



1991 07

ИСКУССТВО
ЛЕНИНГРАДА



7
1991

ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА

ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

СОДЕРЖАНИЕ

- 3** Здесь наши корни
К Конгрессу соотечественников
- 4** РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
Виктор Лапин
Истребление фольклора и экология культуры
- 8** **Андрей Крюков**
Силуэт музыканта
- 12** ЭКРАН / СЦЕНА
Ирина Павлова
У царя Мидаса — ослиные уши
Галина Коваленко
Колесо Фортуны
- 28** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
Арсений Смольевский
Живой источник
Елена Фролова
Плоды «просвещения»
Галина Агаркова
«Русский день» в Миннеаполисе
- 32** **Григорий Забельшанский**
Интуиция и воля
- 37** РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ
Михаил Крепс
Один на один со стихией жизни...
Стихи
- 39** ЛЕНИНГРАДСКИЕ СУДЬБЫ
С. Юрьев
Актер исчезнувшего ампула
- 44** НЕВСКИЙ АРХИВ
Ирина Чистова
В лермонтовском Петербурге
(По дневникам гвардейского офицера)



КОНЦЕРН

55 В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...
Анастасия Андреева
«Мир ваш к вам возвратится»

О. Александр Мень
Бессмертие. Воскресение

71 **Любовь Овэс**
У нас надо жить долго

Евгения Словцова
Сейчас вспоминаю...

84 МУЗЕИ
Марина Вершевская,
Владимир Шубин
Решение № 842 (до и после)

96 **Радий Погодин**
Приближения
(Главы из книги). Окончание

НА ОБЛОЖКЕ:

ЕВГЕНИЯ СЛОВЦОВА
Эскиз костюма к спектаклю «Битва жизни» («Святочные рассказы» Ч. Диккенса). Драматическая студия Морозова
На первой странице

АЛЕКСАНДР БАТУРИН
Воспоминание о кубизме. 1990.
Холст, масло
На второй странице

МИХАИЛ КАРАСИК
Лист из альбома «Песнь Песней». 1990. Автолитография
На третьей странице

ВИЛЛИ БРУЙ
Из цикла «Temple». 1982.
Смешанная техника
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)
Художественный редактор
В. А. БАКАНОВ
Технический редактор
Т. Д. РАТКЕВИЧ
Корректоры
И. П. СОЛОГУБ, А. В. БЫТРОВА
Фотокорреспондент
А. М. ХАН
А. А. АРТЮХ (отдел писем)
Т. Ю. ОКУНЕВА (зав. редакцией)
Макет и оформление
С. Р. ЗАХАРЬЯНЦА

ЗДЕСЬ НАШИ КОРНИ

К Конгрессу соотечественников

«Пришла пора новыми глазами, отбросив былые предрассудки, увидеть наших соотечественников, оказавшихся в разные времена волею судеб за пределами Родины, но оставшихся носителями и продолжателями традиций русской культуры», — говорилось в передовой статье первого номера журнала «Искусство Ленинграда», вышедшего в свет в июле 1989 года.

Это не просто декларация, а идея рабочей программы, которую последовательно осуществляют редакционная коллегия и редакция нашего ежемесячника. Достаточно вспомнить наиболее заметные публикации под рубрикой «Русское зарубежье» или без нее: пьесу Иосифа Бродского «Мрамор» с обстоятельным предисловием Петра Вайля и Александра Гениса (США), живопись и рассказы Олега Яковлева (Франция), очерк Михаила Германа об изобразительном искусстве Парижа «родом из России», стихи бывших ленинградцев и москвичей, ныне живущих в Западной Европе и Америке, публицистику Наталии Зозулиной, вызванную гастролями звезды мирового балета Наталии Макаровой на родной для нее сцене Мариинского театра...

Перечислено далеко не все. Но необходимо назвать и имена деятелей отечественной культуры, жизнь которых оказалась надвое разорванной в катастрофе 1917 года, потрясшей человечество и гибельной для России. Там, за наружной стороной железного занавеса, испытывая горечь отторжения от Родины, они до последнего дня питали к ней сыновнюю любовь и даже в самых трагических обстоятельствах делали все, что могли, для своего народа.

Николай Бердяев и Николай Рерих. Их труды, опубликованные в журнале «Искусство Ленинграда», содержат суровые истины, тревожные предупреждения о тяжелой будущности, к которой вели страну фанатики ложных учений и вдохновители преступных деяний. Но в пророчествах мыслителей звучала и вера в неистребимые силы, в грядущий расцвет России. Не менее ценны и такие документы, как парижские письма художников Василия Шухаева и Александра Яковлева их учителю Дмитрию Кардовскому в Петроград. Внешне неприятательные, свободные от философских и политических посылов, они несут огромный заряд человечности, душевного тепла, благодарности.

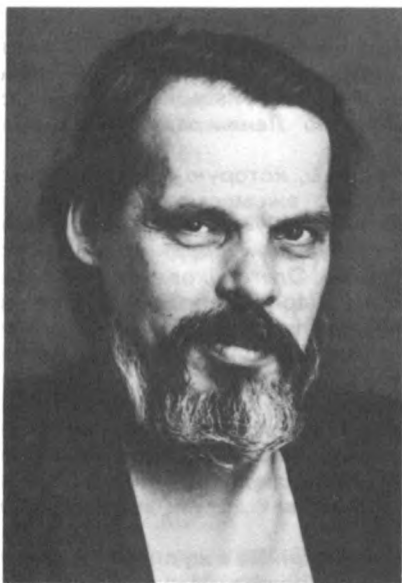
Слово правды и слово благодарности, проникнутые любовью и тоской, все эти долгие десятилетия пробивались к нам из далей русского зарубежья и становились достоянием потаенной, но живой и плодотворной общественной, творческой мысли. Равно как и все лучшее, истинное, что сохранялось, рождалось и развивалось на земле нашего общего Отечества, поддерживало рассеянных по континентам эмигрантов. Встречных, хоть и редкими стежками скреплялись воедино дух и плоть великой и свершениях и страданиях нации. Воссоединялись умами и талантами, сумевшими уберечься от насаждаемой здесь и там взаимной враждебности.

Мы, сотрудники и авторы журнала, счастливы участвовать в этой работе, служить слиянию противоестественно разделенных потоков русской культуры в единое русло, поддержке усилий, направленных с разных сторон на благие дела возрождения России и ее гордости — города на Неве. Поэтому горячо приветствуем созываемый по инициативе Президиума Верховного Совета РСФСР Конгресс соотечественников.

Да, настало время перейти от разрозненных начинаний к широкому согласованному действиям, к осуществлению масштабных, продуманных и скоординированных программ, справиться с которыми можно только собрав все силы внутри страны и за ее пределами. Иначе не остановить разрушение нашего общего дома. Не чужого и тем, кто никогда не переступал его порога, кто родился и живет под иными небесами. Пусть в них, детях и внуках эмигрантов, заговорит голос крови. Пусть они почувствуют свою причастность к земле, в которой сплелись корни всех российских фамилий.

Наш общий дом опустошен и осквернен. Общеизвестно, на ком лежит главная вина за этот неискупимый грех. Но, думается, перед Конгрессом стоят более важные задачи, нежели осуждение виновных. Сейчас необходимо спасти то, что еще существует, и возродить все, что возможно.

Желаем Конгрессу соотечественников успеха и постараемся ему способствовать.



Истребление фольклора и экология культуры

К словосочетанию «экология культуры», недавно введенному в наше общественное сознание академиком Д. С. Лихачевым, мы уже начинаем привыкать. Наполнение смыслом происходит прежде всего за счет раздвигания исторических рамок. Мы, как Иваны, долго не помнившие и не подозревавшие своего родства, с изумлением осознаем, культуру какого исторического масштаба и какой художественной мощи наследуем.

Но общественное сознание в широком смысле, включающее различные научно-общественные, а тем более административно-ведомственные социальные институты, отличается крайне узким представлением как о культуре, так и о ее памятниках. Что же касается экологии культуры, то эта компонента для наших ведомств, «управляющих» культурой, пока что, похоже, остается за семью печатями. Между тем экология в нашем случае — это специфические условия и одновременно «среда обитания», которые **определяют отношения творческой личности (личностей) с окружающими социальными институтами**. История свидетельствует о том, что культура развивалась только при оптимальности этих отношений. Неоптимальные отношения тормозят развитие культуры, вызывают ее кризис.

Последовательная демократизация, гласность, яростно-безоглядная публицистика немногих пока еще лет перестройки всколыхнули наше общественное сознание, дали возможность вскрывать «белые пятна» нашей истории и нынешнего социального бытия, возвращать целые пласты литературы и поэзии, науки и социально-экономической мысли... И все-таки — мы только начинаем не скажу понимать, но подозревать, что, например, собор как памятник истории и культуры — это не просто здание, которое представляет определенную историко-архитектурную ценность и которое поэтому нужно отреставрировать и... открыть в нем концертный зал, — такого рода памятник нужно восстанавливать как действующий собор! Тогда только он из реставрированного архитектурного сооружения превращается в действительно восстановленный памятник культуры. Но прежде чем прийти к такому культурно-экологическому восстановлению, нам пришлось проделать долгий путь отречения от своей истории, варварски мстительного разрушения собственной культуры и, в конечном счете, попрания общечеловеческих ценностей. Дурман воинствующего атеизма, длительное время насаждавшийся агрес-

сивно-тоталитарной Системой, застилал глаза и вытравливал весь огромный философско-мировоззренческий, художественно-эстетический и нравственно-этический опыт поколений, накопленный в формах художественно-религиозного и религиозно-бытового сознания. Понадобился отмечавшийся во всем цивилизованном мире 1000-летний юбилей Русской Православной церкви, чтобы ниточка этой культурной традиции не оборвалась.

Но даже и на таком фоне фольклор в нашей стране, и особенно русский фольклор, находится в особом положении. Нам еще только предстоит в полном объеме осмыслить социально-культурные последствия трагедии российского крестьянства конца 20-х — начала 30-х годов, масштаб и механизмы которой начинают сейчас открываться; осмыслить то драматическое состояние русской традиционной культуры, в котором она оказалась. Без подобного осмысления трудно надеяться на реалистичность разработок программ художественно-эстетического воспитания народа и развития национальных традиций народного искусства. Между тем у нас пока именно это и происходит. Руководство бодро подвело итоги Второго всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Октября, и столь же бодро объявило о начале Третьего фестиваля. И никакого сколько-нибудь серьезного, с участием практиков и ученых-фольклористов, анализа современных социально-художественных процессов! Только количественные отчеты да организационно-технические трудности. Но с одной стороны — постановления союзного и республиканских Министерств культуры и даже Всесоюзное совещание в ЦК КПСС по проблемам народного творчества (апрель 1988 года), а с другой — вымирающие деревни с доживающими свой век знатоками, стариками и старухами, и полное отсутствие профессиональных кадров фольклористов-практиков. Причем отсутствие на всех уровнях — от сельских клубов до областных центров. (Что уж говорить о глубинке — в Ленинграде в двух научно-методических центрах, городском и областном, и Межсоюзном доме самодеятельного творчества в течение уже многих лет в штате нет ни одного фольклориста!)

О профессиональных кадрах приходится упоминать прежде всего, потому что судьба русской собственно фольклорной традиции парадоксально трагична и ее самостоятельное возрождение более чем проблематично. Фольклор — это одновременно искусство и неискусство, он вырос из быта и одновременно встал в него. Всеохватность фольклора — в коренной органичности сплава хозяйственного, социального, духовного и эстетического опыта. Длительная устойчивость и мощная продуктивность фольклора — в совершенно отлаженном механизме передачи традиционного знания, механизма, который охватывал абсолютно все половозрастные группы населения, как бы пропускал их сквозь себя, и тем самым обеспечивал развитие любой творческой способности, отпущенной человеку. Именно поэтому в фольклоре и вообще в традиционных культурах было так много ярких личностей, певческих групп, мастеров, двигавших традиционную культуру к вершинным проявлениям творческого потенциала народа.

Нынешняя трагедия фольклора — в трагической истории «раскрестьянивания», которое имело не только социально-экономические последствия. Как известно, машина раскулачивания обрушилась главным образом на середняков. Физически уничтоженными или сосланными оказались миллионы лучших крестьян-земледельцев, народных мастеров-прикладников. Были разгромлены такие специфические по социально-хозяйственному быту и формам традиционной культуры группы русского населения, как старообрядцы, казаки, поморы. (Старики на Шелони рассказывали мне, как был раскулачен и сослан на Соловки знаменитый гармонный мастер Захар, его мастерская разрушена, а ученики разогнаны.) Рвались связи традиционного быта и культуры во всем их объеме. Отчуждение от земли, от орудий производства, от распределения продуктов труда, разрушение храмов, запрещение традиционных престольных праздников, обрядов и гуляний, уничтожение народных промыслов и ремесел — все это не могло не сказаться самым катастрофическим образом на духовной и нравственной культуре народа, на его художественно-культурных традициях.

Одновременно шло наступление на организационно-идеологическом фронте. В те же 1929—1930 годы кроме разрушения церквей и репрессий против церковнослужителей началась кампания против исторического краеведения — массового движения, которое возникло задолго до революции и к 20-м годам охватило широкие слои ученых, старой местной интеллигенции и молодежи. Интерес к местной культуре, ее истории и памятникам, экологически широкий подход, включавший фольклор и этнографию, регулярные местные издания и отдельные публикации материалов, многочисленные местные общества

и музеи, хорошо налаженная связь с Центральным бюро краеведения и его печатными органами («Вопросы краеведения» и «Известия ЦБК») — все это было уничтожено как звенья контрреволюционного заговора во главе с С. Ф. Платоновым и Е. В. Тарле. Бой старой жизни шел последовательный и на всех уровнях — от «кулацкой» гармошки до «кулацкой партии» Чайнова — Кондратьева и теории обострения классовой борьбы.

Естественно, что для успеха в этой борьбе нужен был и «позитив», нужна была «новая политика» в отношении фольклора, которая бы этот «позитив» обеспечила. И эта новая политика уже в 1931 году была объявлена на всесоюзном диспуте «Фольклор в реконструктивный период» устами одного из крупнейших фольклористов академика Ю. М. Соколова: «Осуществляя классовое планомерное руководство литературой, было бы непоследовательно оставить устное творчество на произвол стихии, необходимо, чтобы и в устном творчестве пролетарское сознание подчинило себе стихийный процесс... Надо развернуть борьбу с классово враждебными тенденциями в фольклоре». И развернули, и осуществили. «Гимны», «Здравницы» и «Славы» захлестнули сцены, площади и стадионы. На всю страну прославились имена народных поэтов-сказителей Марфы Крюковой, Джамбула Джабаева, Сулеймана Стальского. Поэмы-сказания о столице, о героях и счастьем народе и прежде всего, конечно, о «великом друге и вожде всех народов» — наступал «невиданный расцвет советского фольклора».

Парадоксальность трагедии заключалась в том, что под флагом расцвета шла систематическая идеологическая обработка массового общественного сознания, велась воинствующая антиисторическая практика «культурного строительства», направленная фактически на уничтожение стихийного фольклора и создание на его месте управляемого суррогата — «художественной самодеятельности и народного творчества».

Когда-то замечательный знаток фольклора Бела Барток заметил, что фольклорным процессом нельзя управлять — это губительно для фольклорной традиции. У нас на протяжении жизни нескольких поколений не просто управляли — мощный идеологический пропагандистский аппарат, включая систему профессионального обучения и комплекс специальных научных дисциплин, был призван обеспечить подмену всех понятий и представлений, связанных с фольклором.

Сейчас едва ли возможно понять и объяснить, каким образом это происходило и почему эта беспрецедентная по своей сути, невероятная по масштабам и страшная по последствиям акция удалась. Один из командно-аппаратных принципов управления можно, вероятно, определить формулой «равнение на образец». Конкретные способы — разные, применительно к обстоятельствам. И если еще можно как-то объяснить естественность возникновения хвалебных гимнов Джамбула тем, что казахская эпическая традиция всегда была и до сих пор сохраняет социальную активность и злободневность реакции на современные события общественной жизни, то, скажем, для севернорусской былинной традиции это категорически исключается. И потому к беломорской сказительнице Марфе Крюковой прикомандировали профессионального литератора В. Попова, который подбирал для нее материалы, книги, периодику, а потом добросовестно записывал, редактировал и обрабатывал для публикации ее «новины». Союз писателей давал им спецкомандировки: в Москву с посещением Мавзолея — для «Плача» и «Сказа о Сталине», «Сказа о каменной Москве», на Кавказ и в Гори — для создания «Сказа о Сталине» и т. д. Так возникала «классика советского героического эпоса».

Как видим, равнение на образец требовало серьезной работы по созданию и всемерной поддержке эталонных образцов. Для русской культуры можно назвать еще два таких образца — Русский народный хор имени М. Пятницкого и Оркестр русских народных инструментов имени В. Андреева. Тип андреевского оркестра превратил художественно-индивидуальное увлечение В. В. Андреева в штамп, который практически вытравил в сфере любительства все русские инструментально-ансамблевые и вокально-инструментальные формы музицирования. Даже республики Средней Азии и Прибалтики только в сравнительно недавнее время начали освобождаться от андреевской методы обучения и оркестрового музицирования, которые насаждались повсеместно, вопреки национальным традициям.

Столь же закономерно Русский народный хор в 1932 году возглавил такой музыкант, как В. Захаров. Кончалось время своеобразного свободного интонирования, различий в стилистике пения разных по происхождению певческих групп, которые любовно собирал М. Пятницкий. Прекращались «творческие мучения» ансамблево-подголосочного варьирования и импровизации. Началось обучение нотной грамоте и точному интонированию,

нивелировка стиливых различий и выработка усредненной манеры пения, предварительный отбор лучших вариантов и пение стабильно устойчивых хоровых партитур. Вскоре и эта часть репертуара стала сокращаться: вопреки упорному противостоянию Московского хора П. Г. Яркова, который категорически не принимал ничего из этих новшеств и сохранял чистоту русской подголосочной полифонии и импровизации, Хор имени М. Пятницкого запел сначала обработки, а затем и песни композитора Захарова.

Машина «равнения на образцы» заработала. Началось небывалое по масштабам тиражирование, которому было подчинено все — от производства инструментов до всех ступеней профессионального образования.

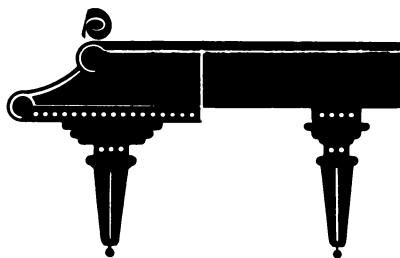
Конечно, теоретическое обоснование глобальной подмены фольклорных традиций унифицированной художественной самодельностью — огромная вина русской фольклористики. Чувствуя и испуская эту вину, именно музыканты-фольклористы начали набирающее силу движение по изучению подлинных фольклорных традиций, еще сохранившихся островками на нашей огромной территории. Именно музыканты-фольклористы возглавили городское молодежное движение фольклорных ансамблей, ориентированных на аутентичный фольклор. Но сложное положение заключается в том, что в масштабе страны мы до сих пор не можем преодолеть гигантскую инерцию бюрократического управленческого механизма. Парадоксальность ситуации заключается в том, что упомянутые постановления по фольклору возникли по инициативе художественного руководства Хора имени М. Пятницкого, который уже давно дискредитирует русскую народно-песенную культуру, но в чести у начальства и носит титул «академического» коллектива. Фольклористы же, практики и ученые, не имеют фактически никакого права голоса в культурно-управленческой иерархии Российской Федерации.

А требуется очень многое, и безотлагательно. Во-первых, фронтальный фольклорный ликбез — детские и молодежные школы фольклорного искусства, постоянные циклы теле- и радиопередач, грамзаписи и т. д. В этом мы отстаем уже от всех союзных и автономных республик. Третье поколение растет фактически полностью оторванным от своей национальной традиционной культуры и ее истории. Поколение нынешних учителей уже лишено самых элементарных знаний в области фольклора. В этом вакууме начинаются разного рода спекуляции, раздувающие самые низменные шовинистические чувства. И к сожалению, Ленинград в этом смысле занимает сейчас одно из «передовых» мест!

Во-вторых, нужно экстренно возрождать фольклорную среду на местах — в областных центрах, в районах и сельской местности. Для этого необходимо принципиально изменить всю структуру школьного обучения и культурно-просветительной работы, предельно заорганизованной и заидеологизированной, лишенной подлинного смысла и точных пространственно-временных и художественно-содержательных ориентиров традиционной культуры. И в-третьих, нужна интенсивная подготовка специалистов, нацеленных не на пресловутые «образцы», а на подлинное фольклорное искусство. Следовательно, требуется перестройка и резкое расширение системы профессионального образования, которое сейчас продолжает на всех уровнях (за редким исключением) «гнать вал» оркестрантов-народников и хормейстеров «народных хоров». Но почти все это, как должно быть понятно из сказанного выше, не имеет никакого отношения к собственно фольклорной традиции и продолжает работать на ее уничтожение.

Три с лишним года назад я предложил Министерству культуры РСФСР создать республиканский общегосударственный научно-координационный совет по фольклору. В обосновании деятельности и функций совета предусматривались в той или иной степени все обозначенные выше задачи. Однако вместо совета, даже не ответив на наш проект, Министерство выдвинуло и активно проводит в жизнь идею государственного Центра русского фольклора, в фонохранилище которого, в частности, будут свозить все экспедиционные материалы и записи русского фольклора. Еще одна грандиозная и бессмысленная по сути затея! В связи с проблемой «экологии культуры» особенно впечатляет место, выбранное в качестве базы центра, — монастырь в городе Александрове, бывшей опричной слободе Ивана Грозного!..

...У нас очень мало времени. Исторического времени — чтобы не стать манкуртами. Успеем ли мы понять, что культуру нельзя мерить и дозировать деньгами? Успеем ли мы понять, что духовно-нравственное опустошение — это не менее, если не более страшная вещь, чем запущенная экономика или проблемы экологии окружающей среды? Успеем ли мы понять, что экология культуры немыслима без всего фонда традиционной культуры народа, то есть прежде всего без фольклора?



СИЛУЭТ МУЗЫКАНТА

Юноша играет на рояле.

Эту «единицу музейного хранения» — лист с рисунком и строками нот — знает считанное число людей. И хотя с ее историей связаны широко известные личности, которым посвящены обстоятельные исследования (не говоря уже о множестве более камерных работ), даже в самых солидных и богато иллюстрированных изданиях данная «единица хранения» не только не воспроизведена, но даже не упомянута.

В музейной картотеке Пушкинского Дома значится: «Глазунов, А. К.? Портр. Ниже кол., 1/2 впр. За роялем. Силуэт тушью 6,6×8. Вверху карандаш: «рис. Л. М. Бемъ», внизу: «18 февраля 1883». На паспарту: «24 Апреля 1883 года» и две строки нот для рояля. На листе два пятна, углы помяты».

Вопросительный знак после фамилии Глазунова поставил в этой аннотации явно очень осторожный человек (впрочем, таким при атрибуции материалов и должен быть музейный работник). Сопоставление с фотографиями молодого Глазунова (их сохранилось значительное число) позволяет утверждать, что изображен действительно он — та же худощавая (пока еще!) фигура, тот же характерный профиль с тяжеловатым, выделяющимся подбородком, та же непослушная, спадающая на лоб прядь волос. Ни тени сомнения в том, что это действительно Александр Константинович Глазунов, не возникло у нынешних хранителей фондов, которые просили меня считать несуществующим вопросительный знак на старой каталожной карточке. Они же сообщили, что силуэт (вместе с другими материалами) был в 1936 году передан Пушкинскому Дому В. Д. Комаровой-Стасовой.

Итак, снимаем знак вопроса. Это действительно Глазунов — его портрет ниже колен, пол-оборота вправо, за роялем. Изображений Глазунова за инструментом мало, что придает рисунку дополнительную ценность. К тому же работа Бем стоит в самом начале длинного ряда художественных воплощений музыканта, открывая галерею его портретов, созданную такими мастерами, как И. Репин и В. Серов, Л. Бакст и В. Матэ, В. Беклемишев и Е. Кругликова, Г. Верейский и А. Любимов...

Юноша играет на рояле.

Как же возник силуэт? В материалах 1883 года ответа на этот вопрос я не нашел. Очень рассчитывал на стасовские бумаги — в обширных и многочисленных письмах В. В. Стасов обычно обстоятельно рассказывал о различных художественных событиях. Однако, увы, весна того года была для Стасова бедной на письма — видимо, отвлекали хлопоты, связанные с предстоящей поездкой за границу: 26 апреля 1883 года (то есть через день после того, как под силуэтом были подписаны нотные строки) Стасов в обществе Репина почти на два месяца оставил Петербург, и корреспонденция его с того момента заполнилась зарубежными впечатлениями (да иногда жалобами на трудный характер Репина).

Радость принесли стасовские письма следующего десятилетия, вернее, его письмо к Бем от 29 июня (11 июля) 1895 года с курорта Бад-Наухайм. Случилось так, что Глазунов в то же время оказался на другом курорте поблизости (в двух часах езды). Они навещали друг друга. И вот, рассказывая Бем о Глазунове и, как выразился Стасов, «оценивая многие милые его качества характера и сердца», Владимир Васильевич, по собственным словам, не смог не упомянуть «чудеснейшего... с и л у э т а прежних времен: это силуэта этого



самого Глазунова, набросанного Вами однажды у нас, пока Глазунов, еще совершенный юноша, играл перед Вами на фортепиано». «Фигура его, — добавляет Стасов, — была тут схвачена Вами по-всегдашнему по р а з и т е л ь н о!» Стасов говорит о том, что хочет напечатать силуэт...

Юноша играет на рояле.

«Художественным и музыкальным подстрекателем» назвал однажды Стасова Шаляпин. «Подстрекательские» усилия критика вызвали к жизни и глазуновский силуэт.

Видимо, и Бем, и Глазунов пришли проститься с маститым критиком перед его отъездом, а тот каждому дал работу — одного усадил за рояль, другая взялась за тушь

и бумагу. В квартире на Знаменской улице (ныне ул. Восстания, дом 22) творчество всегда стояло на первом месте...

Бем в том году исполнилось сорок лет. Уже длительное время она создавала силуэты, прославилась в России и за ее пределами. Преимущественно она иллюстрировала детские книги. Некоторые ее работы связаны с музыкой. В 1884 году был издан с ее иллюстрациями вокальный цикл Мусоргского «Детская», вскоре увидел свет силуэт А. Рубинштейна за роялем, позже его акварельный портрет. Стасов поддерживал творчество Бем с ее первых шагов. «Я Ваш поклонник вот уже целых 20 лет», — признавался он в 1890 году. Говоря о каком-то рисунке, он сказал, что тот «рисован Лизаветой Меркурьевной Бем, значит сильно оригинален и талантлив» (Стасов называл художницу то Елизаветой, то Лизаветой — вот почему на листе с силуэтом Глазунова в карандашной пометке указаны непривычные для нас инициалы Бем — Л. М.). В то же время Стасов считал, что, ограничиваясь силуэтами, художница обедняет себя и был рад, когда она обратилась к акварелям.

Если Бем в пору создания глазуновского портрета была уже зрелым, широкоизвестным, даже модным мастером, то Глазунов едва начинал свой путь профессионала. Впрочем, несмотря на это, известность он уже приобрел, и Стасов пылко и восторженно включил музыканта-«новобранца» в плеяду талантов, в чьих руках будущее русского искусства.

В семье Глазуновых Стасова любовно называли Дедушкой, и в то же время он был, как писал Глазунов, «вечно юный, дорогой нам всем Владимир Васильевич», «дорогой и незаменимый Владимир Васильевич». Для Стасова же Глазунов был легендарным Самсоном, Самсонычем, Орлом Константиновичем. «Ворочусь домой, стану просить Самсона поиграть мне... он в с е наизусть знает», — читаем в письме 1883 года, того года, когда был нарисован силуэт.

Что же было в преддверии этого года? Необычайно счастливое стечение обстоятельств, которое определило стремительное развитие таланта. Главные наставники-музыканты не кто-нибудь, а Балакирев и Римский-Корсаков. Интенсивная работа сразу над многими сочинениями и публичный дебют не с какой-нибудь «пеской», а с Первой симфонией (зал Дворянского собрания — нынешняя Филармония, 17 марта 1882 г., дирижировал Балакирев). В том же году Римский-Корсаков исполняет симфонию в Москве.

Глазунов становится своим человеком в среде петербургских композиторов, прежде всего — бывлых членов знаменитой «Могучей кучки» и их ближайшего окружения. Помимо Балакирева и Римского-Корсакова (не забудем также про Стасова) это Бородин, сестра Глинки Л. И. Шестакова, из более молодых — Лядов. Готов служить Глазунову меломан и меценат М. П. Беляев.

На юношу не смотря сверху вниз. Он чувствует себя среди них естественно, почти как равный — ведь все они равны в своем служении музыке. К нему относятся доброжелательно и даже восторженно, что вызвало у приезжего москвича удивленно-скептическую реакцию: «Я узнал, во-первых, что Глазунов есть гений, что его творения носят на себе печать совершенства, что он владеет, как никто, композиторской техникой, что форма его сочинений безукоризненна, что он «классик» и пр.» (этим приезжим москвичом был композитор С. И. Танеев, вскоре по достоинству оценивший дарование Глазунова).

Известность стремительно ширилась. «Меня очень интересует Глазунов», — писал осенью 1882 года Балакиреву Чайковский, высказывая желание познакомиться с симфонией. «Вы спрашиваете о Глазунове, — отвечал Балакирев, — это очень талантливый юноша».

Музыкант играет на рояле.

От него ждут новых сочинений. Сестра Глинки дарит ему только что изданную партитуру оперы «Жизнь за царя» с надписью: «Александру Константиновичу Глазунову на память о 17-м марта 1882 года с желанием на будущий год подарить нам новую симфонию. Л. Шестакова».

Новинки не заставляют себя ждать: квартет, увертюры и другие сочинения для оркестра, романсы. А новая симфония?

В самом раннем из писем Глазунова к Римскому-Корсакову (8 июня 1882 г.) читаем: «Был вчера у Стасова. Там был Бородин... Я играл отрывки из Второй симфонии».

Нетрудно представить, сколько «подстрекательских» усилий предпринял Стасов, чтобы симфония быстрее пришла к завершению. В стасовских контактах тех лет с Глазуновым она заняла особое место. Речь о ней постоянно заходит в письмах, а иногда, чтобы доставить адресату особое удовольствие, композитор выписывает из нее нотные фрагменты.

Самый ранний из таких фрагментов — под глазуновским силуэтом. Это основная тема II части симфонии. Известно, что Стасову очень нравилась III часть, которую они с компози-

тором называли «демоническим скерцо». В то же время и II часть стала на какое-то время символом их бесед. Судя по всему, эта музыка доминировала на встрече 18 февраля 1883 года, когда в стасовском доме Бем исполнила силуэт юного музыканта. К этой же мелодии Глазунов возвращается в письмах и двадцать два года спустя — 14 июля 1905 года, в канун стасовских именин, композитор приводит в поздравительном письме два такта из той же темы и добавляет: «В память нашего раннего знакомства...»

Симфония была завершена лишь в 1886 году, по сравнению с первоначальным замыслом в ней очень многое изменилось, что даже позволило некоторым исследователям говорить о появлении нового сочинения, однако от темы II части композитор не отказался: она вошла и в окончательный вариант симфонии.

Юноша играет на рояле.

Ухо и глаз музыканта обнаружат в нотных строках, помещенных под силуэтом, интересные подробности — метки школы, «учеником» которой посчастливилось быть Глазунову. Фрагмент написан в Ре-бемоль мажоре, что недвусмысленно указывает на Балакирева — то была его любимая тональность. В те же весенние дни 1883 года Глазунов завершил и подготовил к исполнению одну из своих увертюр. На партитуре он сделал надпись: «Своему первому руководителю Милию Алексеевичу Балакиреву с вечною признательностью посвящает автор».

Тема фрагмента имеет явный восточный колорит и сочинена в традициях русского музыкального ориентализма. Ближе всего композитор подошел здесь к музыке Бородина. Общение Глазунова с автором Богатырской симфонии в тот период было особенно тесным. Судьба распорядилась так, что наследие этих двух художников оказалось взаимосвязанным: многое в творчестве Глазунова имеет бородинские истоки, Глазунов же, как известно, после смерти Бородина завершил оперу «Князь Игорь» (совместно с Римским-Корсаковым) и некоторые другие его сочинения (это происходило в рамках все тех же восьмидесятых).

1883 год. Юноша играет свою музыку.

С первых шагов проявились некоторые характерные ее черты. Глазунов тяготел к эпическим, былинным образам, к сценам из народной жизни, сильно было в его творчестве и лирическое начало. При этом; как писал современник, господствуют «сдержанность, самообладание, душевное равновесие... Никакой нервозности: душевная жизнь течет плавно, спокойно, не торопясь».

Но имел ли композитор право писать такую музыку?!

1 марта 1881 года народовольцы убили Александра II (это произошло сравнительно недалеко от дома Глазуновых). Полицейские репрессии ужесточились. «Эти годы представляются мне подернутыми каким-то сумраком», — вспоминал А. Н. Бенуа. Мрачный образ «совиных крыл», погрузивших Россию в «сон и мглу», нашел Блок. Наконец, по-своему показательны малоизвестные строки из обыденного письма Е. П. Глазуновой, матери музыканта. После первых успехов Глазунова какой-то, как пишет Елена Павловна, «восторженный соотечественник», «незнакомый студент» попросил у молодого композитора его фотографию. Это вызвало переполох в семье. Мать специально навела справки (!) и узнала, что просьбу высказал «один из студентов, живущий у своего дяди генерала Петрова». Но даже высокое родство не успокоило Глазунову — все же студент! «Ни за што ни про што попадешься... придут обыскивать, пожалуй, квартиру», — взволнованно писала она Балакиреву весной 1882 года.

Под таким гнетом и в таком страхе жила Россия. Прав ли художник, словно не замечавший этого?

Но разве людям не всегда нужно солнце? И должен ли истинный талант противиться своей художнической интуиции, насиловать свой дар? Ответ давали уже современники Глазунова.

«Нам надоели серые будничные сумерки, и мы тоскуем по празднику», — писал А. Н. Бенуа. «Нам всем до безумия хочется красоты», — добавлял он. О том же говорил Горький: «...в наше время оскудения духовного роль музыки более важна, чем когда-либо... В ней так много красоты, и она возбуждает желание красоты... она возбуждает бодрость...»

Музыка Глазунова, исполненная этической силы, красоты, благородства, утверждающая возвышенные начала как органически присущие человеку и человечеству, отвечала потребностям своего времени. «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — эту строку композитор хотел взять эпиграфом к одному из своих произведений. Знаменитые пушкинские слова могут характеризовать все творчество Глазунова в целом.

Юноша играет на рояле...

ИРИНА ПАВЛОВА



У ЦАРЯ МИДАСА - ОСЛИНЫЕ УШИ

В сущности, вся сознательная (и уж конечно — профессиональная) жизнь автора этих строк, за исключением последних лет, пришлось на «эпоху застоя». Беру в кавычки привычную уже формулу вовсе не потому, что выдумал ее кто-то другой, а я только цитирую. Просто считаю, что в формуле этой отразилось как раз «застойное» наше пристрастие к деликатным определениям, когда свинцовые мерзости именуются «негативными явлениями»; полный развал всего — «отдельными недостатками»; любовно, как в питомнике выращенная армия тупых ничтожеств, готовых «руководить» (чем угодно, от бани и овощебазы до культурной жизни городов и регионов — все равно), — «бюрократией»; а эпоха мракобесия, реакции, тотального презрения к человеческому достоинству и ненависти к живой свободной мысли — «застоем», «стагнацией».

Застой? Ну что ж, пускай так...

Кинокритик В. Демин в «Советском экране» (1989. № 1) опубликовал статью с риторическим вопросом в заглавии: «За что нас не любят?» На собственный вопрос критик толком не ответил, да, признаться, на это и рассчитывать не приходилось. Но сам вопрос, вероятно, задавали себе многие коллеги В. Демина, ибо это — факт: нас не любят. Однако утверждение сие нуждается в уточнениях и корректировке, поскольку «не любят» по-разному. Кто, кого, как и почему?

Понятна неприязнь конкретного творца к конкретному критику, не выразившему по-добающего почтения (и тем более выразившему непочтение) к произведению творца.

Понятно раздражение читателя-зрителя, чья точка зрения диаметрально противоположна суждению кинокритика (недаром укоренилось это: «от имени народа я...» или «скажу от лица простых тружеников...»). Мало того что народ и труженики не уполномочивали к таким высказываниям; да и критик почему-то всегда не народ, и уж ни в коем случае — не труженик...

Понятна, наконец, профессиональная, внутрицеховая конфронтация, основанная на принципиально различных позициях — нравственных, этических, эстетических.

И все-таки, думается, печальная тенденция «нас не любят» держится не только и не

столько на основе названных противоречий. Собственно, чтобы разобраться с этим, и нужно обратиться к не слишком отдаленному прошлому.

«Оттепель» второй половины 50-х дала кинематографу столь мощный импульс развития, что инерция, отголоски этого импульса докатились аж до конца 60-х. Уже сильно «похолодало», реакция правила своей бал, уже легли на полку и «Комиссар», и «Андрей Рублев», и «Ася Клячина»; легендой успела стать драматическая судьба «Заставы Ильича», ошельмованной, порубленной, растащенной по кускам до выхода на экран, а кинематограф продолжал рекрутировать под свои знамена все яркое, неординарное, самобытное. Иоселиани, Авербах, Панфилов, Шепитько, Герман... Список можно продолжить, и он будет не мал.

Вот такого же мощного «разгонного» импульса кинокритике «оттепель» дать не успела. Споры нет: имена появились, люди пришли. Их было много, и в тот момент, когда взахлеб читались статьи М. Туровской, Н. Зоркой, И. Соловьевой, В. Шитовой, когда Ю. Ханютин и В. Демин заявили о себе громко и сразу, почти «без разбега», казалось, что критическая мысль в отечественном кинематографе «пошла опережающими темпами», как тогда было модно говорить.

Однако ж в «движение», в «волну» кинокритика не сложилась, как целостное явление сформироваться и осуществиться не смогла. «Великолепная когорта» была решительно и быстро рассеяна, расформирована и, по сути дела, оказалась надолго блокирована и не смогла определять стратегию и политику в кинематографе. Как ни больно это сознавать, но критика — штука куда более хрупкая и зависимая, чем практическая кинодеятельность. Две мощные киноленты — уже тенденция. Пять — кинематограф. Десять — целая эпоха.

Но даже сотня превосходных статей, разбросанных по разным изданиям на временном отрезке в десять лет, — еще не тенденция. Критика — не «сумма эксцессов». Это процесс, постоянный и непрерывный. Вот этому-то процессу возникнуть и не дали. Он был придушен тихо и как бы незаметно. Критиков «отлавливали» поодиночке и не враз. Словно бы сами собой (если смотреть со стороны) все длиннее делались перерывы между статьями, все реже публиковались суждения самостоятельные и оригинальные, и на каждый серьезный, талантливый критический материал приходилось все больше и больше парадно-отчетно-директивных. Удельный вес критиков эпохи «оттепели» в печати все снижался; в первой половине 70-х он уже был доведен до полной невесомости.

Почему короткого весеннего времени хватило на рождение «нового кино», а на рождение «новой критики» (не критиков!) — нет? Дело, в общем, обстояло довольно просто. Печатное слово, печать — любая! — в нашей стране за несколько десятилетий приобрела прочный статус рупора официозных идей. Любое опубликованное в прессе мнение неизбежно воспринималось общественностью как официальная директива, и такой взгляд на печать, долго и с усердием насаждавшийся, в эпоху «оттепели» опровергнут не был. Газета, журнал были такой же государственной инстанцией, как, скажем, исполком, главк, суд и т. п.; они располагались в жестком иерархическом порядке. Кстати, история с перепечаткой местными изданиями материала, опубликованного в «Советской России» в марте 1987 года («Не могу поступиться принципами!»), — прямой рецидив тех времен.

Личная позиция автора (в нашем случае — кинокритика) могла быть обнародована лишь на правах коллегиальной позиции печатного органа в целом и корректировке уже не подвергалась. Да еще почти обязательно выражалась в формах (директива, разнос, апология и т. п.), традиционно принятых конкретным изданием. Шаг вправо — шаг влево приравнивался к побегу, стрельба открывалась без предупреждения. Своего «бастиона», каким для литературной критики надолго стал «Новый мир» А. Твардовского, новая кинокритика не имела. Журналы «Искусство кино» и «Советский экран» всегда были ведомственными, министерскими изданиями, со всеми отсюда вытекающими последствиями.

К тому же, скажем, по той самой иерархической системе «Правда» всегда была «главнее» и (учитывая мобильность газеты) по ключевым вопросам высказывалась раньше. Точка зрения «Правды» для «Искусства кино» и «Советского экрана» становилась отправной, обязательной как инструкция, как прямое руководящее ЦУ.

Таким вот образом и в кинокритике исторически сложились два эшелона, меж собою почти не смыкающиеся: критика руководящая (т. е. имеющая доступ на страницы главного печатного органа страны) и критика рядовая (т. е. не имеющая такого доступа). Вспоминаю эпизод, происшедший не так давно (в начале 80-х). Маститый руководитель семинара молодых кинокритиков не мог скрыть своего изумления, обнаружив в пачке публикаций юного коллеги статью в «Правде»: «Надо же! А я за всю жизнь там ни разу не печатался...»

Говоря о «руководящей критике», не обойтись без широко бытующего в кинематографической (и не только!) среде словечка «генералы». Так вот, главным образом деятельность генералов от кинокритики сводилась к трем основополагающим позициям: усердно следить за неукоснительным проведением официального курса, бороться всеми средствами с идейным противником (каковым являлся не только западный, так называемый буржуазный кинематограф, но и местный, отечественный, «идуший на поводу у буржуазного» в своей неприязни к единообразию) и, наконец, обслуживать генералов от кинематографа.

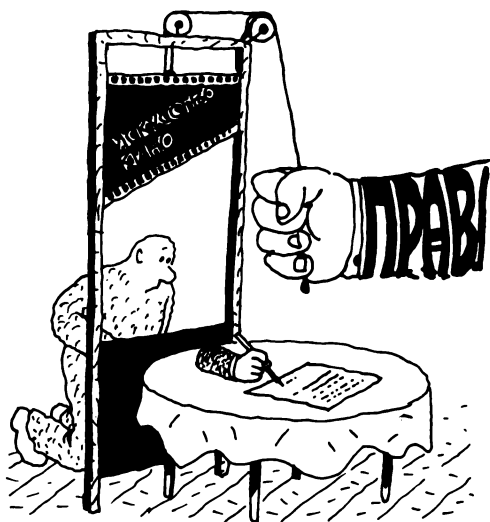
Не стану сейчас вдаваться в подробности того, как создавались «киногенералы», это предмет отдельного разговора. Скажу о кинокритиках: кто в критике генерал, а кто рядовой, определялось не только доступом в «Правду», но и вполне генеральскими служебными постами. Одно было прочно взаимосвязано с другим. Честное слово, не знаю точно (а врать не хочу): посты ли учреждались под генералов, генералы ли для постов...

Однако ж и в украшенных лампасами рядах при похвальном единстве мнений однообразие не наблюдалось. Тут были и многоопытные, весьма искушенные, даровитые люди, прекрасно понимавшие, что почему, что чего стоит. Лгавшие, зная, что лгут. Были и воинствующие ортодоксы, воспитанники сталинско-ждановского режима. Были ушлые имитаторы (и совсем бездарные, и поспособнее), руководствовавшиеся принципом двух «у»: угадать и угодить; среди генералитета эти были самого мелкого ранга, независимо от кресел. Наконец, были такие, кого лучше всего характеризуют известные слова из классической пьесы: «дорогой, многоуважаемый шкаф». Эти были столпами стагнации, олицетворением, визитной карточкой брежневщины. Всем стилем, повадкой, образом мышления и манерой высказываний они походили на четырехжды героя Малой земли. Чины имели соответствующие — маршальские.

