена, где висит доска, тоже была. А вот где дверь — той стены не было. И двери не было. Был сплошной ковер табачного цвета.

— А ты отрицал роль ковра, — сказал мой друг ясноглазый. — Без ковра сейчас невозможно. И школьники босиком. Или в носках?

Я понимаю его подтрунивание надо мной — но это нужно было испытать самому. Это как если бы лошадь заговорила. Мы проходили на цыпочках мимо классов, а ребята на нас внимания не обращали. И учителя на нас внимания не обращали. Один парень на полу сидел, но на нас внимания не обращал. Они жили в другом, сосредоточенном мире, в другой системе координат. Мы для них были теньями, ноуменами или той вороной, которая за окном клюет свою ногу.

— Ученики привыкли уважать свою работу, работу других. Привыкли ценить соседа за понимание. Привыкли сдерживаться. Очень хорошо, когда в людях воспитана сдержанность, — сказал Джеймс Ф. Басен.

Вот я и пытаюсь писать о «Яблонево́й долине» сдержанно, иначе получился бы сплошной восклицательный знак.

Уходя из школы, мы остановились перед компьютерным центром. Ребята что-то там вычисляли и хмурили высокоумные лбы. Я спросил у девочки, работавшей у самого барьерчика, отгораживающего центр от общего коридора, над чем она трудится.

Девочка покраснела, наверное, у нее не все шло гладко, и ответила шепотом, что ей нужно рассчитать бюджет фирмы «Дженерал моторс» с учетом повышения цен на некоторые виды алюминиевого проката.

— Ну и как?

— Трудно. В какой-то момент фирме придется либо отказаться от алюминиевого проката, либо изменить технологию.

— Да ну? — прошептал я.

Она печально кивнула.

Я не говорю о том, что нашим ребятам пора бы попробовать хоть разочек рассчитать бюджет своей семьи на год, чтобы понять, что откуда берется и куда уходит, просто жаль, что нету безвозвых компьютеров, рубленных в лапу без единого гвоздя. Вот бы радость была руководителям народного образования, вот бы «на ять!» Хотя, думаю, мне, что наше народное образование, как и наши леса, как и наша береза, были отданы кому-то в концессию на сплошной поруб.

Я задал Джеймсу Ф. Басену свой вопрос: кого воспитывает его школа? Или — что, как духовный принцип?

Он ответил:

— Доверие.

И наверное, пытаюсь подобрать для меня, как для марксиста, понятную метафору, пояснил:

— Доверие делает первую букву в слове «человек» заглавной. Это единственное важное сегодня дело. А когда «человек» будет писаться с заглавной буквы, то эксплуатация Человека Человеком сделается невозможной — только сотрудничество, только диалог.

И ведь как ни верти, но придется признать, что именно народное образование — школа — это и есть Дерево всех людей.

— А как же дуб? — спросит меня мой ясноглазый друг. — Как же твое царь-дерево среди берез?

— А так...

Стоят березки на пологих склонах холмов. Стоят в кружок. Может, рождается новое дерево. Может, Бог даст, — дубок.

(Окончание следует)

СООРУЖЕН НА СОЛДАТСКИЕ ПЯТАКИ ...

Станция Новый Петергоф многолюдная и шумная. Особенно летом, когда люди с края света едут сюда, чтобы увидеть знаменитые фонтаны. В привокзальной толчее редко кто замечает стоящий неподалеку скромный серый обелиск. Да и жители нынешнего Петергофа почти ничего не знают о нем.

20 февраля 1971 года в издававшейся в то время в Петродворце районной газете «Заря коммунизма» было напечатано письмо жителя города Тбилиси А. С. Горина. Оно начиналось так: «Я старый солдат. Мне 83 года. Служил я в Петергофе с 1908 по 1912 год в 148-м пехотном Каспийском полку. Казармы полка из красного кирпича располагались по левую сторону железнодорожной станции Новый Петергоф. В городке, на площади, была церковь, перед которой стоял большой камень с помещенными на нем фигурами офицера и двух солдат. В камень была вмонтирована медная доска с надписью, говорящей о потерях полка в войну с Японией...»

О многом напомнило письмо ветерана. Привлекло внимание к постыдно забытым страницам истории, к поруганной памяти о русских воинах, верных солдатскому долгу...

148-й Каспийский пехотный полк был сформирован 13 ноября 1863 года. Но его основой стал 4-й батальон Одесского пехотного полка, отличившегося на полях Бородина и на редутах Севастополя. Такова была мудрая традиция русской армии, помогавшая беречь и приумножать ратную славу, гордиться своей принадлежностью к подвигам предшественников, знать летопись боевой жизни. Базой новой воинской части становилась заслуженная, которая передавала свою роту, батальон или эскадрон со всем личным составом, знаменами, наградами, оружием и имуществом. Вновь образованные части получали в наследство родословные и привилегии ветеранов.

Поэтому и каспийцы гордились правом носить на головных уборах наградные надписи: «За отличия в 1812, 1813 и 1814 гг.» Над их

строем развевались два Георгиевских знамени. Одно из них — севастопольское — стало полковым и укрепляло дух воинов в боях русско-японской войны.

На эту чуждую народу войну Каспийский полк был отправлен из Петергофа в Маньчжурию, в район реки Шахэ, 24 июля 1904 года. Он присоединился к своей 37-й пехотной дивизии уже обстрелянного 1-го армейского корпуса. Вскоре и новичкам пришлось принять боевое крещение.

29 сентября перед позициями полка неожиданно появился противник. В расположении стали посвистывать пули, залетать снаряды. Появились первые раненые. Становилось все очевиднее — нужно готовиться к «делу». Солдаты начали надевать чистые рубахи. Ночью под проливным дождем отбили ружейным огнем первую атаку неприятеля.

В 3 часа дня 30 сентября каспийцам приказали отойти на Яншутенские высоты. Уходили под яростным обстрелом, сдерживая винтовочными залпами наседавшую на боевые порядки пехоту и конницу врага. Артиллерийские орудия и зарядные ящики тащили на руках — лошадям не под силу было вытянуть колеса, тонувшие в липкой грязи. Японцы пытались взять в кольцо отступавших, но безуспешно. Вечером полк занял оборону перед деревней Яншутень у Рыжей сопки. Здесь получили приказ командующего Маньчжурской армией генерала Куропаткина — «держаться до последней возможности».

Участник этих боев полковник Курбатов рассказывал о дальнейших событиях так: «В 2 часа дня на сопке... снова появилась неприятельская пехота. В это время артиллерийский огонь достиг наибольшей силы, а японская пехота открыла сильный ружейный огонь... Около 3 часов наша позиция была буквально засыпана снарядами... каждый удачно попавший снаряд вырывал из строя сразу по 5—10 человек... Контужен командир полка... почти все штаб-офицеры вышли из строя. Много обер-офицеров убито и ранено... Но полк продолжал свое дело и ружейным ог-



Памятник «Каспийцы товарищам». 1911

нем сдерживал натиск японской пехоты... Никто не думал об отступлении... Японцы направили весь свой артиллерийский огонь на наши батареи; прислуга у орудий была почти вся перебита и каспийцы стали помогать артиллеристам, поднося им снаряды для орудий. Скоро японцы установили орудия впереди нас на близком расстоянии и стали осыпать наши роты дождем снарядов. Ружейный огонь... все усиливался и усиливался. Бой разгорался: рев орудий, трескотня ружей и пулеметов, свист пуль, разрывы снарядов и визг осколков, команды, вопли раненых — все это слилось... в сплошной шум. Ясно было видно, что соседние полки отходят... но каспийцы не имели приказаний уходить и решили держаться до последней капли крови... Японцы уже зашли... в тыл нашим ротам. Но полк все держится... Смерти каспийцы не боялись, отходить назад без приказа не желали. В 5-м часу вечера пришло запоздалое приказание отходить назад».

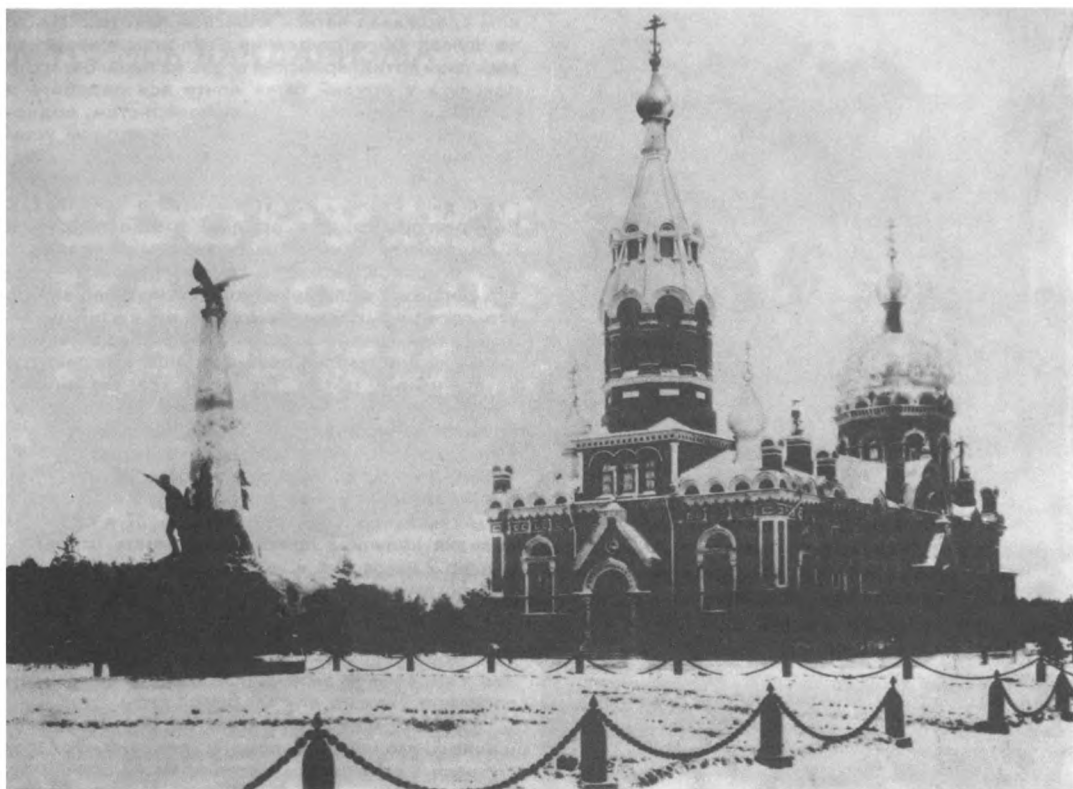
Подробности драматических событий тех дней выяснились позднее. 1 октября вся русская армия начала отход за реку Шахэ. 37-я пехотная дивизия получила приказ прикрывать отступление до 2 часов дня и, когда пришло распоряжение оставить позиции, с честью вышла из боя. Только «забытый» Каспийский полк в течение двух с лишним часов один ощущал на себе огневую мощь наступавшей армии генерала Куроки, дав тем самым возможность основным силам спокойно уйти на другой берег реки.

Хмурым осенним утром 2 октября на нескошенном гаоляновом поле у деревни Эрдагоу собрались оставшиеся в строю. Из 42 офицеров, бывших в бою, пришли шестеро. Недосчитались и 1177 нижних чинов. После двухдневного человеческого напряжения люди наконец смогли поесть, поставить палатки и забыться в тревожном сне.

После отдыха, приняв пополнение, получив зимнее обмундирование, каспийцы в конце января 1905 года сменили на передовой Самарский полк. Позиции были хорошо оборудованы. Ключом обороны служила деревня Лядзатунь. До середины февраля обстановка сохранялась относительно спокойной. Ярко светило морозное солнце. К каждодневной орудийной дуэли привыкли. 13 февраля в полдень канонада с японской стороны усилилась. Начался интенсивный обстрел окопов и укреплений. Завыли тяжелые 11-дюймовые снаряды. Дым и пыль скрыли небо. Четыре дня снаряды перепахивали землю, крушили укрытия. На пятый день японцы пошли в наступление.

Плотные цепи дико вопящей пехоты одна за другой накатывались на окопы. За каждую отбитую атаку мстил жестокий артиллерийский и пулеметный огонь. И снова у окопов раздавался тысячеголосый «банзай». Последний удар, тринадцатый, самый яростный, захлебнулся утром 21 февраля. Японцы выдохлись. Каспийский полк удержал деревню Лядзатунь.

Груды неприятельских трупов стали немymi свидетелями поражения врага. Победители считали трофеи: пленных — 3 офицера и 183 солдата, 1000 винтовок, масса патронов, снаряжения, амуниции: Подъем духа в полку был необычай-



Подковная церковь св. Анастасии. Заложена в 1901 году, освящена в 1903 м. Фото 1910 г

ный. Ждали приказа о наступлении. Вечером 22 февраля получили приказ об отходе. С тяжелым чувством горечи и боли глубокой ночью в полном порядке роты покинули окопы. Японцы не мешали отходу.

Прикрывать отступление от Мукдена выпало частям 1-го армейского корпуса. В тяжелых арьергардных боях каспийцы еще раз с честью выдержали испытания этих трагических для русской армии дней. 26 февраля, к вечеру, умелым маневром оторвавшись от противника (при этом не потеряв даже своих обозов), полк в походной колонне подошел к городу Телину, месту сосредоточения всех русских сил. На этом и завершились ратные дела 148-го пехотного Каспийского полка на сопках и полях Маньчжурии. С 3 февраля 1906 года началось возвращение его на родину. Первый эшелон полка прибыл на станцию Новый Петергоф 6 марта.

Еще на войне появилась у каспийцев мысль соорудить у полковой церкви памятник погибшим в боях товарищам. Объявили сбор добровольных пожертвований среди офицеров, солдат, жителей Петергофа. В течение нескольких лет собирали деньги — с офицера по 2 рубля ежемесячно, с солдата — по совести. Сбор пожертвований — дело трудное. Пехотные армейские офицеры — народ в основном небогатый:

60—70 рублей жалованья в месяц, а с солдатских пятаков и гривенников и подавно дохода большого не будет. Немного помогли кронштадтцы. Известная певица Анастасия Вяльцева дала концерт. Сбор от него пошел в общую копилку.

Для осуществления задуманного стали искать художника. Выбор остановился на жившем неподалеку от Петергофа, в Лигове, скульпторе Матвее Яковлевиче Харламове, уже известном своими работами. В проектировании памятника принял участие петергофский архитектор Миняев. Из нескольких эскизных предложений выбрали вариант с тремя фигурами. При лепке фигур скульптору позировали участники войны — знаменщик полка фельдфебель Блохин, капитан первой роты Иван Смирнов. Фамилия солдата, к сожалению, осталась неизвестной. Это был отличившийся в боях рядовой 1-й роты.

Работа продвигалась успешно. Все старались помочь чем могли. Петергофское дворцовое управление разрешило использовать для памятника огромный валун, лежавший в Александровском парке, за манежем лейб-гвардии Уланского полка. На Обуховском заводе изготовили специальное сооружение для перевозки этой махины весом в пять тысяч пудов.

Валентина Васильевна Морозова, дочь офицера Каспийского полка, рассказывала:



Офицеры 118-го пехотного Каспийского полка. Фото начала 1910 г.

«Переправить тяжелую глыбу к нужному месту было чрезвычайно трудно. Сначала в волокушу впрягли лошадей, но невозможно было добиться, чтобы лошади брали одновременно и тащили камень ровно. Решили тащить сами под «Дубинушку». Солдаты и офицеры «впряглись» в веревки и начали осторожно перекачивать валун по бревнам. Особенно тяжело было у железнодорожного переезда, где пришлось работать ночью, при свете походных фонарей, чтобы днем не задерживать движение поездов. Много народу собралось тогда смотреть на это необычайное зрелище. Очевидцы вспоминали потом, что никогда в жизни им не приходилось слышать такой «Дубинушки», как в тот раз...»

В добром деле помогло и Главное артиллерийское управление. Оно выделило четыреста пудов бронзы для отливки фигур. Был у каспийцев и свой запасец цветного металла — еще на войне собирали стрелянные латунные гильзы. Морское министерство выделило из арсенала старые пушки, снаряды и цепи для ограды. Мастера Петергофской гранитной фабрики выполнили каменотесные работы.

С раннего утра 26 августа 1911 года в Петергофе царило оживление. Жители города и соседних деревень спешили на плац Каспийского полка. Навстречу, разлетаясь далеко по окрестно-

стям, неслись звуки труб военного оркестра. На плацу выстроились шеренги солдат в парадных мундирах с развернутым полковым знаменем. Из полковой церкви Св. Анастасии были вынесены походный аналой и хоругви.