Позволю себе небольшое лирическое отступление, чтобы поделиться с вами, мой читатель, сомнениями этического характера. Я долго думала, стоит ли, так или иначе разговаривая о профессиональной деятельности бывших генералов, обнародовать конкретные имена тех, кого имею в виду. В конце концов, существует ведь обширный арсенал средств и намеков, которые позволят создать «образ», не указывая на реальный прототип. Тем паче что элементов субъективности в оценках мне не избежать. К тому же в годах люди, а иные и вовсе покинули наш бранный мир. Профессионалы, конечно, по одним ссылкам на статьи и книги, по намекам на занимаемые генералами посты наверняка угадают, о ком именно речь (да, думаю, уже угадали). Но читатели — не только профессионалы... И, быть может, не надо называть поименно «унесенных ветром»?

...Но вспоминая другие имена, называть которые не стеснялись. И ничем не усевтившись, ни Бога, ни черта не боясь, отплывали «соловьи застою» злорадные танцы на крышке гроба Александра Галича, улюлюкали вдогонку «тунеядцу» Иосифу Бродскому (вдогонку — не за бугор, а в холодные края, на перековку), бесчестили смертельно большого Андрея Тарковского, измывались над немолодым Юрием Любимовым, отлучали от кинематографа за «профнепригодность» Алексея Германа. И пока мы стеснялись «бить лежачего», эти «лежачие» снова встрепенулись, и вот уже Б. В. Павленок, изничтоживший Германа, заявляет о чудных взаимоотношениях и своей большой помощи Германи (со страниц «Искусства кино»), а Ф. Т. Ермаш, много лет успешно «искоренявший» Тарковского, вообще, оказывается, был чуть ли не лучшим другом и первейшим поклонником его творчества.

Нет, вовсе не собираюсь «соловьиными» методами действовать. Не мстительным чувством руководствуюсь (ведь к чести всех эшелонов кинокритики — в гнусных бесовских шабашах на страницах печати личного участия почти никто из них не принимал). Наконец, не «крови жажду», бесстрашно колотя по тому месту, где «в прошлый раз стоял противник», теперь уже не могущий крепко дать сдачи. Нет, нет и нет.



Но ведь человек, ставящий свою подпись на документе или рукописи, тем самым на вечные времена за рукопись и документ берет на себя ответственность. Так попробуем сегодня ее, эту ответственность, взвесить: тяжела ль?

Просматривая оглавления номеров журнала «Искусство кино» за последние 20 лет, я часто с удивлением обнаруживала сплошь «генеральские номера». А так, чтоб ни одного генерала в номере,— ни разу не нашла. Причем, как это ни прискорбно, чем больше в оглавлении значилось статей «руководящих критиков», тем менее интересным оказывался журнал.

Более того, картина вырисовывалась с удивительной отчетливостью: видно, как уже в 1970 году почти полностью политизировался журнал, как все меньше места в нем уделяется собственно кино. Кругом — то государственный юбилей и о кино в связи с ним, то обострился накал идеологической борьбы, и в связи с этим — о кино, то очередной кинофестиваль, больше напоминающий съезд братских партий... И обо всех этих особой важности событиях размышляют, конечно, особо важные киноведы.

Признаюсь, изучить с надлежащим вниманием все произведения весьма плодovitого генералитета я, готовясь к этой работе, не смогла (хотя, в отличие от «рядовой критики», которую приходилось отыскивать Бог знает где, ибо она никакой трибуной не брезговала, вплоть до многотиражек, творчество генералов было все на виду, все как на ладони). Списки публикаций, включающие и массивные тома, и небольшие предисловия, и академические статьи, и газетные рецензии, у каждого из «начальников» занимают по несколько машинописных страниц. Но не только в непосильном объеме дело, тем более что нередко под разными заголовками чудненько переиздавались одни и те же произведения или добрых две трети предыдущей книги легко и без особых изменений перекочевывали в новую. Так что реальные цифры оказывались несколько скромнее: приписки тут практиковались так же широко, как на хлопковых полях Узбекистана. Нет, трудности происходили отнюдь не из одного количества...

Произведения В. Е. Баскакова — нашего киноведа № 1, руководителя «флагманского корабля» советской киноведческой науки, Института истории и теории кино,— чтению подавались с трудом. Не знаю, может быть, это факт моей, а не В. Е. Баскакова биографии, но сегодня, как и 15 лет назад, на студенческой скамье, я постоянно ловлю себя на том, что осмысленно могу прочесть не более трех абзацев подряд. Дальше читаются только буквы, не складываясь в слова. Поминутно приходится возвращаться назад и пытаться вникнуть. Это весьма утомительное и скучное занятие. Впрочем, судите сами:

«В работах многих советских ученых-киноведов содержится предметный критический анализ буржуазных эстетических теорий и разрабатываются, углубляются, развиваются принципы реалистического искусства, метода социалистического реализма. Но не всегда еще уделяется должное внимание критическому анализу новейших право- и «леворевизионистских» эстетических концепций, которые, как правило, направлены — под видом критики «традиционного» искусства — против реализма, против традиций и принципов реалистического познания действительности» (Искусство кино. 1979. № 9. С. 71).

«Гниет капитализм, вся система, построенная на лжи и угнетении, а художнику, с его микроскопом, в линзу которого попадают лишь шевелящиеся инфузории, представляется, что гниет человечество. Такого рода художники хотели бы просто разрушить мир, отменив все закономерности в развитии общества. (...) В этом подходе к действительности и проявляется духовная искаленность художника, сформировавшегося в условиях буржуазного мира. (...) И этот эстетизм художников поддерживает буржуазия, которой не выгодно, чтобы талантливый мастер четко определил свою позицию в борьбе» (Сложный мир и его толкователи // Мифы и реальность. М., 1971. С. 16—17).

Впрочем, будем справедливы. Казенный язык, официально-суконный стиль не был личным изобретением автора. Этим языком писалось все, что хоть краем касалось нашей идейной борьбы. Тем паче что В. Е. Баскаков умел писать и нормальными человеческими словами. Взять хотя бы его рецензию на фильм М. Ершова «Блокада». Правда, из многостраничного пересказа романа А. Чаковского и собственно фильма я извлекла лишь одну авторскую мысль: достижения в съемке батальных сцен — «серьезнейшее завоевание советского киноискусства на главных путях его развития»; «советские военнопатриотические фильмы активно противостоят тем кинофальшивкам, которые намастерил буржуазный мир, желая исказить историю второй мировой войны и вытравить из памяти народов подвиг нашей страны, спасшей человеческую цивилизацию» (Искусство кино. 1978. № 8. С. 34, 37).

Вот так. Автор этих текстов и этих идей определял стратегию развития отечественной

науки о кино. Всё, всё, простите меня, мой читатель, я больше не буду. Нужно либо постоянно цитировать (а этого и мне не выдержать), либо не цитировать вовсе, ссылаясь лишь на первоисточники. Интересующиеся пусть читают сами, это же я могу посоветовать любому, кто обвинит меня в тенденциозной подборке цитат, в изъятии их из контекста и т. п.

А кто из профессионалов не слышал и не употреблял словечка «опупея»? В общественном сознании настолько укрепился иммунитет к словам «эпос», «эпопея», которые генералы от кинокритики раздавали как ордена генералам от кинематографа (за то, что много танков и самолетов, за то, что много серий и героев, за то, наконец, что много-много исторических персонажей во главе с генералиссимусом), что когда возникали произведения иного качества, но по каким-то параметрам (например, многосерийностью) схожие, их автоматически награждали этим же ироническим титулом: «опупея».

Я уже пообещала, что с цитированием покончила, и потому более не стану останавливаться на произведениях других авторов. Тем более что собственно критическая деятельность далеко не всегда была главной в среде «начальников». Поэтому я позволю себе помимо прочего вспомнить и об административной деятельности генералов. Будущим нашего кино — ВГИКом — руководил, направляя его отеческой дланью, В. Н. Ждан, доктор искусствоведения, профессор. Нет, я не стану цитировать сейчас его фундаментальные труды, такие, как «Введение в эстетику фильма» (1972) или «Эстетика фильма» (1982). Я назову только некоторые (немногие) статьи из богатого профессионального багажа В. Н. Ждана; заголовки их говорят сами за себя: «Произведение новаторского искусства» (Сов. искусство. 1950. 25 февр.) — о фильме «Падение Берлина»; «Высокая правда метода» (Искусство кино. 1980. № 3); «Киноискусство социалистического реализма» (М.: Знание, 1980). Но я напому, что вот уже несколько лет кряду, после V съезда кинематографистов, СК СССР борется за излечение «тяжелобольного ВГИКа». Я напому также, как в статье к 60-летию ВГИКа, В. Н. Ждан перечислил преподавателей кафедры киноведения, среди которых генералы составляли 50%, а «властители дум» — ни одного (Искусство кино. 1979. № 9. С. 15).

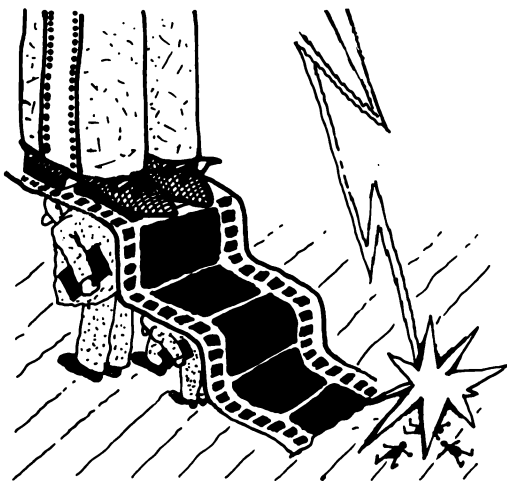
Кинодраматурга и кинокритика Д. К. Орлова, главного редактора «Советского экрана», читатели кинопериодики, боюсь, знали меньше. В его критическом и киноведческом творчестве глобалистских тенденций явно не наблюдалось. Труды были скромненькие, да и кто читал в те годы передовицы «Советского экрана» о разных там задачах, стоящих перед кино в эпоху развитого социализма?

Всенародную известность критик и драматург приобрел как ведущий «Кинопанорамы» на ЦТ, где он выступал в качестве «сменщика» Э. Рязанова. Не раз и не два доводилось автору этих строк наблюдать разочарование телезрителей, когда вместо ожидаемого популярного ведущего на экране появлялся другой. Причину тому вижу не только в значительно большем обаянии Э. Рязанова. Появление на телеэкране Д. Орлова, как правило, означало, что про кино будет мало, а про жизнь Д. Орлова в кинематографе — много.

«Кинопанорама» превращалась в «клуб кинопутешествий» критика по фестивалям, с его обязательным участием в ритуальных танцах, возложении венков и иных церемониальных актах. Д. Орлов на фоне московской гостиницы «Россия» в окружении кинозвезд, на фоне ташкентской гостиницы «Узбекистон» в окружении кинозвезд, на фоне — в окружении...

Увы, мера вкуса, свойственная ведущему «Кинопанорамы», у главного редактора «Советского экрана» иной, естественно, быть не могла. Недаром злоязычный В. Демин окрестил тогда это издание «стенгазетой Госкино». Правила игры, диктуемые ведомством, в журнале соблюдались неукоснительно: нужное хвалилось взалех, ненужное — вычеркивалось. Впрочем, интересы ведомства, похоже, вполне совпадали с личными художественными пристрастиями кинокритика Д. Орлова.

Прервемся на время. «Нелегкая это работа — из болота тащить бегемота». Тяжко



это, когда вот так — подряд, косяком. Уже отвыкли. Уже позабыть успели, как это было везде и круглосуточно: генеральские писания, генеральские фильмы, генералы в телевизоре, Ленинские премии артистам, читающим вслух книжку лауреата Ленинской премии, героя киноленты «Повесть о коммунисте». Ордена в подарок к именинам и много еще всего такого...

Прервемся, чтобы вспомнить о том, как и чем жила — выживала! — неофициозная, «рядовая» кинокритика.

Помните старую легенду о царе Мидасе, у которого выросли ослиные уши? Страшную эту тайну знал лишь цирюльник и должен был хранить ее под угрозой отсечения головы. Но тайна распирала цирюльника изнутри, не давала жить, душила. И тогда он вырыл в земле ямку и в эту ямку прошептал свой ужасный смертоносный секрет...

Как, скажите, работать, о чем писать, когда система одна: приказано картину считать хорошей, а режиссера — гением; велено фильм считать вредным и упадническим, а режиссера — декадентом и буржуазным подкаблучником?

И как жить и писать, оставаясь в ладу с собственной совестью, коли ты твердо уверен в том, что все как раз наоборот (разумеется, исключая «подкаблучника», поскольку это вообще не из твоего лексикона)?

Честно говоря, я до сих пор уверена, что творчество «охранительной» кинокритики мало кого могло убедить или обмануть (кроме тех, кто «сам обманываться рад»). Конечно, проще было титулованным специалистам по «буржуазному кино», которым худо-бедно удавалось создавать «образ врага», пересказывая (а нередко — перевирая) и комментируя западные фильмы, доступа к которым читающая аудитория не имела. Среди критического генералитета имелся даже собственный специалист по «покиданию зрительных залов зарубежных кинофестивалей в знак протеста». Вслед за ним рекомендовалось уходить всей советской делегации и, желательно, делегациям других соцстран.

А вот, в отличие от никем не виденных западных фильмов, убедить коллег и зрителей-читателей в том, что «Долгие проводы» — мелкотемье и пасквиль на нашу чудесную действительность, а «Судьба» — замечательное произведение, — это вряд ли, как говорил незабвенный Федор Сухов. Дудки.

Зато «перекрыть кислород», создать систему массированного нажима, давления, которое расширяющимися кругами расходилось «от Москвы до самых до окраин», — этого было сколько угодно. Давление шло сразу по нескольким направлениям, в результате чего охвачены им были все: пишущие, печатающие и читающие. Довольно было дать сигнал, а дальше хорошо отлаженный механизм работал сам. И вот уже периферийная крупная газета публикует статью, где детская сказка «Звездные войны» почему-то обвиняется в пропаганде насилия, милитаризма и прочих грехах. А другая газета разносит в пух и прах «антихудожественный, клеветнический и провокационный» фильм М. Чимини «Охотник на оленей».

Довольно было знака, и «Солдаты свободы» заносились в реестр выдающихся удач; достаточно было объявить всесоюзную премьеру «Европейской истории», и вся печать страны немедленно откликнулась ликующим барабанным боем.

Не думаю, что среди кинокритиков и журналистов, писавших о кино, не нашлось ни единого на всю страну, кто хотел бы высказать противоположное мнение. Увы, не было издания, согласившегося это мнение опубликовать. И, боюсь, среди профессионалов действительно не было таких, кто предложил какому-либо из органов печати материал такого рода. Еще один урок, полученный и усвоенный кинокритиками: если на заре застоя такие «оппозиционные» официозу статьи еще писались, предлагались и отклонялись, то с конца 70-х самая мысль предложить такую статью могла прийти лишь в очень юную, неопытную голову.

Охранительные тенденции прежде всего выражались в создании неких «запретных зон» вокруг двух категорий кинопроизведений и художников. В одну можно было входить только повизгивая от восторга, заходя пригоровив ладони для аплодисментов; в другую — лишь до зубов вооружившись арсеналом всевозможных обличений и развенчаний. Следили за «зонами» строго: лучше было «перебдеть», чем «недобдеть». Бдительность вообще была в цене.

Как при таком надзоре вышло, что критике, рожденной «оттепелью», удалось сохранить себя? Как вообще получилось, что ряды «оппозиционной» критики продолжали шириться? В каких формах она существовала?

Да, давление на критику в целом осуществлять было несложно. Как давить на отдельного критика, не желающего принимать участия в генеральских играх? Просто «тащить и не пущать»? Что ж, такое было возможно. Скажем, на протяжении всех 70-х годов на страницах «Искусства кино» практически не печатались В. Демин и Н. Зоркая. Исключительно редко — М. Туровская, И. Соловьева, В. Шитова, Ю. Ханютин. Тут на страже официоза твердыней стоял главный редактор журнала Е. Д. Сурков, человек, как говорится, с «понятием», умный и талантливый. Именно эти его профессиональные качества позволяли ему за версту чують крамолу, как бы хитро и ловко она ни маскировалась. Именно ему удалось понять, что даже разнообразие стиля письма, индивидуальность и оригинальность лексики — уже оппозиция. Говорят, похвальное единство стиля в руководимом им журнале достигалось титаническими усилиями редактора, буквально собственноручно переписывавшего каждую негенеральскую статью.

Жизнестойкость «рядовой» критики выразилась в феномене, с которым наши коллеги из западных средств массовой информации незнакомы и разобраться в нем вряд ли смогут. «Отчего вы все так красиво пишете?» — с иронией выговаривая слово «красиво», спрашивал зарубежный киновед советского собрата по профессии. Поди объясни!

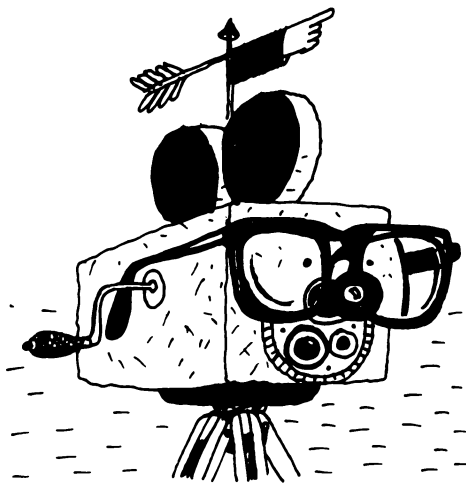
Феномен выработки отечественной кинокритикой особого стиля, «языка для посвященных», видимо, еще потребует специального исследования и изучения. Умение главное сказать между строк, не называя кошку «кошкой», но так, чтобы умный понял, а дурак — нет, так, чтобы даже толковый редактор-охранитель не имел официального повода придраться, — о, это было (и, увы, есть) целое искусство, особая наука, в овладении которой советская кинокритика достигла больших высот. И то самое «красивое письмо», что стало объектом иронии иностранца, было, по сути, системой аргументов и доказательств. Другое дело, что путь этот не был изобретением только кинокритики. По нему шли лучшие художники кино и театра; намек, аллюзия, условный знак — вся эта достаточно сложная кодовая система, «тайнопись», становилась единственным способом публичного выражения этической, нравственной, гражданской позиции автора. Многие — художники, критики — сегодня мучительно отвывают от этого «секретного языка», практически заново обучаясь профессии.

Чем крепче блюлись охранительные устои, тем тоньше и изощреннее становился эзопов язык кинокритики; чем громче били в литавры, тем тверже и упорнее была оппозиция «генеральскому кино». Опальные критики искали — и находили, к счастью, — «экологические ниши», ту самую ямку в земле, куда можно было сказать про ослиные уши царя Мидаса.

То могли быть нецентральные издания, до которых по разным причинам не достигались «маршалские жезлы». Как, например, рижский журнал «Кино», долгие годы являвшийся (негласно, но фактически) лучшим советским киножурналом, и на целое десятилетие ставший если не единственной, то главной трибуной критических выступлений В. Демина. Да и неопальные авторы, в том числе и сотрудничающие, как Е. Стишова, в сто-

личных киноизданиях, «спасались» от рутины и официоза, от административного давления в этом небольшом, но удивительно емком журнале. В сущности, когда я говорила о том, что у кинокритики не было бастиона, подобного «Новому миру», я была не совсем права. Рижское «Кино», хотя бы отчасти, было таким бастионом.

То могла быть академическая, научная деятельность, но сосредоточенная главным образом не в Институте истории и теории кино, а на скромном секторе средств массовой информации Института истории искусства. И Н. Зоркая, и В. Демин, и Ю. Богомолов — все они были в те годы (а иные — и ныне) сотрудниками этого небольшого сектора, руководимого А. Вартановым и, по сути дела, являвшегося подлинным центром отечественной науки о кино. И право же, не знаю, наберется ли во всех толстых генеральских фолиантах



вместе взятых столько же оригинальных идей, остроумных и точных наблюдений, интересных прогнозов, ярких живых мыслей, сколько было их в не слишком объемистых книжках «Уникальное и тиражированное», «На рубеже столетий» Н. Зоркой, «Фильм без интриги», «Первое лицо» В. Демина; не говорю уже о статьях сотрудников этого сектора, рассеянных по множеству сборников. И если угодно, «14 кинесеансов» И. Соловьевой и В. Шитовой (не являющихся сотрудниками сектора) о западном кино рассказывали читателю тоже во сто крат больше, чем те самые фолианты. А у М. Туровской, помимо самостоятельной критической и научной ценности ее трудов, даже заглавие одной из книг мгновенно стало нарицательным: «Герои безгеройного времени».

Впрочем, если хорошенько поискать, крохотные «экологические нишки» можно было обнаружить и в «Искусстве кино», где вопреки бдительности руководителя тоже постепенно стали сосредоточиваться ряды «тихого сопротивления». Вечная миссия интеллигента — просветительство. И именно этим делом удавалось заниматься на страницах ведомственного (и единственного в стране) толстого киножурнала Ю. Богомолу, чьи рецензии и теоретические статьи как-то ухитрились прорываться сквозь напор титулованных теоретиков. О кино иногда писали и талантливые деятели «смежных отраслей» — литературоведы Ст. Рассадин и Л. Аннинский, театроведы К. Рудницкий и А. Свободин, — немало способствовавшие укреплению «тихой оппозиции». Уж не знаю, как удалось создать эту «нишу», утаить ее от бдительного ока начальства, но она — существовала. Не могу сказать, что здесь могли поддержать все талантливое в нашем кино, что подвергалось гонению. Увы, возможности «тихой оппозиции» были ограничены. Но жизненное пространство — шаг за шагом, постепенно — все же отвоевывалось. И Боже мой, сегодня страшно вспомнить, в какой изматывающей каждодневной борьбе...

В эпоху, когда живую критику усердно пытались превратить в фактографию (желательно с искажением фактов), когда вместо теории и истории насаждались схоластика и мумификация, уберечься было куда как непросто.

В республиканской кинокритике дела обстояли приблизительно так же, но мне кажется, были «оттенки». Были, раз удалось существовать рижскому журналу во главе с Н. Колбаевой. Были, раз первую книгу о Тарковском, написанную Т. Эльманович, опубликовали в Эстонии на эстонском языке. Были, раз кинокритику К. Церетели удалось найти поддержку в Грузии и не дать задавить Отара Иоселиани.

Честное слово, снова испытываю «сомнения этического порядка», называя имена. Только теперь — потому, что сказать о каждом, о ком хочется, — места не хватит в этой статье. Потому что честных, умных, талантливых, не желающих играть с начальниками в их игры, оказывается, было много. И кто бы, про что бы, как бы ни писал — про кино соэстра, как И. Рубанова, М. Черненко, В. Трошин; про «жанровое кино», как В. Михалковича, про «нравственную проблематику», как Т. Хлопьянкина, — у всех, ну хоть тресни, получалось: «про нас». Про нас — на любом материале, потому что это и было важнее всего, потому что для этого и выработан был эзопов язык, который надо было читать между строк. Но если вчитаться, то так или иначе везде можно было увидеть: у царя Мидаса — ослиные уши!

На этом пути у нашей кинокритики было немало приобретений. Увы, не обошлось и без потерь. Вновь приходится вспомнить о «запретных зонах». Помимо тех, которые были созданы директивной критикой, существовала и третья. Альтернативная. Так или иначе, правила игры, навязанные кинокритике системой, не могли не отразиться даже на тех, кто играть в эти игры не хотел.

Несмотря на все, что было сказано выше, не возьмусь утверждать, что кинематограф и кинокритика внутри себя были так уж резко, контрастно поделены на два «противоборствующих лагеря». Был (и есть) и «промежуточный» кинематограф, и межеумочная, «центристская», критика. Четкую классификацию тут не провести. Так, скажем, в начале 80-х, когда «Искусство кино» возглавил А. Медведев, в журнале явно «потеплело», и на его страницы пришли те, кому туда ходу прежде не было. А. Медведев (тот самый, что совсем недавно был замминистра, а ныне — руководитель отдела культуры и народного образования Совмина СССР) как кинокритик придерживался определенно консервативных взглядов, однако без той степени ретроградства, каким характеризовались взгляды Е. Д. Суркова. Время «оттепели» 60-х было и для А. Медведева временем профессионального начала, и это не могло не отразиться на его стиле — как критическом, так и административ-

ном, на культуре профессионального и делового почерка. Кстати, А. Медведев явил собою совсем не принятый в былые годы образ «киноначальника», «генерала»: в меру демократичного, способного на самоиронию. Именно он, уже работая в Госкино СССР, сказал публично фразу, ранее немислимую: «Мы, чиновники...»

Тем не менее, приблизительно и грубо, разделение на «правых» и «левых», на «чужих» и «своих» безусловно существовало. Но если первых объединяло меж собою охранительно-официозное мировоззрение, то, надо сказать, такой принцип объединения сплачивал ряды гораздо крепче, чем оппозиционное мышление.

У обеих групп выработалась (разумеется, чисто эмпирически, без всякой теоретической базы) своя этика, система табу, которая нарушалась крайне редко. И для тех и для других такое нарушение было связано с немалым риском. Чем рисковали правые, понятно. Левые рисковали репутацией, ценимой очень высоко. Кроме этого, они, как правило, мало чем обладали, и потеря репутации могла стать катастрофой. На памяти автора этих строк такого рода «акций» в «стане сопротивления» было совершено не более 3-х, ну, 4-х, причем реакция на них в профессиональных кругах была весьма болезненной.

Что же это за табу? Что за принцип?

Он прост: «своих не бьем». Как говорится, «лопни, но держи фасон». Ну в самом деле, драматург или режиссер, которым за их систему взглядов и художественных позиций уже и так по первое число досталось от всевозможных начальников, естественно и по праву могут рассчитывать хотя бы на поддержку критиков-единомышленников. Да вот беда: смелость и честность взглядов даже талантливого художника вовсе не обязательно гарантия безупречности произведений. Могут тут быть и эстетические несовершенства, и актерские неудачи, вторичность, самоцитирование, наконец, просто огрехи вкуса.

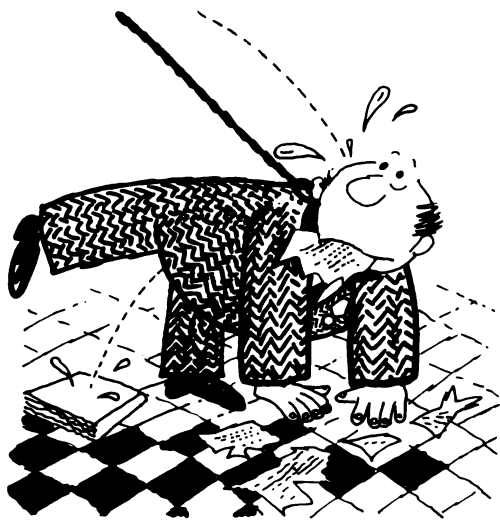
Но критик, который видит и понимает все это, рискнув обнародовать свою точку зрения, поневоле оказывается во «враждебном стане», сам того не желая, принимает сторону начальства...

Противоестественность этой ситуации заключалась в том, что и без того лишенная свободы слова административным давлением критика собственную несвободу вынуждена была увеличивать и сама неписаными нормами клановой этики, нарушение которых наносило серьезный урон профессиональной репутации. Сегодня, кстати, рецидивов такой этики предостаточно. Довольно вспомнить вот уже год с лишним ведущуюся в литературной критике атаку Б. Сарнова и Ст. Рассадина на А. Латынину, высказавшую ряд суждений объективистского толка. В первом номере «Юности» за 1989 год Б. Сарнов сформулировал это прямо: «...у Аллы Латыниной до этой статьи была одна репутация. А теперь, я думаю, будет другая». Словом, «кто не с нами, тот против нас!». Вот так.

Не стану сейчас вдаваться в споры литературных критиков, напомним несколько ситуаций такого рода в кинокритике.

Грузинское кино долгие годы было одной из «экологических ниш». Тот самый кодовый язык, когда все — про нас, а доказать нельзя, был освоен грузинским кинематографом в совершенстве (да плюс к этому — параметры настоящего искусства!).

Именно на эту «тайнопись» повел атаку Ю. Богомолов в своей статье «Грузинское кино. Отношение к реальности». (Искусство кино. 1978. № 4). Все были скандализированы. В следующих номерах журнала развернулась широкая дискуссия по вопросу. Выступление Ю. Богомолова было расценено как провокационное. Система аргументов, право критика на сомнения и позицию никого не интересовали, главным было: «наших бьют». Автор этих строк был полностью солидарен с возмущавшимися. А самый большой урон Ю. Богомолову нанес тогда Е. Д. Сурков, в ходе дискуссии безусловно его поддерживавший. Увы, это и по сей день не изжито многими из нас. И боюсь, я не одинока в рассуждениях примерно такого



рода: «Что происходит с Деминым? То вдруг начал петь дифирамбы «Льву Толстому» С. Герасимова, а теперь и вовсе Л. Марягина и С. Говорухина хвалит, В. Наумова от критика А. Ерохина защищает!». Понимаю, что неправда и что критик должен писать и говорить, что думает, а желательно — и что хочет. Понимать понимаю, поделаться с собой — ничего не могу. Как, вероятно, и режиссер Г. Полока, который, руководствуясь той же клановой этикой, обиделся, что В. Демин недохвалил «Интервенцию», двадцать лет пролежавшую на полке. Словно полка — уже гарантия качества.

Кстати, раз уж речь о В. Демине, который в годы застоя был для начинающих кино-критиков (и я — не исключение) чем-то вроде «знамени борьбы», то высказанная им в рижском «Кино» и в альманахе «Кинопанорама» система взглядов на «Зеркало» А. Тарковского у многих коллег вызвала легкий шок: как можно?!

И до сих пор припоминаю «свои» Ст. Рассадину его статью в «Литературной газете» про ленту Р. Балааяна «Храни меня, мой талисман». Помню, как в момент публикации этой статьи весьма авторитетные кинематографисты были шокированы: «В таком тоне про Балааяна? Рассадин с ума сошел!»

А совсем недавно молодой, но весьма самостоятельный и независимый в суждениях кинокритик, написавший статью о другой ленте режиссера, признавался автору этих строк: «Понимаю, что неудача, и сказать про это следовало определеннее, острее. Но... не могу, и все: Балааян!»

Ах, долго нам еще придется лечиться от этого недуга.

А главная беда, поразившая кинокритику в те годы (не вина, а именно беда), — это практически полная утрата навыка (и профессионального инструментария) анализа собственно материи фильма, кинематографической эстетики. Говоря откровенно, сам кинематограф давал к тому не много поводов. Но причина не только в этом. Речь-то ведь, в конце концов, не о журналистах, пишущих про кино, речь о профессиональных киноведах, пишущих критические статьи. Но в ту пору столь важно было докопаться до потаенного смысла картины, расшифровать ее код, объяснить ее внутренний посыл (разумеется, тоже на особом «языке знаков»), что было «не до жиру». На свет, цвет, пластику, актерский стиль, монтаж, на широкий спектр кинематографических ассоциаций печатного пространства просто не оставалось. Важнее казалось раскодировать символику, отыскать «закадровый сюжет», чем просто, остановив разгон пера, рассмотреть кадр.

Конечно, сенсационные эстетические открытия, особая оригинальность образной системы, крупные подвижки художественных пластов не оставались без внимания. И, разумеется, находили свое место в научных концепциях. Но в массе своей критическая или проблемная статья (даже посвященная вопросам стиля) утратила не только культуру, но и вкус, и навык анализа собственно кинематографических элементов кино.

Несть числа утратам!

Пришедшее в критику поколение 50-х годов рождения в основном восприняло сложившуюся в кинокритике и киноведении систему как данность. У этого поколения уже буквально в крови было владение языком намеков, понимание конъюнктуры. И надо сказать, полярного разделения в этом поколении не было. Ну хотя бы потому, что в нем не было «генералов». Зато была — почти у каждого — суровая школа «пробивания в ряды», когда надо было протискиваться сквозь плотные заслоны, когда иным, чтобы опубликоваться, приходилось «давать отступного» в виде заказных материалов (сами понимаете, про что заказывали писать!). С этим поколением газеты и журналы мало церемонились, и многим из нас не раз и не два доводилось с изумлением читать за своей подписью нечто основательно перелопаченное редакторами.

И все же времена уже наступали иные. Недаром именно в этом поколении «случился» человек, осуществивший «стирание граней», — А. Плахов, работавший и активно печатавшийся в «Правде». Недаром уже в «Искусстве кино» позволяли себе умеренно поругивать фильмы «запретной зоны» и (умеренно же) хвалили фильмы Тарковского и Германа.

Нет, что ни говорите, потихоньку-потихоньку — а теплело в воздухе, сделала свое дело «тихая оппозиция».

А теперь я доскажу до конца сказку про царя Мидаса и его цирюльника. Так вот, из той ямки, куда проשתал брадобрей секретную правду про царские уши, назавтра вырос волшебный куст, листва которого, шевелимая ветром, пела на разные лады: «У царя Мидаса — ослиные уши!»

И поди теперь разбери, кто первый сказал правду — цирюльник или куст?

Сегодня, как по сигналу (почему «как»? — в самом деле по сигналу) заговорили и зашевелились все. Кинематографисты, увенчанные всеми премиями и чинами эпохи стагнации, стали рассказывать о том, как много им за эти чины пришлось пострадать. Иные из критических генералов рванули, как Тарелкин, «вперед прогресса» со скоростью автомобиля.

Защебетали весело и смело (слава Богу, в добрый час!) совсем молодые кинокритики, раскованные, свободные, энергичные.

Что-то, однако ж, не сильно заспешили писать, писать и писать вдоволь намолчавшиеся, вдосталь натерпевшиеся. Пишут, но нечасто. Обдуманно, взвешенно. Похоже, вообще больше думают, чем пишут. Слишком много было утрат. О них и надо думать, о восстановлении утраченного. А это — совсем не то, что можно сделать лихо и враз, кавалерийским наскоком.

Боюсь, что для кинокритики, которая в годы реакции всеми силами боролась за возможность говорить, за возможность помогать, спасать, за возможность... ну, хотя бы не врать — то есть по сегодняшним меркам, за вполне лапидарные цели (вопрос, были ли эти цели лапидарными тогда?), сейчас-то именно и наступила не то чтобы «эпоха застоя», но, по крайней мере, пора паузы. Подумать, разобраться и, как и прежде было, без большого шума взяться за дело.

Пора разгрести завалы. Миссия, в сущности (деликатно говоря), ассенизаторская. Работа кропотливая, нудная, но нужная. Румяных и скорых плодов не сулящая. На баррикады — и чтоб тельняшку на груди пополам — не зовущая. И боюсь, что заодно щебечущим эта работа может не понравиться. Хотя, кто знает. Но, слава Богу, заняться этим есть кому — только б занялись.

Итак, вернемся к тому, с чего начато: за что нас не любят?

Это неоднозначно. Вчера нас не любили те, кого любили или могли любить мы. Не любили за то, что черное усердно называлось белым, а белое упорно чернилось. За то, что сильных мира сего мы делали еще сильнее, богатых — еще богаче.

Говорю «мы» не для того, чтоб уравнивать правых и левых, честных с нечестными. Говорю «мы» лишь потому, что критика — это и те и другие. Это — профессия. И отношение к господствующей критике, в общем, проецируется на всех, независимо от того, заслужил ты это или нет.

Сегодня нас не любят те, тайну которых пропел волшебный куст, а еще раньше — сказал цирюльник. Ну не любят — и не надо. Это тоже входит в условия профессии. Хотя этой нелюбви никак и ничем не заслужили «унесенные ветром».

Впреки закону арифметики, от перестановки мест слагаемых — сумма изменилась.



Рисунки А. Сергеева

ЭКРАН/СЦЕНА

КОЛЕСО ФОРТУНЫ

ГАЛИНА КОВАЛЕНКО



Эра Товстоногова на театре с его уходом не закончилась. Идут его спектакли, изучаются архивы, и кабинет его выглядит так, как будто хозяин только что его покинул.

Однако таинственная тень нависла над театром. Создатель этого уникального творческого организма ушел из жизни в день генеральной репетиции «Визита старой дамы» Ф. Дюрренматта в постановке его ученика В. Воробьева. Спектакль еще не успел родиться, как на него легла печать заклятия — плод злослычия и суеверия. Его начали уничтожать прежде, чем он успел встать на ноги. Появившись на свет при таких обстоятельствах, спектакль полз, ковылял, но тем не менее набирал темп и силу. Его не удостоили ни единой рецензией, но приговор был окончательный: родился урод, недостойный театра, чуждый его эстетике и театр сам едва не стыдится своего детища. А между тем спектакль живет, развивается, что закономерно. В нем занята большая часть труппы, блистающая в эпизодах и дающая возможность творить в полную меру таким мастерам, как В. Ковель и О. Басилавшили.

Презрительное словечко «кич» витай над спектаклем, и толком непонятно, какое содержание вкладывается в это небрежно бросаемое словцо. Давно известно о стирании граней между высокой и массовой культурами, об их взаимопроникновении. Еще в 1917 году об этом писал выдающийся мыслитель отец Павел Флоренский, отмечая, что «быстро надвигающаяся на нас вечерняя тень новой культуры видимо разрывает с традициями дневной культуры нового времени». В «Истории лошади» Товстоногов это блистательно показал, создав шедевр, ставший театральной легендой XX века. Восхищаясь этим творением Товстоногова, мы не всегда осознавали всю глубину его открытий. Их более почувствовали на Западе. Перенося «Историю лошади» на Бродвей, американская постановочная группа признавалась, что ей не под силу освоить глубинные пласты религиозно-философского действия — она смогла их лишь едва наметить. Товстоногов смело соединил в своем спектакле черты вечерней и дневной культуры: эстетику Станиславского, вобравшую весь мощный арсенал русского психологического театра, и авангард, в первую очередь эпический театр Брехта с его зонгами,

высвечивающими персонажи и события с новой, порой неожиданной стороны.

Подобный синтез свойствен и спектаклю В. Воробьева, в силу чего «Визит старой дамы» в Большом драматическом не является чужеродным элементом и вписывается в репертуар более по праву, нежели «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса в постановке американца Н. Джексона, начисто убившего убогим реализмом высокую поэзию пьесы.

Дебютируя на академической сцене, Воробьев не стал себя ломать, но продолжил и углубил многое из того, что открыл в ранее возглавляемом им Театре музыкальной комедии, и прежде всего в мюзиклах «Свадьба Кречинского» и «Дело» Сухово-Кобылина — Колкера. Пьеса Дюрренматта открыла режиссеру необозримые просторы для его буйной фантазии. Ему удалось зримо воплотить одну из главных мировоззренческих идей драматурга, который видит «распад нашего столетия, пляшущего свой последний танец в мире, который пришел к гротеску, как к атомной бомбе». Спектакль начинается своеобразной версией, воплощающей мысль Дюрренматта. Эта танцевально-пантомимическая сюита будет неоднократно в более урезанном виде возникать на протяжении спектакля: механические, равномерно повторяющиеся движения монстров-марионеток, в центре которых пламенеет дьявольским огнем бесстыдная рыжая девица. Кто она? Танцевальный образ героини Клер Цаханесин, старой ведьмы, которая скоро явится собственной персоной? Или блудница Нового Вавилона, иными словами захолустного городишки Гюллена, откуда родом Клер? Или Мефистофель в женском облике, искушающий и ввергающий в грех? Солистка этого жуткого кордебалета (Т. Лозовая) напоминает экзотической взвинченностью пластики то обезумевшую менаду, то заводную куклу с примитивно дергающимися руками и ногами. В целом же бесовское игрище создает фантастический образ спектакля, в котором соединяются мелодрама, притча и современный миф, чему способствует кантата К. Орфа «Кармина Бурана» на средневековые тексты. Воробьев использовал ее начальную и завершающую часть «О, Фортуна!», тем самым введя в действие излюбленный образ средневековых моралите — колесо Фортуны. Сама же Фортуна предстает в облике престарелой миллиардерши Клер. Хотя события разворачиваются в средневековом городке Гюллена, конкретные детали старины полностью игнорируются. Сценография Э. Кочергина разрушает чары ста-

«Визит старой дамы». Клер Цаханесин — н. а. СССР В. П. Ковель, Илл — н. а. СССР О. В. Басилавшили. Фото Б. Стукалова

ринного города, славящегося своим собором и музеем. Над городом доминирует отнюдь не храм, но мощное воплощение архитектурной мысли XX столетия — привокзальный общественный туалет («гюллен» на швейцарском диалекте означает «навоз»). Время от времени декорация меняется, являя лавчонку будущего героя Альфреда Илла, зал заседаний в ратуше или балкон гостиницы, откуда обозревает родной городок миллиардерша.

Жители Гюллена похожи друг на друга как две капли воды. Они столь одинаковы, что колесо Фортуны возносит их всех разом как одного. Но богиня просто посмеялась над ними. Высота оказалась мнимой, потому и последующее падение произошло незаметно и безболезненно для всего стада, включая и его пастырей, столь же ничтожных, как и их подопечные. Суетливого, самовлюбленного толстяка Бургомистра (В. Кузнецов) в толпе можно различить лишь благодаря его национальному швейцарскому костюму. Но только такого правителя гюлленцы и способны облечь властью. Скучен унылый Пастор (И. Заблудовский), сыплющий цитатами из Священного Писания

столь бесцветным голосом, что смысл их теряется. Кажется, один Полицейский (Г. Штиль), похожий на Швейка, обладает какой-то индивидуальностью. Но, едва раскрыв рот, он немедленно ее теряет, являя свою убогую суть служаки. Высокомерный, злой, в нищенском одеянии Художник (А. Романцов), некогда с отличием окончивший Парижскую академию изящных искусств, ныне малюет ради пропитания грубые вывески. Учитель (А. Пустохин) — «честь и совесть» городка, воспитавший по меньшей мере два поколения его жителей, — всего лишь ловкий жонглер высокими словами. Дебелые жены этих городских радетелей, их детишки — все они вкуче являют человеческое уродство. Все они живут и думают как один, отчего и грехопадение их принимает массовый характер. Некогда таким же образом пал славный город Гейдельберг в рассказе Марка Твена. Но парафраз Дюрренматта лишен добродушной усмешки в адрес слабости человеческой, свойственной Твену. Дюрренматт саркастически смеется, издевается над гюлленцами, а режиссура Воробьева усиливает этот смех до сатанинского хохота. В коллективное грехопадение

«Визит старой дамы». Сцена из спектакля. Фото В. Стукалова



городок вверхла его уроженка, слишком хорошо знавшая его суть. Она стала причиной нравственной аварии. («Авария» — не только название одной из повестей Дюрренматта, но и главная тема его творчества.)

Клер (В. Ковель) прибывает в Гюллен в окружении как будто вынырнувшей из преисподней свиты, чья живописность резко контрастирует с унылым однообразием гюлленцев. И сама Клер, восседающая в диковинном паланкине, с густо накрашенным неподвижным лицом, — каменный идол, неведомое божество, перед которым гюлленцы готовы распластаться ниц. В ее окружении — только монстры. Громилы-телохранители, манхэттенские гангстеры, странным образом наделены сладостнейшими голосами и поют не хуже венецианских гондольеров. Ю. Стоянов и В. Матвеев вносят в спектакль откровенно мюзик-холльную струю. Их песни звучат как вставные номера, разряжая накалившуюся атмосферу. При этом их свирепые физиономии наемных убийц не отражают ничего, кроме готовности исполнить любую прихоть своей хозяйки. Рядом с этими полноценными красавцами-самцами жалким образом присутствуют оскопленные слепцы, не расстающиеся друг с другом, как сиамские близнецы (В. Козлов и С. Пряженков). Их тихие речи, звучащие как заигранная пластинка, вносят таинственность в происходящее. Но эту таинственность разрушают экспонаты из коллекции мужей Клер, числящиеся под номерами 7—9. Ю. Томашевский играет их откровенно эстрадно, пародируя великих мира сего, чей блеск притягивает взгляды простых смертных. Великие — от кинозвезды до лауреата Нобелевской премии — не менее похожи друг на друга, чем гюлленцы. Закрадывается мысль, уж не есть ли Гюллен модель вселенной?