Наконец на землю бесшумно соскользнула ткань, скрывавшая памятник, и собравшиеся увидели его. На широкой восьмиугольной полированной плите лежал огромный камень-валун. На этом постаменте стоял высокий обелиск из серого гранита, увенчанный бронзовым орлом. У подножия обелиска — три устремленные вперед бронзовые фигуры: богатырь-знаменщик с развернутым знаменем в руках, слева от него офицер с обнаженной шашкой, увлекающий за собой в атаку, и справа солдат с винтовкой наперевес. На лицевой стороне постамена в центре вырублена подпись: «Каспийцы — товарищам, павшим в войну с Японией 1904—1905 гг.». Тыльную сторону камня украшали бронзовый веночек и доска с текстом: «Вечная память на полях брани живот свой положившим. Убиты в войне с Японией 1904—1905 гг. на реке Шахэ, у д. Лядзатунь и под Мукденом. Офицеров 12, нижних чинов 346».

Над доской шесть месяцев трудился рядовой А. С. Горин, тот самый ветеран, через 60 лет написавший в петродворцовую газету о судьбе



Памятник «Каспийцы товарищам». 1990

солдатского памятника. За работу получил он чин ефрейтора и отпуск на родину.

Фамилии погибших солдат вряд ли сейчас возможно установить, а вот фамилии офицеров частично удалось разыскать: подполковник А. А. Реут, капитан С. З. Домбровский, полковой адъютант штабс-капитан Н. А. Васильев, поручик К. Н. Баранов, подпоручики К. И. Либрехт и Иванов, прапорщик Коробов, зауряд-прапорщики Григорьев, Назаров, Бодаков, Тютин...

Время и люди не пощадили памятник. Больно, когда памятники разрушают враги, пришедшие на твою землю. Чудовищно, если их разрушил соотечественник. За какие грехи пращуров наши, оставившие вещественную память о себе, заслужили неуважение потомства? Немым укором небрежению, безответственности и варварству сиротливо стоят на постаменте валун с обелиском, лишенные по злой воле своей души — бронзовых воинов.

Но память человеческих сердец жива. Совесть пробуждается. Нынче очень часто можно видеть у подножия бывшего монумента цветы — дань уважения нового поколения неизвестным солдатам нашего героического прошлого.

Пришла пора серьезно подумать и решить, как дать памятнику «Каспийцы — товарищам» новую жизнь?

Подвиг солдат и офицеров на полях сражений несчастной полузабытой войны и высоко нравственное деяние вернувшихся с нее нельзя предавать забвению. Монумент сооружен на народные деньги. И мы в долгу перед памятью тех, кто, может быть, отдавал на его изготовление последние трудовые копейки, перед памятью о художнике, его создавшем, — Матвее Яковлевиче Харламове.

Петродворцовое районное отделение ВООПИК с помощью земляков вернуло к жизни памятники «Работным людям — строителям Петергофа» в парке Александрия и военному летчику поручику Балабушке, погибшему в 1913 году в авиационной катастрофе. Но это небольшие монументы, их восстановление не нуждалось в особых затратах и материалах.

С памятником «Каспийцы — товарищам» сложнее. Для его воссоздания имеются необходимые исходные данные: подробные фотографии, хорошая, ювелирной работы модель, изготовленная к 100-летию юбилею Каспийского полка, которая хранится в фондах Павловского дворца-музея. Есть энтузиасты, готовые начать выполнение скульптурных работ. Ратует за восстановление памятника недавно созданная общественная организация «Возрождение Петергофа», объединяющая жителей города.

Но как бы ни кипело районное честолюбие, одним энтузиазмом этот памятник не поднять. Нужны деньги, и немалые. Нужны дефицитные материалы, специалисты разных профессий. Ведь речь идет об утраченных бронзовых деталях. Поэтому главный интерес и помощь, которые могут решить дело, должны исходить из вышестоящих организаций — районного Совета народных депутатов, Ленинградского отделения ВООПИК, Фонда культуры, Ленсовета.

А как отнесутся к судьбе памятника в штабе и политуправлении Ленинградского военного округа, в Министерстве обороны, в КГБ СССР? Ведь в начале 1930-х годов, когда исчезли бронзовые элементы памятника, территорию бывшего 148-го пехотного Каспийского полка занимало Военно-политическое училище НКВД им. Ворошилова.

В Петродворце находится несколько военных училищ. Восстановление памятника может послужить наглядным примером в воспитании будущих офицеров. Сам же факт торжества исторической справедливости, когда Советская Армия возвращает утраченный монумент своим боевым предкам, несет в себе заряд большой нравственной силы.

Жители Петродворца будут бороться за восстановление ПАМЯТИ. Они надеются, что их услышат и им помогут. Не нужно только лениво и без любопытства, в толчее вокзальной, проходить мимо прошлого своей Родины.

Исторические фотографии из собраний
В. А. ГУЩИНА и М. М. ХАРЛАМОВОЙ.

Современное фото Р. Н. ПОПОВА

ПОПЫТКА ВОССТАНОВИТЬ АТЛАНТИДУ

ЕВГЕНИЙ КОВТУН,
кандидат искусствоведения

Наше знакомство с Павлом Андреевичем Мансуровым (1896—1983) состоялось заочно. В 1928 году он уехал из России. Спустя несколько десятилетий мое письмо разыскало его в Париже. Я в то время занимался историей Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), существовавшего в Петрограде — Ленинграде в 1920-е годы. Многие в современном ленинградском искусстве связано с традициями этого института, с пластическими проблемами, которые решали К. С. Малевич, М. В. Матюшин, П. Н. Филонов, П. А. Мансуров. Поэтому для меня был особенно важен живой контакт с Мансуровым, одним из руководителей ГИНХУКа.

Мансуров прочертил собственную траекторию в русском искусстве 20-х годов. Его помнили и ценили сотрудники института и ученики. В своей Декларации «Мирового Расцвета» (1923) Филонов, отвергая все левые и правые «вероучения», делает исключение для одного Мансурова, видя близкие ему подходы к творчеству.

Возникшую между нами переписку Мансуров определил как «часть теоретической работы», которая должна внести ясность в историю возникновения и деятельности ГИНХУКа. Он назвал ее «совместной попыткой восстановления Атлантиды»¹. Переписка длилась 13 лет, до смерти Павла Андреевича.

В первые же дни после Октябрьских событий Мансуров пришел в Зимний дворец к А. В. Луначарскому предложить сотрудничество с новой властью: «Именно я, мальчишка... в первое же утро залетел в совершенно пустой Зимний дворец к Луначарскому, сотрудничать. Испугавшись своей смелости, почти лишился слов, но они (Ан[атолий] Вас[ильевич] и тов. Д. Лещенко, его секретарь) быстро поняли меня. Луначарский сказал мне, что «уж слишком я молод и похож на ангелочка, а что всего им здесь сидеть не больше двух недель, а потом их повесят вот на этих балконах». Тут ко мне вернулась речь, и я сказал уже тверже — «ну что ж, тогда повесят вместе». Так решилась моя судьба, и мы больше не расставались»².

6 февраля 1918 года возник Отдел ИЗО Наркомпроса, объединивший левые силы искусства. «Это был штаб новых течений. Власть по искусству перешла в руки его представителей. Огромная победа над критикой, коллекционерами, фактическими правителями судьбами искусства и художников. Только самые сильные устояли в борьбе за новое движение против них, и им по праву должно было принадлежать то место [в] Наркомпросе, которое и называлось ИЗО. Рабочая революция помогла революции в искусстве»³.

Для Мансурова начался десятилетний период напряженной творческой работы. Несмотря на молодость, к моменту революции он нашел уже отправные вехи собственного художественного пути. Об этом можно судить по первым его работам.

Летом 1918 года состоялась церемония переименования Царского Села в Детское Село. По этому случаю в царскосельском Китайском театре был поставлен Б. Романовым балет «Упманн» на музыку А. С. Лурье в декорациях Мансурова. Оркестром дирижировал знаменитый дирижер А. К. Коутс.

Любопытна предыстория возникновения балета. Мансуров рассказывал: «„Упманн“ был сделан мною в 1915 году тушью для музыкальной шкатулки, какую я видел на вокзале в Павловске, около шоколадного киоска. Она состояла из механизма и куколок,

¹ Мансуров П. Дарственная надпись на титульном листе каталога персональной выставки художника в Париже в 1968 году (Mansoureff. Galerie Daniel Gervis. Paris, 1968). Экземпляр с автографом находится в собрании автора статьи.

² Здесь и ниже цитаты без ссылок на источник взяты из писем П. Мансурова 1970-х годов. Хранятся у автора настоящей статьи.

³ Малевич К. Музей художественной культуры. 15 августа 1923 года. Машинопись. См.: ЦГАОР, ф. 4340, оп. 1, д. 25, л. 30.



В мастерской М. Матюшина в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (бывш. Академия художеств). Стоят: второй слева К. Малевич, четвертый П. Мансуров, пятый М. Матюшин. 1918. Публикуется впервые

одетых в костюмы дам 18 века. <...> В эту шкатулку опускался гривенник... музыка начинала играть, а куколки очень изящно танцевать. Я решил по своему разумению, без всяких политических мыслей, которых у меня не было. Но мне казалось всегда, когда я видел богатую толпу, что она будет откалывать что угодно, вплоть до сдачи внаем своих жен и детей, чтоб только обобрать китайца или негра. Я остановился на китайце, а вокруг него ломали бешеную чечетку четыре фрачных хлюста. По два с каждой стороны китайца на фоне небоскребов. Такие шкатулки в России не изготвлились, поэтому эти два рисунка я вместе с костюмами и эскизами декораций к «Манфреду» лорда Байрона показывал Мейерхольду, который из китайца [хотел] сделать балет. Но он так долго «хотел», что Лурье написал музыку к моим рисункам.

В ремарке Артура Лурье для постановщика сказано:

Действующие лица:

Денди (4 исполнителя).

Китаец.

На сцене плакатная стена большого города. С правой стороны у кулисы: огромный сигарный плакат «Урманн», изображающий денди, пляшущего на фоне города.

Слева плакат: китаец на фоне рабочих кварталов. Ритм денди скачущий, чечетка. Кукольный и ломкий. Ритм китайца звонкий, вертушка. Танец исполняется при возгласах: *Hipp, Hipp! Stopp!* Длительность 2¹/₂ минуты¹.

Денди, роль которого исполняли четыре танцовщика, отплясывает на фоне рекламного плаката «Упманн». Динамичные контрасты рисунка «денди», сосредоточенная неподвижность вращения плоскостей в китайце говорят о том, что молодой художник свободно и органично владел супрем-кубистической культурой формы.

Мансуров вспоминает: «Этот балет был с треском исполнен под неистовые требо-

¹ Лурье А. Упманн. Курительная шутка. Пг., 1919.

вания публики 3 раза подряд, что не бывало с балетами никогда, а только с отдельными певцами, да и те не повторяли пропетого, а пели на bis что-нибудь другое. А Луначарский распорядился издать эту вещь, как музыку, так и рисунки». Издание вышло в 1919 году.

Осенью 1918 года Мансуров вновь вернулся к теме «Упманна», написав два панно, изображавших денди и китайца, но теперь они назывались «Европа» и «Азия». Полотнища высотой в три этажа висели на фасаде гостиницы «Англетер», окна которой смотрели на дом Мятлевых, где расположились Наркомпрос и его Отдел ИЗО.

Тема антиколониализма, Европы, эксплуатирующей Азию, намеченная в балете, получила здесь полное развитие. Мансуров пишет: «В плакатах на гостинице: один китаец и всего по одному денди с боков, а между ними увеличенные рисунки из серии «Бедные люди», сделанные перед революцией Керенского и изданные ИЗО с текстом Н. Н. Пунина. Рисунки тушью (манеру после них перенял Ив. Пуни, но с другими сюжетами) на фоне газетного текста, так и изданы. Хранились в витрине Русского музея, их было много — целый пакет туалетной бумаги».

Из этого цикла я обнаружил в Русском музее только два рисунка — «Мираж» и «Холера», судьба остальных неизвестна. Альбом «Бедные люди» не удалось найти.

В 1919 году Мансуров впервые участвовал на выставке в Зимнем дворце, где были собраны работы петроградских художников всех направлений. Он экспонировал несколько работ, выполненных в 1916—1919 годах. В 1922-м его супрематические рисунки были показаны на «Erste Russische Kunstausstellung» в берлинской галерее Ван Димена.

Зиму 1919/20 года Мансуров провел в Казани. Там он руководил мастерской на живописном факультете Казанского государственного художественного училища. Соседнюю мастерскую вел Фешин. Творческие установки мастерских были диаметрально противоположны. Портретист Фешин, щеголявший лихой маэстрией широкого мазка, придававшей его работам привкус салонности, обучал тому же своих учеников. В мастерской Мансурова овладевали законами чистой пластической формы, беспредметной конструкцией. Одна из его казанских учениц вспоминает: «Но то, над чем мы подолгу работали, и чем мы, не скрою, занимались не без увлечения, — это была «беспредметная» композиция. Мы овладевали, говоря современным языком, «космическими задачами». Из линий — прямых, кривых, спиралей, разных геометрических фигур мы строили на плоскости динамические, пространственные композиции, создавали причудливую игру цвета, придавая сочетаниям многокрасочных пятен символическое значение: радости, грусти, покоя, стремительности, тяжести, легкости и многого другого. Мы уходили в создаваемый нашей фантазией абстрактный мир цвето-линий»⁵. Вместе с Мансуровым из Казани отправились несколько учеников для продолжения занятий живописью в Петрограде, в бывшей школе Общества поощрения художеств, где стал преподавать Мансуров.

Еще до поездки в Казань Мансуров в Петрограде сблизился с главными представителями русского авангарда и, несмотря на молодость, был признан своим в кругу этих художников. Незадолго до революции он познакомился и с П. Н. Филоновым, а встреча с В. Е. Татлиным и К. С. Малевичем состоялась в 1918 году, когда они перебрались из Москвы в Петроград. Квартира Матюшина на Песочной улице еще с начала 1910-х годов была традиционным местом встречи левых художественных сил. И после революции она сохранила свое значение штаб-квартиры художественного авангарда Петрограда. (...) Мансуров, попав сюда, оказался у самых истоков художественных проблем и насущных организационных задач русского искусства. Каждый приносил свои идеи, часто противоречившие позиции других, но это были плодотворные разногласия, потому что спор вели, пользуясь выражением Велимира Хлебникова, «изобретатели», а не «приобретатели», в русле общих интересов нового искусства.

Мансуров вспоминает: «...от Татлина, Матюшина и особенно от Малевича распространялась какая-то родственная свежесть. Мы почти сразу стали противоречить друг другу, а позже ругаться, но превратились навсегда в каких-то родственников». Так продолжалось и позже, в стенах ГИНХУКа: «Да, мы «враждовали» друг с другом. Да, но это и был физический акт, из которого рождалось новое. Ночью мы обдумывали свои дневные «драки». Думаю только, что все мы были — одно сердце, и один без другого как разрушенная деревня».

Государственный институт художественной культуры был основан в 1919 году. Так значит в справке о нем, опубликованной в каталоге «Первой отчетной выставки Главнауки

⁵ Делякroat В. Несколько беглых воспоминаний о занятиях абстрактной живописью в 1920—1921 годах. Рукопись. 1966. См.: НБА АХ СССР, оп. 64, д. 157.

Наркомпроса» (Москва, 1925). Однако с момента основания должен был пройти определенный «инкубационный период», прежде чем идея исследовательского института получила полное воплощение. Прав Мансуров, отмечая, что «такое дело как ИНХУК никакая Главнаука, никакой Луначарский, вообще никто без предварительной, длительной и настойчивой подготовки с нашей стороны и со стороны [лиц], нам содействовавших, не могли решить, постановить и утвердить в два счета».