К Клер наиболее приближен Дворецкий (незаурядная работа Л. Неветомского), тоже гюлленец. В далеком 1910 году под давлением обстоятельств, точнее, хорошего куша, он совершил «судебную ошибку», сломавшую жизнь Клер. В свое время он закончил один из лучших европейских университетов. Ныне, по собственному признанию, прельщенный «фантастическим жалованьем», состоит на службе у бывшей проститутки. Даже в пестрой свите Клер он выделяется экстравагантностью, представляя в обличе Арлекина, одежды которого носит с неподражаемым изяществом профессионального паяца. Маска Арлекина, удачливого персонажа комедии дель арте, — удобный покров, помогающий скрыть истинную суть. Арлекину-Дворецкому отве-

дена роль Пролога в представлении, задуманном и срежиссированном самой Клер. И называется оно «Правосудие за миллион». Клер самолично распределила все роли, назначив на главную Альфреда Илла (О. Басилашвили), бросившего ее и все же оставшегося ее единственной любовью на всю жизнь. Бывший «черный барс» превратился в тихого пьянчужку с красным носом и постоянно висющей под ним каплей. Он благополучно живет с нелюбимой женой, принесшей ему в приданое лавку и родившей пару крепких детишек. До роковой для него встречи с Клер — встречи с молодостью — его не посещали мысли о прошлом, он не подозревал, что существует раскаяние. Актер раскрывает в этом обывателе, рядовом до мозга костей, медленное пробуждение человеческого духа. По мере того как Илл начинает отдавать себе отчет в совершённом, он отделяется от толпы. Родная, привычная гюлленская почва постепенно ускользает из-под его ног, плотная стена одиночества воздвигается вокруг него. Прошлая бесцветная жизнь отодвигается, неразвитый мозг и дремавшие чувства пробуждаются, заставляя его пройти свой крестный путь на Голгофу. Он смотрит судьбе в глаза, и глаза ее оказываются глазами Клер, в которых нет прощения. Жажда искупления греха охватывает его, и смерть он воспринимает как благо, напоследок лишь по-детски удивившись, сколь мало времени понадобилось гюлленцам, чтобы отдать его на заклание. Впрочем, не более времени понадобилось и ему в те далекие годы, чтобы совершить предательство. Ирония в том, что казнь свершилась в соответствии с духом Ветхого Завета: око за око... Однако земная жизнь марионетки оборвалась достойным образом. Илл повел себя героически, искупив вину и приняв смерть как христианин.

В мюзик-холльно-опереточную стихию спектакля Басилашвили внес диссонанс, вполне логичный и закономерный. Он показал бездонность человеческой души, ее неожиданные движения со всей силой трагического актера, сыграв одну из своих самых глубоких и проникновенных ролей.

Если Илл — Басилашвили за короткий период проживает целую жизнь, пройдя через страх и обретая истину, то человеческая жизнь Клер — Ковель закончилась прежде, чем она ступила на сцену, иными словами на гюлленскую землю. Эксцентричная героиня, собранная из «запасных частей», иногда кажется настолько ирреальной, что ее банальной истории как бы не существует. Актриса отказалась от всего мелодраматиче-

ческого, заложенного в этот образ. Ее невозможно представить молодой рыжекудрой колдуньей, какой ее с подобострастием вспоминают гюлленцы. Она мертва давно, с того момента, когда те же гюлленцы толкнули ее на панель. И даже при воспоминаниях о счастливейших моментах своей молодости ничто не оживает в этой мумии. Она становится только еще более дряхлой, больной и старой. И если вокруг Илла стена отчуждения воздвигается постепенно, то Клер — Ковель с первого же ее появления на сцене одиночество отделяет от всех — свиты, гюлленцев и даже от Илла. Любовная сцена в лесу Конрада — зловещая пародия на бывшее. Душа Клер убила. На ее пепелище не осталось ни единой искры, из которой можно было бы раздуть хотя бы небольшой огонь. Но о бывшей мощи огня, некогда бушевавшего в ней, догадаться нетрудно. Нешто глядя на карикатурность сравнения, Учитель прав, называя ее Медеей. Только трагедия происходит не в Коринфе, а на навозной почве Гюллена. Да и Илл-Ясон не может претендовать на сравнение с древнегреческим героем. И потому Клер — всего лишь гюлленская Медея. Это одна из ипостасей ее облика. В ней уживается множество двойников. Она то предстает мстительницей за поруганную добродетель, то готова обо всем забыть, благодетельствовал родной городок миллиардом, то ее образ сливается с танцевальным двойником — рыжей девкой из пролога. И тогда Клер — Ковель словно воплощает одно из пророчеств Откровения Иоанна Богослова — жену, сидящую на звере багряном с золотой чашей, наполненной мерзостями и нечистотами ее блудодейства. Блудодействие же Клер — не пребывание в гамбургском борделе, но использование золотого тельца как наказания, превратившего в блудодеев целый город. Метафора беспощадна. Она пробуждает опасную, богохульную мысль: да в Центральной ли Европе расположен Гюллен, чья казна пуста, музей продан в Америку, а кругом кишмя кишат слухи о масонском заговоре и спасение чудится только в миллиарде? И не ожидает ли сей город миллиард из-за океана, преподнесенный на блюдечке с голубой каемочкой неким уроженцем или уроженкой города, разбогатевшим в заморских странах? И как поведут себя при виде столь желанного миллиарда отцы города и его жители?

Об этом спектакль, поставленный одним из учеников Мастера и сыгранный возвращенной им труппой. Премьерная афиша была подписана еще именем Мастера. Фортуна предопределила закончить им прославленную эру Товстоногова. Так воздадим же Богу — Богово, кесарю — кесарево. Ведь спектакль не только в тени, вокруг него вьются, как назойливая мошкара, слухи и слушки о том, что театр уже не тот...

Плотина критического молчания была прервана спектаклем «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина») А. Н. Островского в постановке Д. Астрахана, дебютировавшего в АБДТ. Колесо Фортуны высоко вознесло дебютанта, забросав его хвалебными рецензиями. Спектакль имеет достоинства, но они более определяются превосходными актерскими работами, нежели отточенностью режиссуры.

После бравурных рецензий в адрес первого «послетовстоноговского» спектакля настала пора ожидания. Тему Чхеидзе ставил «Коварство и любовь» Шиллера. Это заставило вспомнить легендарное рождение театра, его премьеру «Дон Карлос», состоявшуюся 15 февраля 1919 года, почти в начале столетия. Теперь, почти на его исходе, Т. Чхеидзе с редкостной отвагой повел нас к горным вершинам чистой трагической красоты и правды. Надолго отлученные от них производственными пьесами, политической драмой и разного калибра звездами на утреннем небе, мы, к нашей чести, эти высоты преодолели. К нам вернулась вера в классику. Мы убедились, что трагедия под силу современному театру, а любовь есть высшая, а возможно, и единственная мера всему, защита от враждебного мира, живущего по иным законам. Среди спектаклей, демонстрирующих обнаженные тела, засияла звезда чистоты и целомудрия. И хотя на наших глазах распадается мироздание, душа обретает совершенство, ибо, как сказано в Первом Послании Иоанна, «пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем».

Разные по своей эстетике «Визит старой дамы» В. Воробьева и «Коварство и любовь» Т. Чхеидзе порождают сомнения в том, что богиня Фортуна слепа. Может быть, в минуты гнева за нашу всеядность она поражает слепотой нас, и мы не можем понять, кого вознесло ее колесо?

ЖИВОЙ ИСТОЧНИК

Какое чудесное очищение испытываешь сегодня, в век повсеместного обращения искусства в предмет массового потребительства и коммерции, от прикосновения к незамутненному источнику национального мелоса, к миру старинных простонародных песен, к этому живому и чуткому отражению всей духовной истории народа!

Сейчас одновременно со все растущей популярностью эстрадной музыки и ее звезд, оглушительных рок-ансамблей, наряду с усилением тяги к серьезной симфонической музыке возрос интерес к музыке прошлых веков. Взгляд многих зарубежных исследователей обратился и к песенному творчеству русского народа, к истокам нашей народной песни. Не случаен выход в свет в Америке (!) прекрасно изданного «Собрания народных русских песен с их голосами» Львова-Прача, одного из самых старых печатных сборников с нотами, впервые вышедшего в Петербурге двести лет назад, в 1790 году.

В ознаменование двухсотлетия издания этого сборника в Ленинградском доме композиторов собралась группа музыковедов, занимающихся изучением русского народного творчества, совместно со студентами Ленинградского института культуры. В их исполнении прозвучали лирические и хороводные песни, помещенные в сборнике, а для сравнения были воспроизведены также современные варианты некоторых песен, записанные самими студентами во время научных фольклорных экспедиций. Свежие молодые голоса в сопровождении изящного аккомпанеента гитары, к которой время от времени присоединялись то скрипка с флейтой, то балалайка, воссоздали атмосферу домашнего музицирования XVIII века. Слушатели словно перенеслись в эпоху, когда жили и творили члены кружка русских просветителей и деятелей искусства, любителей народного пения, чьи имена хранит Россия, — Г. Р. Державин, Н. А. Львов, Д. С. Бортнянский, Е. И. Фомин, С. И. Давыдов, И. И. Хемницер, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский.

К чувству сердечной признательности устроителям вечера — В. А. Лапину и Е. Е. Василье-



вой — присоединяется и чувство большой гордости за нашу яркую и самобытную песенную традицию.

Успех этого вечера показывает, как важно расширять и поощрять у нас практику кружкового музицирования и как благотворно действует связь такой практики с исконным народным музыкальным творчеством.

АРСЕНИЙ СМОЛЬЕВСКИЙ

ПЛОДЫ «ПРОСВЕЩЕНИЯ»

Как случилось, что две сатирические комедии — XVII и XVIII веков — в наши дни стали реалистическими... и даже не вполне уверена, что комедиями? Во всяком случае, когда зал Пушкинского театра заполнен школьниками и учащимися ПТУ, сцена урока Митрофанушки смеха не вызывает.

И то сказать, всем известный недоросль из неподвижного, тупого увальня в исполнении студен-

та ЛГИТМиКа С. Бызгу превратился в живого, легкого современного паренька с быстрой реакцией, с умением точно расчехить свою выгоду. И на голубятне он с девушкой, и в доме хорошо знает, за какую ниточку потянуть. А что учиться не хочет, что ни одну самую простую задачку решить не может — так зачем? Все вокруг него прекрасно, и без науки живут — едят, пьют, над людьми командуют. Чего еще желать? И вот, написав

первые цифры на доске, Митрофанушка исподволь смотрит на мать, как бы вызывая ее на вмешательство. И не обманывается в своих ожиданиях. Задает, к примеру, учитель математики, отставной солдат Цыфиркин, задачу — как шли они по дороге втроем, хотя бы с Сидорычем, нашли триста рублей, и просит смекнуть, «по чему на брата». И тотчас же реакция матери: «Врет он, друг сердечный. Нашел деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка». Так к чему при такой морали математика?

Или — «не надобно другого образца, когда в глазах пример отца»? Ну, хотя бы дяди... Скотинин в блестящем исполнении з. а. РСФСР В. Смирнова и вправду хорош. В сбитом набок парике, в просторном камзоле... Какое радостное безумие на челе, какое довольство собой, своими свиньями. Не то что уставшие от очередей бледные ленинградцы или те демократы, которые попытались взвалить себе на плечи насквозь прогнившее здание нашего государства и чью измученность фиксирует сегодня телеэкран. Здесь спокойствие — если взрыв, то кратковременный, расстройство — скоро проходящее. Да и злодействует-то Скотинин не от патологических наклонностей, а так, для куражу, от полной безаказности. И потом, когда все, что у крестьян было, отнял — как новый оброк без рукоприкладства получишь?

Постановщик спектакля з. д. и. Н. А. Райхштейн свежо прочитала текст комедии Фонвизина. Обычно положительные персонажи в «Недоросле» казались резонерами, а слова их купировались и оставлялись лишь необходимые для движения действия. В нынешней постановке первый раз остановило внимание то, что невежеству Простаковых-Скотининых противостоят не только многие знания, а и нечто другое, более важное.

Проникновенно произносит Стародум (з. а. РСФСР В. Кузин): «Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время. На все прочее мода...»

Так злонравие ли родит невежество или невежество — злонравие? В том, что они взаимосвязаны, нет сомнений.

В своем спектакле Н. А. Райхштейн делает упор на разрушение всех человеческих связей, на неумение слышать другого, на душевную тупость. Вот почему так упорно не видит Простаковы и Скотинины лукавую улыбку Софьи (артистка Л. Дмитриева), не чувствуют откровенной насмешки Стародума. Вот почему так безутешна в своем горе, так поражена своим неожиданным прозрением оттолкнутая Митрофанушкой Простакова.

В Молодежном театре, где режиссер С. Спивак поставил «Мещанина во дворянстве» Мольера, злонравие и невежество не связаны так непосредственно. Тем не менее и социальные, и человеческие последствия бескультурья и вызванных им поступков кажутся еще более значительными.

Господин Журден в исполнении А. Артемова

обаятелен, доверчив, открыт людям. И его тяга к дворянству кажется в большей степени стремлением к красоте, к изящной жизни. И была бы она вполне понятной и безобидной, если бы не... Впрочем, простым перечислением все эти препятствующие осуществлению и разрушающие даже лучшие намерения помехи не определить. Пойдем, пожалуй, по эпизодам.

Группы музыкантов и танцоров ждут Журдена. Они говорят о том, что хозяин хорошо платит, но сокрушаются из-за его полного непонимания искусства. А ведь что может быть приятнее реакцией просвещенного зрителя! Думая об этом, танцоры и музыканты начинают мягко, мечтательно выговаривать: «Ру-ко-пле-скание». И так милы они в этой детской, актерской жажде похвалы, так грациозно опускаются на колени перед публикой, что зал радостно отвечает им аплодисментами.

Но приходит Журден, начинается демонстрация подготовленных номеров, и музыканты, едва увидев недовольную гримасу хозяина, упрощают мелодию, а когда танцоры начинают демонстрировать подготовленный к вечеру балет, то рисунок движений напоминает «пирамиду», ту самую, которая была очень модна у нас в пятидесятые годы, и становится понятно, под чей вкус подгоняют они свое искусство.

«Ру-ко-пле-скание»... Какое!.. Кто платит, тот и заказывает музыку. И нет радости творчества, нет чувства достоинства художника, но нет приобретенной и у заказчика.

*«Недоросль». Сцена из спектакля.
Фото В. Красикова*





«Мещанин во дворянстве». Г-н Журден — А. Артемов, Учитель музыки — К. Воробьев. Фото С. Васильева

Все время повторяя, как он зол на родителей, которые не учили его раньше, Журден ото всех своих педагогов получает лишь то, что хочет и может взять. Зная о своем невежестве, он тем не менее ни на минуту не сомневается в своем праве судить художника. Деньги поставили его на высокую ступеньку, дали ему ощущение своего веса в обществе. И лакей ли, портной, музыкант — все едино, все они должны потакать любим его капризам. Прекрасна сцена, когда, ругая портного, не принесшего вовремя камзол, Журден засыпает — ведь на поверку спешить некуда — и преспокойно почивает, пока прелестные живые часы не отсчитают ему три полных поворота стрелки.

Да, Журден не зол и не жесток, он скорее даже мил с домашними, со слугами, но сколько

горя он причиняет своей умной, всё понимающей и любящей его жене (артистка Т. Григорьева); как причудами разоряет дом, как похода, не дав себе труда хоть на минуточку задуматься, разрушает счастье дочери — раз Клеонт не дворянин, не быть ему мужем Люсиль.

Но еще более страшными и, кажется, неправыми становятся последствия того, что Журден делает сам с собой. И вот тут особенно важна роль графа Доранта, воплощающего для нашего героя дворянство, к которому он так стремится.

У С. Кошониной Дорант даже обаятелен. Как с придыханием произносит он: «Маркиза» — каждый раз все ласковее и ласковее, не забывая при этом оглядываться, чтобы не застали. Как, легко подделываясь под стиль Журдена, восклицает он: «Друг». Как нежно целует ручки госпоже Журден. И какая за всем этим пустота, безразличие к людям, в сущности, бездуховность.

Понятно, что достичь такого «дорантовского» дворянства Журден пытается внешним преобразованием. Не долгий, трудный путь восхождения к высотам науки и искусства, не душевное постижение — переход в новую культуру должен автоматически последовать за «назначением» дворянином.

Сцена посвящения в маммуши решена в театре жестко, даже, наверное, жестоко. Друзья и знакомые, в том числе Дорант и маркиза Доримена, из лучших побуждений дурачат Журдена, заворачивают его в ковер, бьют головой о бубен. И когда «посвящение» закончено, перед нами действительно уже не тот человек. Страшно слушать, как произносит он: «На галеру сарацина воевать христианина», грустно видеть счастливые слезы в его глазах.

Путь воспитания души — путь трудный. Лоботомии можно провести быстро. Тому пример — история «строительства» нового человека в нашей стране, культурная революция в Китае...

Две комедии, XVII и XVIII веков, две пьесы о плодах «просвещения». Но ни в той, ни в другой не радуется конец, и смех, вспыхивающий во время действия, замирает.

Как хотелось бы потешаться над невежеством Митрофанушки, над смешными потугами Журдена. Отделить себя от них, посмотреть на их историю со стороны... Что ж, дай нам Бог дожить до этого.

ЕЛЕНА ФРОЛОВА

«РУССКИЙ ДЕНЬ» В МИННЕАПОЛИСЕ

В прошлом году ленинградские фарфористы впервые приняли участие в работе съезда Международной ассоциации художников фарфора (ИПА). Она была создана в США в 1960-х годах. Художники сорока стран принимают участие в деятельности этой демократической организации,

имеющей свой печатный орган — журнал «Искусство фарфора», выходящий не только в Америке, но и во множестве филиалов ассоциации на всех континентах.

Несколько лет назад, сначала в частной беседе, а затем в письме руководителю ассоциации Гладис



Эльвира Еропкина, Инна Олевская, Глэдис Гэлловей

Гэлловей, тогдашний президент США Рональд Рейган высказал пожелание о налаживании контактов с советскими мастерами. Удалось осуществить это пожелание американской стороне не сразу: множество писем, посылок с видеоматериалами и приглашения, адресованные Союзу художников, оставались без ответа. И лишь когда Глэдис Гэлловей побывала в Ленинграде, посетила фарфоровый завод имени Ломоносова, познакомилась с художниками, — поездка на очередной съезд ИПА стала реальностью. Направились в США два известных ленинградских фарфориста Эльвира Еропкина и Инна Олевская. Съезд на этот раз проходил в городе Миннеаполисе (штат Миннесота). Художницы рассказывают:

«Открытие съезда напоминало олимпийский ритуал, когда представители каждой страны, в национальных костюмах, под своим флагом, выходили в зал и под аплодисменты направлялись к трибуне. В одном из залов отеля, где проходил съезд, была организована выставка из работ каждого участника, а рядом — ярмарка. Художник привозит с собой какое-то количество произведений для продажи; человек 600—700 продает, и столько же приходит посмотреть и купить. Продается не только фарфор, но и краски, кальки, кисти, всевозможные респираторные устройства для работы с фарфором. ИПА — организация не коммерческая, и поэтому члены ее зарабатывают деньги сами, устраивая распродажи и благотворительные вечера. В честь нас на съезде устроили «русский день». Все знакомились с нами, а мы — со всеми. Показывали свои слайды, фотографии, рассказывали о нашем заводе. Казалось бы, на таком съезде, на котором были представлены мастера разных континентов, и фарфор должен носить яркий национальный колорит. Но этого не было. Может быть, подумали мы, это такое направление в мире существует — просто роспись фарфора по готовым формам, хотя их технологией живописи были потрясены. Это совсем иная культура. А наши коллеги были потрясены тем, что мы сами делаем формы. Уже после того, как многократно, во всех деталях рассказывали, как мы сами создаем скульптуру и другие формы, к нам вновь обратились с вопросом: «А где вы все же покупаете эти формы?»

Да, наши художники — мастера необычные, и работают они в условиях, которые показались бы любому иностранному фарфористу просто невероятными. Живо пока еще наше искусство, несомненно, лишь огромной к нему любовью — настоящей, подлинной, живо, пока еще сохраняются замечательные традиции.

Полезной была поездка: стала нашим мастерам более понятной ситуация, существующая в мире фарфора, а участникам съезда ИПА было любопытно познакомиться с уникальным искусством ленинградских художников.

ГАЛИНА АГАРКОВА

ИНТУИЦИЯ И ВОЛЯ



*Вилли Бруй. 1989.
Фото Алисон Роби*

Русский художественный авангард стал на Западе, а теперь уже и в России, достоянием истории искусства. Это тема монографий и статей, предмет семинаров и конференций, коллекционерских страстей, наконец, способ вложения денег. Один за другим покинули этот мир последние живые свидетели «героического периода» нового искусства России. Какова судьба столь ярко и мощно заявившего о себе художественного явления, существует ли преемственность художественного метода и стиля, есть ли мастера, способные не только воспринять, но и развить творческие достижения русского авангарда?

Русские авангардисты делали все, что могли, для внедрения своего художественного метода: создавались школы, выращивались ученики, писались трактаты. Тем не менее, за исключением нескольких учеников, до конца жизни сохранявших верность учителям, верность, временами доходившую до эпигонства, русское искусство у себя на родине пошло по иному пути. Второй же родиной русского авангарда, как это уже случалось в истории отечественного искусства, вновь становится Запад. Собственно говоря, в этом нет ничего удивительного. При всей самобытности русский авангард немислим вне европейской художественной традиции и никогда не уместился в прокрустово ложе регионализма в отличие от «национального по форме и социалистического по содержанию» соцреализма, салонных поделок новых певцов «Святой Руси» или ироничного концептуализма соц-арта.

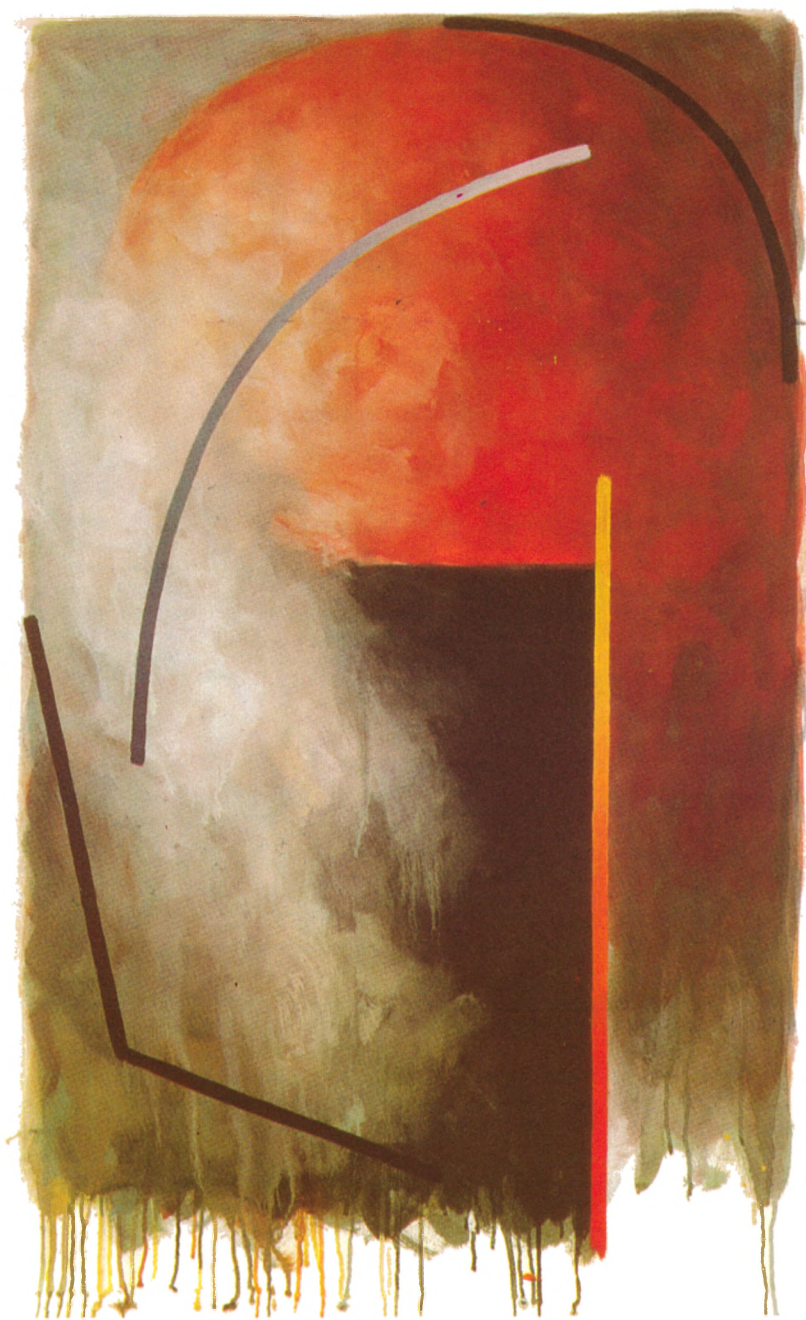
Нынешний коммерческий успех нового советского искусства и его провинциализация — явления взаимосвязанные. Ни на Западе, ни на Востоке коммерческая конъюнктура не оставляет времени для серьезного отношения к пластическим и живописным задачам. Если не считать нескольких мастеров, таких, как М. Шварцман или недавно скончавшийся В. Вейсберг, современная русская живопись предпочитает «пробегать» проблемы формы, задерживаясь главным образом на анекдотической повествовательности, будь то ностальгия по церковному благолепию или сюрреалистические переживания по поводу бюрократиады. Профессиональное отношение к форме заменяется стилизацией профессионализма или стилизацией под музейность.

Единственным в этой художественной ситуации, редким и тем более приятным исключением является творчество Вилли Бруя. Его творческая биография связана с Ленинградом, Парижем и Нью-Йорком — тремя столицами художественного авангарда XX века на различных этапах его исторического существования. Бруй начал работать в 60-е годы в Ленинграде. Это были годы, когда, обойденные вниманием критики, лишённые выставок и заработков, еще создавали свои «формалистические» полотна «последние из могикан» русского авангарда 20-х годов — ученики и соратники Малевича, Филонова, Татлина, еще работали искусствоведы и критики, помнившие дискуссии в ГАХНе, ИНХУКе и Ленинградском институте истории искусств. В ситуации преследований художественное и теоретическое наследие русского авангарда передавалось из рук в руки, как некое эзотерическое «тайноведение», а обстановка обучения и воспитания напоминала средневековую мастерскую: обучение происходило дома и как правило с глазу на глаз. Для тех немногих «званных и избранных», в число которых попал Бруй, общение со Стерлиговым и Глебовой, Чашниковом означало очень многое.

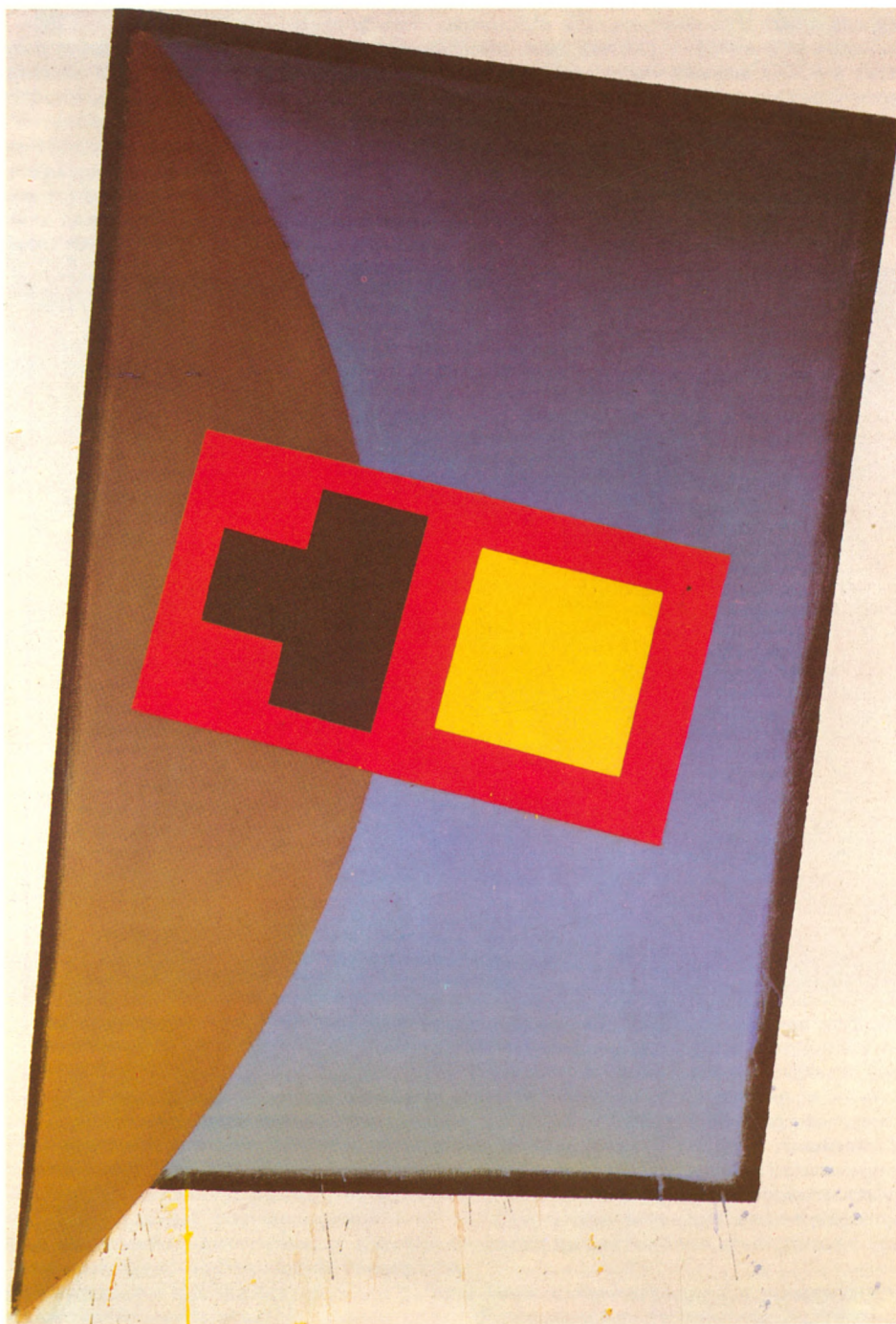
ВИЛЛИ БРУЙ



Вилли Бруй перед «Стеной». 1988



Из цикла «Этрусы». 1988. Смешанная техника



Из цикла «Temple». 1982. Смешанная техника



«Этрусы» и натурщики. 1988. Инсталляция

Брую повезло с учителями: те навыки добротности, «сделанности» (по выражению Филонова), которые отличают вещи Бруя, несомненно восходят к этой ленинградской традиции. К ней же восходят и некоторые особенности художественного стиля его работ. Бруй рано определился как чистый абстракционист или, как выражались в те годы, «беспредметник». Уже само по себе обращение к абстракционизму было в СССР в те годы как бы пропуском в самостоятельность и оригинальность. Множество его сверстников на этом и остановились и, как только мода на абстрактное искусство прошла, благополучно занялись созданием пейзажей или портретов с диссидентско-романтической атрибутикой: обязательными церквями, песочными часами и колоннами.

Уже тогда было видно, что абстракции Бруя не просто дань моде, а попытка заново осмыслить пластические и семантические возможности выразительных средств живописи и графики: цвета, фактуры, линии.

Как уже говорилось, художник воспринял технологические навыки многих ленинградских мастеров: внимание к фактуре и тщательной обработке живописной поверхности, усвоенное у учеников Филонова, сочетается с почти акварельной прозрачностью цвета. Однако не эти уроки стали основой живописно-пластических экспериментов В. Бруя. Отправная точка его работ — метафизический концептуализм Казимира Малевича. Мы намеренно избегаем здесь термина «супрематизм», поскольку живопись и графика Бруя никогда не были супрематическими, но принципиально важно, что Бруй начал работу, уже зная художественные принципы Малевича, восприняв те энергетические импульсы, которые несли в себе живопись великого мэтра.

Собственные опыты молодого художника можно охарактеризовать как попытку построения таких иконических текстов, богатство содержания которых раскрывается вне каких бы то ни было предметных ассоциаций, в рамках той семантики, которую таит соотношение плоскости и начертанных на ней знаков. В известной мере этот эффект можно уподобить соприкосновению с неизвестной письменностью. Видя ассирийскую или шумерскую клинопись, египетские иероглифы или скандинавские руны, мы в состоянии понять, вернее, почувствовать, что перед нами текст, прочесть который не дано.

Пульсирующая энергетика этих загадочных знаков иной ментальности завораживает всякого, кто с ними соприкасается. Графические и живописные тексты Бруя как бы манифестируют смысловую нагрузку, превосходящую непосредственную данность визуального образа, а тщательность исполнения и употребление редких, свойственных архаическим ремесленным технологиям материалов, усугубляют ощущение иероглифичности этих работ.

Упомянув об образном соответствии абстракций Бруя с недешифрованным текстом, мы касаемся проблемы связи его творческого метода с традицией каббалы. По представлениям иудейских теологов Тора существовала прежде мира, то есть знак существовал и предшествовал значению, и не просто существовал, но и обладал креативной силой. «Текстоподобные» абстракции Бруя нашли синтетическую форму в созданной им вместе с художником и писателем Григорием Копеляном книге «Ex adverso».

Тщательно изготовленный и переплетенный кодекс содержит 24 гравюры Бруя и такое же количество текстов Копеляна. В текстах манифестируется их непредназначенность для чтения: «Текст, не предназначенный для чтения... Текст, предназначенный не для чтения... Не для чтения предназначенный текст... Текстфильное чтение текстобобного текста... Текстоподобный текстод в книгоподобном библиоиде...» При кажущейся пародийности этой книги в издательской ситуации Советского Союза тех лет, среди лавины роскошно издаваемой бессмыслицы, замысел авторов обращен не к пародированию социального и культурного контекста, а направлен на поиски новых форм взаимодействия между иконическим и внеиконическим текстом. Использование техники гравюры, родственной архаическому книгопечатанию, последовательное развертывание замкнутых графических и словесных структур, их изобразительная и выразительная слитность рождает емкий и сложный ряд ассоциаций: от китайских или японских каллиграфических свитков до чертежей и идеограмм, от детской считалки до заклинания, в мифопоэтической форме выражающего космический универсум.

«Ex adverso» — последняя крупная работа Бруя в Ленинграде. Ею хронологически и логически завершается первый, ленинградский период его творческой деятельности. Художник переезжает на Запад и, после полугодового пребывания в Иерусалиме, поселяется в Париже, работая и выставляясь в Париже и Нью-Йорке.

Иерусалимский период, несмотря на его краткость, стал во многом определяющим для В. Бруя не столько с точки зрения эволюции принципов художественного формообра-

зования или изменений стилистических особенностей, сколько в плане дальнейшего развития космологического мифопоэтического тематизма его живописи и графики.

Иерусалимская мастерская В. Бруа находилась в исторической восточной части города, по соседству с «могилой Якова» и «домом Тайной вечери». У него был ключ от этого дома и, как рассказывает художник, он не мог упустить уникальную возможность проводить в комнате Тайной вечери, после ухода паломников и экскурсантов, долгие часы в размышлениях и медитации. Здесь оформились и кристаллизовались два новых замысла, реализовавшихся на протяжении последующих десятилетий в Париже и Нью-Йорке: серия «Unified Field» из больших монохромных полотен, метафорически представляющих энергетическое единство Вселенной, и продолжающаяся серия «Тампли» («Храмы»).

То вспыхивающая, то гаснущая фактура работ серии «Черное тело», подобно Млечному Пути на южном небосклоне, не дает взгляду остановиться, и в то же время каждая точка плоскости холста «затягивает» взгляд внутрь себя, подобно всасывающей веществу энергии «черной дыры». Первый взгляд на эти картины заставляет вспомнить оптические эффекты полотен Вазарелли, однако художественные принципы их в корне отличны от оп-арта.

Вазарелли создает художественную онтологию индивидуального психофизиологического пространства, основанную на иллюзорности и изменчивости зрительного восприятия. Картины его провоцируют внутренний конфликт интеллектуального и физиологического начал в восприятии пространства, создают атмосферу противоречия между оптическими и пластическими свойствами видимого мира, демонстрируя разрыв объективных свойств пространства и субъективного характера восприятия. Работы Бруа, напротив, порождают ощущение креативных возможностей восприятия, художественно-интуитивного постижения единства Вселенной как раз там, где научно-аналитическая рефлексия этого единства сталкивается с еще не преодоленными трудностями. Строгому космологическому единству этих работ соответствует подчеркнутый аскетизм графического и цветового решения. Мерцание черных линий и однородного цветового фона основных «архетипических» тонов — белого, бледно-красного, бледно-голубого — напоминает одновременно гексаграммы «Ицзина», повествующие о взаимодействии космических стихий, и восточнохристианскую теологию Света — носителя Божественных энергий.

Как мы уже говорили, с Иерусалимом связано рождение еще одного художественного замысла — серии «Храмы». Подобно тому как Книга, Писание, существовала до сотворения мира, так и Храм служил прообразом мира, моделью космического Универсума. Бесчисленные сакральные ценности трех мировых религий, объекты поклонения и молитвенной медитации, политических амбиций и религиозного фанатизма покоятся на основании Иерусалимского храма, заключены в границы его эспланады, а сам храм, тысячечратно реконструированный, изборожденный, воображенный и описанный, ускользает от человеческого взгляда, остается загадочен как мироздание. Есть некий символический смысл в том, что развалины храмовых построек находятся под мечетью Омара и археологически недоступны. При множестве реконструкций ни одна из них не является вполне достоверной. Точно определены лишь контуры внешней эспланады, все же прочее сокрыто основанием новой святыни.

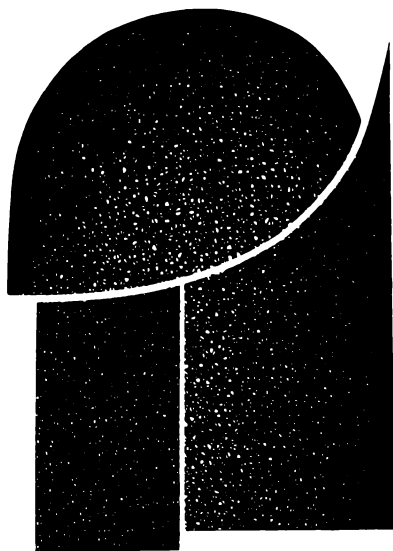
Трансформации Храма, его строительство и разрушение, новое строительство и новое разрушение, энтропия идеи Храма в храмах новых религий как бы являют нам земное повторение космической истории: превращение теосферы в антропосферу, первообраза в образ, объективного в субъективное, объективацию субъективного, разрушение первоначальной истины и возникновение новой правды. Мерцание идеи Храма как идеи Вселенной, его всегда доступный и всегда загадочный образ — таков метафорический смысл серии «Тампли». Оставаясь целиком нефигуративными, картины этой серии создают ряд предметных и символических ассоциаций, восходя одновременно к графической строгости чертежа и локальной цветовой гамме иконы.

Контур эспланады как известного, определенного, ограничивающего храмовое пространство присутствует на каждой из картин. Этот контур создает как бы внутреннюю раму, играя роль переходного элемента от границы холста к расположенной внутри эспланады композиции из трех элементарных геометрических фигур, символизирующих части храма. Строгость этого пластически ассоциативного ряда смягчается как бы случайными подтеками краски, создающими ощущение лирической стихии переживания цвета, незавершенности и непрерывности творческого процесса.

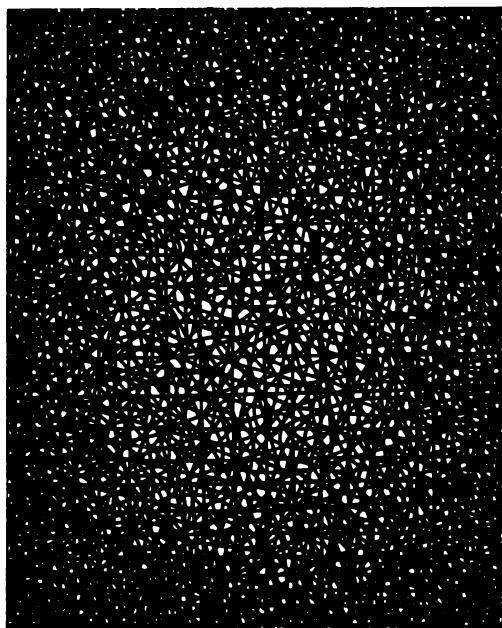
Архитектоническое в конце концов подчиняется живописному. Динамика предметных отношений: первый Храм, второй Храм, эспланада; пространственных: верх, низ, центр, периферия — и смысловых: праобраз, первообраз, образ — явлена зрителю в пре-

вращениях цветовых плоскостей элементарных конфигураций, заполненных вибрирующим цветом.

С точки зрения торжественно-изобразительных средств, картины серии «Тампли» возвращают нас к традиции русского художественного авангарда, прежде всего к «архитекτοнам» Малевича, с которыми серия связана и тематически. Идея «архитектонов» как форм, выстроенных на основании универсальных закономерностей, восходит к первообразу Вселенной так же, как и Храм. Однако внутренняя связь «Тамплей» В. Бруа с «супрематизмами» и «архитектонами» Малевича состоит не только в сходстве метода, но и во



Из цикла «Unified Field». 1980



Из цикла «Unified Field». 1975

внутренней полемике сюжетного хода. В основе неизобразительных композиционных приемов Малевича лежат универсальные архетипические визуальные формы: круг, квадрат, крест. Развитие этих форм в супрематические композиции может быть охарактеризовано как движение от архетипа к типу, некое подобие гегельянского «восхождения от абстрактного к конкретному». «Тампли» же В. Бруа демонстрируют противоположный способ развертывания смысла: сумма конкретных типов живописно-пластической композиции порождает архетип. Упомянем в этой связи бесчисленно встречающиеся в мифопоэтической и богословской традициях уподобления Творца Вселенной — архитектору, самой Вселенной — городу, творения — домостроительству.

Наконец, последняя большая серия полотен «Этруссы», начатая уже в Париже, как бы амальгамирует содержание предыдущих. Название «Этруссы» — многозначно. Оно возводится художником к французскому être — быть. Здесь мы вновь, как в серии «Черное тело», встречаемся с попыткой выстроить живописное подобие космической онтологии. Цветовая гамма «Этруссов» всякий раз включает черный цвет, который образует прорывы в живописном пространстве, аналогичные «черным дырам» в космосе, где абсолютная наполненность и телесность физически тождественны абсолютной пустоте. В контексте всепоглощающей телесности черного цвета арочные композиции на полотнах этой серии указывают на конструктивную устроенность, упорядоченность пространства, образуемого вибрирующими плоскостями спектральных тонов. Эти плоскости энергично прочерчиваются прямыми линиями интенсивного цвета, напоминающими фиксируемые на экранах приборов следы элементарных частиц. Правильность этих линий, их подчеркнутая определенность и геометричность напоминают график, то есть некую геометрическую проекцию

неизвестного нам процесса, вводят в живописное пространство ту самую иероглифическую составляющую, которая характерна для ранних работ Бруа.

Вторым пластом живописного содержания серии, о котором свидетельствует устойчиво повторяющийся мотив арок, внутри которых цвет, то сгущающийся, то разреженный, создает подобие живописной перспективы, является переживание загадочной цивилизации этрусков. Эта цивилизация, скрытая и погребенная ею же порожденной римской цивилизацией, заставляет нас вспомнить погребенный, «схороненный» (спрятанный и сохраненный) Иерусалимский храм.

В тесной связи с серией «Этрусы» находится еще одно направление работы Бруа — поиски синтеза живописи и фотографии. В неизобразительное цветовое пространство «Этрусков» вводится живая модель. Синтез живописи и живой природы в искусстве — не новость, достаточно вспомнить доведенное до высокой степени эстетического совершенства искусство татуировки в ряде азиатских и африканских культур, в конце концов, современный макияж. Но в живописно-фотографических композициях Бруа цветовая стихия играет не подчиненную живой пластике роль, а наоборот — вбирает в себя тело, растворяя его в стихии цвета.