В организации ГИНХУКа важную роль сыграли Филонов и Малевич, но необходимо отметить активные действия Мансурова в том же направлении. Сам он пишет: «Я не есть альфа и омега ИНХУКа, хотя без меня его бы не состоялось». О том же свидетельствует и дневниковая запись Матюшина 1923 года. Решение музейной конференции преобразовать МХК в Институт, отмечает он, состоялось «благодаря настойчивости и содействию Малевича и Филонова (а тайная пружина — Мансуров)»⁶. «Тайна» заключалась в том, что Мансуров, хорошо знавший А. В. Луначарского, Г. С. Ятманова (зав. Отделом музеев НКП) и М. П. Кристи (зав. петроградским Отделением Главнауки) по совместной работе в первые годы революции, был связующим звеном между ними и художниками. Он настойчиво убеждал тех, от кого это зависело, в необходимости организации Института. Он стремился реализовать общие мечты об организации ИНХУКа («и как молния исполнял желания, накопившиеся до меня»). «Хотя я, в свою очередь, был премного инструктирован всем синклитом моих друзей.»

ГИНХУК проводил ежегодные отчетные выставки, посвященные своей исследовательской и творческой работе. Мансуров участвовал в каждой из них. Он писал свои композиции на досках, подобно Татлину, тщательно прорабатывая цвет и фактуру в технике левкаса. На фотографии экспозиции 1923 года видна его «доска» «Пиво», получившая широкую известность на послевоенных зарубежных выставках Мансурова. На первый взгляд бесприметная, эта «доска» художника тесно связана с традицией городской вывески. Воздействие вывески на Мансурова шло совсем иным путем, чем, например, на Ларионова. Его увлекала не красочная стихия, а пластическая формула вывески, ее эмблематичность и каноничность. Смысловая содержательность вывески заключается не только в живописно разыгранном сюжете, но прежде всего в композиционной структуре, создающей неизменный, узнаваемый канон. Мансуров остро воспринял это свойство вывески. Он вспоминал: «Когда я говорил Малевичу, что его черный квадрат есть буддийская религиозная эмблема, он широко открывал глаза. А эмблема эта существует тысячи лет. И мое тоже «Пиво» есть атавистическое начало, сохранившееся в моем организме от незапамятных предков, через вывески около трактиров-пивных. С одной стороны дверей «Пиво», с другой — «Биллиард». А мои рисунки до 22 года были полны этой композицией. И несмотря на то, что афиши у трактиров я видал с детства, только в 1922 году я это заметил и соединил одно с другим. Конечно, я и вывески — это не совсем одно и то же, но прошли века, и произошли некоторые изменения в головах художников».

В «доске» Мансурова «П» и «О» — начальная и конечная буквы слова «пиво» сплавлены в единую формулу со знаковым изображением пивной кружки. «Пиво» стало первой живописно-пластической формулой в творчестве Мансурова. Эту линию он развивал на протяжении всей жизни. В предисловии к своей выставке 1968 года художник писал: «Ровно через пятьдесят лет, месяц в месяц, после моей первой выставки в Санкт-Петербурге, я представляю сегодня некоторые из моих недавних произведений. Здесь проявится та же «новая» живописная формула, открытая с момента рождения моего творчества. Если существуют многочисленные проявления этой формулы, применяемые к живописным идеям, возникшим в глубине моего организма, моей интуиции, сама формула эта тем не менее не изменилась с 1917—1918 годов, и до сих пор я еще не создал картину, в которой она проявилась бы совершенно, во весь размах, идеально. И в поисках этого идеала я игнорировал поэтический элемент. Я рассчитываю, я комбинирую, я применяю измерение — или формулу — к еще неясным пластическим идеям, рожденным моим инстинктом, но никогда — без участия разума. И может быть, однажды я открою точное соотношение между инстинктом и расчетом и мне удастся выразить в пластическом элементе квинтэссенцию атмосферы нашего времени. Красота — это точный расчет»⁷.

У Мансурова сохранились две фотографии его зала на отчетной выставке 1923 года, которые воспроизводились во многих послевоенных западных каталогах. На стенах зала висят его работы, в частности уже упоминавшееся «Пиво», виден рисунок со стремитель-

⁶ Матюшин М. Дневники. Тетрадь № 2. 1921—1924 гг. РО ИРЛИ, ф. 656.

⁷ Mansouroff. Galerie Daniel Gervis. Paris, 1968.



Китаец. Рисунок к изданию балета А. Лурье «Упмани». 1919

Денди. Рисунок к изданию балета А. Лурье «Упмани». 1919

ными прямыми, охваченными упругими кривыми линиями, который хранится в Третьяковской галерее. Эти фотографии раскрывают и предвосхищают весь арсенал будущих пластических решений Мансурова, его послевоенных «досок», и не только его. Фотографии, публиковавшиеся неоднократно, натолкнули многих на подобные решения. Большая доля истины есть в словах Мансурова, отмечавшего, что «с этих двух фотографий моих работ в ИНХУКе здесь (на Западе.— Ред.) появилось более десятка «гениев». О них изданы целые библии. А именами некоторых названы улицы. Удочки, хотя и поздно, закинута как бы «до нас». Еще все же некоторые не под силу украсть. Разобрать не могут»^{*}.

Мансуров вошел в русское искусство в тот период, когда кубизм как система пластических закономерностей оказался в кризисе. Принцип геометризации, составлявший душу кубизма, был уже недостаточен, чтобы выразить новые взаимоотношения человека и мира. Нужны были иные пластические решения, способные адекватно передать новую гармонию человека и вселенной. Одни видели выход из этого кризиса в полной беспредметности, другие — в возврате к природным основам в новой, более тонкой и сложной, согласованности искусства с природой.

Работа Экспериментального отдела Мансурова была одним из первых опытов теоретического обоснования этого «возврата к природе». Перед Мансуровым, превосходно владевшим пластикой кубо-футуризма, испытавшим влияние супрематизма, возникли новые проблемы, которые привели его к замене геометризации «органическим» началом в творчестве. Он не хотел произвольно-субъективных форм в духе Кандинского, но не желал и «правил», диктуемых жесткой геометризацией.

«Моя работа,— писал художник,— была посвящена Сурикову. На обложке были воспроизведены пчелиные соты, паутина и американские небоскребы. Т. е. естественная

^{*} См. примечание 1.



Миражев. Рисунок из цикла «Бедные люди». 1918. Бумага, тушь. ГРМ



Холера. Рисунок из цикла «Бедные люди». 1918. Бумага, тушь. ГРМ

конструктивная зависимость. Родственность приемов. Примерные и безошибочные образцы строений всякой тли, и в том числе человека, часто пренебрегающего своими чувствами и опирающегося на казенные знания сегодня, а завтра эти «знания» подвергнутся отрицанию. И дом повалится. Но не в доме дело, а в живописи, основы которой, т. е. искусства, покоятся и должны покоиться на чувстве»⁹.

Мансуров стремился к тому, чтобы произведение искусства возникало так же органично и непреложно, как растет дерево, как пчела строит свои соты. Он исследует конструктивное творчество самой природы, выводя из природного формообразования происхождение форм в искусстве. «Я стремлюсь показать,— писал художник,— природную основу, всегда являющуюся источником для работы художников всех времен, всех стран и всех народов. <...> С этой целью организованная и ведущая мною в Ленинградском Институте художественной культуры работа направлена в область определения причин, обуславливающих появление и формирующих структуру и внешний вид сооружений человека, понимая под словом «сооружение» различные бытовые предметы, начиная от жилища и кончая искусством»¹⁰.

Мансуров изучает структуры минералов, растительные образования, конструктивную «деятельность» птиц, насекомых, животных, первобытных народов и показывает на примерах из разных эпох и стран, как это природное формотворчество всегда плодотворно влияло на развитие пластической формы. Он считает природу единственным учителем художника, но видит его задачу не в «подражании» ей, а в творчестве по законам, аналогичным природным: исследования Мансурова заключали в себе идеи еще не родившейся бионики.

⁹ Мансуров П. Из письма Р. Великановой Е. Ковтуну. 19 января 1971 года. Хранится у адресата.

¹⁰ Мансуров П. Против академистов-формалистов. Машинопись. 1926. См.: ЦГАОР, ф. 2555, оп. 1, д. 1018.

Изучение органических форм и конструкций убедило Мансурова в узости, одностороннем характере эстетики «прямой, квадрата и куба». Природа была щедрее в своих формобразованях, поучительных для искусства. Она открыла художнику важное значение кривой и криволинейных форм, получивших позже большое развитие в пластических искусствах, например в современной архитектуре и дизайне. Мансуров был одним из первых мастеров, разрабатывавших не только в собственном творчестве, но и теоретически новые художественные принципы, которые шли на смену эстетике кубизма.

Развитие принципа «органического роста», направленного против «механической геометризации», закономерно привело Мансурова к противопоставлению деревни-природы — городу-машине, Востока—Западу, противопоставлению, которое имело большую и давнюю традицию в русской философской мысли. Противопоставляя в своих панно 1918 года Европу и Азию, Мансуров подключается к предвоенной дискуссии, поднятой группой М. Ф. Ларионова, о роли Востока и Запада в судьбах русского народа. Он считает, что сложность выбора верного пути для русского художника заключена в особом положении России, разделяющей собою «два борющиеся в мире за первенство начала, определяющих взгляд человека на жизнь: одно — механическое, банковское, пожирающее не пищу, а калории — Европу, и другое — страны Земли и Человека, не подстригающего Природу, а ею восторженного, ее боготворящего»¹¹.

Исследования Мансурова заинтересовали некоторых крупных ученых, их ценили и в самом ГИНХУКе. Защищая работу Мансурова от вульгарной критики, директор института Малевич отмечал: «Совет Института нашел не лишенной интереса его основную идею: проследить зависимость художественной формы от окружающей ее материальной среды»¹². Работу Экспериментального отдела Мансурова вместе с исследовательскими итогами других отделов институт предполагал показать на своей зарубежной выставке.

30 мая 1926 года в ГИНХУКе открылась выставка исследовательских работ института, которая стала последней. Мансурову был отведен отдельный зал. Теоретические таблицы, фотографии, поясняющие тексты, собственные живописные работы художника знакомили с результатами исследований Мансурова. Там же висел и своеобразный антиурбанистический манифест художника — «Мирское письмо к городу», — близкий по духу С. Есенину и Н. Клюеву, с которыми он был близок. В нем ощутима боль, вызванная недавней гибелью Есенина. Привожу его целиком:

«Не забываетесь о нас. Не учите нас. Нам самим в себе хорошо. Не одевайте на нас глупых цилиндров и не сажайте нас в зоологический сад.

На наших базарах нет ваших мертвых товаров; не звоните нам в уши, что ваши товары и фабрики нужны нам. Мы теперь, как и всегда, делаем сами себе все, что нам нужно. В любом деле мы искуснее вас — во всяком ремесле мы художники. Наше народное искусство самое величественное, вечно нестареющее и истинное. Наши братья художники, попавшие в ваш городской рай, умирают с голода и вешаются от тоски. В нашей истории не было такого позора: мы вдохновеннейших, как и мудрейших из нас, причисляем к лику святых. Они — сердце наше. Мы верим в них, почитаем их и будем молиться им вечно. Вы не указ нам. Вы живете гадко и зло. Наши зеленые деревни лучше ваших смрадных, дымных городов. Не грабьте нас, и мы будем богаты. Вы истребляете нас войнами. Нам нечего завоевывать, у нас все есть. Не гоните нас на свои заводы, не убивайте нас, мы жалеем и любим вас. Идите к нам. Но вы больны, и мы боимся вас. У вас нам нечего делать. Ваша культура зла: и ваша наука в ваших руках не обещает нам счастья. Мы ждем вас, а к вам не пойдём»¹³.

В те годы, когда страна жила под знаком индустриализации, манифест Мансурова, как поэзия Клюева и Есенина, тоже защищавших деревню, крестьянский уклад жизни, казался проповедью отсталости. Теперь, спустя годы, в нем слышен голос экологической и социальной тревоги за судьбы земли, деревни и вековой крестьянской культуры.

Как мы знаем, ГИНХУК был разгромлен. Теоретические исследования Мансурова остались незавершенными. Но в период кризиса кубизма они, как и живописные работы художника, были острым симптомом новых представлений о роли природной основы в творческом процессе.

¹¹ Там же.

¹² Малевич К. Письмо в ленинградское отделение Главнауки. 1926. См.: ЦГАОР, ф. 4340, оп. 1, д. 67, л. 20—21.

¹³ ЦГАОР, ф. 2555, оп. 1, д. 1018. В верхней части манифеста приписка рукой художника: «Написано мною, но снято инст[итутской] администрацией в первый день выставки. П. Мансуров».

Я РОБОТ ЕСТЬ

ДВА МАНИФЕСТА

I

1. Свобода, равенство и братство — нелепость

Религия (социализм) рождает бездельников, толкующих «государственное» право, «науки» и «искусства» «в свете» той или иной «философии», всегда абсурдной, быстро сменяющей одна другую.

2. Мы — всё покрывающий — расчет

Техника — жизнь.

Путь техники — Логика жизни.

Последующая ступень развития Техники никогда не уничтожала предшествующей, а совершенствовалась в целях наибольшего сохранения энергии Трудящихся.

Развитие Техники — путь к верному освобождению от гнета физического труда.

Отделение Экспериментальное и Техники Живописи П. А. Мансурова.

1924 г.¹

II

ВМЕСТО ОБЪЯСНЕНИЯ РАБОТ

Я знаю, как опасна для самого художника попытка популяризировать свои взгляды.

Такие попытки всегда, как и в данном случае, имея под собой недостаточную научную осведомленность, претендуют на установление совершенно оригинальной системы, объясняющей всю сложность взаимоотношений художника с окружающей его средой, питающей и эксплуатирующей его.

Особенное положение художника в данное время заставляет его всемерно противоборствовать не имеющим никакого реального и даже просто логического основания в применении к искусству идеям администраторов, политиков и коммерсантов, заполнивших своей философией всевозможные позиции, удобные для разговора с народом.

Результатом господствующей политической философии явилось физическое вымирание художника, как равно и вполне разрушенная художественная школа.

Находясь в равном с другими товарищами положении и наблюдая всю неестественность создавшихся отношений, я пытаюсь выяснить своим врагам причины, заставляющие нас жить и работать.

[1926] ²

СОЕДИНЯЮЩЕЕ ЗВЕНО

ИЗ ПИСЕМ Е. КОВТУНУ

1

21 августа 1970

Мой Драгоценный Друг. <...>

Теперь все достаточно перепуталось оттого, что я, помимо моей воли и просто напуганный, оказался в совершенно чужом мне мире. И длится то 42 года³. До сего дня. Но знайте, что я говорю с Вами как с голосом из моего города. Я живу, и я не убит случайно. Но случай и есть моя реальность. Малевич всем говорил, что я и только я останусь свидетелем и защитником, тогда, когда я говорил им о моей молодости и чтоб они меня простили и снисходили к моим спорам как к изъяслению дружбы, необходимой при деле. Вы хотите знать хронологическое, но второстепенное. Я не есть альфа и омега ИНХУКа, хотя без меня его бы не состоялось. В силу того, что по молодости лет и как первый, пришедший работать совместно к Луначарскому, я как молния исполнял желания, накопившиеся до меня. <...>

Была у моего друга Гидони⁴ композиция, с которой я сделал во время 1917 года плакат, закрывавший весь угловой фасад... Публичной библиотеки, и я видел фотографию с него в Музее революции в Зимнем дворце. <...> Другой плакат того же времени закрывал на углу улицы Гоголя гостиницу «Angleter» — «Лордам по мордам». И это мои слова, а не Маяковского. Тоже в Музее революции. К слову сказать, я вычитал где-то на днях, что никакой бомбы не понадало в Зимний дворец. Именно в самый угол... комнаты императрицы, против Биржи, и был отколот хороший кубический метр этого угла, но ни одно стекло рядом даже не лопнуло. Там был стол и кабинет Луначарского, после того, когда прошли обещанные «две недели»⁵. Железная никелированная кровать царицы оставалась, и я на ней спал, а стена была заколота photographиями и картинками, по грошу продававшимися около церквей,— Иоанна Кронштадтского, Серафима Саровского, всяких столпников и Магдалин. Точно, как в сундуке старой няни. Эта очень трогательная и невинная женщина полна наивности самых старых деревенских баб, хотя и немка. Что поделаешь, своя судьба. Судьба людей, ушедших в свое шекспировское одиночество, не сладка. Объединенные миллионы вшивой посредственности и ничтожества. Люди, лишённые инициативы-отдельности, тренируются в ненависти к человеку скромно отдельному и непобедимому в своей особенности. Полишинели, увлекавшие толпу, скрывали свое отдельное лицо под маской рожи. И когда все исковеркано, все переломано и превращено в летящую пыль, тогда начинают собирать осколки. Вставлять их в рамку. Любоваться тенью от дыма. Все эти Венеры с отбитыми руками и ногами. Из какой ненависти отбивались эти каменные носы [!] Несколько сот бомб было подложено немцами под место могилы Пушкина, в свое время убитого агентом-проходимцем. Но этого оказалось недостаточно. Должна была быть убита память о нем. Я живу здесь — в мире воровства и неустой. По лесу, из которого Вы несете ароматные плоды, где текут реки, полные рыбы,— провокационно пущена уничтожающая его машина. Живое испепеляется в бумажную труху. Настоящих слов никто не писал. Гуляющие люди сказали

их. Одному была предложена чаша с ядом. Другому — крест. Тогда еще не было бомб и ядер самоуничтожения. Это самоуничтожение — предел бессильной злобы, за отсутствием уничтоженного падающей на самого себя как на подобие того, чего уже нет и чему нет возврата. <...>

2

26 августа 1970

Дорогой Евгений Федорович.

Из Школы мы выходили вполне ничего не знающими ⁶. Но все же в школьной библиотеке на Мойке, 83, сидела и заведовала ею сестра Врубеля. Одно ее бессловесное присутствие окрашивало там имевшиеся материалы в особый тон, требовавший внимания к тому, что там мы находили. Все, что печаталось в «Столице и усадьбе», в «Аполлоне». Мы видели цветные репродукции с икон и [с] того, что находилось в Щукинской галерее. <...> В иконном отделе Русского музея все это приходило в нужный порядок. Во всяком случае, в моей голове. И как эта живопись делалась, меня очень интересовало. И я ходил в Публичную библиотеку искать методы и рецепты, которые, между прочим, совсем менялись на практике. Тогда я работал, как и все, на холстах. В голове и на практике было довольно сумбурно. Передо мною не стояло никакой стройной системы переходов и эволюции живописных тенденций, но я очень хорошо понимал, что мы потеряли какую-то свою особенность.

В нашей русской живописи много было анекдотического, подражательного или квасного. <...> Мечтательное. Сказочный сон для детей. Уже были и Сезанн, и Матисс, и даже Татлин и Малевич. И все это — да, хорошо, но проходило бесследно мимо меня. Хотя видел, что это все очень хорошо.

Однажды в вагоне железной дороги мне попала книжка — перевод К. Чуковского — Уот Уитман. Вот здесь я понял, как надо смотреть на то, что проходит перед твоими глазами. Понять я понял, что старая привычка делать, как Бог на душу положит, длилась вплоть до моей мобилизации. <...>

Гр. София Ильиншна Толстая, жена Есенина, купила у меня, если это можно так назвать, портрет Есенина в морге Обуховской больницы, якобы для музея Есенина. Она умерла. Может быть, знают сестры Сережи или Устинова ⁷, бывшая со своим мужем при этом жутком происшествии, которое произошло через час, как я с Клюевым ушли от него из «Angletter», помечавшегося как раз против дома Мятлевой на Исаакиевской площади. <...>

Хармс ⁸ унес свой портрет (этюд) немедленно, еще сырой, к себе, и что стало, надо спросить на Конюшенной у его жены ⁹, чудной красавицы, и ее брата композитора Марселя. И у Введенского ¹⁰ и их друзей. Это совершенно натуралистический этюд.

Как жаль, что все школьное мое пропало. <...> А в угловом доме на Офицерской, если идти от нас, жила чудная моя ученица Кульбина, дочь доктора Кульбина ¹¹. У меня остались ею мне данные кроки с Маринетти ¹², бывшем в Петербурге вторично в 1914 году. Один портрет и два наброска, когда Маринетти говорит.

Затем у меня есть три крошечные акварели К. С. Малевича, которые он сделал и подарил за день до моего отъезда за границу, когда мы прощались. Это последние в его жизни супрематические композиции. Лучшие, что я видал. Я беден, но я храню. Сделано при мне. Очень тонко. Я пришлю Вам со всего этого фотографии.

Кажется, мне нужно будет все это продать, а то может пропасть. Уже ждут и ходят кругом. Не знаю, я чувствую себя прилично. Даже недавно дрался, но он, конечно, не отвечал как бы мог. Но все же.

Сейчас, например, пять часов ночи, а все пишу и пишу. Но я все же устал. <...>

3

24 мая 1971

Дорогой Евгений Федорович, я уже сообщал Вам, что я все от Вас аккуратно получаю. Но иногда с замедлениями. <...>

Экспериментальный отдел ИНХУКа, т. е. я, был занят желанием установить обстоятельства рождения пластических форм. У всякого живого существа в мире наряду с необходимостью строить нужное есть параллельное желание эти сооружения сделать лучше, красиво, хотя бы то была простая палка, гвоздь или молоток. То же самое у строящих свои



Да здравствует коммуна. Панно на фасаде Публичной библиотеки. 1917

гнезда и иного вида жилища насекомых, птиц и животных. Все они также и непрестанно заботятся о своей гигиене и милотидности. Даже рыбы одной породы и одной семьи имеют отличающиеся друг от друга лица. Нет двух одинаковых мух одной и той же породы. А в механике или физике нет двух одинаковых капель воды. Это моя основа. У меня не было никаких Сезаннов и Рембрандтов, от которых я отталкивался. Меня сделали вещи, не имевшие отношения к искусству. Я сам перевернул их. Но только вперед меня перевернул 1-й авиационный парк, когда я был досрочно, 18 лет от роду, после окончания Школы Поощрения художеств, призван в солдаты, а позже переведен в Управление Военно-воздушного флота как чертежник и проектировщик ангаров для аэропланов. Мое восхищение видимым там отвернуло меня совершенно от того, чем занимался в Школе и в других местах, до мобилизации. С Матюшиным, Малевичем и Татлиным я познакомился после Октябрьской революции, в 1917 году. Я конечно был в восторге от Татлина и Малевича, а Филонова я знал еще до революции, но его вещи были вне моих восторгов. Я любил его и его работу как подвижническую. Но все эти четыре моих старших товарища помогли мне понять то, что я стал делать «беспредметное» еще в Управлении Военно-воздушного флота. Я понял и то, что они и я одного поля ягоды. Но я еще был цветочком, а они уже определившимися «фруктами», каждый в своем роде.

Лучше, конечно, употреблять мои тексты, чем чужое вранье. Но моя работа в Экспериментальном отделе ИНХУКа вначале имела полемический характер, поэтому то, что я написал в начале этого письма, более точно формулирует и иллюстрирует мною же выставленные доказательства (с 1922 г.), к сожалению, с нападками на Малевича, что отчасти я считаю правильным и сейчас, так как его работа грозила превратить ИНХУК в новую и не заслуживающую быть названной Академией школу. Это любительская «академия», а не подобная консерватории, которую можно считать Академией, покоящейся на всей сумме достижений в области музыки со времен древних до новейших, нынче существующих, живых образцов. (...)

Как понимают теперь, в супрематизме и конструктивизме есть предметно-полезное начало, чего у меня давно уже нет, хотя я являюсь естественным продолжением и совершенно реален, несмотря на новую оформленность «этой реальности» — т. е. реальности совершенно натуральной. Самому мне может казаться, что я упал с неба, на самом же деле я есть соединяющее звено в эволюции пластической разновидности форм нашего времени, все более принимающих вид, параллельный общему техническому совершенству. Лишенному или не лишенному всех приложимых или сопутствующих живописи форм, часто превращающихся в предмет. Все это надо понимать, что все мы приходим вовремя. И время каждому свое. Мы все забегаем немного вперед. А иногда и много. Но и те, кто позже, отстали. — всего только укрепляют занятые позиции. Все идет своим чередом. И как видно позже — идет параллельно. И наука, и техника, и искусство, многое предвидящее.

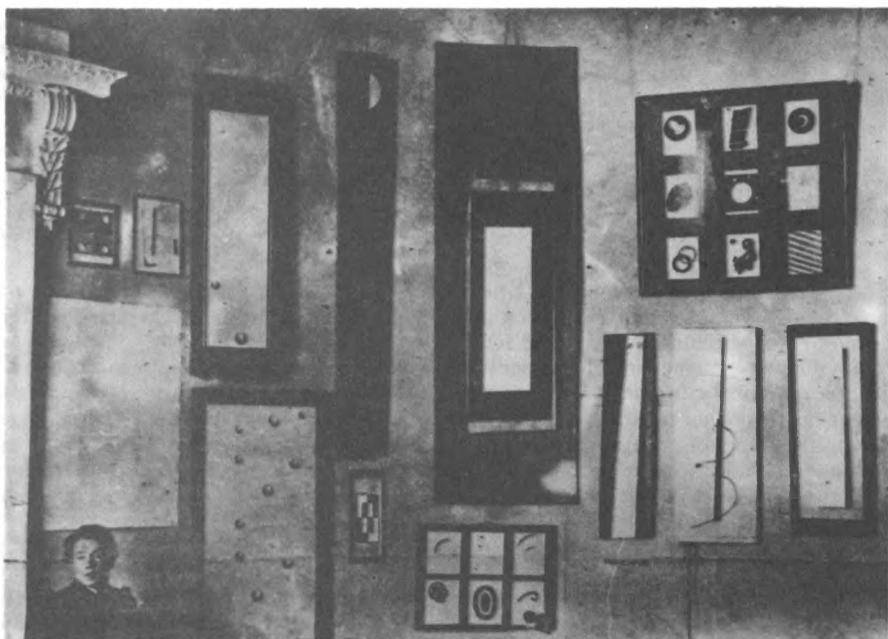
4

28 мая 1971

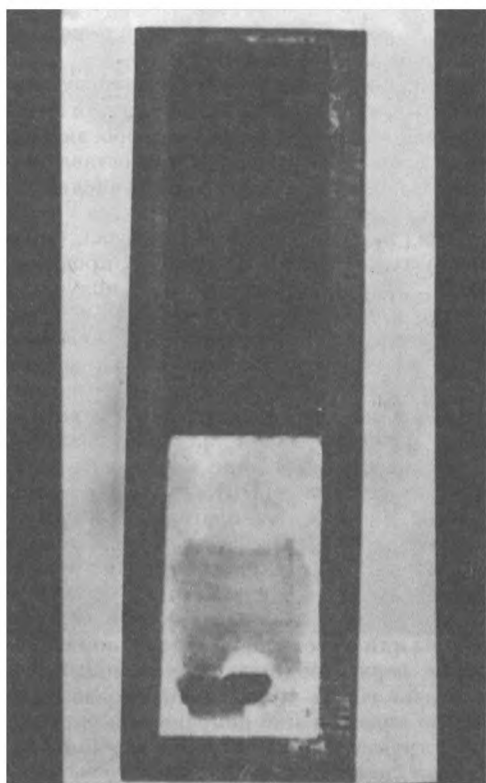
Весьма своевременно Вы спросили у меня о Ларионове и Гончаровой. Как Вам известно, Мих[аил] Фед[орович] Ларионов приехал в Москву из Тирасполя. Биография Вы и без меня знаете. Но почтенному собранию или в каталог я желаю доложить, что не влияние на него французской живописи было фундаментом его существования. И будет еще более недостоверно, если туда же спустить и Нат[алью] Серг[еевну] Гончарову. Ни тому, ни другой я лично не вижу оснований приписывать большое значение в эволюции живописи. Хотя его лучизм предшествовал экспрессионизму в его «беспредметной» части. Но здесь как раз необходимо начать с начала, а не из середины. (...) Итак. Оказавшись в Москве, в Школе живописи и ваяния, во дни славы Рябушкина, Сурикова, Репина, Борисова-Мусатова, Левитана и, наконец, Врубеля, наш тираспольский мальчик махом и с восторгом прокатился по ним по всем. Я видел у самого Ларионова на улице Жака Калло¹³ и рядом в переулке в мастерской, по этюдкам и картинам, которые он с воспоминаниями сентиментальными, при обожании на словах всех вышеупомянутых, иллюстрировал подражание каждому из них, тут же, этюдом или картинкой. Бывало, что и с вечера до утра длились воспоминания. Особенно я помню «Вход в цирк» (палатка шатром в Одессе). Это был чисто Ренин. Вот чем на самом деле жив был М. Ф. Ларионов. В конце школьной карьеры он попал к Врубелю, работавшему тогда в «Метрополе» — гостинице. Но оставался у него вместе с другими не больше двух недель. После чего Врубелю это надоело, и он всех их выгнал.

В это самое время подоспел футуризм и фоны с картин Врубеля, похожие на окна, хваченные морозом, и портреты Брюсова и Морозова пошли за «лучизм», и начались «всеобщие» разговоры о Сезанне и Матиссе, который в это время работал у Щукина в Никольском переулке и чрезвычайно восторгался русскими иконами, им подражал и, между прочим, вывозил к себе. Настало невероятно шумное время. «Лучизм» как-то недолго длился. Больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и Царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, «хваченные» анилином вдоль и поперек, — вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал. Сквозь эти лубки Н. С. Гончарова старалась приблизиться к Школе, но несовместимые ни по духу, ни по форме, эти два источника она сумела использовать весьма поверхностно, декоративно. Нет причин в этом же тоне говорить об оригинальных работах М. Ф. Ларионова бытового характера, где в качестве источника играет роль теперь исчезнувшее повсюду провинциальное, тоже народное и распространенное по всем углам страны, во все ее четыре стороны, вдохновенное искусство вывесок. Везде по-своему разных, как и иконы, и тоже делившихся на деревенские, сельские, уездные, городские и столичные. Простонародные вывески были особенно поэтичны и оригинальны, что и было Ларионовым использовано. Его солдаты под заборами, играющие в карты, парикмахерские, использованные им, — это наивные вывески. (...) Ларионову и Гончаровой было нечего терять, когда он и она окончательно утонули в дягилевской антрепризе. Которая вначале была для Европы великой неожиданностью, но рассосалась после его смерти в 1929 г. На этом стоит точка полного и безвозвратного заморозка «Мира искусства». Ругая Суриковых и Рениных и хорошо сбив молодое поколение артистов всех категорий с прямой дороги, они, начав с треском с мужика, скончались невероятно печально к услугам Ковент-Гардена.

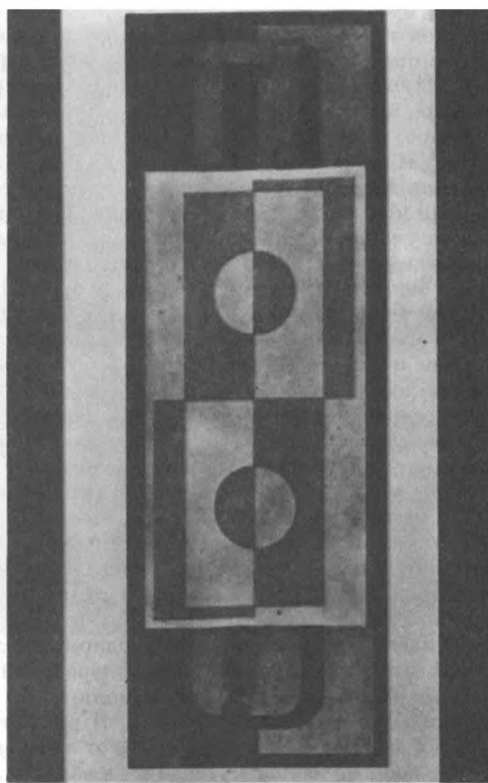
Редко кто может удовлетвориться горьким и оскорбительным «хлебом» изгнания. В безвыходном положении приходится умирать сурово. Так мы говорим как очевидцы и участники в деле. Маринетти давно крикнул: смотри вокруг себя, а в луврах спасения нет.



*Фрагмент экспозиции произведений П. Мансурова в Музее художественной культуры.
Слева внизу -- П. Мансуров. 1923*



Без названия. 1927. Бумага, тушь



Пиво. 1922. Доска, левкас, масло

Вот этот знаменательный крик повсеместно был услышан, и художники, расположенные считать себя интернациональными, смогут найти красоту не только под родительским крылышком и в уютных народных картинках, но и в холодной и глубокой воде одиночества, окруженные вежливым хамством. Да, ласки мало. Да она все равно дится недолго. Роскошь осыпается. Одиночество всегда и везде было спасением.