Одной из стержневых тем космической мифологии является тема творения, сознательного рождению и оплодотворению. В конечном счете всякий творческий акт трактуется как рождение и оплодотворение, взаимодействие «инь» и «ян» — женской и мужской стихий. На раннем этапе космический смысл был выражен в работах Бруа метафорой текста, существующего до смысла, знака, явленного до значения. Взаимодействие «инь» и «ян» проявлялось в бинарном взаимодействии черного и белого, линии и фона. Теперь «ян» конкретизирован в вибрирующей цветовой стихии, а «инь» — в модели. Движение женского тела, его пластика придает новую напряженность цветовым композициям Бруа, сообщает новые смысловые измерения.

Серийность в творчестве Бруа связана с одновременным тяготением к конструктивности и музыкальной выразительности. Вспомним серийные композиции А. Веберна, «Прюны» Эля Лисицкого и «Супрематизмы» Малевича. С другой стороны, внутреннее состояние напряженного лиризма связывает живопись Бруа с музыкальным экспрессионизмом А. Шёнберга и живописным экспрессионизмом М. Ротко и Н. де Сталя.

Уже в ранних, сравнительно небольшого формата работах Бруа заметна тенденция к монументальности. Впоследствии эта тенденция усилилась тем более, что с переездом на Запад технические возможности для осуществления замыслов резко возросли. Монументальные композиции — в последние годы к ним прибавились и стенные росписи — демонстрируют, с одной стороны, приемственность тематики и стиля, а с другой стороны, создают принципиально новые выразительные эффекты. Монотематизм живописи Бруа можно охарактеризовать как развернутую метафору вечно длящегося творения Вселенной из ничего, диалога между хаосом и космосом.

Ощущение космизма живописи Бруа усиливается тяготением художника к цветам, обладающим «креативно-космической» семантикой. В ранних работах это черное и белое, «инь» и «ян», в поздних — красные, желтые и синие тона, перетекающие друг в друга, как в спектральном эффекте Доплера-Физо, экспериментальном подтверждении теории разбегающейся Вселенной. Наконец, в последних работах художника цветовая стихия вбирает в себя и одновременно порождает венец «пластического творения» — живое человеческое тело, задавая космосу новое измерение.

Древние, как известно, измеряли свой космос «числом и мерой». Числовая, пифагорейская упорядоченность — последний этап становления космоса. Мера предшествует измерению, как интуиция — числу. Мерность — неотъемлемое свойство пластически организованной формы.

Пластически-цветовой космос Бруа не измерен числом, но скреплен и сформирован мерой творческой интуиции и конструктивной воли художника.

МИХАИЛ КРЕПС

ОДИН НА ОДИН СО СТИХИЕЙ ЖИЗНИ...



Михаил Борисович Крепс родился в Ленинграде в 1940 году. Учился в ЛГУ на филологическом факультете (английское отделение). До выезда из СССР в 1973 году преподавал английский язык и литературу в ЛГПИ. В настоящее время — профессор русской литературы Бостонского колледжа. Один из крупнейших славистов русского зарубежья. Опубликовал монографии о Бродском, Булгакове и Пастернаке, Зощенко. Автор двух книг стихов: «Интервью с птицей Феникс» и «Бутоны головы».

НА ЛЮБЫХ ПАЛЬЦАХ

Бабочка оставляет пыльцу на любых пальцах.
Праздник полета приветствует праздность жизни.
И на каких ее вечность вышила пяльцах?
Что ей сказать своей гусеничной отчизне?

Был бы ей голос — и горло витиевато
Трель выводило о легких, как воздух, чувствах.
Бабочка, бабочка, разве ты виновата,
Что попадаешь так часто в сачок искусства?

Пусть безыскусен мир и без искуса время,
И прорастают цветы из отверстий касок,
Но не проникнешь в булабочное твоё темя,
А оставлять пыльцу — не напасешься красок.

ПАСХА В БОГАДЕЛЬНЕ

В старушечьем доме покой и уют,
Кузнечики время неслышно куют,
Одна вышивает узор по канве,
Другая видна сквозь дыру в рукаве,
А третья, как колокол в нижнем белье,
От прочих за тысячу лье:

Там мчатся по молниям веток метро
Красивые люди, как в сказках Перро,
Прекрасные встречи у всех впереди
И колокол счастья в груди.

Девицы в вагон белозубой гурьбой
Вбегают, кому из них бабой-ягой
Раскладывать в доме дремучем пасьянс?
Одной из двенадцати — шанс.

В пространство — три выхода. Первый — окно,
Метлу оседлать и на самое дно,
Второй — дверь толкнуть, замаха крылами и —
фьють,
И зеркало — третий проторенный путь,
С него никому не свернуть.

Гляди не гляди — ничего впереди,
Надежду, как куклу, ряди не ряди
В туманные речи, в бессмертие, в шелк,
Наставят на резкость и — щелк!

А впрочем, на шею спасительный крест,
Прозрачная вечность летает окрест,
И где-то есть Бог, сам себе не помог,
Но знает счастливый для всех эпилог,
Он слово и тело оставил в залог,
Плюс в Пасху кулич и творог.

Мужайтесь, старухи, кричите «ура!»
Над крышей есть небо, а в небе — дыра —
Оранжевый вход в ослепительный свет,
Где боли и времени нет.

Звонят над вселенной колокола,
Приветствуя тех, у кого ни кола,
А в небе ракета «Воздух — Земля»
Им шлет свое звонкое «ля».

Да здравствуют флаги и ветры земли,
Зигзаги отваги и мудрость змей,
И в зеркале свет, что с тобой до зари
Играет в замри-отомри.

КУЗНЕЧИК

Один на один со стихией жизни
Кузнечик хлопочет в своей отчизне
Коленчатых трав и цветочных чашек —
Зеленый солдатик — то Швейк, то Гашек.

А мир — то война, то сплошная шутка,
И Швейку смешно, а Гашеку жутко,
И каждый глядит из травы неотважно,
И только вдвоем им почти не страшно.

Вот так и хлопочет весь день кузнечик —
Стрекоchet и строчит двойной человек,
Укрывшись от глаз кровожадных пташек
В зеленом тылу, полу-Швейк, полу-Гашек.

ПЛАТА ЗА ПРОЕЗД

Человек, проникая в густую массу
Зимнего транспорта, не замечает ветра,
Висящего за спиной (еще невидимыми руками
за двери
Цепляющегося, еще стоящего одной на подножке
Ногой), ищет глазами кассу,
Продираясь щекой мимо шершавого драпа, мимо
Холода кожаных плеч, выдыхая облако дыма
От затяжки, сделанной еще на свободе,
Вызывая молчаливое негодование глаз, по моде
Подведенных, туда, где у окошка
Оседлавшая волка и бабушку смотрит косо
На возникшего, как на пришельца из космоса,
Красная шапочка-малолетка,
И, теряя тепло согревавшего ее тела, монетка
В кассе, разбухшей от мелочного улова,
Исчезает,
Как в воздухе слово.

МЕДУЗА

Жизни фонарик, светящийся в черной воде,
Что ты расскажешь и чем о случайной судьбе
Перед нестрогим Творцом на нестрашном суде?

Весь — воплощение заветных французских
свобод,
Зонтик и колокол, облако и небосвод,
Есть ли в твоём лексиконе «назад» и «вперед»?

Бьется ль греховная мысль в лиловатом стекле
К звездам прижаться, оставить свой след на скале,
Баб-эль-Мандеб переплыть иль хоть Па-де-Кале?

Музыка моря, неслышная миру пока,
Бьется ли в маленький колокол без языка,
Жаждет ли выразить свет, синеву, облака?

Звучность и вечность мечтами равняя в правах,
В сердце с надеждой на речь, со звездой в головах,
Часто ли мыслью томишься — я порох иль прах?

Хрупкий, живой, безупречный стеклянный цветок,
Если ты поищу голос чужд и дорог,
Богу зачем ты? Вернее, зачем тебе Бог?

SILENTIUM

Ложью мысли в непогоду
Изреченной удручен,
Я бутылку бросил в воду,
Не желая быть прочтен.

Пусть слова живут отныне
Во стеклянном во дому,
Не услышанные и не
Сказанные никому.

Обольщенья, обещанья,
Вам ли годы воскресить?
По ту сторону прощанья
Нам прощенья не просить.

По ту сторону молчанья
Не услышать вам прибой.
Что ж, счастливого качанья
По пучине мировой!



Е. П. Студенцов. 1911

Ныне имя Евгения Павловича Студенцова знают немногие. А в свое время, в 1910-е годы, оно было одним из самых популярных среди театралов. Счастливая внешность, красивый звучный голос, великолепное умение держаться на сцене... За ним утвердилось амплуа *jeune premier* — «первый любовник», — ныне исчезнувшее из театра.

Он родился в семье тайного советника П. Ф. Студенцова, готовился стать юристом, но пересилила тяга к сцене, где Евгений давно уже видел себя в ролях романтических героев... И вот он берет уроки в школе драматического искусства, и учитель его — сам Юрий Михайлович Юрьев.

Так 16-летний юноша связал свою жизнь с театром (сначала это был Малый (Суво-

АКТЕР ИСЧЕЗНУВШЕГО АМПУА

С. ЮРЬЕВ

ринский), потом Александринский), и лишь преждевременная смерть актера в возрасте 53 лет оборвала эту связь.

Чего только не переиграл Е. П. Студенцов за свою 37-летнюю артистическую жизнь! Играл много и жадно. Репертуар театров начала века — это своеобразная смесь драматургических шедевров и бездны второсортных поделок. Он играл и то и другое. В числе его героев — графы, герцоги, короли, маркизы, гусары, поручики, художники — всё в



Е. Студенцов и Л. Вивьен в спектакле Театра музыкальной драмы «Сестры Кедровы». 1916

соответствии с его амплу. Но рядом — шиллеровский Фердинанд, Эрнани Гюго, Молчалин и Чацкий, Паратов, Хлестаков, Дориан Грей... 200 персонажей, 200 ролей! Кто ныне может похвастаться такой интенсивностью работы? А интенсивность была поистине исключительная. Зимой — стационарная сцена, летом — гастролы, поездки в провинцию, минимум времени на подготовку ролей — такова жизнь артиста того времени. Без высочайшей актерской техники и самодисциплины в таком изнурительном режиме работать было бы просто невозможно...

Он принял Октябрь 1917-го и остался в России...

Менялся театр и с ним — репертуар. Постепенно сходит на нет амплу, и красивому, импозантному актеру чаще всего приходится играть роли «бывших». Резко сокращается число ролей. В 1915-м их было 14 (заметьте, новых!), в 1916-м — 16, в 1922-м эта цифра еще держится. Но уже в 1932—1933-м — всего 4, а за четыре года, с 1937-го по 1941-й только 5 ролей.

Правда, Студенцов компенсирует эту скудость множеством концертов, съемками в фильмах, участвует в оперных постановках, занимается режиссурой и педагогией. И все

это с необыкновенным увлечением и полной самоотдачей — ибо вне сцены свою жизнь не мыслит.

Не изменил он театру и в осажденном Ленинграде. Вместе с Б. А. Горин-Горяиновым создал небольшой коллектив из артистов Театра драмы им. А. С. Пушкина и в помещении Кукольного театра на Невском ставил одноактные комедии и водевили. С ними выезжал в госпитали, клубы, на фронт. С тем же коллективом поставил «Анну Каренину» в концертном исполнении (сам он — Вронский). В. А. Мичурин-Самойлова считала, что «этот спектакль, пожалуй, самое лучшее, что было создано театром во время блокады».

1942 год стал последним в его жизни: в апреле 43-го Е. П. Студенцов скончался. И не последнюю роль в этой преждевременной гибели сыграл арест в ноябре 41-го (по доносу кого-то из сотоварищей, с кем вместе коротали темные, холодные и голодные вечера в театре, превращенном в общежитие, с кем шутили, рассказывали анекдоты...). Спасло артиста вмешательство тогдашнего секретаря горкома А. А. Кузнецова. Но не надолго...

Если говорить о самой любимой роли и самом значительном успехе Е. Студенцова, то

это был, конечно, князь Звездич из лермонтовского «Маскарада» в постановке Вс. Мейерхольда. Одной этой роли было бы достаточно, чтобы имя артиста осталось в истории русской сцены.

...Они встретились впервые в Суворинском театре на мелодраме Н. Жуковской «Особняк», ставшей «гвоздем сезона» 1910/11 года. Евгений Студенцов покорял публику в роли очередного гвардейского офицера, а два человека в зале особенно внимательно следили за игрой двадцатилетнего *jeune premier*. То были В. Э. Мейерхольд и художник А. Я. Головин, уже долгое время искавшие актера на роль Звездича для готовящейся постановки Александринского театра.

Выбор был сделан, и отныне Студенцов — практически бессменный Звездич в спектаклях «Маскарад». А их со дня премьеры (25 февраля 1917 года) прошло около двухсот.

Потом Мейерхольд еще дважды возобновлял спектакль: в 1933 и 1938-м. Но в 1934—1937 годах «Звездич» отбывал административную ссылку в Курске и Смоленске (припомнился-таки папа-сенатор!), зато в 1938-м он вновь с упоением окунулся в репетиционную атмосферу, восторженно переживая новую встречу и общение с Мейерхольдом.

Премьера прошла блестяще. А через два года «Маскарад» был показан в Москве, во время декады ленинградских театров. Зрительский успех окрылял артистов, а постановщика спектакля уже не было в живых: арестованный за год до этого, Всеволод Эмильевич Мейерхольд был уничтожен именно в том, 1940 году.

Тогда же Е. П. Студенцов записал свои впечатления о репетициях «Маскарада», о последних встречах с любимым режиссером, которого он пережил всего на три года. Разумеется, записи эти не могли тогда увидеть свет. Но они сохранились, и ныне мы приводим их.

Приезд Всеволода Эмильевича Мейерхольда в конце 1938 года для возобновления его «Маскарада» в бывшем Александринском театре явился для театра, ставшего за это время Театром имени А. С. Пушкина, событием громадного значения.

За режиссерским пультом появился наконец великолепный художник, страстный, изысканный, бурный симфонист мизансцены... проникнутый стилем эпохи, пронизанный неудержимым, неожиданным темпераментом лермонтовского стиля, заключенного в скульптурную оправу лермонтовского сти-



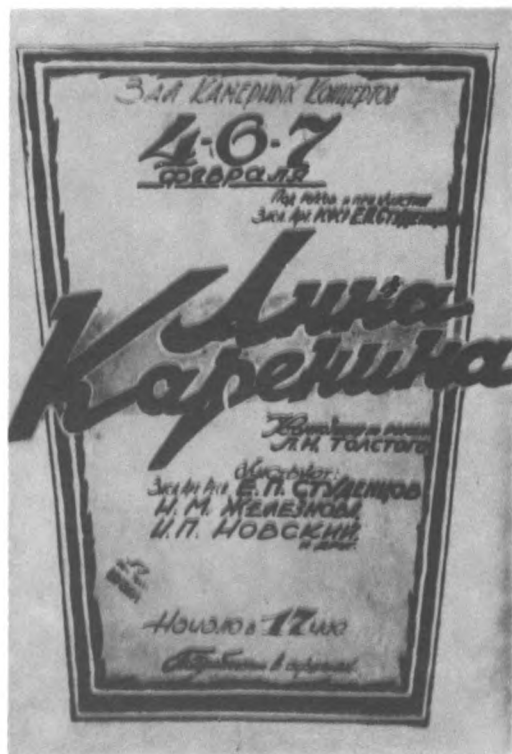
Е. Студенцов — Князь Звездич. 1917

ха. Изумительный мастер сцены Всеволод Эмильевич... Общение с ним зажгло всех участников «Маскарада». Его появление в театре — праздник, торжественный, радостный, незабываемый праздник в Театре имени А. С. Пушкина.

Мейерхольд «возобновляет» спектакль, поставленный им в 1917 году. Можно ли применить к Мейерхольду глагол «возобновляет», когда перед ним совершенно новые исполнители ролей Казарина, Шприха, «игроков», «гостей», «хозяев салонов», «масок»? ¹

Нет, нельзя! Мейерхольд 1911—1917, 1933 и 1938 годов — иной, другой, всегда другой. Всегда страстный, вечно ищущий, обретающий другое, новое и всегда строго критикующий найденное, чтобы подойти к лучшему, ярче выражающему его острый замысел. Он богач, миллиардер замысла и вымысла. Мысль, чувство требуют у Мейер-

¹ Из прежних исполнителей оставались Ю. М. Юрьев, Е. И. Тиме, Е. П. Студенцов. С. Ю.



хольда претворения в действие — в слова, жесты, требуют широчайшего движения. И чтобы актер мог скорее охватить замысел этого поистине гениального художника, мастер не скупился на изумительные сопоставления, контрастные примеры, великолепные аналогии, смелые сравнения. Этот маг и подлинный волшебник театра своим широким, красивым жестом словно выбрасывает из огромных карманов своей неиссякаемой фантазии пригоршни драгоценных камней — свои ослепительные горячие мысли, и они не могут не зажечь даже спящую фантазию.

На репетициях в тесном фойе бельэтажа, где каждый звук отдается сотнями гулких отзвуков, как голос в глубоком колодеце, среди массы «занятых» бывали критики из Москвы и ленинградские критики, бывали и просто «интересующиеся», но ленинградские режиссеры почти отсутствовали, да и актеры театра драмы бывали представлены далеко не в том числе, какое имеется в списке труппы. А на улице ко мне подходили незнакомые люди, артисты других жанров и взволнованно спрашивали, будут ли посторонние пускаться на репетиции Мейерхольда.

Сцена из спектакля «Анна Каренина». Анна — Н. Железнова, Вронский — Е. Студенцов. 1943





Не могу забыть то улыбающегося, то сосредоточенного или взволнованного лица Юзовского² из Москвы, он просиживал часами на репетициях, а ведь он был редким гостем Ленинграда.

Вот первая репетиция с Мейерхольдом. Намечены исполнители для первой и седьмой картин — игорный дом; вызваны на эти сцены и молодые и пожилые актеры театра. Одни смотрели свысока — что «им» может предложить Мейерхольд в этих сценах; другие, наоборот, взволнованно.

Первая фраза, начало пьесы: «— Иван Ильич, позвольте мне поставить». Сначала Мейерхольд смотрел исподлобья, подозрительно, прислушиваясь. Затем обращался к нам:

— Нет, не так... Ведь это начало спектакля. Какого спектакля, заглавие? «Маска-

рад», Лермонтов... Стихи, волнение. Игорный дом — великосветский потайной притон. Николай I. За участие в карточной игре в таком притоне, за содержание такого притона грозили Петропавловская крепость и Сибирь. Кто игроки, кто хозяева этих притонов? Свет.

У Лермонтова:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть всё: родных, друзей и честь...
День думать, ночь играть, от мук не знать
свободы...
Удачи каждый миг постыдный ждать конец
И не краснеть, когда вам скажут явно:
«Подлец!»

— Лермонтов страстен, — продолжал Мейерхольд, — и все должно быть страстным в этом спектакле. Вы видели декорации Голловина? Вы видели... замечательный зал Россиева театра? Это парадно, пышно, торжественно. Парадный спектакль. И присутствие на сцене обязывает в этом спектакле, в этих декорациях, в лермонтовском «Маскараде» — каждая фраза, каждое движение обязывает...

— Еще раз. Хорошо! Ужасно, грубо, тривиально... И так каждое слово, каждый стих... И постепенно, за словом, за ритмом, за строкой стиха вырисовывается характер, образ, живой, страстный человек с его обширной и позорной биографией, с его «рожей», движениями, походкой, привычками и хватками человека этого общества. И все эти разные люди объединены одним большим, круглым, зеленым столом. Мир для них — «колода карт, жизнь — банк»...

Затем было много репетиций уже на сцене, в декорациях, с музыкой Глазунова, пока «Маскарад» не зазвучал так, как этого хотел, как это видел Мейерхольд...

Но это была моя последняя встреча с большим мастером, которому остаюсь благодарен.

1940 г.

² Юзовский Иосиф Ильич (псевд. Ю. Юзовский, 1902—1964) — театральный и литературный критик, литературовед, переводчик. С. Ю.

В Лермонтовском Петербурге

(ПО ДНЕВНИКАМ
ГВАРДЕЙСКОГО ОФИЦЕРА)



2-е Января [1839 года]

<...>

Январь месяц есть самый веселый здесь, в Петербурге; с начала до конца это только ряд балов, театров самых лучших, маскарадов, — одним словом, такое изобилие удовольствий, что тот, который только хочет им предаться, не может от них отстать. Так и я, грешный человек, пустился всюду на вечера, не жалел ни ног, ни терпения и танцевал отчаянным образом. Балы в Дворянском собрании отличались блеском своим и веселостию, и так как у меня теперь круг знакомств значительно увеличился разъездами по гостиним разных домов, то я много всегда встречал знакомых в собраниях...

1-е января

*Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...*

...Иногда случалось мне от них возвращаться с рассветом и с колокольным звоном; в церквах — заутреню начинают, а я еду на извозчике по пустой улице и дремлю в санях; в этом положении иногда как приятно услышать пение петуха, невольно переносишься из шуму городского в тихую обитель деревенскую; сколько блаженных минут напоминает вам этот плачевный крик!!!

*...И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком — и кругом
Родные все места: — высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;*

*Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями...*

Одно время, одно место, одно общество. Два сознания, два мировосприятия, два блестящих гвардейских офицера. Константин Колзаков и Михаил Лермонтов...

Константин Павлович Колзаков (1818—1906) происходил из старинного дворянского рода. Его отец, Павел Андреевич, участник Отечественной войны 1812 года, отличившийся в сражениях при Бородине, Кульме, Лейпциге, до 1830 года служил в Варшаве в свите цесаревича, с 1831-го живет в Петербурге; к этому времени он уже генерал-адъютант, а с 1834-го — дежурный генерал Главного Морского штаба. П. А. Колзаков — участник всех придворных церемоний и празднеств, он принят в домах высших государственных чиновников. В числе его друзей — генерал-майор Корпуса путей сообщений Карл Иванович Альбрехт, женатый вторым браком на Александрине Углицкой, родственнице и приятельнице Лермонтова, которой поэт посвятил стихотворение и которая, кстати, была одно время предметом особого внимания юного Константина Колзакова; приятель А. И. Одоевского и А. С. Грибоедова драматург Андрей Андреевич Жандр, директор департамента в Морском министерстве. Дружеские отношения связывают старшего Колзакова и с капитан-лейтенантом Гвардейского экипажа Михаилом Николаевичем Лермонтовым. Михаил Николаевич происходил из того же, основанного Георгом Лермонтом дворянского рода, что и М. Ю. Лермонтов, и приходился поэту родственником (хотя и неблизким); впрочем, какие бы то ни было сведения об их общении отсутствуют. При всем том это единый круг, единая среда. Константин был старшим сыном П. А. Колзакова. После переезда семьи в Петербург его определили в Пажеский корпус, откуда он в 1837 году вышел в Семеновский полк прапорщиком. Он входит в петербургский свет в том году, в котором русское общество, потрясенное смертью Пушкина, впервые услышало неизвестное дотоле имя корнета лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтова.

В 1839 году, к которому относятся приводимые дневниковые записи, Колзаков — подпоручик, адъютант в учебном гвардейском батальоне.

Был ли он знаком с Лермонтовым, вернувшимся к этому времени из кавказской ссылки в Петербург? Нет данных, чтобы утверждать это с определенностью. Лишь однажды упоминает он о Лермонтове в своем дневнике: «В городе говорят о дуэли, что состоялась на этих днях между гусаром Лермонтовым и молодым Барантом из-за сплетни, которую первый распространял о втором, вследствие чего тот потребовал удовлетворения. Они бились сначала на шпагах; Лермонтов получил легкую царапину; затем на пистолетах. Барант выстрелил первым, его пуля снова слегка задела плечо гусара, который, когда настала его очередь, выстрелил в воздух. Он тотчас же пошел донести на себя. Его отдали под суд»¹. Колзаков пишет: «гусар Лермонтов». Это не означает, что ему названный гусар вовсе не знаком; скорее, это не слишком близкий знакомый, стоящий в стороне от тесного приятельского кружка, один из множества молодых офицеров, ничем особым не выделяющийся. Приятели Колзакова знали Лермонтова-гусара, но Лермонтов-поэт замечен ими не был.

«...Мы, не предвидя в нем будущей славы России, смотрели на него совершенно равнодушно»² — вспоминал Александр Иванович Арнольди, соученик Колзакова по Пажескому корпусу; по выходе из корпуса он был зачислен в лейб-гвардии Гродненский полк. В 1838 году в том же полку служил Лермонтов.

В дневнике Колзакова есть запись о поездке к «Арнольди и Краснокутскому в кавалерийский лагерь» в 1838 году.

Николай Александрович Краснокутский, с 1836 года корнет Гродненского полка, прекрасно образованный молодой человек, в совершенстве владевший многими европейскими языками, музыкант и отличный рисовальщик, был также общим знакомым Колзакова и Лермонтова.

Арнольди рассказывает:

«...Мы жили с Лермонтовым в двух смежных больших комнатах, разделенных общею переднею, и с ним коротко сошлись. В свободное от службы время, а его было много, Лермонтов очень хорошо писал масляными красками по воспоминанию разные кавказские виды... Кажется мне, что в это время с подстрочного перевода, сделанного Краснокутским, стансов Мицкевича Лермонтов тогда же облек их в стихотворную форму...» Речь шла о сонете Мицкевича «Вид гор из степей Козлова», переведенном Лермонтовым.

«Как и все мы, грешные, — продолжает Арнольди, — Лермонтов вел жизнь свою, участвуя во всех наших кутежах и шалостях, и я помню, как он в дыму табачном, при хлопании пробок, на проводах М. И. Цейдлера, отъезжавшего на Кавказ в экспедицию, написал известное:

¹ ИРЛИ. ф. 484, № 40, л. 81 об.

² М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 267.

Русский немец белокурый
Едет в дальнюю страну,
Где неверные гяуры
Вновь затеяли войну;

Едет он, томим печалью,
На кровавый пир войны,
Но иной, не бранной, сталью
Мысли юноши полны —

где в словах «не бранной сталью» шутит над бедным Цейдлером, влюбленным по уши в С. Н. Стааль фон Гольштейн, жену нашего полковника»³.

Михаил Иванович Цейдлер, поручик Гродненского полка, также оставивший воспоминания о Лермонтове, — знакомый Колзакова.

Все это — тот слой петербургской военной молодежи, чей образ жизни, интеллектуальные и духовные запросы, мораль определялись исключительно их принадлежностью к армейской среде. Социальное бытие его складывалось из службы (летом — военный лагерь, остальное время — Петербург) и развлечений: домашних (карты, вечеринки) и общественных (приемы, балы, театр). В их четко организованной жизни не находилось места серьезным занятиям, серьезному чтению. Средний петербургский офицер читает мало и не систематически. Книжка должна отличаться «легким слогом» и быть увлекательной; когда же чтение требует умственных усилий, оно скоро надоедает. «Я не могу приучить себя к сколько-нибудь серьезному чтению», — признается Колзаков в дневнике. Поэзия, судя по всему, мало его интересует, и к общению с Лермонтовым-поэтом он вряд ли стал бы стремиться.

Это был весьма распространенный тип столичного офицера, черты которого воплотились в «герое нашего времени» — Печорине. Перелистывая страницы дневника, запечатлевшие историю души автора, мы не однажды заметим, что многое написанное там знакомо по журналу Печорина. Но это — особая тема, которую нам уже пришлось затронуть⁴. Сейчас же перелистаем украшенные миниатюрными акварелями, шаржированными портретами и жанровыми сценками страницы толстых тетрадей, исписанных мелким убористым почерком (преимущественно по-французски); перелистаем с глубокой благодарностью трудолюбивому автору этих записей, позволившему заглянуть в ту историческую реальность, в которой жил Лермонтов и которая нашла свое художественное воплощение в замечательных его творениях⁵.

Среда, 12 июля

В три часа нас подняли для встречи Великого Князя, который должен прибыть в лагерь, чтобы принять командование Преображенским полком. В 6 часов состоялось дивизионное учение, которое заняло у нас четыре с половиной часа. Великий Князь командовал новым полком, Микулин командовал бригадой, а Ислениев наделал нам хлопот со своими заданиями. Я был на пределе усталости: после двух бессонных ночей подвергаться таким мучениям было выше моих сил. Я совсем упал духом; черные зловещие мысли теснились в моем мозгу, и, возвращаясь с учений, я проклинал свою судьбу, чудовищную жестокость командиров, которые сами спят спокойно и приезжают на учения верхом и совсем не думают о том, что мы лишены такой возможности и что мы, горемыки, страдаем! О ужасный деспотизм! О бедные солдаты! Вот как с вами обращаются! Вот награда за преданность! <...> Я бросился в отчаянии на мое горькое ложе, сорвал шпагу и бросил мундир на землю. Зачем на самом деле мы служим?

«Учения и маневры производят только усталость», — лаконично обмолвился Лермонтов в письме С. А. Раевскому от 8 июня 1838 года. Запись Колзакова может служить к этим словам развернутым комментарием.

Понедельник, 31 июля

Без четверти два ночи нас разбудили; было еще темно. Нам подали чай и я, несмотря на то, что чувствовал себя совершенно больным, вынужден был одеться. Вскоре колонны были построены и двинулись в направлении Красного Села. Маневры начались. Мы наняли крестьянскую телегу, чтобы погрузить в нее необходимые вещи — матрасы, ковры и кухню. После солидного перехода мы остановились неподалеку от деревни, лежавшей на пути

³ Там же. С. 268—269. Экспромт Лермонтова Арнольда передает по памяти и не вполне точно.

⁴ См.: Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 152—180.

⁵ Дневники Колзакова печатаются по тетрадям, хранящимся в рукописных отделах Пушкинского Дома (фонд 484, №№ 38, 39; записи от 12 и 31 июля — в нашем переводе с французского) и Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (фонд 358, №№ 2, 3).



М. Ю. Лермонтов. Бивуак лейб-гвардии гусарского полка под Красным Селом. 1835. Бумага, акварель

к Красному Селу. <...> Войска и артиллерия подошли с другой стороны. <...> После часа маневров враг отступил и оставил нас в окрестностях Ропши, где мы разбили лагерь. <...> После трех часов ожидания прибыл наш багаж. Мы велели поставить палатку, где нам приготовили постели, и первое, о чем мы подумали, был чай. <...> Князь Волконский, который сначала хотел составить нам компанию, нас покинул, поскольку был в гренадерском батальоне. <...> Мы вышли ненадолго из палатки, и нам открылось изумительное зрелище. В полной темноте кое-где пылали костры, вокруг которых грелись солдаты. <...> Свет пламени озарял деревья, застывшие в своих причудливых очертаниях. Все это было похоже на прекрасную театральную декорацию: разбросанные по лесу белые палатки, нагромождения орудий, группы спящих солдат — и все это освещенное кострами, которые постепенно гасли за недостатком дров. Словом, вид был удивительный. Мы долго любовались в молчании этой прекрасной картиной, до тех пор, пока свежий ветер не заставил нас вернуться. Еще некоторое время был слышен крик совершавших обход часовых, что мешало мне уснуть; товарищ же мой уже крепко спал.

Существуют два рисунка Лермонтова, словно иллюстрирующие эту дневниковую запись. Один, в так называемой «юнкерской тетради», изображает «Маневры в Красном Селе»; сюжет второго — «Бивуак лейб-гвардии гусарского полка под Красным Селом»⁶.

Пятница, 29 сентября

Развод всё с церемониею, и опять надо мне ездить за приказанием; сколько времени убивает служба, сколько часов лишних можно бы было провести если не с пользою, [то], по крайней мере, с удовольствием. И после сего поневоле привыкнешь ничем не заниматься

⁶ Лермонтов. Картины. Акварели. Рисунки. М., 1980. С. 118, 120.

суриозным, поневоле ничего не останется в голове хорошего; вечером уже подавнему не станешь заниматься ничем, после утренних забот и усталостей. Вот как проходят дни!! Вот как пройдет и наша молодость, не оставив по себе никакой пользы для будущности!! Ужасна наша участь!! Но довольно мечтать, прошлое не воротишь. Обращусь снова на печальное настоящее. <...>

В приведенной записи звучат мотивы близкие лермонтовской «Думе» и самопризнаниям Печорина. Перед нами характерное для эпохи 1830-х годов проявление романтического сознания. Обыденная жизнь с ее неизбежными мелочами и банальностями вызывает отвращение и скуку; такое восприятие действительности — следствие жизни внутренней, иными словами жизни мечтательной, романтической ⁷.

Суббота, 7 октября

Меня с трудом разбудили сегодня в 6 часов утра. Приказ вчерашний возвестил учение раннее, и потому должен был я ехать в полк. У нас репетиция развода; батальоны вывели на плац, где был такой туман, что в 10-ти шагах ничего не увидишь. Казалось, идем по неизмеримой площади, из целого батальона едва один взвод виден; я не понимаю, как тут делать учение. Мне пришлось командовать первый взвод несколько раз сряду... голос мой еще очень слаб. Когда тронулись с места для церемониального марша, я воспользовался туманом и скрылся из виду... сел в дрожки и — домой. Приказано мне еще быть сегодня к 12 часам в Дворянском полку, где собирают всех подпоручиков и прапорщиков со всего Гвард[ейского] корпуса и всех мест, подведомственных Великому Князю, а для чего — неизвестно. Там нашел я огромный съезд молодежи — гусар, кавалергардов, улан, пехотинцев... Мы все ждали довольно долго, наконец какой-то офицер Дворянского полка стал читать во всеуслышание приказ по корпусу насчет подпоручика лейб-гвардии Литовского полка Астромова, переведенного в армию за большое нерадение по службе. Вот в чем дело... Этот (или сей) Астромов вздумал влюбиться по уши в некую красавицу, известную в свете сем под именем графини Булгари... он уезжал из-под караула, из дежурства, не ездил на учения, на смотры и наконец уезжал без спросу из лагеря и пропадал по целым неделям в городе. <...> Когда дошло до Великого Князя, влюбленного Шекспира посадили на месяц на гоубвахту, но когда и это средство не подействовало, молодца перевели в армию тем же чином.

Дата 7 октября 1839 года — общий сбор младших офицеров Гвардейского корпуса — предположительно может быть введена в летопись жизни и творчества Лермонтова.

Четверг, 26 октября

<...> Часу в 10 вечера получил я повестку из полка явиться завтрашнего числа непременно к 9 часам к полковому командиру. Что бы это могло значить? Я боюсь, не донос ли был на меня от тайной полиции; не заметили ли чего в театре, в особенности последний раз, когда юнкер Волков, переряженный в морской офицерский сертук, бросил из литерной ложи зажженную сигару на сцену. Долго думал я о сем и готовился отвечать на все вопросы, которые могли бы мне делать. <...>

Пятница, 27 октября

К 9 часам был я уже у генерала, но вместо того что я ожидал, вместо выговора за театр, он мне превежливо объявил новый приказ, что на пожаре должны адъютанты являться непременно старшему начальнику и объявить, что команда будет, и после сего уже ездить с извещением. Он спросил об моем здоровье, и мы пречутивно расстались. Я зашел еще к нашему Храповицкому, который ужасно горюет, что его посылают в Царское Село учить кирасир пешему строю. Из полка поехал я в Кирочную улицу к Ушакову. — Марию Антонову не застал я дома, но оба сына и дочь меня приняли. Я очень удивился, когда увидел вместо Alexandrine меньшую сестру Annette; она выросла и сделалась премиленькая девуш-

⁷ См.: Мэгрон Л. Романтизм и нравы. М., 1914. С. 58.

ка; одета в утреннем négligé* и папильотках. Я долго сидел с ними, расспрашивал про Москву, про увеселения тамошние и про Alexandrine, которую там оставили по болезни. Annette смеется, когда я заговорю про ее сестру; это меня радует, видно меня еще не забыли. <...> Мне хочется для развлечения заняться теперь младшею сестрою; les absents ont tort** — говорит пословица, и потому от нечего делать начну я теперь с Annette. <...> Однако же сегодня опять иду я в театр; кресла есть в 1 ряду с левой стороны. <...>

Семь часов было, я надел мундир и с Сем[еном] Ив[ановичем] поехал в театр. Перед балетом давали 2-е действие оперы «Севильский цирюльник»; я все время перемигивался с М-те Обресковой, сидевшей в ложе генерал-губернатора и пренахально улыбающейся. Театр был полон. М-те Ушакова сидела в ложе в бельэтаже, также и Всеволожская. «Сильфида» шла хорошо — но мои дела очень плохи. Данилова не показывалась за кулисами, а когда она выходила танцевать, то ни разу не взглянула на меня. Я был опять взбешен. В 10 часов все кончилось; долго стоял я у подъезду с Турчаниновым и ждал карет театраль-ных; этот раз хотелось уже обругать, но опять другою дорогою отправились, и мы с горя поехали к Кулону поужинать. Он выпил огромный бокал шампанского за здоровье прекрасного пола и всех театральных волокит! В 12 часов я воротился домой.

Эта запись показывает, как перекрещиваются пути Колзакова и Лермонтова. Семен Иванович — это Храповицкий, лермонтовский однополчанин. На спектакле в Большом театре, о котором идет речь, присутствовал и Лермонтов; он видел, стало быть, и «предмет обожания» Колзакова — ученицу театральной школы Сашеньку Данилову. Что же до «бешенства» поклонника балетных див, то Лермонтов прямо описал его в поэме «Монго»:

Но если, милый, вы езжали	В десятый день он был забыт,—
Смотреть российский наш балет,	С толпою смешан волокит.
То верно в креслах замечали	Все жесты, вздохи, объясненья
Его внимательный лорнет.	Не помогли ничего...
Одна из дев ему сначала	И зародился пламень мщенья
Дней девять сряду отвечала,	В душе озлобленной его.

В следующей записи — вновь знакомые Лермонтова и адресаты его стихов: Воронцова-Дашкова, Щербатова (Штерич) и, возможно, В. И. Кноринг, штаб-ротмистр Кирасирского полка, который изображен в «юнкерской тетради» Лермонтова. А несколько далее будут упомянуты М. Н. Лермонтов, о котором мы говорили выше; Ф. П. и Д. М. Опочинины — шталмейстер двора и его жена, урожденная Голенищева-Кутузова. С их сыном, Константином Федоровичем, штаб-ротмистром лейб-гвардии Конного полка, Лермонтов был в дружеских отношениях.

Вторник, 31 октября

Вот и последний день октября настал, и вторник так же скучен был, как и понедельник. До 12 часов таскался я по Конногвардейскому манежу, а потом ездил верхом на своей лошадке в открытом маленьком манежике у берейтора, живущего в Галерной улице поблизости от нас. Часа в два пошел я гулять на Невский, где попался Пенхержевский и Кнорринг, с которыми долго мы ходили. <...> А вечером пошли... во Французский театр. <...> М-те Allan уже остыла в моем воображении, совсем не то, что прежде. Народу было очень много в театре, в особенности аристократов. М-те Ушакова с Annette была в belétagе; потом Всеволожская, Струкова, Воронцова-Дашкова, Ниротморцева с мужем и матерью. Княгиня Щербатова с хорошенькою М-ле Стерич. Во 2-м ярусе были Болотниковы. В 11 часов приехал я домой и лег спать.

Среда, 1 ноября

Дни и месяцы текут, мы все те же; так же скучаем, так же проводим время праздно и без всяких занятий. Пустота так же всюду нас окружает, и так, кажется, пройдет вся наша жизнь, не оставив после себя никаких резких воспоминаний нашего бытия. С нынешнего дня,

* Неглиже, утреннее платье (франц.). Ред.

** Виноваты отсутствующие (франц.). Ред.



М. Ю. Лермонтов. Штаб-ротмистр В. И. Кюринг. Бумага, орешковые чернила

как бы с новым месяцем, начинаются дни пасмурные, так и наводят на душу тоску и уныние. <...> Мне хотелось очень сходить сегодня на «Хромого колдуна», но Семен Иванович объявил, что будет там, следовательно мне нечего и делать будет; на меня опять и не посмотрят.

Суббота, 4 ноября

Наконец и настала суббота; давно ожидаю я этот день; хоть последний в сию неделю проведу веселей прочих; ...утешение!.. С утра поехал я к парикмахеру, чтобы обстричься и завиться; оттуда отправился к разводу. Наш добавок снова в параде. Его Высочество был очень не в духе; распекал жестоко всех, и измайловцев, и наших, даже и кавалерию не пожалел. Я после развода долго гулял на Невском проспекте; погода снова стала хороша, градуса два морозу, не больше, и гуляющих было много. В 4-м часу пришел домой, где были уже некоторые из гостей... графиня Гейден, Опочинин с женою, Лермонтов с супругой. Обед был очень хорош и вкусен. Я сегодня намерен был сделать conquête * M-lle Annette; и не знаю, удалось ли мне; проклятый coiffeur de Paris ** причесал меня очень не к лицу, завив волосы бараном. Я потому-то за столом сел подальше от дам... издали всегда кажешься авантажнее. <...> Courage, courage! *** — повторяю я себе. Две сестры будут соперницы... как приятно будет честолюбию?.. Надобно однако же признаться, что я жестокий эгоист; где видано, чтобы из одного самолюбия завлечь молодую девушку и потом радоваться раздору двух сестер между собою? <...> Во время обеда я пил несколько раз за здоровье Сашиньки Д[аниловой] и чокался с Семеном Ивановичем бокалами. Он объявил мне сегодня, что Дубельт старик решительно действует и бережет эту пташку для себя; он посылает беспре-

* Завоевание (франц.). Ред.

** Парижский парикмахер (франц.). Ред.

*** Смелей, смелей! (франц.). Ред.

станно тьму подарков и денег ей, чтобы склонить на свою сторону вертушку. После обеда дамы посидели в гостиной; подали им мороженое; чета Опочининых поиграла на фортепиано и поела нам романсы.

Как мы видим, светская любовная игра с сестрами Ушаковыми продолжается. В этой записи представлен уже не только поступок, но и его мотив: «из одного самолюбия». Вспомним аналогичную ситуацию в «Герое нашего времени», где Печорин спрашивает себя: «...Зачем я так упорно добиваюсь любви молодой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» — ответ на этот вопрос легко найти в следующем его признании: «...честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде».

Четверг, 30 ноября

Полутру, как только проснулся, взглянул я на термометр, от него зависела моя участь. Увы! — только 7 градусов морозу; развод, верно, с церемониею... Нечего делать, надел мундир, кивер и шарф и пустился в $10\frac{1}{2}$ в полк, а оттуда со взводом за знаменем. Этот раз не за адъютанта был я наряжен, а за жалкого фронтowego офицера и шел пешком в снегу по колена до Зимнего дворца, где к общему изумлению узнали, что развод отказан. Я воротился домой, позавтракал, успел переодеться в старый мундир и к часу поехал в полк, откуда опять прогулялся с 6-ю ротой пешком на Главную гоубвахту. (...) В карауле со мною Ш. К. Данзас и пору[чик] Крузенштерн. Разумеется, что я должен был в продолжение целого дня слышать их жалобы на службу, на начальство, которое не умеет ценить их рвение. Обед был довольно порядочный, с кремом для десерта. Во внутреннем карауле стояли Чихачев наш и конно-гвардеец Столыпин; они оба пришли к нам на вечер, и мы провели время в веселой компании. За ужином присоединился еще и Хастатов, который помогал нам уплетать раки. После многих толков, споров, прений, я в два часа утра повалился в два огромные кресла и заснул, но ненадолго, потому что в 7 часов нас разбудил Данзас.

Конногвардеец Столыпин — Дмитрий Аркадьевич Столыпин (1818—1893), младший брат родственника и друга Лермонтова А. А. Столыпина (Монго). В 1839 г. он был выпущен из Школы юнкеров в лейб-гвардии Конный полк. В 1838—1840 гг. встречался с Лермонтовым в Царском Селе. Аким Акимович Хастатов (1807—1883?) — тоже родня Лермонтова, сын А. В. Хастатова (1756—1809) и Е. А. Хастатовой, сестры бабушки Лермонтова Е. А. Арсеньевой. А. А. Хастатов с 1828 г. — офицер лейб-гвардии Семеновского полка, в 1832—1835 гг. — в отставке; с 1835 г. — вновь в полку, при генерале П. И. Петрове (1790—1871). Известно, что в 1839 г. Лермонтов встречался с А. А. Хастатовым в Петербурге.

Пятница, 1 декабря

Ночью пришло повеление людям надеть шинели в рукава, и потому я переделся в сертук. Перед сменой принесли нам еще позавтракать: бутерброд и пирожки, которыми я объелся и испортил себе обед. Время до смены, по обыкновению, показалось мне годом; наконец, дождавшись сей счастливой минуты, я со взводом воротился в казармы, а оттуда домой. Вечером... в театр; вторично смотрел «Тень»... Талиони в этот раз превзошла все, что можно ожидать; чем больше ее видишь, тем больше восхищаешься. Балет не стану я описывать... довольно знать, что он стоил 100 тыс (яч) на постановку, чтобы вообразить себе, каковы должны быть декорации и костюмы, об танцах и нечего говорить, а об сюжете не стоит и думать; это самая последняя потребность. Признаться, он так замысловат, что я и сам его не понимаю.

Суббота, 2 декабря

Ко мне назвали гости; один Заранек явился в 9 часов; я его потащил с собою к Тимроту, где было ужасное собрание офицеров, все старые товарищи, пажи: гусары, уланы, кавалергарды и другие пехотинцы. Всего было около 24 человек; иные сели играть в карты, другие на фортепиано — я был в том числе, пел и плясал.



М. Ю. Лермонтов. Маневры в Красном Селе. 1833—1834. Бумага, сепия

Среда, 6 декабря

Сегодня так холодно, что и к обедне нельзя сходить для праздника ⁸. Я до 12 часов сидел дома и в халате; наконец оделся в парадную форму и поехал в Михайловский дворец. Там большой съезд; приказаний, однако же, не было никаких. <...> Папинька обедал сегодня у министра двора кн[язя] Волконского, где все генерал-адъютанты были, а весь дипломатический корпус у гр[афа] Нессельроде. Вечером в 9 часов мы собрались на бал в Дворянское собрание. Я поленился надеть бальную форму и поехал в сапогах и в шляпе. Народу уже было очень много в зале, которая поразила меня своим великолепием; вся устроена амфитеатром и с белыми колоннами под мрамор, освещена превосходно, — одним словом, картина удивительная. Я протерся сквозь толпу разряженных офицеров и генералов и сыскал многих знакомых дам, но, к несчастью, нельзя было танцевать. Наших офицеров было очень много, и все танцоры в бальной форме. Вскоре приехали Их Высочества наследник В[еликий] К[нязь] Михаил Павлович и герцог Лейхтенбергский. Составились блестящие кадрили, и начались танцы, в которых не мог я участвовать и только был зрителем. <...> В час папинька меня потащил домой. В большой театр в маскарад я не поехал — слишком было холодно.

Четверг, 14 декабря

Мне прислали повестку из Конногвардейской канцелярии с уведомлением, чтобы к 12 часам прибыть в Манеж для верховой езды. Там собралось еще несколько пехотных офицеров, и мы смотрели офицерскую езду Конного полка. Скакали через барьер, но немногим удавалось, к стыду сказать. Какой-то прикомандированный гусар лучше всех прыгал. Мне

⁸ Церковный праздник День св. Николая Чудотворца.

дали лошадь довольно ленивую, я ездил без стремен; нас все еще учит Александров, который сам, однако же, плохой ездок. <...> Пенхержевский уговорил меня поехать с ним... в Александринский театр, обещаясь пропустить меня даром в кресла. <...> Давали прескучную и утомительную драму «Заколдованный дом»... После сего был дан глупейший водевиль «Чего на свете не бывает», в котором асенковисты подняли ужасный шум и хлопали полчаса своей обожательнице.

Среда, 20 декабря

Еще вчера получил я горестное известие, что мне достается сегодня в караул. Поутру я был наряжен на Главную гоубвахту, а вечером сделана перемена; я назначен к Нарвским воротам, и потому-то бешенству моему не было меры: исправлять вместе и адъютантскую службу и службу фронтového офицера, ездить на пожары и в караул ходить, еще к заставам, — тогда как в других полках адъютанты избавлены от всех должностей и даже на пожар не ездят. Но нечего делать, приказ уже написан, не переменишь!.. Вот и вторичная неудача: я полагал обедать у Цицианова и вместо сего буду в грязной караульной комнате... В 12 ч [асов] потащился я с 7-ю ротою к Нарвским воротам; к щастию, что форма покойная: в сертуках и черн[ых] наушниках. У заставы сменил я преображенца Коссаковского, он мне передал предписание от коменданта (секретное), чтобы в случае, если проедет через заставу из-за границы дворянин Александр Дмитриевич Жеребцов, то арестовать его со всеми при нем бумагами, немедленно доставить под самым строгим присмотром к графу Бенкендорфу. Я долго думал, что мне с ним делать и с кем послать, если он, по несчастью, проедет, но наконец усталость склонила ко сну. Я задремал в креслах и проснулся как раз к обеду. Я принялся читать Don Quichotte, забавное очень сочинение. Вечером в 8 ч [асов] мне подали самовар, и в то время, как я располагался чай пить, явились два немца с просьбою не пропускать через заставу конногвардейца барона Штакельберга, который им должен 240 руб[лей]. Я не мог их уговорить оставить такую пустячную претенцию, и [они] решились ждать его хотя до 3-х часов утра. <...> До 2-х часов читал я в креслах своих; немцы не могли более ждать проезду должника своего и решились уйти. Я же потушил свечу и при бесконечном шуме маятника скоро заснул.

Молодой дворянин А. Д. Жеребцов, будучи в Италии, широко рассказывал в обществе соотечественников о существовании в России тайного «Общества соединенных славян», главой которого якобы был М. Ф. Орлов, а военным руководителем — А. П. Ермолов. По словам Жеребцова, целью общества было цареубийство и истребление царской семьи. Несмотря на то что заговор Орлова оказался выдумкой, со стороны правительства в отношении Жеребцова и Орлова были предприняты репрессивные меры: Жеребцова выслали в Пермь, а М. Ф. Орлову было отказано в просьбе вернуться в столицу.

Четверг, 21 декабря

Измайловский полк сменил меня довольно рано. Рындин пришел с караулом в 12^{1/4} ч [аса]. Я с трудом дотащился до казармы, жестоко устал. <...> Я вечером ездил к парикмахеру Маю и купил там бритвы, за которые заплатил очень дорого, 25 рублей пара... Приехав домой, стал одеваться на бал в Дворянское собрание, куда поехал в 10-м часу. В зале немного еще было народу; к 10-ти часам собрание наполнилось, дамы наехали со всех сторон, и начался полонез. Я выбрал М-ше Рюмину-старшую, которая здесь с матерью и с отцом своим. Ее я и ангажировал на первую кадрили. <...> В фигурах выбирал я все хорошеньких дам, Ахачинскую и Андрееву. Маляхинская очень сердита на меня, что я с нею не танцевал совсем. <...>

В этой записи (см. также запись, помеченную 30 декабря) — отголоски любовной интриги, которую искусно ведет Колзаков, следуя правилам светской бальной игры, принятой у людей его круга. Отношения Колзакова с Еленой Маляхинской (их историю можно проследить по записям 1838—1839 гг.) строятся по той же схеме, что и отношения Печорина и княжны Мери. Рассказ Колзакова о том, как он настойчиво ухаживал за Леночкой с тем, чтобы вызвать ревность ее жениха, а затем, добившись расторжения помолвки, стал упорно избегать влюбленной в него девушки, может рассматриваться как бытовой фон к истории взаимоотношений Печорина и княжны Мери.

⟨...⟩ Сегодня наш полк в карауле; я очень удивляюсь, как меня не нарядили. Утром приказано было мне свести команду бессрочных и отставных на смотр Его Величества в Михайлов[ский] манеж. Там дожидались мы с 11 до часу приезда Государя и наконец были свободны только к 2-м часам. — Я вечером решил поехать в Дворянское собрание на бал. ⟨...⟩ Бал был блестящий, веселый, в особенности для меня. Я встретил там давнишних знакомых Шишмаревых, танцевал почти все кадрили с миленькой Ахачинской и с другими девушками... кроме Маляхинской, от которой я теперь бежал. Старшую Шишмареву (Alexandrine) ангажировал я на мазурку и преприятно провел время. ⟨...⟩ Олинька Шишмарева немного подурнела с вояжа своего, но все еще глазки хороши... и много мне напоминают приятных минут!!. Они просили меня быть завтра вечером у Мих⟨аила⟩ Вас⟨ильевича⟩ Шишмарева; они там встречают Нов⟨ый⟩ год.

Речь идет о том самом бале в Дворянском собрании, с которым, если доверять свидетельству И. С. Тургенева, может быть связана история создания стихотворения Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен» (1840). Вот что рассказывает Тургенев:

«Лермонтова я тоже видел всего два раза: в доме одной знатной петербургской дамы, княгини Ш[аховск]ой, и несколько дней спустя на маскараде в Благородном собрании, под новый 1840 год. ⟨...⟩ В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий. Известно, что он до некоторой степени изобразил самого себя в Печорине. Слова «Глаза его не смеялись, когда он смеялся» и т. д. — действительно, применялись к нему. ⟨...⟩ Внутренно Лермонтов, вероятно, скучал глубоко; он задыхался в тесной сфере, куда его втокнула судьба. На бале дворянского собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи: Когда касаются холодных рук моих С небрежной смелостью красавиц городских Давно бестрепетные руки... и т. д.»⁹

Вспомним финал тех знаменитых стихов:

*...Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незваную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..*¹⁰

Это был последний Новый год, который поэт встречал в столице. Через полтора месяца — дуэль с Барантом, арест, ссылка на Кавказ. Через полтора года — трагическая и нелепая гибель от пули однокашника и светского приятеля...

Подпоручик Колазков будет танцевать на балах еще не один год, дослужится до генерала, обретет счастливую семейную жизнь и скончается в глубокой старости, пережив многих своих сверстников.

⁹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 296—297.

¹⁰ Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. М., 1983. С. 126—127.

«Мир ваш к вам возвратится»



Фотографии о. Александра Меня свидетельствуют о том, что в течение жизни его лицо поразительным образом менялось. Сияние веры и таинственное богатство души к концу земной жизни преобразили его прекрасное лицо в лик Пророка.

«Пророк в своем отечестве» прошел крестный путь труда, унижений, преследований. Он учил нас и всей своей жизнью доказал, что «крест Христов — это не просто знак, который мы носим, а это полная отдача — и отдача за смерть».

Большинство духовных детей о. Александра приняли крещение будучи взрослыми, в годы ожесточенного давления на церковь. Многие были по возрасту старше своего духовного отца, многие были его ровесниками. Разными путями, но сознательно, преодолевая трудности и даже опасности, пришли они к Богу. Мне выпало счастье быть духовной дочерью о. Александра и его ровесницей.

Мы родились в Москве. Сталинские тридцатые, сороковые... Советская школа, как и все вокруг, была «на подъеме» и давала «прекрасные знания». В 14 лет мы вступали в комсомол, «проходили» революционеров-демократов и не имели понятия о Достоевском. «К топору зовите Русь!» — как явственно это слышится из детства. Меня учили этому в девичьей школе, которая стояла на месте уничтоженной церкви св. Харитония в самом пушкинском переулке Москвы, стояла на костях в буквальном смысле, и во время

земляных работ рабочие эти кости выкапывали и зачем-то сортировали. И так велика была наша духовная спячка, что мы этого поругания как бы не замечали.

Его школа была на Серпуховке. На детском акварельном рисунке Алика Меня — потемневшие кирпичные московские дома, церковные купола в зимнем небе и белая лапа снега, сползающая на крышу с огромной рождественской елки. Он смотрел на Москву словно не из сталинского мира, этот мальчик, мой ровесник. Несмотря ни на что, наше далекое родное московское детство — мягкая акварель. Но он видел, а может быть, еще только чувствовал и другое — вокруг ложь, жестокость, смерть. По праздникам, которые отмечались в те послевоенные годы особенно пышно, над Красной площадью высоко поднимали на азростате гигантский портрет Сталина. О. Александр рассказывал, что именно тогда, когда он впервые увидел в черном небе этот портрет, он понял, что должен стать священником. Ему было тогда двенадцать лет.

«Пресвятая Дева Мария, Ты три дня искала Сына Твоего отрока Иисуса Христа и нашла его в Храме Божиим. — доме молитвы...»

Казалось, мы всё знали об о. Александре, любили его и гордились им. Но смерть, как последний удар резца скульптора, проявила его окончательные вечные черты, и всем вокруг вдруг стало понятно, что образ Божий представлен в нем в абсолютной полноте.

Тайна жизни и смерти... Он подходил к этой теме осторожно, серьезно, даже как-то нерешительно, вживался в нее долго, вдумчиво, хотя, как нам казалось, кто же знает об этом больше, чем он? В духовном разладе и распаде, в спешке нашей жизни он придавал отношению людей к тайне смерти чрезвычайное значение. «Пусть задумаются!» — говорил он. И был проведен цикл вечеров «Жизнь и смерть» в рамках общества «Культурное возрождение», создателем которого он был. Его проповеди при отпевании в маленьком деревенском храме на окраине города Пушкино под Москвой, где он служил двадцать пять лет, становились все глубже и проникновеннее. «Друзья мои, я призываю вас не только к вечной памяти о наших близких. Я призываю вас к постоянному общению с ними».

В документальный фильм «Будет ли коммунизм?», выхода которого на экраны он ждал и увидеть который ему так и не довелось, о. Александр не случайно включил одну из таких проповедей.

«Смерть... Страшное, тяжелое, как камень, слово. Однако вычеркнуть его из нашего обихода нельзя. Уход из этой жизни неизбежен. А мы тщетно пытаемся закрыть глаза на действительность. Перед лицом смерти острее встают перед нами вечные вопросы о смысле жизни, о предназначении человека, о достоинстве личности. Это именно те вопросы, которые долгое время были у нас либо отодвинуты на задний план, либо совсем вытеснены из сознания. Здесь — одна из причин тяжелого духовного кризиса, к которому пришло наше общество». О. Александр написал это за несколько дней до гибели.

Так и не состоялся фильм о тайне смерти, сценарий которого был заказан о. Александру «Мосфильмом». Мы знали, что это будет фильм века, а отец все шутил: «А вдруг я скажу что-нибудь новенькое?»

Убийца точил топор и высчитывал день. Место было, очевидно, предрешено — лесная тропа к электричке.

Любимый наш друг...

— Это особая тропа, — говорили Вы.

— Да, я знаю, по ней ходил св. Сергей Радонежский.

— Да, конечно, конечно, но не только, не только...

Как мы были беспечны, как не поняли, допустили, не защитили!

...У гроба его так нестерпимо было сознавать, что вдруг возникла стена, что он перешел грань. «Где ты теперь, где, Расскажи, Расскажи. Ты никогда не оставлял нас. Ты же теперь все знаешь...» И был в этом естественный Эгоизм горячо любимых отцом детей, которые привыкли и все знания отцовские считать своими. Многие из нас с радостью ринулись бы с ним через эту грань миров, чтобы сердцем помочь и поддержать его на этом пути.

Да простит нам Творец, но в те дни мы любили о. Александра даже больше, чем Его, больше всего на свете.

И вот тема смерти стала смертью, а нам остались вера, знание и любовь. И еще великая надежда, которую он взрастил в наших сердцах.

«Случай есть мощное, мгновенное орудие Провидения», — писал Пушкин.

Мысль, сознание, творчество, свобода — все, что составляет душу человека, не исчезает бесследно во Вселенной, ибо такое исчезновение сделало бы бессмысленным само Творение. Поразительные духовные взлеты личности — это уже предчувствие и переживание бессмертия «здесь и теперь». «Это как бы луч света, который освещает и путь отдельной души, и историю всего человечества. Вопреки тем, кто хочет похоронить человека и убедить его, что конец жизни — это «лопух на могиле», дух в самом своем бытии открывает перспективу вечности. Маленький отрезок, который ему предстоит пройти на земле, раздвигается в безмерность, когда человек ощущает свое бессмертие и единение со Вселенной и Богом. Он трудится, зная, что все прекрасное и подлинное, возникшее в этом мире, достигает в грядущем высочайшего расцвета»¹.

«Земное существование дано нам не случайно и не бесцельно. Формируя свой дух на путях жизни, мы готовим его к вечности. И эта подготовка должна выражаться в нашей деятельности на земле... Каждый несет в посмертие то, что он уготовил сам себе здесь. Семья с червоточинкой никогда не даст здорового растения. Зло и духовная убогость на земле эхом отзываются в нашем запредельном бытии. Поэтому призвание каждого человека, который серьезно и с ответственностью подходит к проблеме жизни и смерти, — уже здесь, говоря евангельскими словами, «собрать себе небесное сокровище». В стремлении к «спасению своей души», то есть приобщению к Божественной жизни, мы должны видеть не эгоизм, а естественную, заложенную в человеке потребность. Эгоизм же, напротив, есть препятствие к этому приобщению»².

В проповедях, лекциях, беседах о. Александр старался нас научить, что развитие человеческого духа безгранично и бесконечно, что душу свою нужно создавать, укреплять усиленной работой — для вечности, что душа не должна дремать и бездействовать, что внешнее, материальное в этой жизни не должно душу подавлять — этого допускать ни при каких обстоятельствах нельзя. Духовную лень и дремоту о. Александр порицал в своих детях очень жестко, несмотря на деликатность и нежность своей натуры. Творец создал нас своими помощниками, он нуждается в мире, в нас, ищет в нас помощь и поддержку. Для христианина жить и действовать в окружающем мире — значит находиться в творческой «лаборатории», где совершаются деяния Творца. «Освободивший себя является освободителем мира», — любил повторять о. Александр слова святого Серафима Саровского.

Живя, задумываемся ли мы, зачем пришел на землю Иисус Христос, зачем было Боговоплощение? Зачем Богу жизнь среди темных и грешных людей с их страстями? — Творец сам вошел в поток Творения, чтобы содействовать победе света,

¹ Э. Светлов (Прот. Александр Мень). Истоки религии. Брюссель, 1981. С. 199.

² Там же. С. 200—201.

и мы, созданные по Его образу и подобию, Его дети, пребывая в мире, должны содействовать приближению завершения мира.

В процессе духовной работы мы способствуем созданию великого космического покрывала земли — ноосферы. Ее существование прозревали религиозные гении всех времен. В наше время теорию ноосферы развивали академик В. И. Вернадский, Тейяр де Шарден, Леруа, П. А. Флоренский. Горячим приверженцем ее был и о. Александр Мень. «Возвести через себя материю на высшую ступень развития — в этом космическая задача ноосферы»³.

Сейчас об этом можно многое прочесть. Это — захватывающее открытие, объясняющее тайну созидания, тайну Божественной энергии — любви, которая создала мир, и не только создала, но и его к себе привлекает.

Чтобы любить, надо знать. О. Александр часто говорил: «Читайте, и вам откроются такие захватывающие перспективы, перед которыми вся ваша жизнь наполнится радостью и смыслом».

Теме смерти и посмертия о. Александр придавал огромное значение совсем не случайно. В последнее десятилетие усилиями ученых многих стран открыт новый феномен. Он заключается в том, что люди, которые перенесли клиническую смерть и были возвращены к жизни усилиями врачей, претерпевают глубокого нравственного и духовного перерождения. Таких людей по всему миру сейчас уже миллионы, их будет становиться все больше, их опыт может и будет все активнее влиять на человечество. Соприкосновение со смертью, со Светом на пороге иной жизни изменяет таких людей, жизнью их начинают управлять иные ценности. Люди перерождаются, у них появляется повышенное понимание красоты и ценности жизни, внимание к окружающему, свежесть восприятия. Самое очевидное и бесспорное изменение, которое в них происходит, — это повышенная забота о других, милосердие, терпимость, терпение, любовь к окружающим, желание помочь другим. У таких людей появляется неодолимая потребность быть более духовными.

Новый феномен быстро овладевает сознанием людей всего мира. О. Александр видел в нем большую надежду человечества, новый виток эволюции и возможность спасения. Вероятно, в самый трагический для человечества XX век Бог указывает нам выход. Откровение о смерти и посмертной судьбе, — не здесь ли путь к тысячелетнему Царству Света на земле, предсказанному Иоанновым «Апокалипсисом»? Распространению этого великого знания среди современников, и особенно людей нашей многострадальной страны, где так настойчиво, жестоко и долго подрывались основы нравственности и духовности, о. Александр придавал особое, ни с чем не сравнимое значение.

Во имя этого знания он трудился не щадя последних своих сил. Ради этого и за это он и погиб.

При интенсивной духовной работе в человеке вырабатываются необычайные свойства — признаки нашего Богоподобия. О. Александр обладал Богоподобными чертами в высочайшей степени. О многих своих способностях он не только не

говорил, но и просто скрывал их, чтобы не смущать друзей. Часто, когда человек подходил к нему на исповедь, о. Александр начинал «с ходу» отвечать на еще не высказанные ему мысли. Он излечивал душевные и физические болезни дружеским прикосновением плеча, пастырским благословением. В минуты молитвенного созерцания он мог видеть одновременно весь свой приход. Его молитва обладала фантастической силой. И часто, часто он напоминал нам: всё, что мы взрастим в своей душе здесь, пойдет с нами в будущую жизнь, там развитие будет продолжаться от того уровня, к которому мы подойдем здесь.

О. Александр написал много книг. Его серия «В поисках Пути, Истины и Жизни» — это выполненный завет русского религиозного мыслителя Владимира Соловьева о создании истории дохристианских духовных исканий человечества. Вся его жизнь — это воплощение мечты В. Соловьева, которого он считал своим Учителем, о соединении религиозной философии и церковного служения.

Была великая мука в его жизни — он был евреем и священником Православной церкви. Часто говорят: еврей, ну и что тут такого? А очень много «такого»... — Он каждый день поднимался на Голгофу. Он нес людям свет знаний, свое служение, труд, доброту, он не занимался полтикой и никогда никому за всю жизнь не отказал в помощи; он любил русских людей, Россию, Москву, в которой родился и жил, он знал русскую культуру глубже и проникновеннее профессоров-специалистов. Он мог бы преподавать и жить спокойно и безбедно. И был бы сейчас жив и здоров. Но он не мог, даже под угрозой смерти, оставить пастырское служение. «Он не мог уйти из Церкви, потому что в самом его миропонимании она была центральным стволom эволюции ноосферы»⁴ — так писал он о Тейяре де Шардене, эти слова в полной мере приложимы и к нему самому. Он буквально жизнь положил, приближая Царство Небесное.

Как Христос, он страдал от «старейшин, первосвященников и книжников»⁵. Как всех пророков, его всю жизнь гнали: власти — из страны, закоснелое церковное фарисейство — из церкви, ибо он был проповедником христианства не узко «патриотического», обрядового, а потому безопасного и теперь высочайше дозволенного, даже модного. Он был проповедником христианства как великой вселенской религии, и в этом была его космическая миссия.

Во время Божественной Литургии все православные священники произносят молитву о соединении веры. Соединение веры. В основе всех великих мировых религий лежит единый, равный для всех образ Бога. Различные и внешне непримиримые религии связаны на Небе, здесь же — «каждый возделывает свой сад». «В главном — единство, в спорном — свобода, во всем — лю-

³ Там же. С. 202.

⁴ Там же. С. 358.

⁵ Евангелие от Матфея. 16.21.

бовь» — эти слова Блаженного Августина о. Александр полагал в основу взаимоотношения религий. Это ли не призыв к единению людей на Земле, к великой конвергирующей Вселенной? Но его обвиняли в ереси, охраняя «чистоту веры». Каким мужеством обладал этот человек, святой нашей культуры, нашей философии! Его не могли сломить, его смогли только убить. Но мир так устроен Творцом, что злоба и зло всегда возвращаются к тем, от кого исходят. «Поднявший меч от меча и погибнет», а «мир ваш к вам возвратится»⁶.

За несколько дней до его гибели, когда в мое сердце вдруг ворвалось страшное, но неясное предчувствие, о. Александр сказал мне ласково и мягко: «Нам не надо бояться смерти. Она страшна только тем, кто не выполнил на земле своего предназначения».

Он любил цитировать Гёте: «Уверенность в том, что мы продолжаем жить вечно, вытекает у меня из самого понятия деятельности. И если я, не зная усталости, буду деятелен до конца, то природа, когда теперешняя моя форма уже не сможет выдержать тяжести моего духа, обязана будет указать мне новую форму существования. Пусть же Вечно Живой не откажет нам в новых видах деятельности, аналогичных тем, в которых мы уже испытали себя. А если Он по-отцовски дарует нам воспоминание обо всем справедливом и хорошем, к чему мы стремились и что уже создали, тогда и мы, конечно, очень быстро ухватимся за зубцы мировой шестерни»⁷.

Он перешел в иной мир ранним сентябрьским утром. На него напали по дороге к храму. Какая же злоба кипела в этих людях! Сейчас часто спрашивают, кто убил? Совсем неинтересно знать, кто был наемным убийцей, — убийц в нашей стране теперь очень много. А кому принадлежала идея убийства, это можно понять, если сейчас, почти год спустя, внимательно присмотреться, кто вздохнул с облегчением, когда его не стало, и отстранился, сделав вид, что их это не касается. В книге о. Александра «Сын Человеческий» есть пророческие слова: «Как и все, что происходило в священной истории, трагедия,

разыгравшаяся две тысячи лет назад по вине церковных вождей Израиля, имеет универсальное значение. Читая сегодня грозные речи Иисуса, направленные против фарисеев и книжников, многие христиане усыпляют свою совесть, думая, что они относятся лишь к верхушке иудейского общества I века. Но тогда за этими речами остался бы только исторический, преходящий смысл. Между тем каждое их слово полностью приложимо к недостойным представителям любой религии или церкви, к их самодовольству, консерватизму, обрядоверию. Законники и клерикалы всех мастей легко превращались в гонителей. Вспомним хотя бы участь Афанасия Великого и Златоуста, Савонаролы и Гуса, митрополита Филиппа и многих других, кто прошел свой крестный путь по вине «лжебратий». Извращение веры, гордыня, дух культового формализма, расчеты «задобрить» Бога исполнением внешних уставов живучи, как и все человеческие грехи. Древних фарисеев больше нет, но отнюдь не умерло само „фарисейство“»⁸.

У калитки дома о. Александра, на том месте, где он умер, теперь всегда лежат живые цветы. И я думаю о том, что вот здесь, на рассвете, когда солнце осветило лес, его дом и две красивые ели перед домом, которые он так любил, его восторженно увидела сияющая душа, беспредельный, преображенный мир, и его давно умершая мать, женщина с ангельским лицом, встретила сына на пороге новой жизни...

Деятельная, любящая душа о. Александра ушла в Космос, в ноосферу, где его талантам предстоит великое, таинственное пока для нас развитие, где суждено ему получить от Творца новую деятельность, вероятно аналогичную той, в которой он уже испытал себя...

АНАСТАСИЯ АНДРЕЕВА

⁶ Евангелие от Матфея. 10.13.

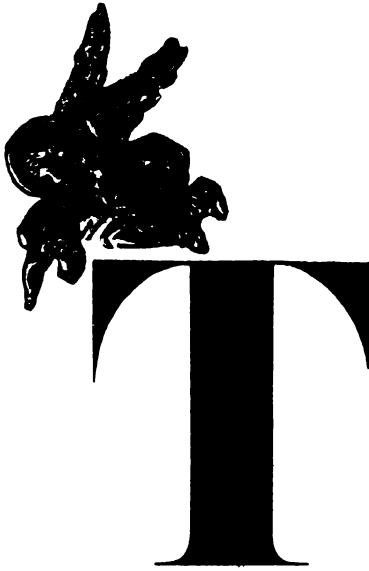
⁷ Цитируется по кн.: Истоки религии. С. 200.

⁸ А. Боголюбов (Прот. Александр Мень). Сын Человеческий. Брюссель. С. 406.

бессмертие

О. АЛЕКСАНДР МЕНЬ





о, о чем мы будем говорить * сегодня, касается каждого человека. Можно забыть о краткосрочности и быстротечности жизни, но рано или поздно она напомнит о себе.

Когда человек ставит перед собой высокие идеалы, большие цели, он часто забывает о том, насколько коротка его жизнь. Очень многие люди с какой-то агрессивной радостью пытались и пытаются теперь отыскать научные аргументы, ниспровергающие древнее учение о том, что человеческий дух неразрушим. Между тем это стремление к уничтожению, это стремление лишить человечество самой сокровенной, самой задушевной, самой древней надежды напрасно выступает под лозунгом, девизом

научности, потому что все этапы цивилизации, все общества имели эту мысль, эту идею и эту веру.

Когда археологи открывают древние захоронения людей каменного века, они находят их, тех древних людей, похороненными в позе младенца в утробе матери своей. Тем самым древние люди как бы хотели сказать, что после физической смерти начинается иная жизнь. Древние религии Египта, Вавилона, Индии, Греции всегда стояли на твердой почве иммортализма, бессмертия души.

Это соборный, коллективный опыт всего человеческого рода. Для древнего египтянина иная жизнь была подобна этой жизни. Тем не менее человек в той, иной жизни отождествлялся с высшими существами, с богами, и его натура переживала некую таинственную трансформацию. Иные цивилизации представляли себе посмертие унылым и мрачным. Напрасно нам пытаются внушить, будто идея бессмертия родилась из страха, как утешение. Посмотрите, что говорит о посмертном бытии Гомер. Думаю, что большинство из вас, здесь присутствующих, когда-нибудь, хотя бы в юности, читали «Одиссею». Если так, то вспомните, какое там сумрачное царство, наполненное несчастными духами. Однако они живут, однако они существуют. И в той же греческой религии впоследствии возникает мысль о раздвоении личности человека в посмертии. Какая-то часть его идет в мрачный эреб, а какая-то часть оказывается в ином, светлом мире.

Для индийского сознания личности не существует. Есть только одна сверхличность — это Божественное бытие, всплесками которого являются личности наши. Рождаясь на короткое мгновение в мир, они уходят опять, погружаясь в сверхбытие. И только если жажда жизни, привязанности мирские, воздаяние кармы влечет их снова на землю, они воплощаются вновь в других живых существах или в людях. Тем не менее индеец всегда понимал, что смерть — не конец.

Греческая философия дала первое в истории умозрительное обоснование бессмертия души. Платон развивал мысль о том, что наше сознание, человеческий дух — начало нематериальное, но, в то же время, вполне реальное. Человеческий дух не состоит из частей, он не является агрегатом, поэтому его нельзя дезинтегрировать, демонтировать. Самоанализ, с которого началась новая древнегреческая философия, сократовская, привел человека к великой мысли об иноприродности нашего «я» по отношению к стихиям этого мира. Дух человека, неосязаемый, невидимый, невесомый, является как бы гостем в этом природном мире, где все можно так или иначе взвесить, измерить или увидеть.

* Публикуемые тексты о. Александра Меня («Бессмертие» и «Воскресение») являются частью цикла лекций-бесед «Жизнь и смерть», прочитанных им в 1989—1990 гг. и записанных на магнитофонную ленту. В них сохранены особенности устной речи.

И вот, когда человеческая мысль подходила к тайнам Божественного присутствия в мире, когда человеческая мысль почитала и поклонялась стихиям природы, когда человеческая мысль подошла через библейские учения к верховному откровению о едином Боге, она всегда так или иначе свидетельствовала о реальности неразрушимого духа. Неразрушимым может быть именно то, что не относится к миру вещей. Впоследствии христианские мыслители, средневековые философы, Фома Аквинат, философы нового времени, такие, как Лейбниц, рассматривали саму идею бессмертия. Что есть распадение? Распадение есть движение каких-то частиц, каких-то частей. Что есть движение? Это есть перемена места в пространстве. Но нет того пространства, в котором бы была заключена душа человека.

Когда-то покойного архиепископа Луку, известного врача-хирурга Войно-Ясенецкого, спросили, неужели он верит в существование души, в то время как он столько раз вскрывал мертвое тело человека? На что он ответил: «Я много раз вскрывал тело человека, но я никогда не видел в нем ни мыслей, ни разума. Я видел только органы, мертвые органы». Значит, в принципе, невозможно увидеть то, что составляет самое существо человеческой природы.

Я думаю, что многие из вас слышали о книге Моуди. О ней была большая пресса как у нас, так и за рубежом. Опрашивая многочисленных людей, которые пережили клиническую смерть, доктор Моуди пришел к выводу, что сегодня уже нельзя повторять, как повторяли наши древние предки, что «оттуда» еще никто не возвращался. Сегодня усилиями и искусством медиков мы уже имеем людей, которые возвращались «оттуда». Много лет тому назад, еще задолго до выхода книги «Жизнь после жизни» я сталкивался с подобными явлениями. Я записывал рассказы людей, которые на операционном столе скончались, но потом, благодаря усилиям реаниматоров, вернулись к жизни. Они мне рассказывали о том, как они видели свое тело со стороны, как они слышали слова врачей, сестер, находившихся рядом, как они переживали необыкновенную, ни с чем не сравнимую легкость и чувство счастья, как при этом ясно работала голова, смотрящая со стороны на свою физическую голову. Один из таких людей рассказывал мне, что, переживая это чувство счастья, он сам себе говорил: «Вот, я нахожусь в Царстве Божиим. Наверное это Царство Божие и здесь нет времени, а у нас только минуты и секунды». Хотя на самом деле он видел вокруг себя ту же больничную палату, но он каким-то образом сумел пройти через стену и увидеть мир, странный мир. Казалось бы, все тот же, но в то же время иной, как будто бы с него снят некий покров.

Это напоминает известное стихотворение Владимира Соловьева о грубой коре вещества, которая скрывает духовную силу и красоту мироздания. Так вот, такие рассказы очень совпадали между собой, и, когда появилась книга «Жизнь после жизни», я уже несколько не удивился, потому что все оказалось для меня достаточно знакомым. И вообще, для христиан здесь не было ничего неожиданного, потому что мы всегда стояли в этой вере. «Весь я не умру...» Но это не в том смысле, который вкладывал в эти слова поэт. Потому что Пушкин проходил сложную эволюцию духовную, и, когда он писал «Памятник», он имел в виду бессмертие в делах, в творениях: «Душа в заветной лире мой прах переживет...» Но как бы ответом на это служили стихи другого человека, скончавшегося ранее и бывшего предшественником Александра Сергеевича. Я имею в виду Гаврилу Романовича Державина, который писал в своей оде «Бог» о человеке как о временном госте в мире, который должен вернуться в Божественное бессмертие. Когда он умирал, уже холодеющей рукой на дощечке он начал писать стихотворение о вечности и начал его словами, как бы навеянными библейским Екклесиастом, а в общем-то продиктованными глубоким опытом его трудной, непростой жизни:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры иль трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Даже то, что в «заветной лире» сохранилось, не вечно. А вечно то, что принадлежит иному миру, что является величайшим чудом мировой эволюции, истории всего мироздания. Если материальный мир идет в энтропийную сторону, в сторону, когда энергия теряет

напряжение и как бы все идет к тепловой смерти, то биосфера — это чудо мироздания, это мир живых существ нашей планеты, может быть не только нашей. Жизнь является колоссальным тормозом, колоссальным вызовом вот этому водопаду смерти, который уносит материю в небытие, уносит материю в смерть. В этой борьбе против смерти ноосфера похожа на гигантское дерево, которое зимой, чтобы выжить, теряет листья. А листья — это бесчисленные индивидуумы, бесчисленные виды, роды, классы живых существ. Они гибнут, но мощное древо ноосферы, мощное древо жизни остается твердым и негибнущим. Потому что тайные, сокровенные, но явные теперь для человека узы и нити связывают деревья и обитателей морских глубин, человека и мельчайшее насекомое, гигантского обитателя моря и то существо, которое мы можем видеть только под микроскопом.

Единая структура жизни заложена во всю биосферу. Она работает по единой системе, по единому принципу генетическому. И построена биосфера на основании тех элементов, которые она уже нашла в природе. Вы все прекрасно знаете, что главный компонент жизни, дезоксирибонуклеиновая кислота, состоит из веществ, которые встречаются в неживой природе. Но вот среди царства биосферы зарождается таинственным образом новое царство, которое Вернадский и Тейяр де Шарден называют ноосферой, сферой разума (от греческого *noos* — мышление, разум). И вот удивительное свойство ноосферы: она не берет за основу то, что есть в предыдущих фазах. Хотя некоторые элементы мышления мы встречаем в мире, но нет в природе того, что мы должны назвать духом, — творчества нового, нравственного выбора, глубинного самосознания, стремления к бесконечности.

Когда самка осьминога откладывает яйца, она убивает себя, срабатывает определенная железа, которая уносит ее из жизни. Почему это так? Она выполнила свое предназначение. То же самое происходит со многими живыми существами. Те, кто видели иногда над вечерней рекой кружащиеся стаи полупрозрачных легких стрекозок-поденок, думают, что это за праздник и танец? А это праздник любви и смерти. Ибо рождаются эти поденки без ротового отверстия, они даже не могут поест. Их единственное призвание, в этот единственный вечер их жизни, когда они выходят из воды, из личинок, — это плясать в воздухе, спариться, дать начало новой генерации и в этот же день погибнуть. И утром мы видим целые пласты серебристые погибших насекомых на поверхности реки. Они выполнили свое дело на земле.

Альфред Рассел Уоллес, одновременно с Дарвином разработавший теорию эволюции путем естественного отбора, был поражен, и он писал об этом неоднократно, сколько заложено в дух и сознание человека вещей, которые не нужны ему для приспособления к окружающей среде. Стремление к высшему познанию, стремление к бескорыстному знанию, способности самые разнообразные, те, которые присущи гению человека, — они не нужны для выживания людей. Более того, владея этими дарами, человек часто подвергает себя и опасности, и даже угрозе смерти.

Жизнь животного, хотя и имеет в себе элементы психики и сознания, является отражением их телесной жизни. И когда животное удовлетворило потребности телесной жизни, элементарные потребности психической жизни, ему больше ничего не надо, животное спокойно. Немецкий исследователь Шаллер, когда он жил в лесу с гориллами, высокоразвитыми живыми существами, поразился, насколько они не изобретательны, флегматичны, даже безынициативны. Потому что у них нет врагов, им не от кого прятаться. У них пища всегда под руками. У них, как бы мы теперь сказали, решены все основные проблемы, и поэтому жизнь их проходит в сонном таком состоянии.

Но если человек удовлетворит свои потребности, если он одет, сыт, если все у него есть, если он нормальный человек, он на этом не успокоится. Величайшее значение «Фауста» Гёте заключается в красноречивом утверждении этого факта. Мефистофель слишком низко ставил человека. Что он обещал доктору Фаусту? Молодость, любовь, богатство, власть, славу. Все это он дал. Но никогда, ни на одно мгновение Фауст не успокоился. И только в конце дней своих, только в конце своих дней он почувствовал драгоценность мгновения. Когда? Когда он получил что-то? Нет. Когда он отдал, когда он стал служить другим людям. Напрасно Мефистофель думал, что он выиграл пари. Бессмертная часть Фауста уносится в небо, как пишет Гёте в конце своей трагедии. А Мефистофель оказывается обманутым. Потому что тот, кто не для себя искал счастья, тот оказывается победителем низших начал.

Так вот, человек «мятежный, ищет бури». Человек, если успокаивается, деградирует. Человек — ноосфера — это некая стрела, запущенная в вечность. Вся поэзия, все искусство, вся тайна музыки — все это не относится к области удовлетворения материальных нужд

и потребностей человека. Да, конечно, для того, чтобы существовать в своем теле, человек в этом во всем нуждается. Но здесь происходит трансформация, как в случае угля и алмаза. Небольшая перестройка — и получается алмаз. Грязная земля, навоз — из него поднимается прекрасный цветок. Это вовсе не значит, что дух человека порождается его телом. Я с самого начала сказал вам, что существует качественное различие между нашим нематериальным духом и материальным биологическим телом. У нас нет доказательств того, что материальное может создать духовное, — ни логических, ни фактических. И если человек скажет вам, что, вот, умерло тело и душа больше не существует, это будет равнозначно тому, что вы перерезали провод, и телефон не говорит, и вы думаете: значит, там все умерли. Контакт кончился, но где доказательства, что дух прекратил свое существование? И кроме того, что означает «прекратил»? Я помню, еще в юности меня поразило слово Мопассана. В одном романе или повести женщина бросилась в колодец и «...то, что называется духом, угасло на дне колодца». Что значит «угасло»? Да если я зажгу здесь свечу или костер и погашу его, что произойдет — с точки зрения физики, а не беллетристики? Только изменение существования формы материи. И если дух теряет возможность реализовать и проявлять себя через тело, это вовсе не значит, что дух аннигилировал и испарился. Он возвращается в свойственную ему сферу.

Тело человека ведь тоже не испаряется. Оно возвращается в объятия земли, в объятия матери-природы, в ее круговорот. И ни один атом нашего тела не погибнет, он будет слит с этим круговоротом мироздания. Но какое основание у нас думать, что мощный фактор, дух человека, который меняет, искажает и украшает одновременно целую планету, который проникает своим острием в прошлое, в будущее, в далекие страны, который может совершать мгновенные акты постижения, который всегда парадоксален, всегда неожидан, что этот фактор является столь ничтожным, что он может быть ниже, чем тело, которое меняет лишь форму существования? Дух тоже меняет. Но как?

Если биосфера сохраняет в целостности жизнь, древо жизни, то для ноосферы важно не древо, важно не целое, важна не сумма только лишь, а важные элементы. Ибо у духа есть одно величайшее свойство — и, я думаю, вы все это поймете, — его личностный характер. Дух — это не стихия. Сознание, мысль, творчество сконцентрированы вокруг магнитного полюса, который мы называем «я».

Один из основателей квантовой механики — Шредингер писал, что человек может забыть о своем прошлом, если под влиянием гипноза у него из сознания убрали воспоминания. Он может переехать в другой город, может изменить свое имя, он многое может изменить. Но это не убьет его самого, потому что его «я» остается. И оно никогда не будет разрушено, даже тогда, говорит Шредингер, когда будет разрушено его тело.

Это великий и важный факт и свойство ноосферы. Когда пытаются отбросить этот факт, то забывают о презумпции существования, о том, [что], как говорит Бергсон, надо еще доказать... что душа исчезает. Тех фактов, которые мы имеем, еще недостаточно, и, наоборот, есть немало фактов, которые показывают иное.

Знаменитый американский психолог Уильям Джеймс проводил массу опытов, в которых ему удалось как-то соприкоснуться с сознанием умерших людей. Его отчеты были опубликованы. Этим занимались многие общества. Все это происходило в конце XIX и в XX веке. Огромный материал здесь дала парапсихология. Всевозможные открытия. И в частности, одно из удивительных открытий, что дух действует в мире, не зная границ. Мать может почувствовать трагедию или смерть своего сына, если с ним это случилось на другом конце земного шара, почти в то же мгновение. Воздействие духа на дух не экранируется ничем. Любые лучи, любые поля можно экранировать, но нельзя экранировать дух. Кстати, этим объясняется, почему происходит воздействие на расстоянии. Сейчас часто спрашивают о Кашпировском...казалось бы, нет его тут, это только изображение. Но на самом деле — дух; он способный гипнотизер. Кстати, что такое гипноз, никто не знает, но фактически это есть воздействие одного духа на другой. Причем воздействие самое парадоксальное. Хорошее ли, плохое ли, мы не будем сейчас решать. Я говорю о фактах.

Я сам присутствовал на экспериментах Мессинга. При мне, и я убежден, что это не фокус, с завязанными глазами он был способен найти вещь, которую спрятал другой человек. И это не было, как он сам потом рассказывал, это не было фиксацией каких-то микродвижений, как его ассистенты в те старые времена поясняли. Я видел своими глазами, что он не брал за руку этого человека, что он сам с повязкой на глазах шел по сцене и находил этот предмет. Значит, дух действует очень своеобразно, ему не нужны проводники, столь необходимые при движении, скажем, электрической энергии.

Таковы удивительные свойства духа. Нематериальность. Единство, особое единство. Сверхвременность. Потому что время внутри духа течет по-другому. Я объясню вам простым примером. Когда вы сидите и ждете чего-то, 10 минут вам кажутся вечностью, и наоборот. Есть восприятие духом времени, которое не соответствует объективной фиксации длительности времени.