Дорогой Евгений Федорович. <...>

Я вам писал, как организовался Институт и кто был его действительными членами. Я действительно упустил уточнить роль и положение Н. Н. Пунина¹⁴. Он остался Институту в наследство от исчезнувшего Отдела ИЗО... но официально Н. Н. Пунин был заместителем Д. П. Штеренберга¹⁵, заведовавшего всем ИЗО после Татлина — и московским и ленинградским, постепенно умиравшим вследствие переезда всего Наркомпроса в Москву. На пустом месте осталась часть вещей, купленных у художников Отделом ИЗО и составлявших собою Музей живописной культуры. Этими предметами был занят дом Мятлевой, где и она сама еще помещалась, но с образованием ИНХУКа («при музее») постепенно и ИЗО и музей переставали существовать. <...> Наркомпрос тоже перебрался в Москву, а в Ленинграде осталась его «половина», т. к. здесь сосредоточивалась тогда вся научная верхушка страны и ее главные силы. Луначарский бывал одну неделю в Москве, а одну в Петербурге. И наконец окончательно переехал в Москву. Наркомпрос существовал и управлялся уже не им, а тов. Яковлевой, а Луначарский именовался наркомом. Подписывал бумаги и представлял НКП официально. Он имел влияние на художественные дела. А Яковлева была только членом коллегии. Так что натура и «документ» существовали не всегда параллельно. Одним словом, ИНХУК выжил из дома Мятлевой все, что там было. Самой Мятлевой, очень красивой старой женщины, тоже не стало видно. А Ник[олай] Ник[олаевич] Пунин остался зав[едующим] музеем и членом Совета как критик и общий «идеолог» Института. Вообще, он тоже перестал там бывать за исключением дней открытия отчетных выставок и для сношения с Наркомпросом, т. е. с Главнаукой, чего в реальности тоже не было.

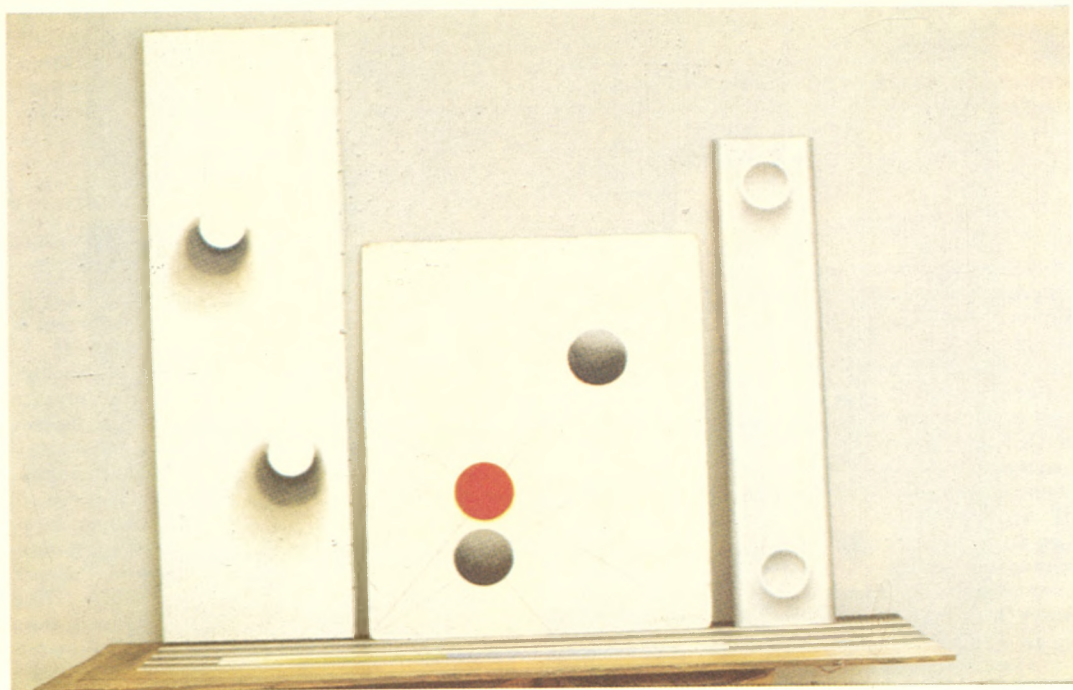
И[а]вел] Ник[олаевич] Филонов ни практически, ни формально никогда тоже ничем не ведал, и никакой «идеологии» у него не было. У него была издана на белой меловой бумаге брошюра, иллюстрированная его рисунками и называвшаяся «Пропевень о проросли мировой»¹⁶. На первой вступительной выставке вместе со всеми он выставил в предоставленном ему зале много своих вещей. Без всяких особых деклараций. И больше только числился, а участия ни в работе, ни на выставках не принимал. На Фонтанке, в Доме искусства¹⁷, он со своими учениками на громадных холстах выполнил ряд картин, хотя мне он сказал, что это самостоятельные работы его учеников. Сам он действительно, не сходя с места, продолжал делать свои работы в Доме литераторов (Карповка, 19). Это дом, который я получил от Луначарского для художников и где я жил до смерти моего брата, декабрь 1918 г.¹⁸ <...>

Те, кто шел от импрессионизма, Сезанна, кубизма, футуризма, — это кончилось на Татлине и Малевиче. Мои первые работы (так наз. «беспредметные») сделаны в Управлении Военно-воздушного флота. Там я понял, что истинное восхищение во мне всегда вызывали, кроме эффектов натуры, также всякие мелочи, которые я видал в лавках (удочки, поплавки, бабочки с «американскими жителями», там плававшими), и наконец я увидел в 1-м авиационном парке аэропланы, всякие проволочки и позже, в Управлении Военно-воздушного флота, всякие детали аппаратов, которые мне приходилось рисовать или чертить. Отсюда я пришел, а не из предыдущих картин. Позже, т. е. в 1917 г., я встретился благодаря событиям с Татлиным и Малевичем и Матюшиным, и я тогда понял, что я делаю что-то другое. Они явно исходили из французской живописи. Я же даже в мыслях этого не имел. Но будучи в младенческом возрасте (20 лет), мне лестно было себя считать за одно и то же.

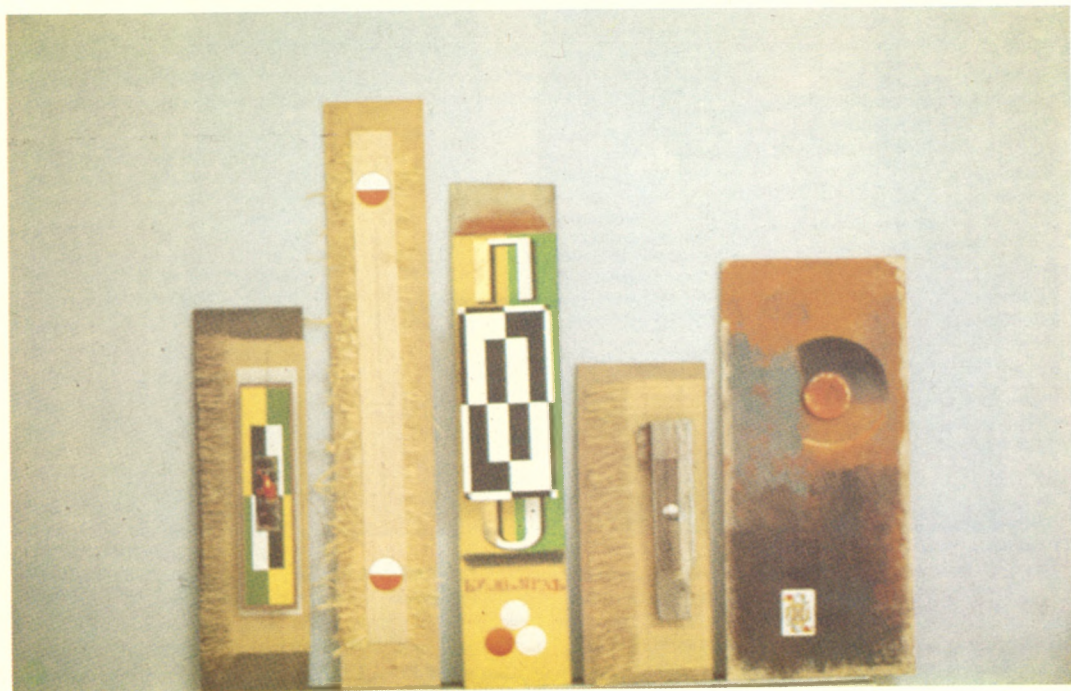
Тут я все же должен заметить, что еще до революции меня Mlle Duchene¹⁹ познакомила с Филоновым, жившим на Обводном канале у сестры или с сестрой, и там он в помещении привратника сидел на табуретке перед малюсеньким, вернее подставкой, чем мольбертом, выводил белой краской своих полярных, но довольно голых и довольно первобытных, похожих на охотников, будетлян. Я раньше такого не видал, и мне понравилась дотошная выделка и сами будетляне. Но этот эпизод в мою структуру не входил, как допотопные звери в зоологическом музее. Там я замечал, что в один скелет вогнаны три или четыре разных зверя для того, чтобы профессору Дарвину было легче что-то не существовавшее до-казать. <...>



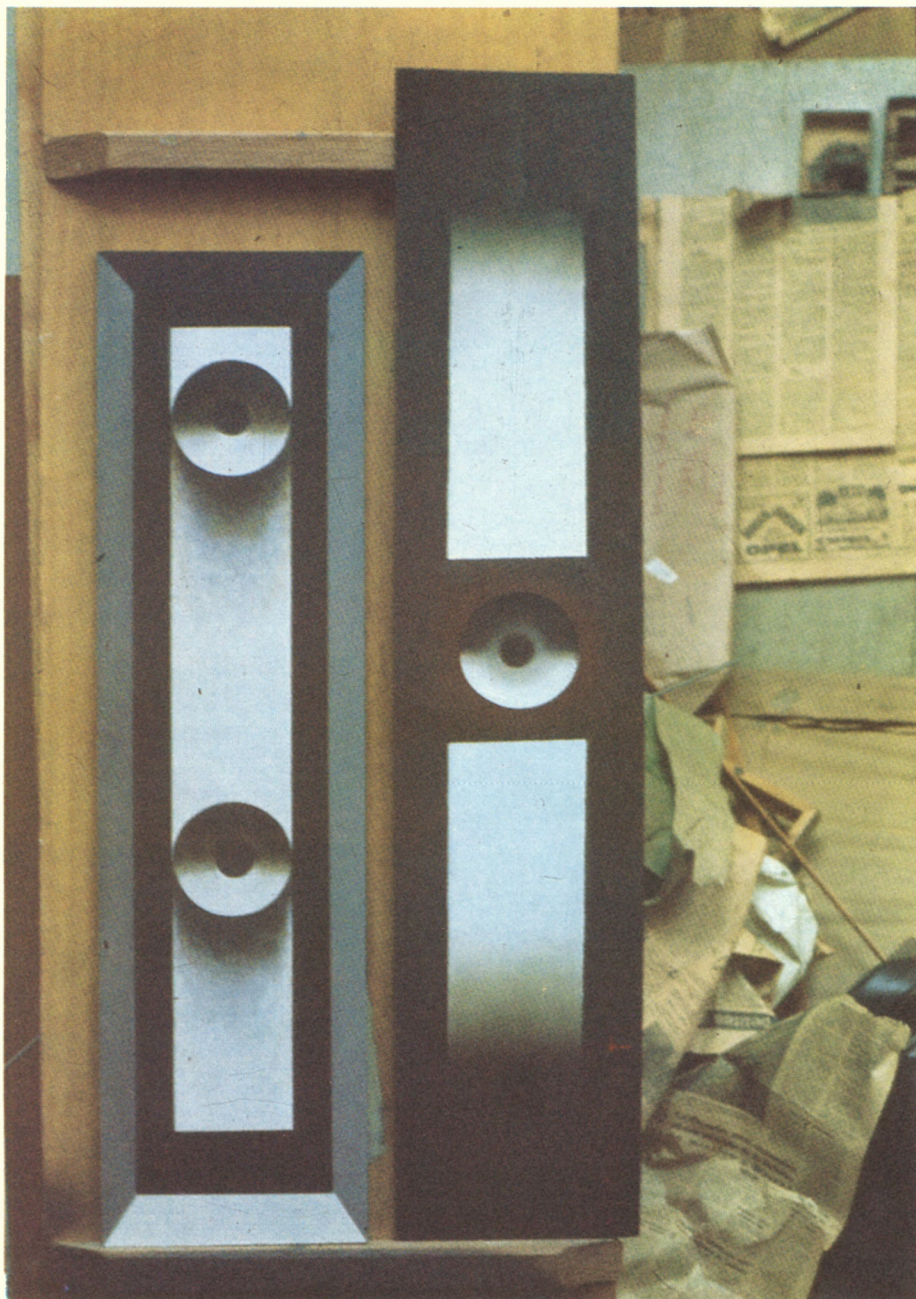
Павел Мансуров в парижской мастерской. 1970-е



Мастерская П. Мансурова. Три доски. 1970-е



Мастерская П. Мансурова. Пять досок. Третья слева — «Пиво». 1970-е



Мастерская П. Мансурова. Две доски. 1970-е



Мастерская П. Мансурова. Доска. 1970-е

Это я замечаю потому, что [от] Татлина, Матюшина и особенно от Малевича распротранялась какая-то родственная свежесть. Мы почти сразу стали противоречить друг другу, а позже ругаться, но превратились навсегда в каких-то родственников.

Филонов, он как бы был [мною] однажды терроризирован, когда я сказал, что у его бюджетянина со здоровой дубиной-копьем и в трусиках, «ремень неправильно застегивается и не может держать трусиков». «Ах да, верно», — сказал он и начал переделывать. У Пикассо то же. <...> «Авиньонские девушки» с негритянскими головами, а ноги и руки как бы из Мюнхена. Брак был гораздо осмотрительнее. А у негров вещи логики абсолютной. Именно потому, что там нет никакой предвзятой логики, но зато чувствуемое желание доведено до конца. <...>

Вы, Евгений Федорович, во всем видите мое полное уважение ко всем, но я никогда не видал и не слышал, а наоборот спорил с Малевичем, говоря, что ни от каких кубистов, как и сами кубисты от Сезанна, не происходят, а происходят и они, и он от меняющихся и видимых и осязаемых условий быта. Спорили, а потом увидели, что это им очень эффектно подходит, и начали соскальзывать с добавочных элементов²⁰ на машины и особенно на авиацию. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ: *

¹ ЦГАОР, ф. 4340, оп. 1, д. 32, л. 72. Текст публикуется впервые.

² ЦГАОР, ф. 4340, оп. 1, д. 66, л. 12. Текст публикуется впервые.

³ П. Мансуров эмигрировал в Италию в 1928 году. В 1929 году переехал в Париж, где жил некоторое время у Сони и Робера Делоне. Зарабатывал на жизнь реставрацией живописи и созданием рисунков для тканей. Его репутация как оригинального мастера и известность упрочились после участия в международной выставке «50 лет абстрактного искусства» в Париже в 1957 году. Затем участвует в выставках «Конкретное искусство» в Цюрихе, «Авангард в Восточной Европе» в Кёльне, «Гончарова, Ларионов и Мансуров» в Бергамо и других. В 1960—1980-х годах — ряд персональных выставок в Италии, США, Франции, ФРГ. К концу жизни к Мансурову приходят успех и всемирное признание. Его произведения приобретаются крупнейшими музеями и коллекционерами. Наиболее полное собрание произведений П. Мансурова — в частной галерее Лоренцелли в Милане. Умер П. Мансуров в 1983 году.

⁴ Гидони Григорий Иосифович (1895—1937) — художник, гравёр, занимался проблемами цветомузыки.

⁵ См. цитату из письма П. Мансурова Е. Ковтуну во вступительной статье.

⁶ С 1912 по 1915 годы П. Мансуров учился в Школе Общества поощрения художеств у Н. П. Химоны и П. С. Наумова.

⁷ Устинова Елизавета Алексеевна — писательница, мемуаристка, жена журналиста Г. Ф. Устинова. Семья Устиновых была дружна с С. Есениным.

⁸ Хармс (Ювачев) Даниил Иванович (1905—1942) — поэт, прозаик. Входил в группу ОБЭРИУ.

⁹ Имеется в виду первая жена Д. И. Хармса — Эстер Александровна Русакова, сестра композитора Марселя Александровича Поля-Русакова.

¹⁰ Введенский Александр Иванович (1904—1941) — поэт. Входил в группу ОБЭРИУ.

¹¹ Кульбина Нина Николаевна (р. 1904) — художница, мемуаристка, дочь Николая Ивановича Кульбина (1868—1917) — врача, художника, одного из идеологов русского футуризма.