Дух творит. Вы можете сказать, что творят и животные. Да, биосфера творит многое. И соты пчел, и гнезда птиц, и многое другое. Но подумайте, можно ли называть творчеством, когда инстинктивно, бессознательно, из поколения в поколение, тысячи лет, повторяя с неким автоматизмом движения своих отдаленных предков, бобры или пчелы делают все эти движения? А человек создает то, чего не было. Любой из вас признает, что достоинства художника, и поэта, и писателя в том, что они создают небывалый мир, мир, которого не существовало. Даже если пейзажи реальные, даже если мы видим картину Рериха «Брахмапутра», то это не та Брахмапутра, которая была бы уловлена объективом фотоаппарата, а это таинственная река, преломленная через творческое воображение художника.

Только дух способен создавать фантомы, изобретать, склеивать, разрывать. Только дух может трепетать от красоты и величия. В конце концов, высшие проявления человеческого духа — в религиозном творчестве, в искусстве, музыке, любви. И думать, что это мусор эволюции, что это можно отбросить как нечто не заслуживающее внимания, — значит не понимать закономерностей мира, не понимать, как в нем сберегается все самое главное. Личность стоит на вершине. Она любит, она творит, она постигает, познает. И она не гибнет.

Те люди, которые с XVIII века пытались отбросить идею иммортализма, бессмертия, говорили (привожу слова врача Кабаниса): «Мозг производит дух, как желчь производится печенью». Но эти слова лишены смысла. И желчь и печень материальные вещи, которые можно увидеть и измерить. И в трупе все это можно найти. А попробуй найди мысль. Можно увидеть все движения нейронов, но никогда не увидишь самой мысли. Разве только в фантастическом романе.

Далее. Когда человек открывает для себя свою сверхвременность, свою необычность, говорят: «Это бегство от жизни». И я, скажу вам откровенно, считаю главным и наиболее серьезным аргументом, направленным против идей иммортализма, бессмертия, этот нравственный упрек. Нравственный упрек заключается в том, что люди надеются на тот свет и поэтому не хотят ничего делать по-настоящему в этой жизни. Снижается их социальная активность. Позиция аутсайдера, позиция мещанина, позиция гедониста и т. д.

Справедливо ли такое обвинение? Я внимательно думал над этим, в течение многих лет наблюдая сотни, может быть, тысячи людей как священник. И я в конце концов убедился, что это неверно. Это неверно, потому что как раз мысль о том, что человек трудится и в вечности отзовется его дело, она, эта мысль, обогащает жизнь по эту сторону черты смерти. Ведь тогда уже нельзя сказать, что все поглотит жерло вечности, бесконечности и смерти.

Мы знаем то, что открывает нам Священное Писание. Оно говорит нам о невозможности для человека (таковы слова Апостола Павла) по-настоящему представить и адекватно передать переживания потусторонние. Характерно, что и люди, описанные в книге «Жизнь после жизни», не могли или с большим трудом подыскивали подходящие выражения, чтобы описать свой посмертный опыт. Я обращаю внимание ваше, каждого из вас, кому приходилось читать Евангелие: ведь Христос там, подразумеваемая вечную жизнь, подразумеваемая бессмертие человека, почти никогда не описывает этого состояния. И почти всегда говорит лишь о том, что человек должен делать в посюстороннем бытии, здесь и теперь, на земле. Значит, нам достаточно знать центральную практическую истину: что мы сеем в этой жизни, то будет прорасти в вечности. Эхом будет отдаваться в вечности. И это так ясно и так логично.

Иногда мне попадались люди, которые имели тяжелые жизненные проблемы, внутренние, нравственные, всякие. И они пытались решить это, уехав из страны куда-то далеко. Но, получая от них письма, я убеждался, что все проблемы остались с ними. Человек несет их с собой. То же самое и смерть. Человек уносит в своем духе все свое: и добро, и зло, и ничтожество, и величие. Естественно, ничтожество будет как бы перегорать, как бы отходить, как бы терять свой всякий смысл. Но что будет с тем человеком, вся жизнь которого погружена была во зло, который сеял зло, который жил этим ничтожеством и элементарными стихиями, элементарными потребностями? Вот, все это отрублено в одночасье, и он лишен прежних возможностей. Он не развивал себя духовно. Все те, кто описаны у доктора Моуди, говорят: «Мы убеждены в бессмертии, но мы убеждены, что

оно обязательно отражает в себе нашу жизнь, особенно два элемента ее — любовь и мудрость, познание».

Таким образом, учение о бессмертии является важным движущим фактором той ответственности, которую человек несет за себя, за других, за свои деяния, за свои слова. И даже мысли. В человеке спрятаны, скрыты, закодированы величайшие возможности, огромные, превосходящие вообще всю нашу земную жизнь. Поэтому раскрытие этих возможностей ожидается лишь в процессе бесконечной эволюции, бесконечного становления духа. А бесконечное становление здесь, на земле, невозможно.

Основатель экспериментальной психологии Фехнер говорил, что человек живет вовсе не один раз, а три раза. Первый раз он живет девять месяцев в утробе матери, он в одиночестве, и он спит. И тогда создаются его органы тела, которые принадлежат еще биосфере. Потом он рождается, он переживает свое рождение как смерть, вы понимаете, почему. Ребенок задыхается, он отрывается от матери, и, пока у него не раскрылись легкие, с ним происходит нечто подобное агонии. И вот наступает вторая жизнь. Здесь уже сон чередуется с бодрствованием, здесь уже не одиночество, а общение с определенным кругом людей. Здесь физический, биосферный элемент человека расцветает до конца и довольно быстро начинает увядать. Но здесь же развивается, раскрывается, обогащается и растет или, точнее, может расти его духовное начало. И потом наступает третья жизнь. В ней нет сна, это вечное бодрствование. И она распахнута для бесчисленного количества духовных существ. Пророки, ясновидцы, мистики, да и каждый человек в особые моменты своей жизни может пережить на секунду такие мгновения, когда «внял я неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье», — такое мгновение, когда кажется, что вся вселенная вмещается в тебя. Соприкосновение этому опыту будущего, космического сознания — это то, что ожидает человека. Но ожидает его не даром, а как результат его упорного труда.

Математически доказать бессмертие души нельзя, как нельзя и опровергнуть. Почему это так? Когда знаменитый русский химик Бутлеров пытался с помощью материалов по медиумизму доказать бессмертие души, комиссия, возглавляемая его коллегой Менделеевым, признала эти факты недостаточно убедительными. Однако в отчете Менделеев писал, что доказательств нет, «но как человек, выросший в христианской традиции, я предпочитаю сохранять веру в бессмертие».

Еще раз скажу, почему нет этих доказательств. Потому что, если бы они были ясными и неопровержимыми, то призыв к творчеству, к добру и совершенствованию звучал бы как приказ, звучал бы как навязанное, как жестокая мысль. Человек был бы приперт к стенке и не имел бы свободы выбора. Но тогда личность была бы унижена. Перед лицом Творца человек только тогда является его образом, когда он свободно и добровольно идет к нему навстречу, когда он совершает прыжок через пропасть, когда он осуществляет, как говорил Блез Паскаль, риск веры, идя навстречу ему. И поэтому, каковы бы ни были научные данные, которые будут подкреплять наше представление о бессмертии, в основе всего должно быть направление нашей воли, вектор и стрела нашей воли, которая направлена в вечность, к добру, которая идет навстречу призыву Творца, звучащему в Евангелии: «Будьте совершенны». Человек, будь совершенен бесконечно, как Отец твой небесный совершенен. И тогда мы познаем на практике, познаем в глубине нашего духа, что есть бесконечная Божественная любовь, которая обнимает человека, которая обнимает мироздание, навстречу которой выходит человек, если он действительно хочет пойти по пути совершенствования. Не своими силами, но силой духа. И тогда мы поймем, что имел в виду наш великий поэт и философ Владимир Соловьев, когда писал:

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Воскресение



ема размышлений о смерти необъятна, и мы только попытались слегка затронуть отдельные ее аспекты. Итак, на чем бы мне хотелось остановиться в заключение. Прежде всего, на христианском учении о будущей судьбе человека. На языке богословия это учение называется эсхатологией, от слова «эсхатон» — «конец», учение о конце жизненного пути человека. Надо сказать, что тот универсальный для человечества взгляд, что после смерти физического тела человек весь не умирает, что некое духовное его ядро сохраняется, это не привилегия христианства, а, как я вам сказал, самое широкое, распространенное представление.

Бессмертие души, неразрушимость нашего «я» — это часть естественной структуры человеческого существа, это наша природа, и именно поэтому, как я вам уже говорил, человек подсознательно, в сущности, не верит в свое полное уничтожение, он не может даже вообразить, что такое «ничто», ибо его «я», центру его личности, принадлежит сознание неразрушимости.

Еще Платон... показал, что разрушается то, что является составным, составленным из разных элементов. Между тем внутренняя жизнь человека — это некая, как говорят философы, силосность, некое единство, образующееся вокруг нашего «я», стержень нашей личности. И нет тех кирпичей, из которых это строится, которые потом могли бы распасться в разные стороны; нет тех материальных элементов, из которых, на-

пример, сложено наше тело, которое впоследствии, благодаря определенным физико-химическим и биологическим процессам, распадается, и каждый [из элементов] находит свое, иное, место. Вот почему величайшие умы человечества и обосновывали и принимали эту идею, каждый со своей позиции. Скажем, физик Максвелл, создатель известной теории, которая играет особенно важную роль в современных учениях об энергии, развивал идею бессмертия со своих научных позиций. Точно так же поступал создатель квантовой теории Шредингер. А Гёте подошел к этой тайне с точки зрения своего собственного, личного опыта, опыта человека-творца, и он говорил: да, я убежден, что мой дух после моей смерти получит от Создателя какую-то новую форму труда, новую форму творчества, новую форму реализации. Все это, от Платона до Шредингера, от древних индийских текстов до современных философских концепций, и особенно в свете революции медицинской, которая сделала возможной реанимацию, то есть возвращение людей оттуда, откуда прежде не было возврата, — все это, дорогие мои, относится к естественной природе человека. Между тем христианское учение выходит за пределы этой природы.

Если вы обратитесь к христианскому православному «Символу веры», то вы не найдете там слов: «Верую в бессмертие души». Я, может быть, рискнул бы даже сказать, что христианство не верует в это, а, по-видимому, считает это чем-то достаточно естественным. И можно к этому еще прибавить: не исключено — я не настаиваю — не исключено, что в ближайшем будущем, в обозримом будущем, этот факт переживания сознанием своего тела станет объектом познания уже научного. А в «Символе веры» сказано так: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века» — не бессмертия души, а воскресения мертвых. В этом было и остается принципиальное отличие христианского учения об эсхатоне, христианской эсхатологии от эсхатологии всех остальных философских концепций и религиозных учений. Ибо для христианства бесконечно дорого, что человек есть существо воплощенное, во плоти, что Бог внедрил Дух в материю, что игра плоти, игра природы, многоцветие материального мира стало тем лоном, в котором искрится дух. Для индийской или греческой философии или некоторых форм теософии освобождение от материи есть цель, есть спасение — и это освобождение кажется очень соблазнительным. (...) Ибо плоть наша, она немощна, она страдает, она нас искушает, она слаба, она удручена, и интересно, что в реанимированных людях чувство освобождения от тела велико. Вы помните, на второй встрече здесь рассказывали: огромная легкость была у людей, [оттого] что это бремя спало. Между тем для сознания церковного это только одна сторона дела. На самом деле, развоплощение человека есть не только освобождение от немощей плоти, но это есть ущербление человека, ибо человек задуман как существо вписанное, вросшее в плотское мироздание. «Я связь миров», — говорит поэт. Связь миров — значит в нас живет и физический мир, и химические тайны, и все элементы, из которых зиждется мироздание. Дух через нас заключает союз со всей природой, неживой и живой. И было бы, по-видимому, ошибкой, с христианской точки зрения, принимать полностью знаменитую греческую концепцию *сѣта — сѣта*, [что] значит: «тело — это гробница». Тело, говорит Апостол Павел, это храм Святого Духа; а раз храм, — значит, нечто священное. Значит, природа — это не просто какое-то испытание для нас; тело — это не просто нечто, что должно нас удручать: повесили жернов на шею, а потом дух полетел как птица, — нет, здесь есть какой-то великий замысел: воплощенное существо, дух, который может стать, по слову поэта, мессией природы.

Американский психолог Джеймс анализировал множество фактов, связанных с попытками установить контакт с душами умерших людей. У него был даже целый ряд отчетов на эту тему (отчеты Психиатрического общества), некоторые из них выходили в русском переводе в начале нашего столетия. И что любопытно... — он замечал всегда, что, вступая в контакт с душами умерших, он не мог избавиться от мысли, что они в чем-то ограничены, в чем-то ущербны, что, в общем, они уже не те. Я думаю, что это можно объяснить по-разному, тем не менее задуматься над этим фактом стоит.

В Библии сказано, что Господь «пробудит спящих во гробах», — над этим тоже надо подумать, что значит «спящих во гробах»? Некоторые христианские богословы, протестантские, полагают, что речь идет о бессознательном состоянии душ человеческих после смерти — до конца истории. В конце концов, можно было бы и это принять; в конце концов, время для умершего человека, по-видимому, исчезает, во всяком случае, течет иначе. Но у нас есть другие свидетельства. (...)

Я знаю массу случаев, когда умершая мать предостерегала сына или дочь во сне или каким-то тайным образом. Есть множество свидетельств о том, что контакт существует. Даже Карл Густав Юнг описывает такие вещи. Он не был христианином, своеобразный

философ со своеобразным мировоззрением, он описывает случаи из своей жизни, конкретные. В одной из автобиографических книг он рассказывает, как умер один из его знакомых, и вот он видит во сне, что тот подходит к нему, к его кровати, потом берет за руку, поднимает, ведет к своему дому, вводит в свой кабинет и показывает книгу, — потом он просыпается. Юнг решил проверить это и отправился в дом своего знакомого. Вдова впустила его в кабинет, он пошел, приблизился к этой полке, нашел книгу, которую тот указал, и она называлась «Память мертвых» или что-то в этом роде, что-то о мертвых. Юнг понял, что это был сигнал, может какой-то неумелый, может немного даже и бессильный, но сигнал того, что «я жив, я есть — вот тебе знак». Известный английский писатель Клайв Льюис во время войны ходил читать лекции, беседовать с людьми ракового отделения больницы. Там он встретил замечательную женщину, больную раком, они очень подружились, у них была огромная духовная близость, и в скором времени она стала его женой. Они прожили лет пять вместе, после этого она умерла. И для Льюиса это был невероятный удар — он был человеком уже в возрасте и он ее безумно любил, именно духовно, душевно. И вот он записал для себя в дневнике страшные слова, они опубликованы посмертно. Я даже не знаю, насколько имели право люди опубликовать это описание его состояния — такое у него было чудовищное состояние разлуки. И вдруг все это кончилось — она ему явилась. Он не пишет, как, — он говорит: она дала мне знак: «Я здесь, я о тебе помню» — и у него это состояние прошло совершенно. Надо сказать, что состояние было настолько отчаянным, что требовалось действительно что-то подлинное, факт какой-то жизни, который повернул бы его, а он был человек сдержанный, скептический, не фанатик, не энтузиаст, не фантазер.

Итак, полностью признать мнение, что умершие спят до какого-то финального эсхатологического момента, мы не имеем права. Во всяком случае, не все. И уж если говорить о святых, то они играют какую-то очень важную роль в жизни людей, даже через столетия. Не только память о них — об этом я не стал бы говорить, — а именно их участие. Как бы существует два мира, Даниил Андреев об этом очень интересно пишет — как бы облако, стоящее над страной, над культурой, где сосредоточиваются ушедшие по ту сторону силы духа, носители культуры. Он даже называет их такими словами, как «небесный кремль», и т. д. Так вот, связь продолжается и осуществляется. И тем не менее, в итоге, Библия говорит, что, пробудившись, то есть восстав оттуда, они, умершие, воссияют, как звезды. Они обретают новую жизнь, но не чисто духовную, бесплотную, а они перевоплощаются, наконец. Мы с вами говорили на прошлой беседе о перевоплощении — вот они перевоплощаются, то есть мы перевоплощаемся. Человек создан принципиально как существо инкарнированное, воплощенное, и этим должна завершиться его история на земле. Если смерть тела есть момент развоплощения, то нельзя считать его венцом и финалом нашего бытия. Финал — это «воскресение мертвых и жизнь будущего века».

Вы, конечно, можете спросить: а что это за новое воплощение? Это новый этап эволюции человека в мире. Потому что эволюция прошла несколько важных этапов. Сначала созидание структуры — вы помните, как сказано в Библии, что бездна была в начале и Дух Божий парил над бездной. Бог создает структуры, которые противятся хаосу. Потом он говорит: «Да произведет вода [пресмыкающихся], душу живую», создается новое, небывалое во Вселенной: живые существа, которые еще более побеждают хаос, и, наконец, разумное существо, наделенное образом и подобием Творца. Человек во плоти своей на земле должен еще более обуздать хаос, но это тоже пока еще не полностью, это тоже пока еще не совершается до конца. И когда явление Мессии в мире поворачивает тайные рычаги эволюции человечества и мироздания, человек идет к новой, последней фазе своего развития, но это тоже фаза телесная. Апостол Павел говорит нам о том, что человек будет иметь тело духовное — *sōma pneumatikon*. Что такое духовное тело? Какой-то намек на это дает открывшаяся, вернее, приоткрывшаяся нам реальность духовно-телесного. О ней говорили многие отцы церкви. Св. Игнатий, недавно причисленный к лику святых, пишет об этом целую книгу. Люди, которые переживали клиническую смерть, рассказывали мне, что они видели свое тело, но это было не то тело, а нечто прозрачное, но имеющее какую-то форму, подобную форме человеческого тела. То есть с разрушением материального тела сохраняется некое второе тело, глубинное, и оно-то и должно в будущем, как семя, лежащее в земле, родить новую форму. Но здесь эволюция уже не просто биологическая или психическая, а эволюция еще этическая, потому что будущее состояние человека во многом определяется тем, каково было его развитие здесь, на земле. Вот почему для нас так важны именно поступки, мысли, слова человека в этом мире. Не будем рассматривать это в юридических терминах: «наказание» и «поощрение», — это неверно, речь идет о естественных последствиях того, что у нас внутри есть и с чем мы идем.

И вот мы подходим сейчас к завершению этого вопроса, прямо к самой сути дела. Человек, попавший в непривычные условия, человек, не имеющий уже привычных способов выражать себя, жить и действовать, только тогда может сохранить свое «я», если оно у него глубоко духовное, насыщенное и богатое. Человек мелкого плана, оказавшись в изоляции от привычной жизни, глубоко страдает, он не знает, куда себя девать, его душа — эмбрион, она не развита. И вот теперь мы себе представим, что происходит с человеком, когда он умирает. Он несет с собой все то, что у него есть, что он накопил. И это очень важно, потому что из этого складывается наша личность и об этом надо думать сегодня. Чем богаче человек, чем больше он отдавал людям, тем глубже и емче пространство его духа, тем полнее его бытие, даже в тот период, когда он спит. Так вот, тот, кто богат духовно, он не спит, он бодрствует, он продолжает участвовать в жизни людей, оставшихся на земле. У одного ученого-биолога была даже теория, что души неразвитые, жалкие, исчезают там, как бы поглощаемые более сильными душами. Ну, конечно, это теория довольно спорная, но здесь есть другой момент, момент очищения. Проходя через изменение миров, человеческий дух должен очиститься, и если у него обгорает и исчезает то, что накопилось на нем, как черная накипь, — что останется? Как много останется у тебя после той коры зла, которую сожжет огонь духа? Если ничего в нашей жизни нет, кроме вот этого мелкого, плотского, злобного, — все отлетит, как листья с дерева, и вдруг обнаружится, что и дерева там нет, пенек какой-то. Поэтому, когда Платон говорил, что вся жизнь есть подготовка к смерти, он, конечно, говорил парадокс, и в прямом смысле это понимать нельзя, но что-то в этом есть, какой-то смысл есть. В конце концов, разве мы не знаем, что это будет? Знаем. Разве не должен человек размышлять о том, что будет? Должен. Это естественно для мыслящего человека. Мы совсем не обязаны знать детали — это бесполезно. Многие начинают искать: а как это будет? а как то будет? В средние века даже создавались целые картины потустороннего мира — все равно все это условно и символично. И когда Данте изображал загробный мир, он все-таки изображал не столько его, сколько вечные трагедии своих современников и восхождение души высь. И я уже говорил вам в прошлый раз, что мало найдется слов человеческих, которые могли бы адекватно это передать. Важно, что мы бессмертны, и важно помнить о жизни будущего века. Жизнь будущего века — это не наши отдаленные потомки, это не наши отблески, нити, которые тянутся в будущее, а это все мы, все человечество.

Я вспоминаю, как один из героев Пастернака говорил: куда же денутся все эти миллиарды людей? Я думаю, что этот герой совершенно не прав, он слабо представлял размеры Вселенной. Если собрать телесно всех людей, которые когда-либо жили на нашей планете, и, так сказать, поместить их в какой-то резервуар — они не займут и десятой доли одной из галактик, которые находятся в пространстве. Вселенная, быть может, для того огромна, что она уготована для разумных существ, для человечества, для огромного человечества. Это огромный дом, еще не населенный, и поэтому нам рано говорить, что слишком нам тесно, что некуда будет девать Творцу нас с вами. У Него есть место. Недаром Господь Иисус говорил: «В доме Отца Моего обителей много».

И наконец, последнее и практическое: как самим готовиться к смерти, как относиться к людям, которые обречены или умирают. В прошлом году была дискуссия по инициативе журнала «Наука и религия», в которой участвовали врачи и священники. Стоял вопрос о том, надо ли сообщать человеку, что он неизлечим, что он умрет. Вопрос поставлен слишком абстрактно. Все-таки здесь многое зависит от того, что это за человек. Решение принимают родные и близкие, понимая, что исход один. Правда, никакая медицина не может дать полной гарантии, что человек обречен, но все-таки в идеале, принципиально, человек должен знать. Почему? Потому что он может подготовиться внутренне: молитвой, сознанием, прощением тех, против кого он имеет зло. И чувство глубокого какого-то неудовлетворения и тревоги вызвали у меня эпизоды, когда смерть внезапно настигала человека. Я помню, с одним человеком в больнице мы просто разговаривали, совсем так спокойно, весело, о посторонних вещах, — вдруг он закашлялся, упал и скончался тут же, на месте. Вроде, казалось бы, какая безболезненная смерть, но душевно она показалась мне какой-то незавершенной, несовершенной, потому что человек был как бы не готов. Потом я остался и читал над ним молитвы, зная, что в это время душа слышит.

В книге Моуди говорится о тибетской «Книге мертвых». Она нам, конечно, не подходит, но эти тексты читались над усопшими, чтобы они слышали и понимали, что с ними происходит. Как бы некий древний опыт передавался здесь людям, чтоб они, удаляясь от земли, теряя все больше и больше связь с этой земной реальностью, слышали голос, утешающий их путь, чтобы они не находились в состоянии шока, изумления полного, — а ведь

в это время человек все сознает. Он приходит в себя и сознает, что с ним происходит нечто удивительное, и тут ему подсказывается, что все это закономерно.

Вот почему мы приходим отпевать людей в храме. Это молитва над человеком, над телом его, и он где-то здесь рядом. И я могу вам сказать, многолетняя практика мне показала, насколько различны участи людей, потому что одних отпеваешь с необычайной легкостью в сердце, даже какое-то праздничное ощущение, несмотря на то что человек, может быть, и близкий, и родной, — праздник; а других — как будто тянешь какой-то груз неимоверный, как будто здесь вот этот изломанный дух вращается вокруг в состоянии некоего мучения, которое передается невольно всем присутствующим.

Значит, на первый вопрос ответ такой: по-видимому, надо говорить. Но если вы видите, что человек настолько хрупок, что он не выдержит этого, этой правды, надо не обманывать его, а надо сказать ему по-другому. Как говорил Сократ, когда люди плакали перед его смертью. Он говорил: что же вы плачете, разве вы не знаете, что я и раньше был приговорен к смерти, что все мы умрем рано или поздно? Значит, надо сказать, что жизнь земная кончается, но для тебя это не кончится, поэтому надо быть готовым, как раньше говорили люди, привести в порядок свои дела. У одного святого есть даже рекомендации: раз в году устраивать себе подготовку к смерти — исключительно полезно. Надо считать, что вот этот пост — это твой последний пост в жизни. Что надо сделать? Отдать долги, выполнить то, что не выполнил, помириться с тем, с кем находишься в конфликте, сделать так, как будто у тебя еще есть время, но оно уже ограничено. И — прыжок в бездну, но в бездну, которая нас примет нежно, примет ласково; бездна, в которой мы не потонем, а будем плыть, хотя вначале и страшно прыгать.

Когда средневековый человек научился культуре смерти, он, конечно, достиг очень многого. Когда к умирающему приходили дети, родные, и он, при чтении молитв, при зажженных свечах, торжественно прощался с ними, он понимал священность и важность этой минуты. Это не гнусные какие-то стены больничные, где происходит просто физиологический процесс, где смерть унижена, где ее священный характер среди этих приборов, инструментов исчезает. Я вовсе не говорю, что не нужны приборы, не нужны больницы, но даже в больнице возможно создание какого-то иного, священного отношения к смерти.

И наконец, последнее, касающееся всех нас. Чем более одухотворенной и полной будет наша жизнь здесь и сегодня, тем свободнее и спокойнее мы будем идти навстречу этому переходу, навстречу тому, что есть «лишь зримый миг перерождения души к предвечному полету». На самом деле человек несет в себе вот это чувство вечности, и воскресение мертвых уже здесь, в нашей жизни, закодировано, потому что наша личность получает полноту и возможность для деятельности. Но ведь это должна быть личность, а не зачаток какой-то, не эмбрион личности и не пенек, покрытый слизью и грязью злобы. Есть слова, Бог говорит: «В чем застану, в том и сужу». И тайна нашего дня и часа нам осталась неведомой, это очень мудро, ибо человек всегда беспечен. Если бы нам говорили, что вот тогда-то это будет, мы бы откладывали, а надо сегодня, надо понимать, что каждый день и час есть дар, есть подарок Божий и что мы сеем в вечность в своей любви, в своем труде, в своем творчестве. Поэтому призыв к созиданию и призыв к добру есть одновременно и призыв к вечности. И когда придет наш последний час, если наш дух достаточно будет укреплен, он легко одолеет то препятствие, которое отделяет нас от иных миров. Младенец, рождаясь в жизнь, если бы умел отчетливо мыслить, вероятно, считал бы свое рождение смертью, потому что рождение ребенка подобно агонии, но за агонией этой открывается новое бытие. И поэтому и за нашей смертью открывается вечность.

Я знал людей, которые не боялись смерти по-настоящему. У всех этих людей было одно общее свойство: они ощущали выполненным свой долг на земле. Они отдали все, что они могли отдать, и это создало у них такое ощущение зрелости, готовности — как плод, который спокойно может упасть. И в свете вот этого труда, добра и творчества, самоотдачи, — в свете этого мы можем говорить, что смерти на самом деле нет, что, трудясь по-настоящему — духовно и в материальном мире, — мы трудимся для вечности. Как бы человек об этом ни думал, такое чудо как человеческая личность не пропадает в огромном космическом хозяйстве — все участвует в этом высшем созидании, все будет иметь свой расцвет. Поэтому мы и говорим: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века».

У НАС НАДО ЖИТЬ ДОЛГО

Евгении Борисовне Слозцовой исполнилось девяносто. Такое случается нечасто, особенно если ты работала в кино, разрывалась между домом и студией, полжизни провела в экспедициях и постановочных цехах, если тридцать восемь режиссеров требовали от тебя точного исполнения замыслов, директора следили, чтобы не превышала смету, а художники-постановщики напоминали, что ты не более чем художник по костюмам.

Из девяти десятков лет пять «на производстве», нравственный климат которого обычно не благоприятен.

При Евгении Борисовне разбирали ледяной пол в ресторане «Аквариум», перестраиваемом под студию «Совкино», создавались знаменитые картины, приходили юношами те, что впоследствии становились классиками советского кино. Она работала в 1927 году с Э. Иогансоном, в 1950-м — с Г. Рошалем, в 1966-м — с Г. Панфиловым, в 1973-м — с С. Арановичем.

Да что там кино! Она пережила три войны и столько же революций. Училась в заведениях, аббревиатуру которых могут расшифровать лишь специалисты: КУРМАСЦЕП — Курсы мастерства сценических постановок¹, ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские. Оба учебных заведения окончили существование еще в 1920-х. Не сохранились и театры, где были сделаны первые спектакли: Лиговский и Новой драмы, Пролеткульта и Госнардома, Обрядовый и Политинсценировок, Передвижной² и другие. На прежних местах остались Академический театр оперы и балета имени М. Ахундова в Баку да Ленинградский Малый оперный, недавно переименованный в Театр оперы и балета имени М. Мусоргского. В 1924 году на его сцене работала бывшая Александринка, художественного руководителя которой, Ю. М. Юрьева, не смущало уменьшительное название театра. Играли «Лисистрату» Аристофана в постановке С. Э. Радлова и оформлении Е. Б. Слозцовой. В те годы она была художником-постановщиком. Сохранились эскизы, находящиеся в Ленинградском музее театрального и музыкального искусства и в частной немецкой коллекции, владельцы которой — наши бывшие соотечественники

искусствоведы Е. и В. Ракитины: монументальные листы женских костюмов, преимущественно это костюмы хора; гротесковые мужские; эскизы гримов, больше напоминающие театральные маски участников дионисийских празднеств и фаллических шествий.

Слозцова в «Лисистрате» работает на контрастных сочетаниях, используя яркий и чистый цвет, не боясь обобщенности и условности. Форма не превращается у нее в схему или жесткую конструкцию. Используя язык современного ей советского авангардного искусства, она адаптирует его для театра. Супрематические элементы в ее работах лишены самостоятельного философского и духовного содержания, они лишь детали композиции, предназначенной для сцены. Двадцатичетырехлетняя художница жонглирует треугольниками и трапециями, прямоугольниками и квадратами, не теряя ощущения их материальности, но при этом излишне не серьезничая, создавая конкретные сценические образы для древнегреческой комедии.

Стихия театральности, царившая в эскизах к «Лисистрате», предопределялась и режиссурой Сергея Радлова. Освобождение театра из плена литературы, раскрепощение актера, который и жонглер, и акробат, и импровизатор, сознательное конструирование первоосновы сценического представления — игры, активное использование всего исторического наследия форм театра — программа режиссера, воплотившаяся в спектаклях Театра Народной комедии, периода, предшествовавшего увлечением Радлова театральным экспрессионизмом.

Театральному экспрессионизму отдала дань и Е. Б. Слозцова. В 1922 году в Театре Пролеткульта ученик В. Э. Мейерхольда А. Л. Грипич поставил «Наследство Гарланда» В. Плетнева. Острые, выполненные в гротесковой манере листы костюмов Е. Б. Слозцовой были урбанистическими.

¹ Основаны в 1918 году в Петрограде В. Э. Мейерхольдом.

² Полные названия: Театр политинсценировок при Политуправлении военного округа, Передвижной театр Петроградского театрального отдела.

тичны. В голодной и технически отсталой России присущий мировому экспрессионизму пафос отрицания машин вывернули наизнанку. Технократизм и новый конструктивный стиль вызвали удивление и восторг. Ни А. Веснин в «Человеке, который был Четвергом» Г. Честертон, ни Ю. Анненков в «Газе» Г. Кайзера и «Бунте машин» (переломке «RUРа» К. Чапека)³ так и не прониклись негодованием к стилистическим и эстетическим проявлениям капитализма, ненавистного авторам произведений. Что уж говорить о юной Словцовой, наверняка с удовольствием танцевавшей под западную музыку.

«Наследство Гарланда» предшествовало «Листрате», но прежде была «Битва жизни» по мотивам «Святоточных рассказов» Ч. Диккенса в маленькой студии А. Морозова — листы удивительные по раскованности, почти хулиганские, где рисунок и цвет смелые и театральные.

Шедевр Е. Б. Словцовой — «Буря» В. Шекспира — всего лишь дипломная работа студентки Свободных художественно-технических мастерских. В эскизах применен крайне простой прием, никогда почему-то не использовавшийся. К нижней кромке прикреплен листик с обратным изображением костюма. Эта конструкция из двух пожелтевших клочков бумаги, где нижний составляет четверть от верхнего и располагается точно посередине, предельно театральна. Костюм не претендует на историческую достоверность, но и не манкирует ею. Эскизы передают знание художником эпохи, стиля, материальной культуры, не становящееся путями, а вдохновляющее его. Эскизы к «Буре» кажутся придуманными и быстро-быстро исполненными. Дистанция от озарения остроумной театральной идеей до ее реализации воспринимается равной времени, необходимому для импровизации.

У Е. Б. Словцовой была хорошая школа. Ее первый учитель В. В. Лебедев «увлеклся тогда конструктивизмом и ставил натюрморты на сочетание фактур, давал задания на беспредметные композиции»⁴, второй мастер — опытный театральный живописец друг А. Я. Головина, Б. А. Альмединген щедро «давал ученикам возможность близко узнать театр, познакомиться с ним изнутри, все потрогать, пощупать, познать на собственном опыте... разрешал самостоятельно малевать декорации»⁵, В. Н. Соловьев, чьи лекции она слушала в КУРМАСЦЕПЕ и ВХУТЕМАСе, приобщал к наследию мировой культуры. Выбор был сделан дважды: в 1922-м, когда Е. Б. Словцова перешла из живописной мастерской В. В. Лебедева во ВХУТЕМАСе в театральную Б. А. Альмедингена, и в 1927-м, когда из театра ушла в кино. Художнику кино труднее сохранить творческую индивидуальность. Кинопроизводство жестко подчиняет своим законам.

Евгения Борисовна Словцова — ровесница века. Но не легенда, а обыкновенный, очень милый человек. Знающие ее утверждают, что секрет ее долголетия в том, что у нее чудный характер. Она всегда улыбается и ко всем относится хорошо. Возможно, потому ей и удалось дожить до главного события своей творческой судьбы. В 87 лет она экспонировала на групповой выставке театральных художников 1920—1930-х

годов в Домах актеров Москвы и Ленинграда свои работы. В каталоге этих выставок она впервые увидела опубликованными эскизы семидесятилетней давности⁶. А в день своего девяностолетия Е. Б. Словцова получила в дар каталог выставки советского театрально-декоративного искусства 1920-х годов с двадцатью одной репродукцией ее работ⁷. В Милане, вслед за ним в трех других городах Италии, а затем в ФРГ состоялись экспозиции советского театрального костюма 1920—1930-х годов, на которых произведения Е. Б. Словцовой оказались представлены рядом с произведениями В. Татлина, Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, А. Экстер, А. Веснина, братьев Стенбергов, И. Рабиновича и других.

Евгения Борисовна пережила эти события легко, улыбаясь и чуть иронизируя: «Вы знаете, а мне самой даже немножко понравилась мои работки».

Говорят, что в конце 1950-х — начале 1960-х, во время одной из предполагаемых «чисток» ленинградской организации Союза художников, ее думали исключить. Зато в начале 1990-х представили среди ярчайших авангардистов. Все удары и подерки судьбы она воспринимает одинаково жизнерадостно.

Целая жизнь — между молодостью, яркой и увлекательной, ранними работами в театре и кино и поздним признанием. В середине ее — испытания конца 1930-х годов, которые мало кто выдержал. Хуже работали в конце 1930-х, в 1940-е и 1950-е не одни «подмастерья» театра и кино, но и гиганты живописи. Е. Б. Словцова перестала существовать в прежнем художественном качестве. Ее листы 1930—1960-х годов сильно уступают работам 1920-х, да их и немного. Дом, семья, сын, производство фильмов, оценка собственных возможностей. Будем справедливы, это тоже немало! Художник, чьи ранние работы нравились В. В. Лебедеву, остроумный, ироничный, легкий, изобретательный, непосредственный, казалось, остался там, в 1918—1927-х годах. Но такие качества не пропадают, они могут лишь с листа перейти в фильм, растворившись в нем и утратив авторство. Е. Б. Словцова не была эгоцентрична. Она никогда не стеснялась быть собой, не мучилась творческими комплексами. Казалось, рассуждала приблизительно так: «Я — это я. Хотите — берите, не хотите — не надо». Это достоинство художника, не стремящегося обязательно влезть на Эверест, вдыхающего воздух долин, и сделало Словцову долгожительницей, свидетельницей собственного успеха и международного признания.

ЛЮБОВЬ ОВЭС

³ «Газ» и «Бунт машин» — спектакли БДТ, «Человек, который был Четвергом» — Московского Камерного театра.

⁴ Из публикуемых ниже материалов.

⁵ Там же.

⁶ Словцова Е. Б., Эрбштейн Б. М., Якунина Е. П. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1987.

⁷ *Arte e moda negli anni venti. Bozzetti dell teatro russo.* A cura di Jelena Rakitina. Milano, Mazzotta, 1990.

СЕЙЧАС ВСПОМИНАЮ ...

В петроградские театры и студии я пришла совсем еще девочкой, сразу после окончания гимназии. Отец мой был профессором-физиологом, мать — учительницей. Трудно было предположить, что я стану художником и всю свою профессиональную жизнь проведу на киностудии «Ленфильм» и в театрах, на эстраде и в цирке.

Любовь к театру определила и выбор учебного заведения — КУРМАСЦЕП. Художники, режиссеры, актеры, драматурги обучались все вместе. Многие в организации обучения и программе курсов было ново. Привлекало и то, что создателем и официальным их руководителем был Всеволод Мейерхольд. Но не меньше, чем авторитет вождя «Театрального Октября», манила на курсы глюкоза. Да, глюкоза! Сейчас мало кто знает, а глюкоза была главным продуктом первых послевоенных лет. Из-за нее поступали и в Академию художеств. Это была белая, очень твердая глыба, от которой с трудом отламывали кусочки с отличительным металлическим привкусом. Полное ощущение, что ешь кастрюльку. Глюкозу для КУРМАСЦЕПа доставала некая Софья Перкилло, женщина очень активная, она, кажется, жила прежде в этой квартире и, потесненная нами, добровольно взяла на себя обязанности завхоза курсов. Время было голодное, Перкилло каким-то чудом умудрялась регулярно доставать и отovarивать карточки. До сих пор она перед моими глазами: вся очень выпуклая — глаза, рот, грудь, живот. Казались бы, внешне — рыночная торговка, в действительности же — неудержимая энергия, доброжелательность и любовь к молодежи. Благодаря ей в большом самоваре КУРМАСЦЕПа всегда был кипяток. Его пили все с той же глюкозой вприкуску. Это было не только царское угощение, но еще и действенное подкрепление сил.



Евгения Борисовна Словцова. 1920-е

КУРМАСЦЕП располагался в маленькой квартирке на Дворцовой набережной по соседству с Домом ученых, вход со двора. Занимались мы по вечерам. Отношения были очень чистые, товарищеские. Странно, почти не помню романов. Кончали мы поздно, возвращаться было страшно, там и ночевали.

Почти всем надо было идти домой через Марсово поле, где хозяйничали по ночам «мертвецы на пружинках», так называлась банда, в течение нескольких лет терроризировавшая город. Марсово поле не освещалось и зимой полностью заносилось снегом.

Забредший туда сильно рисковал. Бандиты нападали всегда неожиданно. Не убивали — раздетые донага погибали сами. Действовали художественно: в масках и белых простынях, работая под привидения, и, кажется, на ходулях.

Человек от неожиданности и страха лишился рассудка. Я видела их издалека. Мою же подругу Эмилию Годзь чудом спасли от них молодые и сильные ноги.

На одном курсе со мной учились Александр Бруштейн — в будущем известная детская писательница, Константин Державин — сначала режиссер, затем историк зарубежного и русского театра, Александр Мовшензон — театровед, искусствовед, обладатель богатейшей коллекции театральных эскизов, Лисенко, Григорьев, Конская, Туберовский — актеры, последний стал кукольником. В. Э. Мейерхольд, выпустивший перед нами курс, на котором учились будущие театральные художники В. В. Дмитриев, Е. П. Якунина, Б. М. Эрбштейн, уже жил в Москве и к курсам остыл. Один раз он приехал и провел занятие, но встреча эта запомнилась. Мейерхольд сидел в кресле, опершись на его подлокотник, ноги были укутаны пледом — здорово похож на Меншикова в Березове; кругом на полу, стараясь быть ближе к нему, мы — студенты. О чем он говорил, к сожалению, не помню. Но это не было лекцией — скорей, беседой, хотя и вел ее один человек.

В. Э. Мейерхольд разработал программу курсов. Занятия вели его ученики. Не было системы, методологии и четкого плана обучения. Беседы чередовались с интереснейшими практическими занятиями. Нас активно вводили в профессию, погружали в театральный процесс. Шло свободное общение педагогов со студентами и студентов друг с другом. Мы принимали участие во всех спектаклях, театрализованных праздниках и агитпредставлениях, организуемых нашими учителями. Работали в радловских спектаклях и в агитпредставлении, разыгранном на платформе трамвая по режиссерскому сценарию В. Н. Соловьева. В последнем я изображала сразу нескольких персонажей. Вокруг моей тогда еще тоненькой фигурки обкладывали подушки — я была поваром, потом раздевали — я становилась балериной. Холод, снег, жуткий ветер — я в трико и в пачке. И не было холодно. На одной из остановок меня нагнала мама, чудом узнавшая маршрут агиттрамвая. Она спасла меня от воспаления легких, а возможно, и от более страшных последствий, ведь не было никаких лекарств. Закутанная в теплую шубу, я была водворена домой.

Занимались в КУРМАСЦЕПе всем: актерским мастерством и макетом, гримом и сценическим движением, бутафорией и историей искусств. Учили эрудиты — Сергей Эрнестович Радлов и Владимир Николаевич Соловьев. Они были чем-то вроде «мастеров курса» и несли на себе основную педагогическую нагрузку. Александр Рыков, в будущем известный ленинградский театральный художник, преподавал макет, режиссер Рудольф Раугул — грим.

Право на карточку КУРМАСЦЕП не давал, поэтому мы работали обыкновенно в нескольких местах: для карточки, для денег, с целью подкормиться самому и помочь родителям, для собственного удовольствия — это уже по специальности.

Отец болел и не служил. Время от времени я получала за него паек, выдаваемый Домом ученых. Паек был селедочный. Целый мешок селедок. Несла его из Дома ученых, а он тек, спина была мокрая от рассола и страшно пахла.

В самое тяжелое время, летом 1919 года, я устроилась кассиршей в столовую Внешторга, она находилась под аркой Главного штаба. Только это и спасло нас от голода.

Работала в упаковочной артели. Получала направление, шла по адресу. В особняках на улицах Чайковского и Петра Лаврова, где я паковала часто уникальные по своим художественным достоинствам вещи — их владельцы навсегда покидали Россию, — происходило мое первое профессиональное знакомство с произведениями прикладного искусства. И Внешторг, и упаковочная контора, и два-три других места были временными. Основным местом службы был Декоративный институт.

Помещался он в Графском переулке (ныне — переулок Марии Ульяновой), в бывшей квартире Левкия Ивановича Жевержеева. Ее владелец был уникальной личностью. До революции хозяин крупнейшего парчовоткацкого предприятия, поставящего ризы и иные предметы церковного убранства в Россию и за рубеж, в тридцатые — заместитель директора Ленинградского театрального музея. Фабрика была для него обязанностью, predetermined семейной традицией, вынужденным занятием, не слишком обременительным ввиду организаторских способностей и талантности натуры. Любимым делом было коллекционирование: эскизов, макетов, предметов ушедшего быта. До революции у него было несколько имений и своя железная дорога, проложенная по территории предместий, — любимая затея. Он потерял в 1917-м все: имения, фабрику, капитал, свой театр. Но ни-

кто никогда не видел тени озлобленности на его лице. Ему, спускавшему прежде целые состояния в Монте-Карло, приходилось зарабатывать на киностудии, снимаясь в эпизодах за карточным столом.

Он воспринял революцию просто, будто шагнул из одной комнаты в другую. Собственноручно отдал коллекцию Театральному музею (его фонд — до сих пор один из самых крупных и ценных в музее). Он был породы К. С. Алексеева, С. И. Мамонтова, М. А. Морозова, А. А. Бахрушина, П. М. Третьякова. Цыган по натуре, человек на редкость восприимчивый, талантливый, щедрый, он не обладал глубокой культурой, но был ненасытен на знания, живо реагировал на все новое. Искусство действовало на него ошеломляюще. Дружил с В. В. Маяковским. Не думаю, чтобы их связывала поэзия. Ею Жевержеев не интересовался, но Маяковским восхищался, любил его как-то особенно. Левкий Иванович ценил все крупное, умел определить талант и подержать его.

Внешность его была необычная: узкие калмыцкие глаза, желтое лицо, длинные прямые волосы. В Ленинградском музее театрального и музыкального искусства есть фотография — большой стол, заваленный эскизами, и прямо на нем — Левкий Иванович в расстегнутой рубашке в момент организации очередной выставки. Музейной работе он отдал все знания, опыт, энергию, душу, состояние, свою исключительную коллекцию. Работая в музее, он привлек в помощники молодых художников. Мы чинили, чистили, подправляли макеты. Допоздна сидели, ровным счетом ничего не получая за эту работу.

По вечерам у Жевержеевых собирались. Художники были завсегдатаями этого дома, особенно часто бывали Н. Альтман и И. Школьник. Дочь Левкия Ивановича, Тамара, моя ровесница, только окончила Хореографическое училище и с удовольствием демонстрировала концертные номера, поставленные ее партнером и мужем Г. Балачивадзе (Джорджем Балачинным).

Декоративный институт помещался в здании бывшей фабрики Жевержеева. Институту досталось потрясающее наследство. Такого обилия тканей, красок, искусственных камней я не видела потом ни на одной киностудии. Принимали заказы на оформление улиц, трамваев, агитпоездов, изготовление декораций. Работали только мы с Эмилией Годзь, громкое название «Декоративный институт» явно не соответствовало масштабу предприятия. Руководил институтом Иосиф Соломонович Школьник. Своих работ



Левкий Иванович Жевержеев. Начало 1930-х

он нам не показывал. Я увидела и оценила их позже. Школьник декораций не писал. Приходил абсолютно бесшумно, неизменно заставая «подчиненных» врасплох. Это было непреднамеренное коварство. Он жил тут же и ходил в тапочках на войлочной подошве. И. Школьник угощал нас конфетами и сообщал, когда в Академии художеств будут давать кашу, до сих пор помню, что пшенную. Он как-то был связан с Академией. Приглашал всегда корректно — на танцы. Мы сами знали, что главным их украшением будет порция каши.

Мы оформляли трамваи, писали занавесы для воинских частей (армейская самодеятельность была тогда очень распространена), оформляли всевозможные представления агитационного характера. Однажды, предложив нам украсить очередной трамвай «под лубок» и видя наши затруднения, И. С. Школьник посоветовал: «Возьмите любую книгу, не обязательно даже по русскому искусству, и смотрите. Любой изобразительный материал способен навести художника на мысль, если, конечно, он

внимателен». Через много лет я услышала от замечательного ленинградского художника Моисея Левина аналогичную мысль: «Можно оттолкнуться и от простого орнамента. Нужна отправная точка и найти ее можно всюду».

В первое послеоктябрьское десятилетие была масса театрализованных празднеств. К каждой дате красного календаря, открытиям съездов партии большевиков и Интернационала неизменно устраивались представления. На все эти случаи писались лозунги, плакаты, воззвания, причем главным считалось разрушение старых схем, ломка традиционных шрифтов. Часто мы сами не могли прочитать таким образом написанных плакатов. В Декоративном институте изготовлением плакатов занимались братья Нелькины.

Работая с Э. Годзь в институте, мы украшали арку на Крестовском, Смольный, Зимний. Последнюю работу, в Зимнем дворце, — приветствие съезду Коминтерна — я запомнила особенно хорошо. Плакат писала, растянув большущий холст на холодном мраморном полу вестибюля. Получилось неплохо. Жаль, что бесследно исчезли все эти проекты в виде черновых почеркушек, на эскизы-то и времени не было. Решение принадлежало С. В. Чехонину. Будучи графиком и младшим мирискусником, он рисовал с бездной подробностей и требовал неукоснительного их исполнения. Работа оказалась большая и трудоемкая. Одним из мучительнейших моментов в ней являлось плетение гирлянд из хвои. Руки были исколоты в кровь и долго болели. Так как заказ был срочный, нас не отпускали домой. Ночевали мы в гостевых покоях Зимнего, выходящих окнами на Неву. Теперь я, наверное, оценила бы необычность ситуации, но тогда нам было не до роскоши гостиных, еще стоявших в прежнем виде. Бесконечные анфилады наводили ужас. Свернувшись калачиком на застланном дорогими тканями гостевом ложе, мы с Эмилией Годзь пытались согреться. От лютого холода, а возможно, и смерти спас нас старый камердинер, возникший будто чудом из пустоты брошенного дворца. Пожалев девушек, он принес шубы, накрыл ими, да еще подал в постель на красивейшем серебряном подносе горячий желудевый кофе. По тем временам желудевый кофе был небывалой роскошью. Все это молча и с огромным достоинством. Был он в ливрее, уже несколько потертой, но все еще сохранявшей черты прежнего великолепия. Движения его, отшлифованные многими десятилетиями службы, казались неподвластны историческим катаклизмам. Двигаясь по ан-

филадам, он, сам того не желая, совершал ритуальный танец верности.

Сразу после закрытия КУРМАСЦЕПА я поступила во ВХУТЕМАС. Шел 1920 год. Имущество бывшего Училища барона Штиглица, где шли занятия, было расхищено. Ставя натюрморты, педагоги испытывали серьезные затруднения. Серебряные тазы, кубки, вазы перекочевали в общежитие на Литейном. Гипсы оказались разбиты, окна постигла та же участь. Было холодно и неуютно. Большой стеклянный купол училища более не существовал. Вместо него зияла дыра. В порядке осталась лишь библиотека, в те времена совершенно блестящая. Заведовал ею некий Гальнбек — художавый старик с резкими чертами лица, настоящий символ уходящей эпохи. Он носил длинные, аккуратно причесанные волосы и рубашку с воротником «апах». Был необыкновенно артистичен и опрятен. Выдавал книги, лишь проверив чистые ли у нас руки. Стерег свои сокровища как цербер. Фонды знал отлично. Потом он исчез, скорее всего, был арестован, разделив участь старой интеллигенции.

Некогда уникальный музей училища был закрыт. Часть экспонатов, я знаю, украл сотрудник музея, живший со мной на одной лестнице. В его квартире предметы старинной мебели громоздились ярусами, один на другом, до самого потолка. Впоследствии его судили. Некоторые вещи вернулись, но многое пропало бесследно, в том числе потрясающий голландский шкаф, настоящая петровская вещь. Кое-что из этих вещей я видела потом в Эрмитаже.

Чтобы получить для ВХУТЕМАСа дрова, мы работали в порту, поздней осенью недели на две ездили на лесозаготовки. Завернувшись в брезент, спали прямо на земле, набрасывая лапник.

Дисциплины не было во ВХУТЕМАСе никакой. Приходили и уходили, когда хотели. Для поступления не требовалось ничего. Начать заниматься мог каждый. Состав студентов был случайный, уровень подготовленности разный, возрастные рамки широкие: от самых юных до людей преклонного возраста. Имелись четыре мастерские: Лебедева, Шухаева, Тырсы и Карева. Я училась у Владимира Васильевича Лебедева.

Замечательный живописец и график, Лебедев был создателем петроградского политического плаката. Полovina продукции «Окон РОСТА» принадлежала его руке. Он давал нам подзаработать: мы переводили плакаты на кальку, копировали их и размножали. Лебедев был прекрасный рисовальщик. Иногда он присаживался порисовать модель. Мы видели, как он рабо-

тал, и это было великолепно. Он тогда увлекался конструктивизмом и ставил натюрморты на сочетание фактур. Давая задания на беспредметные композиции, тут же рядом с учениками исполнял их. Нас было человек десять, в том числе Саша Пахомов, в будущем известный советский живописец и график. В те времена своим однокурсникам он казался не столько способным, сколько трудолюбивым. Однако В. В. Лебедев выделял его уже тогда — лебедевские плакаты для «Окон РОСТА», делавшиеся вручную, исполнял Пахомов. Саша много помогал учителю, был чем-то вроде его подмастерья. Учились в нашей мастерской, кроме Пахомова и меня, Пакулин, Оршанская, Магнушевский, Мочалова. Всех фамилий уже и не помню.

Лебедев жил прямо во ВХУТЕМАСе. Мы были настолько увлечены им, что буквально преследовали его вниманием. В. В. Лебедев был боксером, носил клетчатую кепочку и шикарную куртку, его американизированный вид чрезвычайно беспокоил и увлекал женскую часть курса. Мы бесконечно бегали к нему на квартиру с какими-то вопросами.

Сарра Дмитриевна Лебедева, великолепный скульптор, его жена, спускала нас с лестницы, когда мы сильно надоедали.

У меня были очень хорошие отношения с Владимиром Васильевичем. Он считал меня способной, но отношения испортились, и вот из-за чего. Во ВХУТЕМАСе организовали театральную мастерскую, и я решила туда перейти. В. В. Лебедев считал это глупостью и обиделся возможности сравнения своей мастерской с мастерской Б. А. Альмедингена. Сам он, хотя и оформлял в это время «Ужин шуток» в Большом драматическом театре, театра не любил и считал, что настоящему художнику нечего там делать.

Борис Алексеевич Альмединген являлся учеником и последователем А. Я. Головина, не имел никакого представления о новом искусстве, был традиционен и достаточно скучен. В прошлом это был сухой архитектор. Никакого сравнения с В. В. Лебедевым и быть не могло. Но меня окончательно и бесспорно увлекла поэтика театра. Я бредила им, мечтала о работе для сцены. Альмединген давал ученикам возможность близко узнать театр, познакомиться с ним

Л. И. Жевержеев и В. Э. Мейерхольд. Конец 1920-х



изнутри, все потрогать, пощупать, познать на собственном опыте. Он разрешал самостоятельно малевать декорации. Я пропахла красками и клеем, влюбилась в пространство живописного зала и в кисть «диджианс». Работать в декорационные мастерские Кировского театра нас пускали вечером. Было интересно, забравшись на колосники, смотреть вниз на сцену, особенно если шел балет.

Пропадая в театре, мы не забывали и училища.

Живописная мастерская Николая Андреевича Тырсы была одной из самых популярных во ВХУТЕМАСе. Тырса был высокий и стройный, похожий на козлика. Это сходство отражено в карикатурах и дружеских шаржах на него. В прошлом он занимался балетом, и у него все еще сохранялась легкая балетная походка. Тырса был женат на своей ученице и моей приятельнице — Елене Александровне Лейфер. Леля Лейфер, черненькая, с гладкими волосами, заплетенными косичками вокруг ушей, была идеальной федотовской моделью. Тырса оказался трогательным отцом. Три его дочери удивительным образом размещались у него на коленях, просовывая головы под мышки, обвивали его за шею, каждый раз образовывая интереснейшие композиции.

Личная мастерская Тырсы находилась у Кировского театра, там же, где квартира. Тырса давал возможность порисовать в ней, щедро рассылая молодым художникам специальные приглашения.

Графику во ВХУТЕМАСе преподавала Елизавета Сергеевна Кругликова, и делала это великолепно. Внешне она выглядела этаким парижским гаменом. Всегда была одета в полумужской костюм, ходила стриженная. Имела необузданный темперамент. Однажды предложила нам показать испанские танцы (в прошлом она долго жила во Франции, а потом в Испании), достала кастаньеты и чудно станцевала. И хотя она была немолода, а танцевала очень бурно, никто не смеялся.

Лекций по перспективе, рисунку не существовало, зато были занятия по истории изобразительного искусства и театра, и вел их уже знакомый мне по КУРМАСЦЕПУ Владимир Николаевич Соловьев.

Соловьев был влюблен в Ж.-Б. Мольера и неустанно давал нам задания по его драматургии. Лекции читал блестяще. Он был человеком высочайшей культуры. На занятия приносил ценнейшие книги из своей роскошной библиотеки. В блокаду, страшно голодая и замерзая, он не сжег, не обменял, не продал ни одной книжечки. Жил на Загород-

ном проспекте, на самом верхнем этаже, куда вела высокая узкая лестница, и умер во время бомбежки на этой же лестнице, победив спасать библиотеку... Это был удивительно красивый человек, с тонкими чертами лица, темно-русый, с рыжевато-золотистой бородкой и великолепными голубыми глазами. Его красота была духовная. Соловьев долго не женился и ходил какой-то неухоженный. Из карманов вечно торчали какие-то бумажки, книжки, носовые платки, наскоро завернутые в бумагу бутерброды. Плохо расчесанная борода старила. Он преподавал у нас недолго, но успел научить любить книгу, ценить знания и культуру.

Вскоре училище Штиглица закрыли и всех студентов перевели в Академию художеств, где несколько позднее была создана театральная мастерская под руководством М. Ф. Бобышева. Но так как нашему курсу оставалась только защита диплома, нас ни к кому определять уже не стали. На диплом мне было предложено сделать макет и эскизы к «Буре» В. Шекспира. Я сделала эскизы декораций и костюмов. Эскиз с парусами был подражанием В. Е. Татлину, но он мне и сейчас нравится, нравится идея. Я задумала паруса как драпировки. Их должны были во время действия менять. Вся сцена заполнялась парусами, которые в нужные моменты раздергивались.

Нас, выпускников, было несколько человек, среди них в театре потом работали только трое: Е. Якунина, Л. Мангуби и я. Все мы почти сразу пришли в Театр новой драмы. Его режиссерский штаб — А. Л. Грипич, В. Н. Соловьев, К. К. Тверской, К. Н. Державин — был сплошь мейерхольдовский. Это был один из первых в стране экспрессионистических театров, открывавший зрителю новый пласт драматургии. Программным спектаклем стало «Падение Елены Лей» Адриана Пиотровского в оформлении М. Левина. Спектакль шел более года почти ежедневно, с неизменными аншлагами. Постановщик спектакля Алексей Львович Грипич был дивным человеком, легким в работе и очень интеллигентным, его любили в труппе. Мы сделали вместе «Город в кольце» и «Наследство Гарланда». «Город в кольце» был спектаклем проходным для Театра новой драмы, не стал он значительным и для меня, не буду на нем и останавливаться, а вот «Наследство Гарланда» оказалось интересной постановкой. Шел спектакль в Театре Пролеткульта, куда А. Л. Грипич перешел с частью труппы после закрытия Театра новой драмы. Находился он там, где теперь Дом радио. Я предложила конструкцию из некрашенных досок. Установка имела две



Владимир Николаевич Соловьев. Начало 1930-х

площадки, соединенные лестницами. Играли не только на них, часть сцен проходила на площадке или перебрасывалась с нее на конструкцию и обратно. Для актеров эта декорация была сущим наказанием. Приходилось взбираться по тонким жердочкам, рискуя сломать себе шею. Спектакль очень долго держался в репертуаре, и не очень-то прочная декорация (я называла ее «курятник») совсем расшаталась.

Мои театры, за исключением Театра новой драмы и Пролеткульта, не вошли в писаную историю советского сценического искусства. Эти коллективы стихийно возникали и так же стихийно оканчивали существование через год-два, от силы три. Но краткий свой век проживали интенсивно. Умирали они по причине финансовой незащищенности. Это были нерентабельные коллективы, не имевшие дотации: их экономическая база изначально была непрочна. Назову их. В основном это студии: Морозова, Вербовой, среди театров — Обрядовый, Госнардом, ПУОКРА (Политуправления военного округа).

Студия Зинаиды Давыдовны Вербовой находилась на улице Халтурина. Здесь поклонялись Айседоре Дункан и танцевали босиком. Сама Вербова была заметной фигурой в театральном Петрограде тех лет. Высокая, стройная, с лицом мадонны, она имела

успех как танцовщица и долго выступала на маленьких сценах с сольными номерами. Я для нее делала костюмы, а также оформляла спектакли студии. На студийных вечеринках по заказу друзей Вербова обычно изображала нечто «буддийское», и всегда казалось, что у нее множество рук. Позже она была известна как одна из создательниц советской школы художественной гимнастики. Ставила гимнастические парады, выступала режиссером театрализованных празднеств.

Обрядовый театр помещался в здании бывшей Городской думы и в нашем Декоративном институте. Руководил им Михаил Туберовский, мой соученик по Курсам мастерства сценических постановок. После закрытия КУРМАСЦЕПа он продолжал заниматься у С. Э. Радлова. На квартире Сергея Эрнестовича на Васильевском острове было что-то вроде студии. Туберовский написал пьесу на «заумном языке», не помню точно, как она называлась, кажется «Керамир», в памяти сохранилась одна строчка: «Керамир-керамир-перкар-керамир», словосочетание многократно повторяющееся. Это было что-то восточное. Текст воспринимался фонетически, что-то вроде беспредметного театра. Нам страшно нравилось. Работать было весело и интересно. Спектакль создавался силами художников Декоративного института. «Абракадабра» оказалась вполне доступной. Все было понятно в наборе составленных Туберовским звуков. Оформляли спектакль я и Эмилия Годзь, жена Туберовского. Спектакль показали всего раз при небольшом стечении народа. Во второй работе театра, по пьесе М. Кузмина, точного названия не помню, я должна была исполнять главную роль — девы Зои, соблазнявшей монаха. Там были такие строки:

Мартиньяр, мой милый, погляди на меня,
Не узнал ты Зои, красы своей.

Дальше не помню, но стихи были хорошие. По ходу действия меня закутывали в ожерелья, драгоценные ткани и т. д. Я должна была играть обнаженной. Родители, прослышав про это, категорически запретили мне участвовать в спектакле. Он не был сыгран, но, кажется, по какой-то другой причине.

Сохранился макет к одной из первых моих работ в театре ПУОКРА — «Квадрату 36». Он еще недавно находился у вдовы уникального макетчика В. П. Ястребцева. Эта маленькая женщина жила в небольшой комнате коммунальной квартиры в окружении работ В. М. Ходасевича, Н. П. Акимова, М. З. Левина, А. В. Рыкова, С. С. Манделя и других мастеров, почти сорок лет после

смерти мужа оберегая его хрупкие детища от порчи и времени.

Ястребцев был сухонький невысокий человек. На стенах его комнаты висела масса фотографий знакомых актеров и актрис с дарственными надписями. Пришпиленные кое-как булавками и кнопками сплошь от пола до потолка, они, как обои, покрывали стены. Но главной достопримечательностью дома был диван, спроектированный и выстроенный хозяином. На нем Ястребцев спал, ел, готовил, мыл руки, работал. На подлокотнике находилась электроплитка, не вставая он кипятил чай, разогревал еду. Сверху был кронштейн с душем, из где-то спрятанного бака поступала вода — мыть руки. Часть спинки откидывалась. Ящик под диваном служил хранилищем книг, репродукций с картин известных мастеров Возрождения. Ястребцев ничего не выбрасывал. В его рабочем столе и в знаменитом диване было бесконечное количество ящичков, гнездышек, ячеек, битком забитых колесиками, винтиками, красками, картонками. При этом не возникало ощущения беспорядка. Во всем чувствовался дух целесообразности.

Для работы в театре ничего не требовалось. Все было просто: приходи и начинай работать, дипломов не спрашивали. Театры открывались и закрывались. Спектакль делался недели две. Легкость переброски из театра в театр, из эпохи в эпоху, из жанра в жанр, из темы в тему была удивительной. Мы быстро приобретали мастеровитость, подкрепленную известной долей самонадеянности. Брались за все: цирк так цирк, эстрада так эстрада. Эта всеядность, я считаю, мне повредила. Я и дальше существовала так же: театр, кино, цирк, эстрада. И многое пролетело мимо. Думаю, в моей биографии художника все могло бы быть иначе: фундаментальной, серьезней, основательней.

В 20—30-е годы я много работала для эстрады. В ленинградской эстраде тех лет были интереснейшие люди: Гершуни, Бочаров, Бельский, Углич. Начинали там и в будущем известные балетмейстеры Р. Захаров, П. Гусев, К. Голейзовский. Последний был постановщиком-«гастролером».

Касьян Ярославич Голейзовский обладал сильнейшим темпераментом. Когда он ставил, то протанцовывал все движения. На показы собирались зрители. У них на глазах Голейзовский превращался в различных персонажей, менял обличья, совершенно преобразовывался пластически. Это всегда было точно, остро, лаконично, предельно изобретательно, с отличным вкусом. В работе он обогатил художника: много видел, массу всего знал, блистал эрудицией. Был большой

выдумщик. Если не ошибаюсь, первый ввел в концертный обиход балетный дивертисмент. «Музыкальный магазин», поставленный Голейзовским в мюзик-холле, имел бешеный успех. Почему-то я оформляла преимущественно балетные номера этнографического характера. С тем же К. Голейзовским делала гуцульский танец. Он потрясающе знал Закарпатье. Не терпел никакой приблизительности, стремясь к максимальной художественной точности. Пояс обязательно должен был быть подлинный — кожаный с металлическими пряжками. Голейзовский всегда точно формулировал требования к художнику. Казалось, что он держит в руках нужный ему костюм и просто описывает его. Проблема костюма его особо занимала. Он собирал предметы народной культуры. Новому своему приобретению или подарку радовался безудержно, как ребенок. Каждая очередная игрушка наталкивала Касьяна Ярославича на мысль, все окружающие вещи оказывались потенциально заряженными пластическими или ритмическими мотивами.

В 1926 году я неожиданно оказалась на «Ленфильме», тогда еще студии «Совкино». Я давно мечтала о кинематографе, он был моей страстью. Здесь необходим краткий экскурс в прошлое, с картинками быта.

Когда мне было 8 лет, мы переехали в Саратов, куда отец получил назначение по службе. В первом этаже нашего саратовского дома находился маленький кинотеатрик «Разумный кинематограф». Зал почти не освещался и был тесен, картины шли под унылый аккомпанемент расстроенного пианино. По окончании программы следовал обычно сеанс для взрослых. На него я не попадала и все же видела комедии с непременным участием несравненного Глупышкина и картины с красавицей Эспезией Сантос — сентиментальные истории о красивой жизни, страстной любви, невинных девушках и рыцарственных мужчинах.

Главной достопримечательностью Саратова тех лет были галахи. Галахами называли носильщиков, молодых парней, обвешанных с ног до головы мешками. Их вешали на специальных ремнях спереди и сзади, перебрасывая через плечи. Галахи возлежали в свободных позах прямо на берегу, жарились на солнце, ожидая работы. Взмахом руки их «снимали» с набережной на базар саратовские хозяйки. Возвращались галахи, обвешанные мешками с вяленой рыбой, сахаром, мукой до такой степени, что их не было видно. Подлинные горьковские типы, галахи походили на бурлаков с картины И. Е. Репина.

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ И ГРИМОВ Е. СЛОВЦОВОЙ



К спектаклю «Наследство Гарланда» В. Плетнева. Режиссер А. Грипич.
Театр Пролеткульта. 1923



К спектаклю «Битва жизни» («Святочные рассказы» Ч. Диккенса).
Драматическая студия Морозова



К спектаклю «Битва жизни» («Святочные рассказы» Ч. Диккенса).
Драматическая студия Морозова



К спектаклю «Лисистрата» Аристофана. Режиссер С. Радлов.
Малый оперный театр. 1924

Возвращаясь в Петербург, я печалилась, расставаясь с «Разумным кинематографом». Но скоро я вновь стала завсегдатаем кинозалов, сопровождая на работу в кинотеатры «Пикадилли» и «Паризиана» подругу-пианистку. И вот однажды я отправилась на фабрику «Совкино», что находилась на Каменноостровском, желая устроиться художником, но помню, что была готова и на любую исполнительскую работу, лишь бы перейти в кино. Вошла в кабинет директора «Совкино» А. М. Сливкина. Кабинет был обставлен мебелью из карельской березы, украшенной бронзой. На полу лежал дивной красоты ковер, у большого письменного стола стояли два глубоких кресла. Я села на край одного из них, ощутив невероятную робость. Нарушил молчание Сливкин. Узнав, что я имею некоторый опыт работы в театре и цирке, спросил, что я знаю о художнике в кино. Отвечала, что мало, но прошу назначить меня ассистентом. Сливкин: «Нам нужны художники. Ставлю вас на картину». Я слабо возражала. — «Научитесь!» На этом разговор закончился. Выйдя за дверь, я получила и сразу заполнила листок договора. Первой моей картиной были «Гончары» режиссера О. М. Галлая. Мне вручили сценарий и повезли на завод Ломоносова, нужно было зарисовать печь для обжига. Пришлось ее обмерять, а от нее так и несло жаром. Всю ночь я рисовала, чертила, через два дня печь нужно было построить в павильоне, в бывшем Розовом зале ресторана «Аквариум».

При входе в него дежурил бравый усатый пожарник в полном обмундировании. Кругом площадки шли ложи, перегородки между ними были сломаны, получился сплошной коридор, по которому можно было обойти вокруг зала. В центре когда-то был коток, при мне разбирали его ледяную установку и перестилали пол. На втором этаже находилось множество осветительных приборов — от больших «бигов» до маленьких «беби». Повсюду стояли фанерные щиты с обрывками обоев и осыпавшейся штукатуркой. Щиты для съемки собирались и укреплялись гвоздями. От бесконечного заколачивания гвоздей стоял страшный шум. Картины были немые, съемкам это не мешало, но у работников студии к концу дня страшно болела голова. Помню, как приезжал известный московский художник Егоров. Я бегала смотреть, как он будет строить павильон. Он сел на стул, откуда предполагалось снимать, без эскиза и плана, палочкой показал, куда какой щит ставить. Все это заняло полчаса. Павильоны в те времена строились на одну точку съемки, на так называемый общий план. Не было панорам, съемок с кра-

на и других более поздних изобретений. Когда нужен был «крупешник», то есть крупный план, снимали на любой стенке. Сам павильон строился так, чтобы между щитами образовывались пролеты, в них операторы расставляли осветительные приборы.

Когда постройка павильона подходила к концу, появлялся «бать» — Байковский, худой, длинный, в черном халате, забрызганном красками, с бородачкой как у Дон Кихота. «Бать» появлялся с большим старым пульверизатором и принимался обрабатывать павильон бейцем (черно-коричневой краской), чтобы придать ему обжитой вид. Увлеченный работой, он не знал меры. Остановить его было немудрено, он был помешан на своем бейце, да я и не была для него авторитетом. «Бате» многое можно было простить — он горел работой. Павильоны мои принимались хорошо, но после «обработки» всех углов и дверных косяков операторов неизменно начинала беспокоить излишняя чернота.

Одна из первых моих картин — «Утюг». Так назывался трактир на Косой линии Васильевского острова, где происходило действие; дом стоит и сейчас и по-прежнему похож на утюг. К началу съемок трактир уже не существовал, но подобные ему заведения еще во множестве сохранились в районе Лиговки. В то время в искусстве шла усиленная борьба за реализм, приближенность к жизни, достоверность. Натуральность изображения почиталась за главное. А я совершенно не была знакома с жизненным материалом. Естественно, принялась за его изучение. Узнав у знакомого милиционера, что самый страшный трактир — «Филька», отправилась туда. Одной было появляться небезопасно, и я приглашала приятелей, которые с удовольствием ходили за мой счет. Жутковатый и характерный по лицам, посещавшим его, «Филька» не оставил по внешнему облику сильного впечатления. Значительно интересней оказались другие. По левой стороне Лиговки, ближе к Обводному каналу, было трактиров восемь. Видно, до революции там были заезжие дворы, и все еще очень долго напоминало дореволюционный быт.

Наиболее понравившееся мне заведение было абсолютно кустодиевское: расписные занавески, пузатые самовары, чайники на полках, дивная примитивная живопись: замок, голубое озеро и лебеди. Кроме лубочных картинок, подсмотренных на Лиговке, я украсила свой «Утюг» надписями: «Пей ты пильзенское пиво, будешь выглядеть красиво», «Пью всегда я пиво «Вену» и с собой беру на смену» и другими не менее зани-



Эскиз костюма к спектаклю Обрядового театра «Керамир Бер-хар». Режиссер М. Туберовский. 1920



Эскизы костюмов к «Мещанину во дворянстве» Ж.-Б. Мольера. Студенческая работа (курс В. Н. Соловьева). 1920

мательными текстами, увиденными мною там же.

Когда я впервые появилась на студии, там было всего три художника: Менкин — он работал с С. А. Герасимовым, Б. Дубровский-Эшке — суховатый и малоинтересный мастер, судя по всему, архитектор по образованию, он-то и был главным художником студии, и Е. Е. Еней. Евгений Евгеньевич Еней был первый художник, с которым я столкнулась на студии. Он сравнительно недавно, в 1923 году, приехал из Венгрии. Сдержанный, он многим казался замкнутым. Мне посчастливилось дружить с ним. Я получила свой первый фильм, не имея опыта работы в кино. Е. Е. Еней учил меня технологии, показывал, как строить павильон, объяснял, что такое декорация в кино, как она зависит от камеры, как учесть точку зрения оператора и многое другое. Он был поразительно терпелив. Это был добрейший человек и очень честный художник.

Рядом с Е. Е. Енеем вспоминается Андрей Николаевич Москвин, уникальный оператор. Он досконально знал технику, все последние ее достижения у нас и за рубежом, изучал приборы и их возможности. Хорошо разбирался в живописи, считал это

важным для профессии. Все его знания были основательны. Москвин казался необщительным. Был молчалив. Я работала с ним на картине «Александр Попов». Помню, в процессе съемок забыла в costume подтонировать передник, и он «влез» в кадр белым пятном. Л. З. Трауберг при всех отчитал меня. Я стою и реву. Вдруг А. Н. Москвин носовым платком вытирает мне нос. Совсем неожиданное и очень мужское утешение.

Оба, и Е. Е. Еней, и А. Н. Москвин, работали с Г. М. Козинцевым. Вычленив, кто что делал, было невозможно. Мне кажется, что и придумывали они все вместе, хотя мозговым центром считался Г. М. Козинцев. Заслуга последнего велика уже потому, что он спаял их в один коллектив. Работать с ним было очень тяжело. Он часто менял решения, и мне казалось, совершенно умучивал Е. Е. Енея. В отличие от Е. Е. Енея и А. Н. Москвина, общение с которыми всегда было очень простым, Козинцев мне казался недостижимым.

Неожиданным открытием для меня стал скромный с виду С. А. Герасимов, на многое совершенно заново открывавший глаза работавшим с ним людям. Так было с Лермонтовым. Мы ставили «Маскарад». Декорации

создавал Менкин, очень хороший художник, он погиб в войну. Над костюмами трудилась я. Проблем с ними не было. Художники основательно делали эскизы декораций и небрежно — легкие почеркушки — костюмов. В подробных эскизах не было нужды, никогда после на студии не было такого количества костюмов, как тогда. Помещение было тесное, но в нем хранились неповторимые вещи: подлинные военные формы разных полков — улан, драгун, гусар и других, сенаторские алые мундиры, шитые золотой ниткой фрейлинские платья с длинными шлейфами, коллекция великолепных народных костюмов, костюмы, перевезенные из Аничкова дворца, реквизированные из особняков и даже Зимнего — почти полностью весь фрейлинский гардероб. Настоящим маленьким музеем был реквизиторский цех: роскошные ковры, красивые драпировки, портьеры, люстры, картины, бронза. Портьеры и драпировки находились в руках мастера-обойщика, очень интересного человека, похожего на коренастого черного гнома. Он мог задрапировать любые окна, двери, колонны, стены. Был большой специалист. Прежде работал в очень богатых домах, в самих дворцовых покоях. Ткани, шнуры, кисти слушались его. Руки — чудо, сразу все драпировали. Мало что сохранилось на студии. В последующие годы не было интереса, любви к вещам, а отсюда и бережливости. Помню, в 50-е годы на студийном дворе разбивали на куски ценный рояль XVIII века, светлого дерева, с медальонами в стиле Ватто. Художники, к сожалению, увидели это слишком поздно.

За свою профессиональную жизнь я встретила двух «вулканических людей»: К. Я. Голейзовского и Г. Л. Рошаль.

С Рошалем мы делали первую цветную картину «Ленфильма» — «Мусоргский». Все было ново для него и для нас. За длинным столом сидели операторы, художники, ассистенты режиссера и операторов, второй режиссер, помреж и т. д., в центре — Рошаль. Перед ним лежал большущий бумажный свиток, где были указаны места музыки и цвета — своеобразная диаграмма повышения и снижения цвета в зависимости от насыщенности драматического действия и эмоционального звучания музыки. Рошаль искал связь между звуком и цветом. Хотел научно подойти к созданию первого на студии цветного фильма. И кое-что у него получалось. Иногда, правда, бывало грубовато, резко по цвету. Несовершенная техника, но очень хорошая пленка, вырывались вперед красные цвета.

Работал Григорий Львович с бешеным

энтузиазмом. Совершенно невероятной своей подвижностью, внутренней и внешней, он напоминал К. Голейзовского. Рошаль был так увлечен работой, что и заболев собирал около себя в малюсенькой квартирке сестры на Звенигородской всю съёмочную группу. Негде было сидеть, стоять, а он требовал полноценных репетиций, в костюмах и с реквизитом. Всё свозили в крохотную комнатушку, в центре которой, высоко подняв на подушке больную ногу, лежал Г. Л. Рошаль. Но какие это были репетиции!

Тяжело больной, он приходил на студию, из ящиков в мгновение сооружалось «ложе», и он репетировал.

Я много работала в эстраде и цирке. До сих пор убеждена, что оформить балетный номер или цирковое представление можно красочно, изобретательно и интересно, не менее достойно, чем любой драматургический материал. Художники недооценивают этой сферы деятельности. Здесь масса возможностей, заложенных в особенностях жанра. Одним из любимейших моих занятий в цирке было «одевание» слонов. С удовольствием вспоминаю своего «Черного пирата». Это — вторая редакция водной пантомимы, некогда осуществленной в цирке Чинизелли. Режиссерами были Евгений Павлович Гершуни и Арнольд Григорьевич Арнольд — интереснейшие люди, чьи имена вошли в историю отечественного цирка.

Я благодарна цирку за многое, в том числе и за то, что он спас меня и сына. В эвакуации в Иваново мы сильно голодали. Я зарабатывала на карточку уборщицей в Доме инвалидов, когда неожиданно встретила Евгения Михайловича Кузнецова, тогдашнего руководителя Московского цирка. Он устроил меня в ивановский цирк пожарником. В мои обязанности входило изготовление плакатов. Это были огромные агитплакаты, висевшие при входе. Скоро мне поручили оформить номер. Первой моей работой стала пантомима «Народные мстители». Она имела успех, понравилась, и мне дали хороший паек, уже художника, а не пожарника, как прежде.

Война окончилась, и я вернулась на студию, где и проработала все оставшиеся годы. Сейчас вспоминаю... Воспоминания — это та ниточка, которая соединяет прошлое с настоящим, дает иллюзию продолжения жизни в кругу уже ушедших людей, продлевает процесс творчества, без которого художник не может. Ведь это — та же художественная работа...

Записала Л. С. ОВЭС

РЕШЕНИЕ

№ 842

(до и после)

Не все знают, что первое тайное общество декабристов было создано в феврале 1816 года в нашем городе.

Едва ли кто-либо не знает, что восстание 14 декабря 1825 года произошло тоже в нашем городе и что здесь же шло следствие, заседал суд и вершилась казнь.

Не все знают, что сегодня в стране более десятка музеев декабристов.

Едва ли кто-либо не знает, что такого музея в нашем городе нет.

Не все знают, что впервые идея его создания была высказана в марте 1917 года и уже через 71 год по этому поводу инстанциями было принято положительное решение за номером 842.

Но никто не знает, когда музей будет открыт на самом деле.

На возникающие по этому поводу вопросы ответить не очень просто, но предлагаемая хроника кое-что может прояснить.

УСТАВ

18 марта

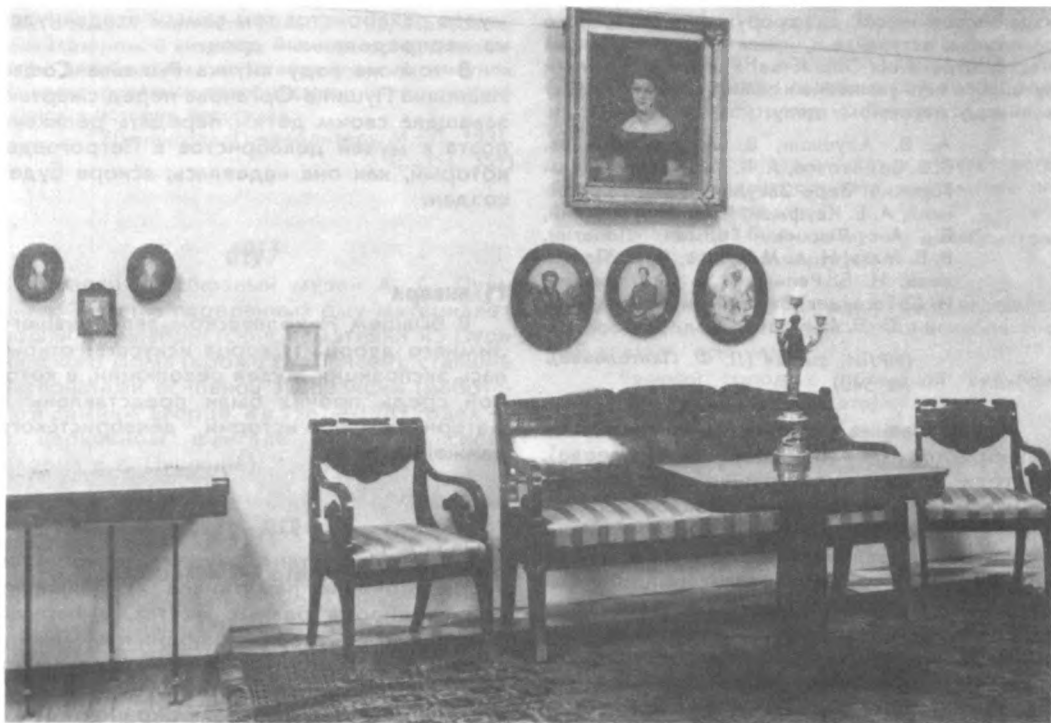
В библиотеке Академии художеств состоялась учредительное собрание Общества памяти декабристов. Его организатором и председателем стал Лонгин Федорович Пантелеев, видный издатель, в прошлом член народнической «Земли и воли», прошедший енисейскую ссылку. Собрание приняло воззвание «К сознательным гражданам России» и устав общества.

§ 1. Общество памяти декабристов ставит себе целью:

А. Изучение движения декабристов, руководивших ими идей и ознакомление с ними народных масс.

В видах этого Общество:

- а) изучает «дела», сочинения и мемуары декабристов,
- б) изучает портреты, виды, рисунки и т. п., дающие представление об их жизни в России и Санкт-Петербурге и об их деятельности,



На выставке «Декабристские реликвии». 1988

в) организует Музей памяти декабристов... (...)

Устав Общества памяти декабристов
(Пг., 1917)

К СОЗНАТЕЛЬНЫМ ГРАЖДАНАМ РОССИИ

Озарившая нас свобода освещает современникам только ближайших борцов за освобождение Родины. Но никто не должен забывать, что политическая свобода, ныне достигнутая, не результат сегодняшнего дня или случайного успеха; она — итог стремлений и чаяний долгих лет, она — завершение работы многих поколений в течение более чем столетия.

Впереди других, на заре прошлого века, — обширное движение Декабристов.

Вооруженное восстание 14 декабря 1825 года в Петербурге и несколько позднее в провинции, неслыханный по своей жестокости политический процесс и, наконец, казнь лучших людей эпохи: Пестеля, Рыльева, Каховского, Бестужева, Муравьева — вот первый общественный этап истории русского освободительного движения, вот первая запечатленная кровью борьба за народное дело.

Дело Декабристов и их имена никогда не должны быть забыты. И особенно теперь, «в первый вольный русский день», мы должны благо-

говейно проникнуться важностью их подвига, всю глубиной их замысла. Героизм Декабристов драгоценен и потому, что многие из них, более прозорливые, восстали с оружием в руках без всякой надежды на победу. Они смело и справедливо полагали, что их мученическая смерть заложит первый несокрушимый камень русской свободы.

Идеи, руководящие Декабристами, — от требования раскрепощения крестьян до созыва Учредительного Собрания — еще мало изучены, самое движение не освещено светом истории, сочинения и мемуары почти безвестны.

Собрать, изучить, издать все, что сохранилось, сделать движение и идеалы Декабристов доступными широким народным массам, создать им величественный памятник в Петрограде — как дань благоговения и как высокий пример современникам и потомству — вот главные задачи вновь организовавшегося «Общества памяти Декабристов».

Возникшее по инициативе группы писателей и художников, оно стремится стать демократическим, всенародным. Все сознательные граждане свободной России призываются принять в нем посильное участие.

Несите в Общество священные реликвии Декабристов, сообщайте воспоминания, письма, портреты, присылайте пожертвования для

издания сочинений, для сооружения достойного памятника, вступайте в члены и организуйте на местах отделения Общества! Уважение к памяти прошлого есть уважение к самим себе и ко всему великому народному делу.

А. В. Апушкин, В. А. Беклемишев, В. В. Водовозов, А. В. Васильев, Максим Горький, Вера Засулич, Н. И. Иорданский, А. Е. Кауфман, Я. Н. Колубовский, Е. А. Ляцкий, Герман Лопатин, В. В. Матэ, Н. А. Морозов, Л. Ф. Пантелеев, И. Е. Репин, В. В. Светловский, Н. С. Таганцев, Вера Фигнер, И. А. Фомин, П. Е. Щеголев.

(ИРЛИ, ф. 224 (Л. Ф. Пантелеева), № 540)

На воззвание откликнулись потомки декабристов (И. Якушкина, К. Рылеева), деятели науки, культуры, общественного движения (Л. Рейснер, М. Довнар-Запольский, В. Базилевич и др.). Среди них был и М. М. Зензинов, многие годы собиравший коллекцию декабристских материалов и выпустивший на свои средства в 1906 году альбом «Декабристы. 86 портретов, вид Петровского завода и 2 бытовых рисунка того времени».

Июнь

...Вероятно, в Петрограде будет основан какой-нибудь Музей, в котором бы можно было поместить многие вещи, принадлежавшие Декабристам, а такие, я знаю, есть в России и в Сибири? Хорошо бы все их сгруппировать при обществе. У меня есть здесь... 3 картины и 32 портрета Декабристов, 2 картины писаны рукой кого-то из Декабристов... очень интересная естественная история — большая книга, писанная от руки, с массой прекрасно исполненных рисунков зверей и насекомых. Все это я передам охотно в будущий музей. Я уже стар, а после меня может многое затеряться, а потому лучше при жизни дать этим предметам известное назначение и их сберечь как реликвии этих великих людей.

Из письма М. М. Зензинова Л. Ф. Пантелееву, 7 июня 1917 года (ИРЛИ, там же, л. 25)

1919

9 октября

Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов учредил Музей революции, в котором решено открыть два отдела: революционного движения до 25 октября 1917 года и Октябрьской революции. Вопрос о

музее декабристов тем самым отодвинулся на неопределенный срок.

В том же году внучка Рылеева Софья Ивановна Пущина-Органова перед смертью завещала своим детям передать реликвии поэта в музей декабристов в Петрограде, который, как она надеялась, вскоре будет создан.

1920

11 января

В бывшем Николаевском зале бывшего Зимнего дворца (Дворца искусств) открылась экспозиция Музея революции, в которой среди прочих были представлены и материалы по истории декабристского движения.

1920—1925

Из-за отсутствия музея декабристов сосредоточение памятников их движения происходило в разных местах, в первую очередь — в Музее революции и в Пушкинском Доме. Поступления шли от потомков декабристов, коллекционеров и из ведомственных музеев дореволюционной России (полковых и др.). Ряд петроградских улиц получил имена декабристов.

1925—1926 и последующие

Широко отмечено 100-летие восстания на Сенатской площади и казни декабристов. Остров Голодай, на котором по преданию похоронены пятеро казненных, переименован в остров Декабристов, на нем заложен памятник.

Продолжала работать экспозиция в Музее революции.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ РЕВОЛЮЦИИ

Пл. Урицкого,
Дворец искусств (б. Зимний)

1 отдел. История революционного движения в подпольный период.