¹² Маринетти Филиппо Томмазо (1888—1944) — итальянский поэт, теоретик футуризма.

¹³ На улице Жака Калло в Париже жил М. Ф. Ларионов.

¹⁴ Пунин Николай Николаевич (1888—1953) — искусствовед, художественный критик. После революции стал заместителем, а затем заведующим Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса. Был одним из организаторов Музея художественной культуры. В ГИНХУКе возглавлял Отдел общей идеологии искусства.

¹⁵ Штеренберг Давид Петрович (1881—1948) — живописец, график, педагог. В послереволюционные годы руководил Отделом ИЗО Наркомпроса.

¹⁶ Филонов П. Проревень о проросли мировой. Пг.: Мировой расцвет, 1915.

¹⁷ Имеется в виду Дом печати, где в 1927 году экспонировались работы художников группы МАИ (Мастера аналитического искусства).

¹⁸ В 1918 году П. Мансуров был назначен комиссаром Дома писателей на Карповке, 19.

¹⁹ Личность не установлена.

²⁰ Имеется в виду теория К. Малевича о «прибавочном элементе». Под «прибавочным элементом» Малевич понимал возникающий в процессе развития искусства новый структурообразующий принцип, внедрение которого в сложившуюся живописно-пластическую систему перестраивает ее на новый лад. Теория «прибавочного элемента» широко использовалась Малевичем в учебном процессе.

* В примечаниях редакцией использованы материалы к биографии П. А. Мансурова, собранные П. П. Ефимовым.

НИКОЛАЙ АКИМОВ

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ
ОБ ИСКУССТВЕ

КАК ПРЕВРАТИТЬ УХУ В АКВАРИУМ...

В апреле нынешнего года НИКОЛАЮ ПАВЛОВИЧУ АКИМОВУ исполнилось бы 90 лет. Думается, нет нужды представлять читателям основателя и бессменного (за исключением нескольких лет) художественного руководителя Ленинградского театра Комедии и прекрасного художника. Тем не менее стоит напомнить, что помимо создания красочных, веселых, а подчас и грустных спектаклей, ироничных портретов множества людей, причастных к театру и не причастных, Акимова, как, вероятно, и каждого истинного художника, волновали вопросы о смысле и пророде искусства, творчества, призвания. Свидетельством тому его многочисленные выступления в печати, собранные в книгах: «О театре» (1962), «Не только о театре» (1966) и двухтомнике «Театрального наследия» (1978), изданного уже после смерти Николая Павловича.

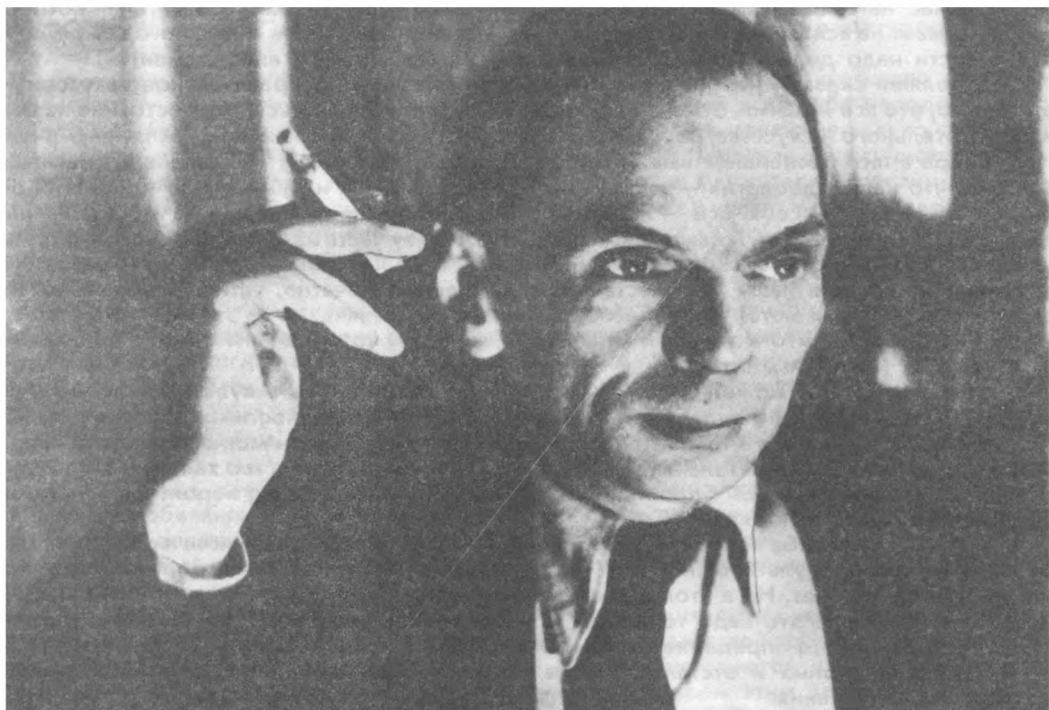
Был он и блестяще-остроумным полемистом, охотно вступал в дискуссии, принимал участие в различных семинарах.

Сегодня журнал представляет два таких выступления, еще неизвестных читателям. Они очень разные, но объединяет их в первую очередь личность художника. В них четко выразились его позиция, понимание искусства как высшей духовной субстанции, размышления о смысле жизни творческой личности, да и любого человека вообще, тревога за судьбу таланта, даруемого природой.

Первое выступление относится к марту 1956 года и произнесено в Ленинградском отделении Союза художников в дискуссии «О состоянии современной живописи». Второе состоялось в родном театре 17 марта 1960 года, когда его попросили выступить в постоянном семинаре по эстетике.

Оба текста сохранились в архиве Е. В. Юнгер, которая любезно предоставила их для публикации. Первый из них выстроен, продуман. Хотя Акимов никогда не читал «по бумажке», тезисы больших выступлений готовил заранее. Второй — явная импровизация. Записанная кем-то из слушателей семинара (за что надо сказать спасибо), она, как и всякая сиюминутная запись, содержит множество повторов, незаконченных фраз, стилистических погрешностей. С разрешения Елены Владимировны произведены некоторые сокращения и композиционные уточнения текста.

На что хотелось бы обратить особое внимание читателей. Акимов нигде впрямую не определяет понятие «творчество», не доводит его до афористической формы. Вполне возможно, что конспектирующий выступление не поспевал за речью художника, излагая его мысли своими словами. Но если приглядеться повнимательнее, то «способность получать ответы, не вытекающие из логики» или «скачок над логическими рассуждениями,



Н. П. Акимов. 1950-е

вопреки им и на базе их» — это и есть формула любого творчества, будь то наука, искусство или техника, а быть может, и политика.

Акимов сетует на дилетантизм тогдашней психологии, особенно в вопросах творчества. С уверенностью можно сказать, что он был знаком с книгами «Психология сценических чувств актера» П. М. Якобсона (1936) и «Психология искусства» Л. С. Выготского (увидела свет лишь в 1965 году). Но, вероятно, и в них он не нашел ответов на некоторые вопросы, которые его волновали.

Трудно согласиться с Акимовым, когда на вопрос: «Всегда ли верна самооценка произведения своим творцом?» — он отвечает: «Почти никогда не верна». Но!.. «Но бывают случаи и относительной объективности». Конечно, самому художнику трудно до конца оценить свое произведение или свой вклад в искусство вообще, как трудно сделать это и его современникам. Однако я убежден, что всякий Мастер знает, чего он стоит. Знал себе цену и Н. П. Акимов.

ЕВГЕНИЙ БИНЕВИЧ

1

Я думаю, товарищи, что сейчас мы вступили в тот этап нашей истории, когда каждому нужно стараться говорить правду, и при этом членораздельно, ясно и точно.

Надо сказать, что бывали другие периоды, и мы должны учиться отличать период, в который мы вступили, от предыдущих. Представим себе такое положение, которое, мне думается, многое объясняет, потому что у нас так запуталась теория, да и практика тоже,— представим себе, что кто-нибудь из нас заболевает, он зовет врача и прежде всего хочет у него узнать, чем болен.

Если бы у нас была такая практика, что врача, который посмел обнаружить более или менее серьезную болезнь (тиф, воспаление легких и т. п.), мы немедленно обвинили бы в паникерстве, клевете, антипатриотизме, буржуазном влиянии, старались бы исключить его из Союза, лишить практики, то врачи как-нибудь приспособились бы, но здоровье населения сильно ухудшилось бы.... (Смех, долгие аплодисменты.)

Сейчас на наших самых лучших собраниях существует «хороший тон», который предписывает не вспоминать о былых ошибках. По-видимому, есть люди, которые думают, что пакости надо делать громко, а исправлять их тихо. (Смех, аплодисменты.)

Я должен сказать, что каждый, кто любит советское изобразительное искусство,— а я думаю, что все мы этим отличаемся,— может честно признаться, что состояние нашего изобразительного искусства весьма тревожное и даже угрожающее. (Аплодисменты.)

Вчера в интереснейшем выступлении товарища Пастернака¹ было очень правильно сказано, что наша идеология — лучшая в мире. Мы все так и думаем. Но идеология общества включает в себя всё — не только идеологические основы, но общественные взгляды, порядки, обычаи и даже вкусы общества, и за ту часть идеологии, которая касается искусства, отвечают не только научные институты и отделы пропаганды, но и все работники искусства. И когда в нашу художественную идеологию печатно, устно, официально, неофициально вкрадываются мракобесие, путаница, фальшивки, то за это несут ответственность не только те, кто активно это насаждал, но и те, которые активно это принимали, т. е. мы все. (Аплодисменты.)

Здесь много, и, может быть, слишком много говорилось о культе личности. Мне, например, кажется, что непосредственное влияние культа личности на изобразительное искусство, выразившееся в том, что несколько десятков или сотен морально неустойчивых художников продали свой талант (если он у них был) на производство халтурных произведений, не является главной бедой. Эти произведения были, мы их, вероятно, больше не увидим, всё будет в порядке. (Смех.)

Я задал вчера себе вопрос: «А что, если бы А. Герасимов² не написал ни одного произведения из области культа личности,— что, его роль в истории стала бы более прогрессивной?» Думаю, что нет. Не в этом дело. Дело совершенно в другом — что портило наше искусство, и назвать это надо точно: дело в художественном терроре. Вот то страшное слово, которое точно определяет положение. (Громкие аплодисменты.) Это проявлялось в навязывании дурных и отсталых вкусов, в полном запрещении дискуссий и всякого честного соревнования.

Очень хорошо в докладе в качестве «положительной» части нашей деятельности была упомянута борьба с формализмом. Я думаю, что к этой части доклада следует применить правильное выражение, что нельзя слишком долго жить старыми заслугами. И если мы проанализируем... как проводилась борьба с формализмом и сколько младенцев было выплеснуто вместе с водой, то мы можем посоветовать тем странам, которые последуют нашему примеру и пойдут по нашему пути, делать иначе, лучше, чем мы. (Аплодисменты.) И действительно, поборовшись с формализмом, мы совершенно не заметили, как выростили мешанство и ремесленничество в невиданных дотоле масштабах. (Аплодисменты.)

Надо сказать, что положение нашего теоретического хозяйства мне представляется также чрезвычайно неблагополучным. Понятие «реализм» чрезвычайно сбивчиво, туманно; и потом, наше искусствоведение, наши науки об искусстве выработали такой арсенал средств уничтожения, который все время стреляет, даже без объявления войны. (Смех.) Это напоминает мне людей, которые мрачно стучат к вам в дверь, предлагая: «Морить блох, тараканов, мышей, крыс!..» Это узкая специальность, и если нет таких насекомых, то им нечего делать.

Надо сказать, что словарь, который выработался за это время, не пропускает ни одного понятия, которое не снабжалось бы ругательным термином — и «формализм», и «украшательство», и «бызыдейность», и «выхолощенность», и «стилизация», и «пессимизм», и, наконец, «искусство для искусства» как самое страшное. (Смех.) ...Хорошо, когда у человека есть опухоль, которую нужно вырезать. А что, если нет опухоли, а резать хочется?! (Смех, громкие аплодисменты.) В таких случаях режут живое мясо, и резали, как мы это знаем.

Между прочим, я не смотрю пессимистически на будущее нашего искусствоведения. Я больше знаю театроведов, знаю, что при всех отрицательных свойствах, они обладают замечательной гибкостью, и если им будет четко и ясно сказано, что нам нужно хвалить хорошее искусство и ругать дурное, а не наоборот, то после некоторой растерянности они сориентируются. (Смех, громкие аплодисменты.)

Один мой знакомый театровед обратил мое внимание на себя невероятно мерзкими и резкими высказываниями о Мейерхольде, напечатанными в 1954 году (с опозданием против намерения этого театроведа). Велико было мое удивление, когда я узнал, что этот же театровед закончил вуз с дипломной работой манегирического характера под названием «Мейерхольд» (Смех.) Затем этот театровед решил иметь ученую степень и в течение

ряда лет готовил большую работу под названием «Образ Сталина в советской драматургии», а сдал ее недавно под названием «Культ личности в советской драматургии». (Смех, аплодисменты.)

Товарищи, наша страна выходит сейчас на невиданную дотоле широкую международную арену. Это к очень многому обязывает. Мы говорим о дружбе народов и стремимся к ней. Но настоящая дружба народов обязывает к пониманию не только своего, но и чужого искусства,— во всяком случае, народного, во всяком случае, классического. Можно ли выйти из дома с тем понятием реализма, которым мы питались последние годы, и пытаться понять искусство, скажем, Китая и Индии? Можем ли мы реализм передвижников, который составляет, при всем уважении к ним, узкий сектор реализма, выдавать за всеобъемлющий реализм? Долго ли мы будем по Сезанну бить Налбандяном? (Смех, аплодисменты.)

Мое отношение к искусствоведению складывается отчасти под влиянием личной биографии. Хочу вспомнить один случай, который произвел на меня сильное впечатление. Надо сказать, что когда известное количество лет тому назад меня для порядка «уничтожили», то во главе этого мероприятия выступал искусствовед, и ныне работающий на этом поприще,— в то время он был председателем комитета по делам искусств.

После того, как на меня были вылиты ушаты соответствующей жидкости (заранее заготовленные), он вынул самый страшный документ, который должен был меня убить: статью 1922 года, где я смиренно признавался, что очень люблю Ван Гога. Это было громгласно объявлено. Но бедный председатель оказался в ужасном положении, потому что никто из «понятых», присутствовавших при моем уничтожении, не знал, кто такой Ван Гог. Ему пришлось объяснять, что это ужасный французский художник, у которого все руки и ноги на картинах поломаны.

Я думаю, товарищи, что нам нужно проявить действительно очень большие организационные усилия для значительной перестройки того хозяйства изобразительного искусства, которое мы сейчас имеем. Что для этого нужно? Мне кажется, что все, что понадобится для этого, в принципе, нам доступно, если мы сумеем этим воспользоваться.

Прежде всего, надо научиться быстро и четко формулировать свои пожелания, свои взгляды и честно их отстаивать. Иногда, к сожалению, встречи наших высоких руководителей с представителями искусства напоминают мне трудности, которые испытывает воспитатель, имея дело с глухонемым младенцем: тот плачет, у него что-то болит, но объяснить членораздельно, что болит, он не может.

С год назад, когда положение в театрах было особенно плохим, было созвано в Москве совещание крупнейших театральных деятелей. Это совещание вел и на нем присутствовал товарищ Молотов. Все это совещание прошло совершенно зря только потому, что руководящие театральные деятели, от волнения ли или не знаю отчего, говорили о чем угодно, кроме того, о чем их спрашивали, то есть кроме того, что нужно, чтобы в театрах было хорошо.

Один говорил о Станиславском, другой говорил, что они не хуже МХАТа. Поэтому ничего не получилось. Поэтому, когда вчера возник вопрос, как сделать плодотворным и реально ощутимым наше совещание, возникло устарелое соображение: имеем ли мы право выносить резолюцию или для дискуссии это не положено, а только для конференции положено?

Мне думается, что мы должны изыскивать разные формы для того, чтобы фиксировать те большие и ценные мысли, которые в большом количестве выявились за эти три дня... Надо собрать свои силы воедино, пересмотреть и обсудить структуру нашего Союза. Мне думается, что фактически не найдены те организационные формы, при которых руководство Союза, правление Союза могло бы отвечать чьим бы то ни было требованиям. Какое бы правление ни выбрать, в виду неверной организации всегда все будут им недовольны.

Сейчас скажу страшную вещь — прошу подготовиться, а нервных выйти. Мы говорим, что нам нужно богатое, разнообразное искусство; считаем, что покончили с идиотским пережитком, который царил во многих искусствах, в том числе в театральном (там я его изучил, но, может быть, он существует и у вас!),— с пережитком, который гласил, что, поскольку идеологическая платформа одна, то художники должны работать одинаково. Всерьез говорилось, что в театре есть единый творческий метод — система Станиславского, что лучше не выдумать, а потому будьте добры работать в этих узаконенных, отштампованных рамках. Если мы с этим покончили, если мы позволили себе сказать, что художник в любой области имеет право, будучи благонадежным и хорошим гражданином,

хорошим патриотом, иметь разный характер движения кистью и карандашом, и даже больше того — видения мира, — то надо подумать о следующем: что во все века, которые мы можем проследить, выдающиеся художники возникали из каких-то группировок, школ и из близкого им окружения.

Для этого есть слово, которое надо сейчас же назвать, чтобы его не назвали другие: «групповщина». (Смех.) Но такая «групповщина», как «Могучая кучка», как «барбизонцы»¹ нам была бы очень кстати. (Смех, аплодисменты.) Если мы допустим мысль, что сейчас в нашем Союзе есть большое количество одинаково уважаемых всеми, дорогих нам, но совершенно разных художников (это почти так, но будем надеяться, что это будет так!), то естественно, что эти разные художники могут совместно решать только ограниченный круг вопросов. Они вместе могут посещать лекции, кинопросмотры, выборные собрания, но о самом интимном, о том, что писать и как писать, — об этом они вместе говорить не могут. Есть люди, друг другу более близкие и более далекие. Наивная тенденция сделать всех одинаковыми вела к обеднению искусства. [Хорошо], если бы нашлась новая, небывалая, но вполне могущая иметь место форма, когда внутри Союза советских художников появились бы дружеские группы, объединенные каким-то названием, каким-то девизом, символом. Желательно, чтобы этот девиз-символ не носил агитационного характера, лучше пусть будет «белый кружок» или «черный квадратик», чем «общество самых правильных реалистов!» (Смех.)

Для этого надо преодолеть одно чрезвычайно важное препятствие, которое наблюдается во всех отрядах работников искусств. Это утеря способности, коей обладали наши предки: уважать собрата по искусству, расходясь с ним во вкусах. (Аплодисменты.) Это очень важно.

В начале века была такая очень интересная и ценная организация... название которой [затем] вошло в наш лексикон как ругательный термин... — общество «Мир искусства» (отсюда «мирискуснический», «мирискуснические настроения»). В него входило много художников, объединенных одним признаком — талантливостью. Во всем другом они были совершенно непохожи друг на друга. (Аплодисменты.) Вместе с тем этот признак талантливости оказывался более цементирующим, чем одинаковость манеры.

[К сожалению], не только в нашем изобразительном искусстве, но и в театральном, на почве того, что в нашу творческую жизнь весьма нездоровым, хотя и неизбежным образом вклинивался материальный элемент, развилась та враждебная конкуренция, неприязнь к соседу (если он не принимает тебя и твой рабочий метод), которые и мешают тому, чтобы искусство было по-настоящему разнообразным.

Есть и еще один чрезвычайно волнующий и интересный вопрос, о котором я скажу не искусствоведческими терминами, но будьте добры понять меня по существу.

В первые годы революции культура и искусство были далеко разобщены, хотя иногда выполнялись одними и теми же людьми: «Это я делаю халтуру, чтобы жить, а это я еду на пейзаж и делаю настоящее искусство». Потом произошел противоестественный синтез, от которого меньше пострадала халтура, а больше пострадало искусство. (Аплодисменты.)

Нам чрезвычайно полезно было бы свежими глазами посмотреть на применение, которое получает изобразительное искусство, и я совершенно убежден, что когда-нибудь наши потомки, рассматривая историю искусства этих лет, будут хотеть до упаду, удивляясь тому, как далекие и дорогие им предки не могли догадаться о простых вещах: что далеко не все почтенные и уважаемые темы суть предметы живописи, что есть огромное количество важнейших, волнующих тем, в которых фотография будет нужнее и важнее.

Представьте, например: нам сообщают, что в глубине Тихого океана поймали невиданное допотопное чудовище, которое скрывалось там несколько тысяч лет, и на выбор предлагают: вот его написал самый почтенный художник Серов², а вот есть великолепная, четкая, неретушированная фотография. Что вы предпочтете? Несомненно фотографию! (Смех, аплодисменты.) Вы скажете: «Дайте посмотреть, как это на самом деле!» (Аплодисменты.)

Если бы я был рожден искусствоведом, я посвятил бы ближайшие годы работе над солидной диссертацией (с целью получить степень доктора искусствоведческих наук) на тему: «О роли фотографии в изобразительном искусстве». (Аплодисменты.)

Не в том смысле, в каком вы думаете: к моему удивлению, я узнал, что о применении фотоаппарата в станковой живописи говорят вслух! А я думал, что это скрывают, что это стыдно, что это тайный порок, о котором нельзя говорить! А о нем говорят как о постоянном творческом методе. Возникает вопрос: зачем же портить фотографию? (Смех.) Более

того. Если мы возьмем искусство портрета, то руководители страны, руководители партии, подобно каждому гражданину, имеют право иметь портреты, и если мы их любим и уважаем, то нам хотелось бы, чтобы портреты, сделанные с них, были художественными произведениями. Но когда портрет пишется с фотографии, он не может стать художественным произведением. Веласкес, Серов и Репин умели писать высокопоставленных лиц, они писали их с натуры... Неужели хорошая фотография не лучше, чем плохая живопись? Я помню, в гимназии, где я учился, висел портрет Николая II такого же качества, как и тот «культ личности», о котором мы говорим. (Аплодисменты.)

Для того, чтобы советская живопись по-настоящему развивалась — а это несомненно будет, и мы этого хотим, — нужно не только решить, не только предложить, а избрести, творчески избрести какую-то новую организационную систему, которая поставила бы живопись в непосредственное общение с теми, кто должен ее смотреть.

Существует система заготовок живописных произведений, когда художник не знает, для кого она делается, а потребитель не знает, что ему повесят на стену, и единственным организующим пунктом является то или иное распределительное бюро, которое само на эти картины смотреть не собирается, — оно их заказывает и развешивает. И получается, что в театре обстоит дело лучше, здоровее: когда зритель стал недоволен репертуаром, театр это почувствовал мгновенно, и хотя это еще не принесло настоящих плодов, но, во всяком случае, театры начали интересоваться: что народ хочет смотреть, а чего не хочет. (...). А если народ стал разбираться, есть надежда на подъем театрального искусства.

Я глубоко убежден, что при том положении, когда, с одной стороны, мы живем в антихудожественным быте, а с другой — имеется очень много безработных художников, тут есть какая-то организационная накладка. Если бы сейчас нам удалось организованно, энергично, не откладывая поставить и решить эти вопросы, то каждому художнику не хватало бы свободной минуты, для всех нашлась бы работа, и жизнь наша стала бы украшаться.

Есть еще важнейший вопрос, который поднимался неоднократно у нас на дискуссии, но который, по-моему, не получил достаточного отклика и который у нас будет навести, если мы не примем чрезвычайных мер, — это вопрос о настоящей гибели народного искусства — то, о чем вчера говорилось. (С мест: «Правильно!» Аплодисменты.)

...Мы все и наши товарищи-искусствоведы при случае на прочь выкликать лозунги о традициях, что мы, мол, следуем великим традициям и т. д. Но давайте взглянем на этот вопрос конкретно. Если на протяжении пяти или десяти лет не исправится дело, вымрут старики, отойдут в другие места средние и молодые, эти традиции будут перерезаны, как ножницами: любая вятская игрушка станет музейной редкостью. Передвижнической живописи, при всей моей любви к ней, можно обучить, а этому обучить нельзя. (С мест: «Правильно!» Аплодисменты.)

Если это иссякнет, то моральная ответственность будет не на министре легкой промышленности (откуда ему знать, что нужна какая-нибудь игрушка и свистулька и какую она имеет цену для искусства?) Эта ответственность ляжет на нас: что же художники того времени, чем они были заняты, почему не могли объяснить ясно и членораздельно, что именно нужно делать? А сделать нужно так мало и так дешево! ...В государственном масштабе это абсолютные пустяки, надо только сосредоточить внимание на этом вопросе, потому что это будет тем источником, который станет питать наши профессиональные кадры. Об этом не надо забывать, потому что иначе, если мы перережем эту ниточку, мы и окажемся вынужденными космополитами. (С мест: «Правильно!» Аплодисменты.)

Если нам удастся всякими разнородными целеустремленными средствами по-настоящему оживить нашу художественную жизнь, наше общение, широту нашего кругозора, расширить рамки того, что мы считаем хорошим, — потому что хорошее гораздо больше существует на свете, чем мы думаем, — если нам это удастся, то у нас несомненно наступит расцвет. Но тут хочется напомнить... что существует довольно значительный контингент людей, для которых расцвет искусства невыгоден, — к сожалению, это так. К сожалению, есть люди, которые привыкли руководить плохим искусством, торговать плохим искусством, командовать плохим искусством, а надо сказать, что плохим искусством гораздо легче командовать, и для них это почти удовольствие. (Смех, аплодисменты.)

Мы знаем, что написано много книг, единственная участь которых при расцвете искусства — это разлом на макулатуру. Много, к сожалению, за эти годы написано таких книг — людоедских, мракобесных книг. Много людей получили ученые степени за эту деятельность. С такими людьми надо бороться — за расцвет искусства! — и не отступать перед ними. (С мест: «Правильно!» Аплодисменты.)

Мне немножко страшновато сделалось, когда товарищи, которые выходили на эту трибуну и довольно объективно характеризовали нашу живопись, выражали уверенность, что к выставке 1957 года все будет великолепно. Да, я думаю, что все будет прилично, т. е. «наскребем». (Смех.) Немного варьируя даты, сделав кого-то постарше, а кого-то помоложе, можно сделать так, что внешне позора не будет! Но что за оставшееся время мы по-настоящему задачу не решим — это несомненно. Но это ничего, лучше решить задачу по-настоящему, организованно и как следует.

Перед нами стоит сейчас очень большая внутренняя задача; ее охарактеризовал один заказчик странной метафорой, которую я уже давно прочитал в какой-то сказке, но запомнил: эта задача — как превратить уху в аквариум. (Смех.)

Я думаю, мы это сумеем. (Смех, аплодисменты.) Разумеется, это не самоцель. Если нам в Союзе художников будет интересно и хорошо, это еще не все. Очень важно, и самое главное, чтобы у нас рождалась настоящая, достойная нашей эпохи... богатая и разнообразная творческими направлениями живопись. И это будет, это несомненно будет! А вот скоро будет это или не скоро, зависит от нас, и притом от каждого из нас. (Продолжительные аплодисменты.)

М а р т, 1956 г.

2

Между нами говоря, неизвестно, что такое искусство. Научный метод Павлова нешел до человека вплотную, не изучил его психологию; он остановился на простейших рефлексах. Но ввиду того, что нам приходится иметь дело с вещами, суть которых мы не понимаем, следует сделать некоторые наблюдения.

Попробуем разобраться.

Первая предпосылка: человек начинает заниматься искусством, когда чувствует в этом потребность. Если для занятия спортом нужно иметь объективные показатели (например, человек хромой — ему отсоветуют заниматься бегом), то в области искусства чрезвычайно трудно определить возможности таланта со стороны.

Человек осознает в себе талант раньше, чем окружающие. Поэтому каждый, кто хочет заниматься искусством, идет на огромный риск, значительно больший, чем в других областях, где можно быстро определить склонности. И трудность еще в том, что человек, переоценив свои способности, потеряет много времени на занятия впустую. О неудачниках можно сказать одно: интерес к искусству у них выше их способностей, и они должны отойти от искусства. Мы с вами будем рассматривать только случаи с удачниками.

Сразу следует отметить, что для различных видов искусств существуют различные пропорции между природными данными и уровнем необходимых знаний. Есть искусства, которые требуют детального изучения мастерства, техники. Количество труда, положенное на изучение, а не на творчество, в некоторых случаях очень велико. И есть искусства, в которых свежий взгляд, ощущение значат больше, чем изучение. Я не могу считать образцовым в интеллектуальном отношении, освоившим опыт человеческой культуры поэт Сергея Есенина. Только природное дарование и свежий взгляд на мир позволили ему стать крупнейшим поэтом.

Если сравнить, какую школу должен пройти архитектор и какую поэт, то увидим огромную разницу. И все же есть общее положение и для архитектора, и для поэта.

Каково же оно?

Условимся: когда человек в молодости принимает решение посвятить себя искусству, у него существует некий идеал творчества. Еще не совсем разбираясь в искусстве, еще ничего не умея, он уже видит идеал, ради которого он кидается в эту область.

Чтобы что-то создать, необходимо пройти дома, или в школе, или в вузе, или в кружке курс обучения. Но существует одно важное обстоятельство: процесс обучения заставляет забыть об идеале. То неясное, что манило человека, после прохождения курса обучения забывается. И получается, что техника приобретена, а ради чего — забыто. Так называемая грамота искусства — обучение — это замена несуществующего своего опыта чужим, который заранее заготовлен. Человек, который начал заниматься искусством, должен принять все меры, чтобы с ним не случилось того, о чем я говорю. Он должен выбрать свою собственную систему обучения, которая будет проходить параллельно с официаль-

ной системой. Ни одного по-настоящему одаренного человека готовая система обучения не удовлетворить не может, и если рядом существует своя система, тогда он развивается и достигает цели.

Если выписать официальную программу Института Репина и личную программу студента, то это две совершенно разные программы. Я не могу понять, когда режиссер говорит: «Я работаю по системе Станиславского...» Это все равно что сказать: «Я перевариваю пищу по системе Гаргантюа». Желудок-то ведь у тебя свой?! Лучшей является та программа, которая просто прививает какие-то технические навыки. Гораздо страшнее устойчивая эстетическая система, которая с калошами влезает в души людей. В чем беда всякой системы? В том, что она пытается сложнейший психический аппарат человека свести к простейшей схеме.

Мхатовская система более всего опасна в смысле заглушения таланта. Это та программа, которая не просто сообщает сумму технических навыков, а делает попытку дать готовую психологическую программу. Если перевести систему Станиславского на поэтов, то, наверное, получится так: нужно встать в 8 часов утра и ехать в троллейбусе спиной к движению; увидев что-либо интересное, выйти из троллейбуса и, глубоко дыша, стоять перед этим предметом. Тогда родится лирическое стихотворение. Что чудно системе МХАТа, так это способность к интуитивным находкам. Любая законченная эстетическая теория — труп. Сейчас мы часто видим трупы на кафедре.

«Академизм» — вот термин, который относится ко всем искусствам. Если бы я писал энциклопедию на букву «а», я бы определил академизм так: «накопление объективных приемов, сведений, мастерства, технических знаний с полной потерей идеала. Сопровождается почетом, уважением в обществе и способностью, погубив свою душу, губить души других». Это опасная вещь. Есть второе значение академизма: компенсация творческой мысли техникой. К примеру, мхатовская идеологическая система ведения репетиции — образец убиения образного мышления аптекарски-театроведческим.

Если человеку удалось пройти тот или иной курс обучения и не забыть свой идеал, то начинается творчество. Талант — это и есть особая одаренность человека, которая позволяет ему пройти процесс обучения, постичь технику избранной профессии без потери идеала.

В какой степени и как вдохновение, труд и талант связаны между собой?

Всякая творческая работа строится на логических рассуждениях, на анализе. Нажим на себя и на других идет логическими путями. Но способность получать ответы, не вытекающие из логики, тоже свойственна науке и искусству. Любое техническое изобретение является скачком над логическими рассуждениями, вопреки им и на базе их.

При каждой серьезной работе необходимо вдохновение. Оно напоминает то молчаливое видение идеала, ради которого человек идет работать в искусство. Вдохновение — это острая потребность выразить идеал в художественной форме.

Что может служить источником вдохновения?

Вдохновение является моментом вспышки, искры, которая дает эффект, когда сверкает в подготовленной среде. Спичка дает взрыв в наполненной газом комнате, а на воздухе нет. Отчего это вдохновение может произойти? Человек накануне вдохновения представляет собою переполненный сосуд, который вдруг лопается по какой-то причине, от какого-то толчка. Например, скульптору говорят: «Хорошо бы поставить памятник Бабу-яге!» Здесь вдохновение рождается от темы. Вдохновение может произойти от материала (например, скульптор видит корявое полено, похожее на Бабу-ягу).

Я испытываю огромное вдохновение от хорошей кисти или от хорошего картона.

Вдохновение может родиться от восприятия другого произведения искусства. Вы пошли в Эрмитаж и, вернувшись, написали пьесу в пяти актах. Один молодой западный художник-абстракционист пишет картины только под джаз. Это не более возмутительно, чем знаменитые яблоки Бальзака.

Между художником и произведением в процессе его создания возникают особые взаимоотношения, обоюдное влияние друг на друга. Если художник пишет картину с перерывом, оставляя ее на ночь, то на завтра всё, что казалось интересным вчера, кажется жалким сегодня; или наоборот — то, что он оставил в колебании вчера, на утро становится окрепшим. Иными словами, за истекшее время продельвают эволюцию и сам художник, и его произведение без него.

Творчески устойчивое вдохновение приобретает особую необходимость при создании произведения большого масштаба.

Для воплощения вдохновения нужен труд. Наличие вдохновения — это четверть

дела, а три четверти — необходимость сохранить это вдохновение в работе. Труд — это способность растянуть вдохновение на весь творческий процесс.

Например, вдохновленный пьесой режиссер приходит на репетицию и вдруг видит сонных, недовольных, пьяных актеров. Ему нужно их растряссти, заставить работать и не потерять при этом вдохновения.

Или другой пример. Скульптор хочет из мраморной глыбы сделать статую Улановой, но глыба твердая, стамеска притупляется, вдохновение потухает. Сохранение вдохновения — важнейший вопрос в творческой работе.

Есть один тезис, который может быть понят неверно: при правильно построенном творческом процессе художник никогда не будет принуждать себя к работе. Если вдохновение сохранено, идеал виден, то художника не оторвать никакими силами от его работы. Если идеал потерян, то не хочется работать. Однако остается умственное сознание профсоюзного долга: «Надо же работать, уже аванс получен!» И тогда начинается честный труд, приводящий к браку. Тупой честный труд вреден в искусстве.

Я твердо знаю, если мне хочется спать, когда нужно работать, значит, я что-то неверно придумал; когда скучно работать, то и не нужно работать — ничего хорошего все равно не получится. Если же придумано верно, то и утомления нет.

Есть еще одно интересное обстоятельство. Большое искусство создается при мобилизации всех органов чувств, а не только тех органов, которые приспособлены для того или иного искусства. Звук, вкус, запах и осязание очень важны для живописи. Вот почему нельзя рисовать с фотографии. Я должен знать, как пахнет модель. Для меня удивительна категорическая неспособность моих современников осознать, что все опыты в абстрактной живописи есть стремление соединить живопись с музыкой. А этого не понимают и начинают приклеивать уголовные и психиатрические ярлыки к абстрактной живописи.

Люди, чуткие к искусству (их нужно искать не только в среде работников искусства, наоборот, я сказал бы), приходят в экстаз, испытывают художественное наслаждение от произведения искусства, наслаждение, которое находится в некоторой связи с тем, что испытал художник, создавая произведение.

Высшее наслаждение от искусства кажется более значительным, более ярким и долгим, чем другие жизненные блага. Оно заставляет почувствовать веру в себя, веру в жизнь. Художественное потрясение — высшее благо в жизни для тех, кто на него способен.

И потому большой нашей задачей является пропаганда большого искусства и завоевание адептов.

ВОПРОС: Всегда ли верна самооценка произведения своим творцом?

ОТВЕТ: Я бы сказал, почти никогда не верна. Обычны два случая. Если творец — гений, то он не подозревает об этом. Если же он бездарен, то уверен, что гениален. Что значит трезвая оценка произведения? Это суд потомков. Окончательная оценка своей роли в мировой культуре для художника невозможна. Но бывают случаи и относительной объективности.

ВОПРОС: Вы говорите, что вдохновение предшествует труду, а мне кажется наоборот — труд рождает вдохновение. Чайковский писал ноты, и у него рождалось вдохновение.

ОТВЕТ: Труд не рождает вдохновение, а просто помогает преодолеть нетворческое состояние и открыть шлюзы для творчества. Конечно, каждый художник должен знать, что в его творчестве будут моменты упадка, что отнюдь не все сто процентов его работы будут вдохновенными. И конечно, если я, работая над каким-то произведением, проснусь утром и обнаружу, что вдохновения сегодня нет, и поеду кататься на лодке, то при этом условии вдохновение само не упадет мне на голову, оно может никогда не появиться. Но если я, проснувшись утром, сяду к рабочему столу и буду думать, то вдохновение в конце концов явится. У каждого человека есть особые предметы, возбуждающие в нем творческое вдохновение. Бальзака, например, возбуждал запах гнилых яблок, и он ставил их перед собой на стол, когда писал. Я очень люблю запах скипидара. Этот запах всегда царил в мастерской «Мира искусства», занятия в которой я считаю лучшим временем моей жизни. Запах обладает громадной ассоциативной силой, и на меня до сих пор возбуждающе действует скипидар.

ВОПРОС: Каково различие между талантом и гением?

ОТВЕТ: Количественное. Коренной разницы тут нет. Покойный Евгений Львович Шварц шутил: «Что вы! Не называйте меня гением, я просто большой талант!» При жизни редко кто признается гением. У нас есть несколько огромных гениев, среди которых — Шостакович. Но прочное название «гений» обычно закрепляется за человеком посмертно.

Раньше и героями людей редко называли при жизни. А теперь вот даже удостоверения дают, в которых значится, что человек — «Герой Социалистического Труда». Удостоверений в гениальности у нас пока не выдают. Но кто знает, что будет потом...

В О П Р О С: Если об искусстве лучше всего говорить средствами искусства, то нужна ли наука об искусстве?

О Т В Е Т: Безусловно нужна. Но ее нет. Положение искусства очень печально, потому что рядом с ним развилась псевдонаука — искусствоведение. Прежде всего, до сих пор неизвестно, что такое искусство, не дано сколько-нибудь полного и убедительного объяснения этого слова. Поэтому и театроведение не может и не должно заниматься обоснованием каких-то законов развития театра и театральных жанров. Оно в лучшем случае может регистрировать факты. Мы даже не знаем, что такое юмор. А психология — разве это наука? Разве мы знаем что-либо о психических процессах, происходящих в человеческом мозгу? Театроведение, как и всякое искусствоведение, не может стать наукой до тех пор, пока не будут ясны хотя бы некоторые моменты в механике психологических процессов.

М а р т, 1960 г.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Пастернак Яков Пантелеймонович (р. 1910) — искусствовед.

² Герасимов Александр Михайлович (1881—1963) — народный художник СССР, президент Академии художеств СССР (1947—1957).

³ Налбандян Дмитрий Аркадьевич (р. 1906) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР.

⁴ «Барбизонцы» — группа французских художников (Т. Руссо, Ш. Добиньи, Ж. Дюпре и др.), предшественники импрессионистов.

⁵ Имеется ввиду Серов Владимир Александрович (1910—1968) — народный художник СССР, президент Академии художеств СССР (1962—1968).

Публикация Е. В. ЮНГЕР.

Подготовка текста и примечания Е. БИНЕВИЧА.

ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО

МИХ. МАТЮШИЧ

4. ТЕАТРАЛЫ

В журналистике и карикатурах середины 1840-х годов появляется новый герой — театрал. Не ценитель искусства, а именно театрал — за всегда театра, посещавший его скорее для времяпрепровождения, развлечения, флирта и т. д. Он-то и интересует художников едва ли не больше, чем сам театр.

В 1843 году ему посвящается целая книжечка: «Петербургский театрал. Куплеты В. З[отова] с восьмью литографиями, рисованными В. Тиммом».

*Есть престранные созданья,
Пресмешной оригинал,
Есть господне наказанье
Под названьем — театрал!
Жизнь свою он начинает
В час, когда в театр идет.
А до той поры страдает,
Ждет, томится, не живет.*

Рисунки Тимма представляют разные состояния этого «пресмешного оригинала»: вот он томится в бездействии перед началом спектакля; приходит в свою постоянную ложу; сопровождает на рысаке развезд артисток; устремляет бинокль на сцену в ожидании балета...

Балет, танец для театрала — самая возжеленная часть программы:

*Что б на сцене ни играли, —
Все равно для чудака,
Лишь бы только танцевали.
Хоть, пожалуй, трепака...*

И одна из восьми литографий Тимма рисует танцевальный дуэт, где танцовщики, впрочем, несколько не шаржированы, как не шаржированы и сами театралы: это, скорее, комедия нравов, нежели комедия характеров.

Годом позже, в № 42 «Листка для светских людей» появляется фельетон с карикатурами В. Тимма, также рисующими поведение зрителей во время спектакля. Фельетон назывался «Комедия в зале Александринского театра».

Происходящим на сцене, похоже, не интересуется никто. Зато в креслах за партером идет своя «комедия». Вот юная особа среди скользящей, зевающей и сморкающейся публики подает условный знак, вероятно, тайному возлюбленному. За ней с большим интересом наблюдают в бинокль два театрала.

Впрочем, этот «чудак» совсем не так безобиден. Именно он диктует театру свои условия, репертуар, актеров. И не случайно Гоголь говорил о «гидре Александринского театра, сиречь публике». В 1845-м Александринка становится объектом целой серии карикатур.

В том году вышел знаменитый альманах «Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов, под редакцией Н. Некрасова (С политипажками)». Один из очерков альманаха назывался «Александринский театр», был подписан псевдонимом *Театрал ex-officio* (т. е. «по долгу службы») и принадлежал В. Г. Белинскому. Рисунки к нему были «деланы гг. Ковригиным и др.».

Будучи приверженцем московского театра, где более «вдохновения» и «непосредственного чувства», Белинский так и не примет петербургский театр с его актерской школой «классического сценизма», его репертуаром и публикой.

Последняя имеет для него значение особое. «Говоря собственно, — пишет он, — в Москве нет театральной публики. В Петровский театр в Москве стекаются люди разных сословий, разной степени образованности, разных вкусов и потребностей. (...) ...В московской театральной публике почти столько же вкусов и суждений, сколько лиц, из которых она составляется, и там не редкость встретить самый тонкий и образованный, самый изящный вкус в соседстве с самым грубым и пошлым вкусом; не редкость от одного соседа по месту услышать самое умное, а от другого самое нелепое суждение. ...Потому что там всякий хочет иметь свой взгляд на вещи, свое суждение об них».

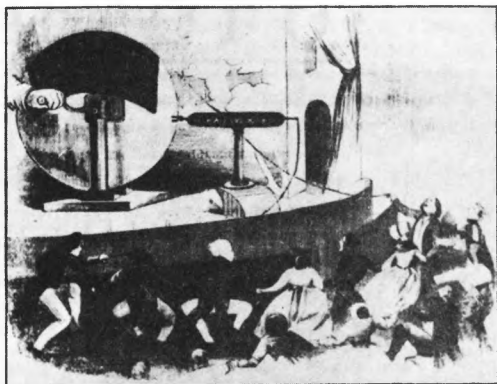
Карикатуристу, иллюстрирующему очерк, эта разногласия вкусов и мнений представляется в виде лебеда, рака и щуки.

«Не такова публика Александринского театра, — продолжает Театрал ex-officio и с явной извительностью рисует ее «положительные

Продолжение. Начало см. №№ 2, 3, 5.



*В. Тимм.
Литографии
к «Петербургскому театралу».
1843*



*Е. Ковригин (?).
Иллюстрации
к очерку В. Белинского
«Александринский театр».
1845*



*В. Тимм
(Н. Полевой).
1844*

черты». — Это публика в настоящем, в истинном значении слова: в ней нет разнородных сословий — она вся составлена из служащего народа известного разряда; в ней нет разнородных направлений, требований и вкусов: она требует одного, удовлетворяется одним... Она... человек весьма почтенной и благонамеренной наружности. Она то же именно, что самые почтенные сословия во Франции и Германии: bourgeoisie* и филлисты. (...) ...Если в Александрийском театре хлопают, то уже все; если недовольны, то опять все. Ни драматический писатель, ни актер, если они люди сметливые, не рискуют попасться впросак; один пишет, другой играет всегда наверняка зная, чем угодить своей публике».

Художник изображает эту публику, которая, дергая за веревочки, «ведет» репертуар и актеров в желаемом для себя направлении.

Кто же из писателей ей любезнее всего?

Конечно, г-н Полевой. Именно он «считается теперь первым драматургом Александрийского театра». Именно он точно рассчитал, что к драматическому искусству «совсем не нужно иметь ни призвания, ни таланта», главное — скорость изготовления пьес.

Какой же репертуар предпочитает сей почтенный зритель?

Более всего водевиль, особенно — переделки с французского. «Наши доморощенные драматурги на выдумки бедненьки, на сюжетцы не изобретательны; что ж тут остается делать? Разумеется, взять французскую пьесу, перевести ее слово в слово; действие... перенести в Саратовскую губернию или в Петербург, французские имена... переменить на русские, из префекта сделать начальника отделения, из аббата — семинариста, из блестящей светской дамы — барыню, из гризетки — горничную и т. д.».

На карикатуре и изображен такой водевильный русско-французский молодец в модном сюртуке и штанах на выпуск, в лихо заломленной шапке и с моноклем в глазу.

«Общество, изображаемое нашими драмами, так же похоже на русское общество, как и на арабское», — делает свой следующий вывод критик. Поэтому, считает он, главное в наших пьесах «не изображение действительности и характеров», а сценические эффекты, «весьма незатейливые и невинные, но тем не менее пустые и ничтожные».

Подобным «эффектам» посвящена последняя карикатура из приложенных к очерку.

Следует сказать, что сатирическая графика этого периода, относящаяся к искусствам, скорее еще иллюстрация к тексту, нежели самостоятельный жанр. Таковы работы В. Ф. Тимма, таковы и работы группы художников «Физиология Петербурга». Весьма возможно, что карикатуры к «Александрийскому театру», судя по манере исполнения, принадлежат Евгению Ковригину.



В. Тимм.
Комедия
в зале
Александрийского театра.
1844



* Буржуазия (франц.). Ред.

ЕСЛИ ВЫ СЯДЕТЕ В ЭЛЕКТРИЧКУ
НА ФИНЛЯНДСКОМ ВОКЗАЛЕ И ДОЕДЕТЕ
ДО ПЛАТФОРМЫ БЕРНГАРДОВКА,
ТО ОТТУДА - РУКОЙ ПОДАТЬ
ДО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «ПРИЮТИНО»
ВАС ЖДЁТ ЭКСКУРСИЯ ПО ГЛАВНОМУ
ГОСПОДСКОМУ ДОМУ И ПРОГУЛКА ПО ПАРКУ,
КОТОРЫЙ ПРИВЛЕКАТЕЛЕН В ЛЮБОЕ ВРЕМЯ ГОДА.

ПОБЫВАЙТЕ В УСАДЬБЕ,
ГДЕ У ПРЕЗИДЕНТА
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
И ДИРЕКТОРА
ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ
АЛЕКСЕЯ НИКОЛАЕВИЧА
ОПЕНИНА
ГОСТИЛИ
КРЫЛОВ И БАТЮШКОВ,
КИПРЕНСКИЙ И ГНЕДИЧ,
ЖУКОВСКИЙ И ГЛИНКА,
МИЦКЕВИЧ И ГРИБОЕДОВ,
ПУШКИН И МНОГИЕ
ДРУГИЕ ДЕЯТЕЛИ
КУЛЬТУРНОЙ И
ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ
XIX ВЕКА.



ИМЕЙТЕ
В ВИДУ, ЧТО
МУЗЕЙ
РАБОТАЕТ
С 10 ДО 17
ЧАСОВ
(КАССА —
ДО 16 ЧАСОВ)
А ПО
ПОНЕДЕЛЬНИКАМ
И ВТОРНИКАМ —
ВЫХОДНЫЕ
ДНИ.

СПРАВКИ МОЖНО НАВЕСТИ ПО ТЕЛЕФОНУ:

8-270-26564

ИТАК, ЭЛЕКТРИЧКОЙ
ОТ ФИНЛЯНДСКОГО ВОКЗАЛА
ДО ПЛАТФОРМЫ БЕРНГАРДОВКА,
А ТАМ-НЕДАЛЕКО И ДО ПРИЮТИНА ...



Цена 2 р. 40 к.

Индекс: 73 190