Комната 1. <...> Древки знамен и знамена полков, принимавших участие в восстании; пушки, из которых стреляли в восставших; портреты декабристов, руководивших восстанием. Следственный материал по делу декабристов. Портреты членов следственной комиссии. Рисунки, изображающие декабристов на допросе.

Комната 2. Портреты участников Северного тайного общества... Южного тайного общества... о-ва соединенных славян, жен декабристов. Рисунки декабристов, относящиеся к их пребыва-

нию в ссылке; портреты декабристов, зарисованные Мазером. В витринах — вещи, принадлежавшие декабристам, собственноручный рисунок Рыльева, рукописи декабристов и книги, относящиеся к истории восстания.

(Ленинград: Путеводитель. М.; Л., 1931. С. 354, 355)

1953

Создан Всесоюзный музей А. С. Пушкина. В состав переданных ему материалов вошли и декабристские памятники из Пушкинского Дома (кроме рукописей), ставшие экспонатами основной экспозиции (работала в Зимнем дворце, а в 1967—1989 годах — в церковном флигеле Екатерининского дворца в г. Пушкине).

1954

Расформирован 1-й отдел Музея революции (дооктябрьский период). Декабристские материалы переданы в отдел истории русской культуры Эрмитажа и в Музей истории Ленинграда. Декабристский книжный фонд остался в собрании Музея революции, реорганизованного в Музей Великой Октябрьской социалистической революции (из Зимнего дворца переехал в особняк Кшесинской).

Как видим, отсутствие музея декабристов в Ленинграде привело к образованию разрозненных декабристских собраний, а в 1953—1954 годах — к их дроблению, что, в свою очередь, создавало еще большие трудности для формирования такого музея. Впрочем, подобные планы в те годы, по-видимому, не возникали.

Материалы из собрания потомков Д. Завалишина (выставка «Декабристские реликвии». 1988)



1974

В преддверии 150-летия восстания на Сенатской площади выдвинута идея создания музея декабристов в Ленинграде.

...Вопреки здравому смыслу и чувству исторической справедливости, эта инициатива не получила одобрения.

А. Марголис. Быть ли музею декабристов? (Смена. 1988. 12 марта)

Д. Гранин: «В 1974 году... был поставлен вопрос о создании в городе Музея декабристов. Нам сказали: «Не надо».

Великий город с областной судьбой? (Лит. газ. 1988. 2 марта)

1975

Декабрь

Отмечено 150-летие восстания на Сенатской площади. В мемориальном музее «Лицей», в Доме ученых им. М. Горького, в Литературном музее Пушкинского Дома работали выставки, прошли научные конференции. На здании Сената, на фасаде дома, в котором жил К. Рылеев, на здании, где размещался лейб-гвардии Московский полк, установлены мемориальные доски. В Комендантском доме Петропавловской крепости Музеем истории Ленинграда открыта экспозиция, посвященная дореволюционному периоду истории города. В нее вошли декабристские залы, в том числе — мемориальный, в котором был оглашен приговор. На месте казни установлен обелиск.

Нелегким бременем юбилейные мероприятия легли на плечи ленинградской милиции. В течение двух недель (14—26 декабря) действовал милицейский пост с собакой у памятника на острове Декабристов. Под бдительную охрану в воскресный день 14 декабря были взяты площадь Декабристов и прилегающие улицы. Утром задержано несколько человек, представителей правозащитного движения и неформального искусства, намеревавшихся встретиться на площади (Соловьев С. Аллергия // Ленингр. ун-т. 1989. 17 нояб.).

Политическое и художественное инакомыслие, черпавшее нравственную силу в истории дворянского волюнтаризма, усилило и без того настороженное внимание городских властей ко всему, что призвано было публично напомнить о декабризме. Так, торжественно открытая на бывшей Сенатской площади мемориальная доска вскоре исчезла — загадочным образом и на длительное время. Идея создания музея

декабристов, отвергнутая в 1974 году, становилась еще более проблематичной. В то же время такие музеи один за другим открывались в Сибири, а позже и в других местах.

Июль

Книгами, личными вещами К. Ф. Рылеева, чья короткая героическая жизнь оставила яркий след в русской истории, пополнились фонды Всесоюзного музея А. С. Пушкина. Реликвии передал в дар ленинградскому хранилищу праправнук декабриста — москвич Н. Н. Органов. <...>

О. Сердобольский. Реликвии поэта-декабриста. (Веч. Ленинград. 1979. 13 июля)

Николай Николаевич Органов доводился внуком той самой Софье Ивановне Пущиной-Органовой, которая в 1919 году завещала своим потомкам передать книги и вещи Рылеева в музей декабристов в Петрограде. Прошло ровно 60 лет, и Николай Николаевич, потеряв надежду увидеть такой музей, принял решение передать реликвии во Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Однако сделал это с оговоркой: если музей декабристов в Ленинграде все же будет создан, экспонаты должны поступить в его фонды.

Август

В восьмом номере журнала «Ленинградская панорама» напечатана статья Б. М. Кирикова и А. Д. Марголиса «Уголок старого Петербурга» — о планах создания комплексной мемориальной зоны в историческом центре Ленинграда. Предложения по ее музеефикации содержали проект «военно-исторического музея ратной славы российской гвардии XVIII—начала XIX века с разделом, посвященным декабристам» в бывшем офицерском корпусе казарм лейб-гвардии Павловского полка — улица Халтурина, 4-б (находится между домами №№ 1 и 3 по Аптекарскому переулку).

Непригодный для жилья первый этаж этого здания был рекомендован для музейных целей специалистами ЛенжилНИИпроекта еще в самом начале разработки планов заповедной зоны. Однако пока по ней готовились концептуальные и проектные предложения, в доме № 4-б был завершён капитальный ремонт и пустующие помещения 1-го этажа районные власти предоставили на правах аренды журналу «Аврора», покинувшему из-за ремонта свою редакцию на Литейном.

Тем временем робкая идея «раздела, посвященного декабристам», стала вытесняться в планах музейщиков проектом много масштаба. Становилось ясно, что в рамках комплексной заповедной зоны, с ее программой музеефикации, шансы долгожданного музея декабристов повышаются, что командное «Не надо», брошенное в 1974 году, на этот раз может и не прозвучать.

27 мая

Исполком Ленсовета решением № 292 одобрил в целом идею заповедной зоны и поручил Музею истории Ленинграда, Главному архитектурно-планировочному управлению и институту ЛенжилНИИпроект разработать и представить проектные предложения (в том числе и по музею декабристов).

Музей истории Ленинграда подготовил и представил соответствующим службам исполкома Ленсовета проект решения о создании музея декабристов в доме № 4-б по улице Халтурина.

При его разработке в ряду главных рассматривался вопрос о месте размещения музея. Анализ архивных материалов по истории строительства зданий, связанных с жизнью и деятельностью декабристов, показал, что большинство этих домов (а в Ленинграде их более 70) за прошедшие полтора столетия приобрело в результате перестроек иной облик, полностью или частично утратило внутреннюю планировку и отделку интерьеров. Для научно обоснованного воссоздания мемориальной среды отсутствуют, как правило, изобразительные и описательные материалы. В первую очередь это относится к наиболее известным декабристским адресам, таким, как дом Российско-Американской компании, в котором жил К. Рылеев (наб. Мойки, 72), дом Муравьевых (наб. Фонтанки, 25), и к другим. Анализ иных проблем (расселение, капитальный ремонт и пр.) привел к выводу, что реальные сроки открытия музея в мемориальном здании оказываются за пределами нынешнего столетия. Необходимо было учесть и еще одно обстоятельство. Существовавшие в стране и готовившиеся к открытию декабристские музеи расположены в мемориальных зданиях и посвящены определенному кругу лиц и отдельным

страницам, иногда — этапам истории движения. В этой сложившейся структуре ленинградскому музею необходимо ориентироваться на историю декабризма в целом, приобрести характер научно-музейного центра. Все эти причины и побудили на данном этапе отказаться от планов, связанных с мемориальными декабристскими зданиями. Они остановили внимание на доме, расположенном в границах проектируемой заповедной зоны (вне которой получить помещение было практически нереально), насыщенной памятными местами декабристов и исторических лиц их эпохи, прошедшем капитальный ремонт и имеющем большой объем нежилой и удобной для организации музея площади (в данном случае — 350 кв. м.).

14 марта

Декабристская секция Совета содействия Музею истории Ленинграда и потомки декабристов обратились в Министерство культуры РСФСР с просьбой содействовать принятию решения о музее декабристов. Письменные и устные обращения повторялись в июне 1987 года и в марте 1988-го.

Июнь

16 июня на бюро обкома КПСС был рассмотрен вопрос о повышении роли Главного управления культуры в духовной жизни Ленинграда. <...> На вопросы читателей «Смены» отвечает начальник Главного управления культуры Ленгорисполкома Анатолий Петрович Тупикин.

— ...Когда же в нашем городе будет наконец музей декабристов?

— В Дзержинском районе, в квартале 100, по решению исполкома создается музейная зона. Туда войдет и дом номер четыре по улице Халтурина — здание бывших казарм лейб-гвардейского Павловского полка. Там и предполагается создать музей декабристов.

— Но я слышала, что этот самый Павловский полк участвовал в подавлении восстания. Может быть, целесообразнее сделать музей в доме № 72 по набережной Мойки?

— Дом этот... несколько раз перестраивался. И для того, чтобы восстановить его в том виде, в каком он был в 24—25-х годах прошлого века, его надо практически построить заново. Иначе создавать музей невозможно.

— А какие сроки создания музейной зоны?

— До 1995 года она должна быть закончена, но музей будет значительно раньше.

(Смена. 1987. 18 июня)

19 марта

Состоялась сессия Ленгорсовета, рассмотревшая вопрос «О повышении роли учреждений культуры и искусства в духовной жизни ленинградцев». За неделю до этого, 12 марта, газета «Смена» сообщила, что Музеем истории Ленинграда и Главным управлением культуры к началу сессии подготовлен проект решения о создании музея декабристов. Сессия в основном одобрила идею музеефикации квартала 100. Однако решения исполкома по этому вопросу не последовало.

Д. Гранин: «Сейчас музей [декабристов] создан в Москве. Возникает вопрос: где же все-таки было восстание? Лишь буквально на днях появилось сообщение, что музей декабристов, кажется, будет. Но сколько лет упущено! И сколько еще пройдет!»

Великий город с областной судьбой?
(Лит. газ. 1988. 2 марта)

Май

Проект создания музея декабристов в Аптекарском переулке получил одобрение на обсуждении в городском отделении Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК).

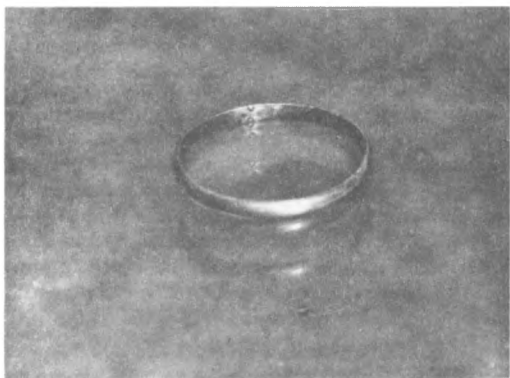
Обсуждения прошли также в Ленинградском отделении Института истории АН СССР, на конференции, проведенной Фондом культуры и Музеем истории Ленинграда, в Городском экскурсионном бюро, в декабристской секции московского городского отделения ВООПИиКа. Во всех случаях проект получил положительную оценку.

Июль

Открылась подготовленная Музеем истории Ленинграда выставка «Декабристские реликвии» (из частных собраний). Она дала представление о внушительности фонда декабристских памятников, рассредоточенных в семьях потомков декабристов и в собраниях коллекционеров. Некоторые владельцы реликвий выразили готовность передать их в ленинградский музей декабристов, если он будет создан.

Август

Накануне мартовской сессии Ленгорсовета народных депутатов... все, от кого зависело решение вопроса, единодушно и однозначно гово-



Материалы из собрания потомков К. Рылеева, переданные будущему музею декабристов Н. Органовым (выставка «Декабристские реликвии». 1988)

рили, что на сессии будет принято окончательное решение, и... за работу. И вот в этот многообещающий момент, когда уже казалось, что мы падаем грудью на финишную ленточку, явно определилось влияние противодействующих сил.

Они проводили собрания, на которых доверчивым и малоосведомленным слушателям внушали, что создание музея декабристов в Аптекарском переулке недопустимо, и если его создавать, то на набережной Мойки, 72. Здесь же составлялись коллективные письма и отправлялись в адрес предстоящей сессии... <...>

...Быть или не быть музею декабристов? Или в ответственных кругах по-прежнему считают, что это зависит от достижения единства во взглядах на адресную проблему музея? Но не придется ли ждать до скончания века, поскольку такого единства не предвидится?

Станислав Коржов. Не дожидаясь XXI столетия: Продолжаем разговор о музее декабристов (Смена. 1988. 9 авг.)

Кто же те «противодействующие силы», не названные автором? Весь дальнейший ход событий дает однозначный ответ: прежде всего руководители редакции журнала «Аврора». У нас будет возможность ознакомиться с их точкой зрения. А пока отметим еще две публикации того же года.

...Почему здесь (на Мойке, 72.— М. В., В. Ш.) нельзя создать... музей декабристов? А ломбард переместить в подобающее ему место — в один из пустующих винных магазинов, закрытых еще в 1985 году. <...>

Пока продолжается дискуссия, в залах этого дома процветает работа по приему различных ценностей, идет своя жизнь, которую не собираются менять ни на что другое. И отступают тени Наталии Михайловны Рылеевой и ее крохотной Настеньки, ждущих возвращения мужа и отца с Сенатской площади. Отступает тень самого Кондратия Федоровича...

Мы должны, наконец, «вернуть» эти светлые тени на свое законное место. И в этом будет подлинное понимание идеи ленинградского музея декабристов.

В. Загорулько. «Бомж»... Кондратий Рылеев (Веч. Ленинград. 1988. 13 июля)

...Место для будущего музея декабристов называет в своем письме кандидат биологических наук И. Л. Туманов. Он предлагает разместить его в бывшей Благовещенской церкви по Приморскому шоссе, 75, предварительно приведя ее в порядок. Это замечательный памятник архитектуры. По преданию, сюда перед дуэлью заезжал А. С. Пушкин с К. Данзасом.

В. Загорулько. Помнить славные имена: Где же и когда в Ленинграде будет создан музей декабристов (Ленингр. правда. 1988. 2 сент.)

К сожалению, дилетантизм, с характерной для него риторикой, ссылками на эффектные, а на самом деле далекие от действительности факты, нашел себе место в развернувшейся дискуссии вокруг будущего музея декабристов. Приняли в ней участие и специалисты.

С критикой предложенного Музеем истории Ленинграда проекта выступила научный сотрудник Всесоюзного музея А. С. Пушкина Л. М. Солдатова. Напомнив, что Павловский полк был привлечен к подавлению восстания декабристов, она характеризовала выбор места музея как «сомнительную находку». В остальном позиция Л. М. Солдатовой прозвучала противоречиво. С одной стороны, «есть еще время и возможность, собирая реликвии, распыленные по частным коллекциям и бережно хранимые потомками, создать музей декабристов». С другой —

«создать его должно не на тех условиях, какие предлагают авторы проекта...», когда «помещение выбрано случайно, а экспонатов нет...» (Ленингр. рабочий. 1988. 9 дек.). В той же заметке автор напомнила, что крупнейшими хранилищами декабристских памятников в Ленинграде являются Эрмитаж и Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Что ж, остается только сожалеть, что объединение усилий по формированию новых постоянных экспозиций пока еще не в традициях музейной практики...

С предложением разместить музей в доме Лавалей, где жил С. Трубецкой (наб. Красного Флота, 4), выступила несколько позже со страниц журнала «Знание — сила» (1989. № 2) искусствовед В. Витязева. Однако предложенный вариант столь же утопичен, сколь и привлекателен. С домом Лавалей связаны многие и многие страницы культуры и истории первой половины XIX столетия, и ограничить экспозиционный показ декабристской темой там, где бывали Пушкин и Карамзин, Гнедич и Крылов, мадам де Сталь и Мицкевич, Грибоедов и Лермонтов, практически невозможно. Немаловажен и вопрос о судьбе размещающегося в здании многие десятилетия Центрального государственного исторического архива СССР (предлагающего, кстати сказать, всем желающим экскурсии по своим историческим залам).

Много критических стрел направлено в адрес музея декабристов. <...> Эта тема возникла... во исполнение настойчивых пожеланий ленинградцев — создать наконец в нашем городе такую экспозицию. Для нее удалось выделить просторные сводчатые залы бывших казарм в Аптекарском переулке, где сначала мы хотели показать историю российской гвардии. Наверное, это не лучшее место для музея декабристов, но пока — единственно реальное.

Борис Кириков. Быть или не быть заповедной зоне? (Ленингр. панорама. 1989. № 8. С. 27)

24 октября

Исполнительный комитет Ленинградского городского Совета народных депутатов... принял решение № 842 о создании в 1922 году в доме № 4-6 по ул. Халтурина филиала Государственного музея истории Ленинграда с экспозицией, посвященной истории движения декабристов.

Бюллетень Исполнительного комитета Ленгорсовета (1989. № 1. С. 8)

Дата открытия музея, 1922 год, конечно, всего лишь опечатка. Но не будем слишком строги к наборщику — может и он, радуясь решению о создании музея декабристов

в 1992 году, задумался об исторической несправедливости и в печальной рассеянности поворотил колесо истории на семь десятилетий назад. Решением исполкома предусматривалось — «во II полугодии 1990 года выполнить ремонтно-реставрационные работы в помещениях, предназначенных для размещения экспозиции»; «до 1990 года» установить мемориальные доски И. И. Пущину, Н. И. Тургеневу, Ф. Н. Глинке, М. С. Лунину, Е. П. Оболенскому, офицерам и солдатам Морского гвардейского экипажа и лейб-гвардии Гренадерского полка; открыть постоянно действующую выставку, посвященную декабристам, в молодежном жилом комплексе «Декабрист».

...Принято решение о создании в Ленинграде музея декабристов. Лишь теперь реализовалась идея, предложенная еще в первой половине семидесятых годов. Четыре последних года сторонники создания музея упорно и неотступно боролись за выход в свет этого решения. К счастью, сегодня все это в прошлом.

Станислав Коржов. Музею декабристов быть! (Смена. 1988. 23 нояб.)

Вскоре в фонд будущего музея поступили реликвии (личные вещи, книги и другие материалы) К. Рылеева (как помним, праправнуком поэта-декабриста, москвичом Н. Н. Органовым они были переданы во Всесоюзный музей А. С. Пушкина с условием передачи в музей декабристов в Ленинграде), а также акварельные портреты родителей декабриста К. Чернова (дар ленинградской художницы И. К. Черновой).

Однако все радости и надежды в связи с принятием исполкомом долгожданного решения оказались несколько преждевременны.

1989

Июнь

Эксперименты с «Авророй» продолжают. Слово чье-то око следит и следит, чтобы мы не успокаивались. Сейчас вот из помещения пытаются выселить. Тысячи писем и рукописей приходят ежегодно из разных концов страны, из-за рубежа по адресу: 191065, Ленинград, улица Халтурина, 4. Но какой-то музейный работник по истории разрушения города вспомнил, что наискосок от нас, на другой стороне улицы, жил один декабрист и подумал: вот бы хорошо по такому поводу открыть вместо редакции музей! Что из того, что в нашем-то здании размещались службы Павловского полка — да-да, того самого, который разгонял, извините, декабристов на Сенатской площади...

Эдуард Шевелев. Неюбилейное (Аврора. 1989. № 6)

Не знаем, что огорчительнее в этой реплике: оскорбительный тон, демагогия или подпись главного редактора молодежного журнала? Оставим до времени возражения другой стороны и зафиксируем в нашей хронике, что решение исполкома, предварительно согласованное с редакцией «Авроры», не выполняется и отвечающие за него службы, в первую очередь Главное управление культуры, не принимают необходимых мер.

Декабрь

Весной этого года член Союза архитекторов СССР Геннадий Георгиевич Кравцов отказался от работы над проектом художественного оформления ленинградского музея декабристов и расторг договор с заказчиком — Музеем истории Ленинграда.

Почему он это сделал? <...>

— При наличии полусотни мемориальных адресов выбор почему-то пал на самый неподходящий: дом № 4, литер Б, по улице Халтурина, угол Аптекарского переулочка. Этот адрес не только ничего общего не имеет с историей декабристского движения, но, больше того, — связан с палачами этого движения. В этом здании размещались офицерские казармы лейб-гвардии Павловского полка, который участвовал в подавлении восстания на Сенатской площади. Разве этого недостаточно, чтобы почувствовать глумление над высокой памятью героев?

<...>

— Я убежден, что ошибочное решение исполкома надо отменить и в ближайшее время составить комиссию из представителей Академии наук, Пушкинского дома, Русского отдела Эрмитажа, Союза архитекторов, Союза художников, управления по охране памятников и общественности города для разработки программы первого и главного этапа работы — выбора и обоснования адреса будущего музея декабристов в Ленинграде. Спешка здесь неоправданна. <...>

Очередное недоразумение?: С архитектором Геннадием Кравцовым беседует журналистка Галина Гаврилова (Аврора. 1989. № 12)

В том же месяце Ленинградское отделение Фонда культуры и Музей истории Ленинграда провели научно-практическую конференцию «Заповедная зона Ленинграда: вчера, сегодня, завтра». В некоторых выступлениях затрагивались проблемы создания музея декабристов и развернувшаяся вокруг проекта дискуссия.

<...> Несколько слов о музее декабристов в Павловских казармах. Именно в отношении декабристов подобное смешение и не кощунственно, и не нелепо. Павловцы — такие же участники драмы 14 декабря, как и восставшие

полки, а в истории декабристского движения и вовсе размываются советские стереотипы: свои — враги, сатрапы — революционеры... Нелепо ставить, скажем, лейб-гренадер выше семеновцев. Или причислять фанфарона Якубовича, который со шпагой присоединяется к Московскому полку, к Когорте, а достойнейшего Розена, простоявшего весь день со своими финляндцами на Исаакиевском мосту, оставлять в числе «лояльных к правительству». Нужно осознавать, насколько подобная аргументация против Павловских казарм отдает классовым подходом.

Сергей Васильев (группа «Спасение»)

К тому времени краеведом Г. А. Матвеевой было завершено исследование истории дома в Аптекарском переулочке.

Сейчас то и дело говорят, что адрес музея [декабристов] выбран неудачно, что выбор этот незитичен. Считается, что в здании по Аптекарскому переулочку располагались казармы Павловского полка, солдаты которого были брошены на подавление восстания на Сенатской площади. Пора рассеять это заблуждение.

Во время декабрьских событий 1825 года этого дома по Аптекарскому переулочку не существовало вовсе, да и сам участок не принадлежал Павловскому полку. Здесь находился фуражный двор Главной сухопутной аптеки, основанной еще при Петре I, здание которой и поныне стоит на углу улицы Халтурина (дом № 4, литер А). Весь участок вместе с аптекой перешел в Военное ведомство в 1839 году и лишь в 1861—1863 годах на месте бывшего фуражного двора был построен так называемый Офицерский корпус казарм Павловского полка. Таким образом, ни само здание, ни жившие в нем и служившие в Павловском полку офицеры не имели никакого отношения к событиям, происходившим за четыре десятилетия до этого.

Г. Матвеева. Музей декабристов: Быть или не быть? (Ленингр. рабочий. 1990. 11 мая)

Добавим к этому, что в 1850-х годах в Павловском полку служил офицером один из первых декабристоведов М. И. Семевский, не стыдившийся, сколько известно, своего мундира.

1989

Март

До двухтысячного года в Ленинграде должно появиться пятьдесят шесть новых музеев. Об этом на пресс-конференции в Главном управлении культуры сообщил начальник управления музеев и изобразительного искусства Б. Назарцев.

Среди них — такие интереснейшие, как музей деятелей культуры «серебряного века», музей декабристов, музей частных коллекций. Среди них — мемориальные квартиры М. Лермонтова, И. Крылова, М. Зощенко и многих-многих других



Потомки декабристов из Москвы и Ленинграда и члены декабристской секции. 14 декабря 1988

писателей, поэтов, музыкантов, режиссеров, художников, чья жизнь и творчество были связаны с Петербургом — Петроградом — Ленинградом.

М. Владимирова. *Время начинать* (Ленингр. правда. 1990. 3 марта)

Однако пока разрабатывался этот грандиозный и утопический план, ни Главное управление культуры, ни лично Б. И. Назарцев не сделали ничего, чтобы ускорить выполнение решения о музее декабристов.

Апрель

УВАЖАЕМЫЕ НАРОДНЫЕ ДЕПУТАТЫ!

Сегодня в Ленинграде победила демократия. Мы, члены декабристской секции Совета содействия Государственному музею истории Ленинграда и ленинградцы — потомки декабристов, понимаем, что кризис во всех областях жизни города и страны ставит перед вами множество задач первостепенной важности, и наша забота — создание в Ленинграде центра по изучению декабристского движения и музея декабристов — может показаться вам не вопросом сегодняшним. <...>

Во многих городах Сибири, в Москве, даже на Кавказе есть музеи декабристов. Первому из них — ялutorовскому — 63 года! А в Ленинграде — городе, где сформировалось декабристское движение, где было поднято восстание, где проходил процесс над лучшими сынами Отечества, где был вынесен приговор и совершена ужасная казнь, — музея декабристов нет.

После долгих и многочисленных обсуждений на разных уровнях со специалистами и общественностью, после неоднократных выступлений прессы, радио и телевидения Ленгорисполкомом было принято решение о создании в Ленинграде музея декабристов (№ 842), согласованное с 12-ю заинтересованными организациями, в том числе с Ленгоржилуправлением, Дзержинским райисполкомом и редакцией журнала «Аврора», которая до настоящего времени занимает помещение будущего музея декабристов по адресу: ул. Халтурина, дом 4-6 (Аптекарский пер.).

Срок открытия музея — 1992 год — под угрозой срыва, т. к. выполнение решения, принятого полтора года назад, саботируется теми же организациями, которые поставили подписи.

В нашем городе живут потомки многих декабристских фамилий: Муравьевых, Ивашева, Бестужевых, Пушина, Давыдова, Поджио, Оболенского и других. В городе живут два внука декабриста Завалишина, как и многие другие, они — люди преклонного возраста. У многих — бесценные реликвии, сохраненные в трудные годы с опасностью для жизни, часть из которых уже подарена ими сибирским музеям. А теперь люди хотят при жизни увидеть вещи и документы, принадлежавшие их славным предкам, в экспозиции музея декабристов своего родного города.

За последние годы к нам в город приезжали потомки декабристских семей из-за рубежа. Они передавали в дар Фонду культуры семейные реликвии. Будь у нас музей декабристов — они бы заняли достойное место в его экспозиции, а сейчас — расходятся по другим музеям страны.

Уважаемые народные депутаты!

Призываем вас к действенному участию в создании музея декабристов в Ленинграде и открытии его в 1992 году!

Обращение к Ленсовету подписано потомками декабристов И. Анненкова, К. Рылеева, Д. Завалишина, В. Норова, В. Ивашева, П. Лемана, К. Чернова, И. Поджио, В. Давыдова, А. Якубовича, А. Юшневского, П. Свистунова, В. Лихарева и членами декабристской секции Совета содействия Музею истории Ленинграда. В том же году в адрес Ленсовета прислали свои обращения с просьбой ускорить открытие музея сотрудниками декабристских музеев Читы, Иркутска, Петровска-Забайкальского, Кургана, Кяхтинского краеведческого музея.

12 декабря

Постоянная комиссия по культуре и культурному наследию Ленсовета рассмотрела вопрос «О невыполнении решения Ленгорисполкома от 24.10.88 г. № 842 о создании музея декабристов».

Рассмотрев вопрос о невыполнении решения Ленгорисполкома от 24.10.88 № 842 в части п. п. 1, 2, 3, 5, которое произошло из-за упорного отказа редакции журнала «Аврора» освободить предназначенные музею декабристов помещения (ул. Халтурина, 4, корпус Б) и переехать по одному из предлагавшихся ей последовательно в течение полутора лет четырех адресов, комиссия решила:

1. Рекомендовать Исполкому Ленсовета обязать Главное управление имущества в течение двух месяцев со дня принятия настоящего решения подобрать для редакции журнала «Аврора» необходимое помещение.

2. В случае отказа редакции журнала «Аврора» от переезда дело о принудительном выселении передать в Государственный арбитраж.

1991

Январь

<...> Попытка же создания убогой декабристской экспозиции в помещении, занимаемом ныне «Авророй», рождает и другой законный вопрос: чем такая экспозиция будет важнее и значимее того современного источника культуры, каким зарекомендовал себя молодежный всесоюзный журнал «Аврора», у которого многомиллионная многолетняя читательская аудитория?..

К сожалению, комиссия Ленсовета по культуре — в отсутствие председателя, в составе семи участников — на своем заседании 12 декабря 1990 года отказалась от вдумчивого, демократического обсуждения этого вопроса. <...>

Э. Шевелев, главный редактор журнала «Аврора», В. Акимов, В. Ветрогонский, Г. Горбузовский, М. Дудин, В. Козлов, Е. Кутузов, Ю. Медведев, В. Попов, Н. Толстой, А. Шарымов, члены редакционной коллегии. На Миллионной — казармы. Декабристы — на Сенатской (Час пик. 1991. № 1)

В той же заметке и в 12-м номере журнала «Аврора» за 1990 год предлагается — в который уже раз! — рассмотреть возможность создания музея в доме, где жил К. Рылеев (наб. Мойки, 72).

Что же касается «вдумчивого, демократического обсуждения вопроса», то, по-видимому, примером его можно считать выступление 12 декабря на заседании комиссии заведующего отделом культуры редакции журнала «Аврора» Ю. Медведева. «Вдумчивость», наверное, проявилась в неизменной приверженности вульгарно-идеологическим представлениям о павловцах — карателях декабристов. А «демократичность» — в призыве к демократически избранным депутатам отменить решение № 842, родившееся в годы застоя.

Странно было слышать из уст заведующего отделом культуры, что он не может представить себе, например, музея Пушкина в немемориальном доме (неужто не довелось побывать в церковном флигеле Екатерининского дворца, где в течение 20 с лишним лет работала основная экспозиция Всесоюзного музея А. С. Пушкина?). Грустно было слышать ссылки на то, что «Аврора» (цитируем дословно) — «журнал миллионного читателя» (что подразумевает противопоставление горстки энтузиастов со стороны Музея истории Ленинграда общественности, выписывающей журнал, а значит, и поддерживающей точку зрения «Авроры» по этому вопросу). Скучно было слушать уверения, что «Аврора» борется не из-за помещения, что не в квадратных метрах дело, а в идее... Но зачем же компрометировать идею демагогией?

Хорошо, что комиссия, пригласившая (вопреки утверждениям «авроровцев») объявлениями по радио и в «Вечернем Ленинграде» на свое заседание всех желающих, имела возможность выслушать тех, кто профессионально разбирается в существе затронутого вопроса — представителей ГИОПа, ВООПИиКа, Музея истории Ленинграда, краеведов-историков.

17 января

Потомок декабристской семьи Муравьевых-Апостолов А. В. Муравьев-Апостол-Коробин на встрече с сотрудниками Музея истории Ленинграда выразил готовность передать хранящиеся у него реликвии музею декабристов в Ленинграде, если он будет реально создан.

Февраль

Группа «Спасение» внимательно следит за конфликтом вокруг размещения музея декабристов... Самое неприятное в этой истории — происшедшая подмена научного спора столкновением интересов ведомства и организаций. Не получив в свое время развития, аргументированная дискуссия о преимуществах той или иной концепции музея превратилась в заурядную коммунальную склоку...

<...> Когда сотрудникам редакции «Авроры» начнут, пардон, бить морду за то, что они против

декабристов, а читатели «Авроры» пойдут громить Музей истории города, отстаивая любимый журнал,— поймет ли тогда власть, что в этом виновата она — бездействием и равнодушием? Вряд ли.

<...> Пусть сталкиваются концепции, пусть спорят специалисты, а Ленсовет должен не только создать условия компетентного рассмотрения проблемы, но и гарантировать, что результаты этого обсуждения не лягут под сукно.

С. Васильев (от группы «Спасение»)
«Декабристы» против «Авроры».
(Веч. Ленинград. 1991. 13 февр.)

Чем же закончится эта история, начало которой уводит нас в мартовские дни 1917 года?

Возможно, пока июльский номер журнала будет с плановой неспешностью проходить все стадии рождения (набираться, вычитываться, макетироваться, верстаться, тиражироваться), редакция «Авроры» справит новоселье в удобном и просторном помещении...

Или Музей истории Ленинграда, потеряв терпение, начнет все сначала — поиски дома, подготовку проектов, а там и — бесчисленные согласования, бесконечные ожидания...

А может, сбудется «пророчество» А. Х. Бенкендорфа в письме «Г-ну сочинителю Пушкину Александру Сергеевичу», с остроумием преподнесенном газетой «Вечерний Ленинград» (1988. 19 авг.):

Милостивый государь!

Осмелюсь свидетельствовать Вам глубочайшее сочувствие. В Вашем сочинении, разошедшемся по Санкт-Петербургу в списках, Вы изъявляете надежду на то, что потомки воспрянут ото сна и на обломках самовластья напишут имена почитаемых Вами мятежников. Осмелюсь Вас в этом разочаровать.

Благонамеренные потомки не подведут престола. И полтора века спустя после Вашего, милостивый государь, неудачного пророчества в Санкт-Петербурге не будет музея декабристов. Будет, впрочем, небольшая экспозиция в Петропавловской крепости, будет назван именами мятежников ряд улиц и площадей, но до «написания имен» дело, увы, не дойдет. Негде их будет писать, несмотря на то, что радетели сего музея соберут материалы и документы (в том числе и подготовленные в канцелярии Вашего покорного слуги), сберегут имущество мятежников (в том числе и то, которое не успели конфисковать мы), сплотят вокруг себя потомков, на коих Вы возлагаете столь большие надежды. Но музея, тем не менее, не будет.

Чувство глубокого восхищения вызывают у меня твердость будущих градоначальников, их умение водить за нос распоясавшихся доброхотов. Делопроизводство здесь затянется на годы. Откроются музеи декабристов в Москве, Иркутске, Могилеве, Киеве, Чите, а в городе, взлелеявшем мятежников, все еще будут вестись оживленные прения, есть ли возможность открыть там такой музей или нет. Будет даже найдено для него помещение, по иронии судьбы занимаемое редакцией популярнейшего ленинградского журнала «Аврора», иные журналисты коего будут прилагать все усилия к тому, чтобы занимаемые ими апартаменты не отошли к музею. Как Вам известно, милостивый государь, я всегда недолюбливал господ журналистов, но на сей раз они наряду с чиновниками из департамента культуры и градоначальниками являют образцы гражданской лояльности, составляя надежный заслон духу либеральности и вольнодумства.

Примите, господин литератор, мои искренние заверения в том, что и гению свойственно ошибаться.

Честь имею оставаться Вашим покорным слугой

начальник Третьего отделения Его Императорского Величества канцелярии граф
А. Х. Бенкендорф

Санкт-Петербург, 1827 г.

Хронику составили и прокомментировали Марина ВЕРШЕВСКАЯ и Владимир ШУБИН

Фотографии предоставлены Государственным музеем истории Ленинграда



ВЕРХНИЙ СВЕТ

Аптека для души

При раскопках дворца Рамзеса Второго над входом в библиотеку археологи обнаружили надпись: «Аптека для души».

Слово «библиотека» означает собрание книг. Насколько же точнее, приближеннее к существу, было египетское понимание и книги, и библиотеки, существовавшее более трех тысяч лет назад.

Попросите вашего приятеля вообразить предмет, который вы ему назовете. Назовите книгу.

И поинтересуйтесь, какую книгу он вообразил.

— Толстую, — ответит он. — Знаешь, такую... крепкую... Добротную. Приятно взять в руки...

Тонкую представляют редко. В основном снобы. Добротную — все как один.

Книга обязана быть добротной во всех отношениях, как по внешнему виду, так и по содержанию и по функциональному совершенству. Книга не имеет права трещать, скрипеть и лопаться, когда ее перелистываешь. Желательно, чтобы страницы переворачивались как бы сами собой.

Книга входит в понятие добра как предмет добра.

Книга входит в понятие науки как ее инструмент.

Книга входит в понятие архитектуры как ее субъект.

Книга — лекарство.

Книга — лучший подарок.

Однажды мой приятель пригласил меня на день рождения своего внука. А я не люблю на дни рождения ходить — сиди, парься, даже телевизор толком посмотреть нельзя, кто-нибудь из гостей обязательно заорет, споткнувшись о едва уже заметный пень справедливости: «Выпьем за деньгожденника!»

Окончание. Начало см. № 6.

А деньрожденник весь в новом. Лезет на стул стихи читать.

Отвертеться от дня рождения я не сумел, захватил книгу и пошел.

Мальчик-деньрожденник — крохотный, беленький, бледненький, под глазами и у носа голубизна, но уже взрослый, галстук ему надели, на американский манер. Рядом с ним его мама, бестелесная от капустно-морковной диеты.

Даю мальчику книгу.

— Читай. Книга — источник знаний.

Он помигал немножко, сделал свой носик красненьким и спрятал руки за спину.

— Ты что, читать не умеешь?

— Читать он умеет немного, — отвечает за мальчика его мама. — А вашей книги он боится. Он вчера конфетницу уронил хрустальную. Пальчики порезал.

— До свадьбы заживет, — говорю. — Всем лучшим во мне я обязан книге.

Она отвечает:

— Так это вы. А Петенька мой всем лучшим в себе обязан мамочке. Он думает, ваша книга стеклянная. У нее вид треснутый.

Смотрю — книга действительно похожа на стеклянную, у корешка целлофан сморщился, действительно похоже на трещину.

— Не бойся, Петя, — говорю. — Мы ее сейчас откроем. Там картинки. Ты любишь картинки? Художник Флоренский Саша.

Мальчик Петя картинки любил. Мы начали открывать книгу. Книга скрипит, трещит, стонет. Что-то в ней лопается. Петя отодвигается от меня, прячется за мамину ногу. Мальчикова мама советует книгу не ломать. Объясняет:

— Мы ее на стену повесим в кухне, как народное творчество.

Но я неумолим.

Наконец книга с треском разламывается — получается две полукниги. Мальчик Петя улыбается мне с пониманием, как будто мы с ним в моем далеком детстве вместе в детсадик ходили: понимает мальчик Петя, что меня, конечно, будут наказывать, сладкого не дадут, апельсинов лишат, может даже в угол поставят. Он теряет ко мне интерес и уходит в комнату, где телевизор — там пахнет озоном, ванилью и шоколадом. Если бы Пете очки на нос и белый воротничок с бантом вместо взрослого галстука, был бы он похож на моего погибшего на войне друга Степу. Стена очень любил читать. Ему казалось, что слова есть везде: на крыльях бабочек, в текущей воде, в небе, на коре деревьев. Когда он читал, он высовывал язык, как бы пробовал слово на вкус. Иногда он язык быстренько втягивал, и рот захлопывал, наверное, обжигался.

— Дети книжек теперь не читают, — шепчет мне Петина мама. — Книги и ордена теперь о другом говорят.

А мой друг Степа мечтал выучиться на архитектора. Хотел строить дворцы труда и науки. Но более всего мечтал Степа построить храм. Без икон и попов. Храм разума — Библиотеку. Он говорил мне:

— Библиотека есть храм, равный Божьему. Бог и Разум — такой дуализм...

Однажды в новгородской детской библиотеке заведующая пригласила меня в свой маленький кабинетик, извлекла из закрытого на ключ шкафика книжки с рисунками Мавриной и одну книжку с рисунками хорошего ленинградского художника Завена Аршакуни — мою — «Петухи».

— Эти книжки мы детям не выдаем. Дети их боятся. Даже плачут. — Лоб заведующей был светел. Губы заведующей были бледны. Глаза — как два изумруда, вставленные в рукоятку меча.

Я ей про Маврину не поверил. Хотя, если честно сказать, книжку, иллюстрированную Татьяной Алексеевной, трудно представить под щекой спящего малыша, ее работы должны висеть на стенах у взрослых медлительных людей, склонных к мифу и пантеизму.

Из ряда лубочно-праздничных деформаций, таинственных и неприступно высоких, может быть, только Юрий Алексеевич Васнецов прорвался к детям, остальных, и более всего Маврину, дети воспринимают как трагическое, как боль — дети отлично видят каркасы праздников, гвозди и скобы, которыми прибито к фанерным небесам карнавальное солнце. Любый театр дети воспринимают лишь через страх — скопом; оставшись с ним один на один, они горько плачут.

Про мою книжку «Петухи», оформленную Завеном Аршакуни, заведующая и рассуждать не стала, только сказала: «Закусывать надо». Потом подсунула мне другую книжку из того же шкафа, тоже мою — повесть «Ожидание».

— Я рекомендую детям ее не читать.

— В чем дело-то? — спрашиваю.
— Обнажение. Нельзя так обнажать. Все радостны. Но все безысходно. Нужен исход.
Еще лучше — Рай.
— Рай — это отказ от страстей.

— Рай — это порядок. — Она посмотрела на меня светлыми девочкиными глазами и заперла плохие книжки в шкаф. Она была хорошая честная заведующая, и я ее люблю. Наверное, она ушла на пенсию. Наверное, вместо нее прислали другую — крутую, из комсомольской гущи, врожденную мастерицу радостного салюта.

Когда после встречи с ребятами я уходил из библиотеки, молодые сотрудницы подарили мне мою книжку, которой дети боятся, с рисунками Завена Аршакуни. Они написали мне среди прочих такую фразу: «Спасибо Вам за то, над чем Вы будете смеяться и о чем Вы будете грустить в Ваших новых книгах». Вон как заверчено. Я их люблю как своих красивых сестер. Я всех библиотекарей люблю. А грустить я буду над утраченным временем. Смеяться же над собой...

Считая библиотеки храмами истины, а библиотекарей — жрицами — солнечными девами с удлинёнными зелеными глазами, такими добрыми, будто в них, свернувшись калачиком, спит чудо, я, конечно, могу объяснить, почему отношение к библиотекам у нас в стране зиждется на замечательном тезисе — Бог поможет. Суть моего объяснения кроется в престижности домашних библиотек, многогранности которых поднимается с чиновным рангом владельца. «Берегите книгу, она моя!» — говорит стучный дядя. А народная библиотека, как и все народное у нас в государстве — ничье: народное образование, народная медицина, народное творчество...

Кто-то говорит, что библиотекарей заменят роботы на японских полупроводниках.

Раритеты можно хранить в музеях.

Детская литература — выдумки для первокурсниц...

Мне же кажется, что именно библиотеки остерегли мое поколение от воровства, от бандитизма, но все более я склоняюсь к мысли, что именно они спасли нас от дикости тем, что мы, не веря в Бога, все же благодаря книге сохранили о нем представление, и от этого еще сильнее верили в честь, долг и мужество.

Что-то нас спасет сейчас, какой храм, какой миф?

Инкунабула — что это и сколько стоит?

Я брал книги в четырех библиотеках, некоторые прочитывал не отрываясь, некоторые лишь перелистывал, иные просто переключивал из руки в руку. Мой друг Степа читал все. Устав читать, он закрывал глаза и прижимал книгу ко лбу.

Самой чудесной библиотекой в моем детстве была, уж так получается, — как подумаю, так именно ее вспоминаю, — библиотека имени Ломоносова в Гавани. Она на втором этаже, в жилом доме.

В библиотеку в то время стояла очередь. На подоконнике между этажами сидели старухи. Старух тогда по библиотекам много ходило — кто божественное просил, кто революционное. Читателей называли читарями. От читарей пахло заводом и пивом.

Мы со Степой выстаивали очередь и поднимали над головой пачки книг, перевязанные бечевкой или бинтом, — штук по пять, по шесть. Барьер, отделяющий абонемент от узкого пространства, где, как в трамвае, толпились читари, был высокий, рассчитанный на взрослого. Библиотекарша брала наши книги и через несколько минут мы получали такие же связки. Не помню, видел ли я ее лицо, наверное, видел. Конечно, видел. Но запомнил я только ее чистую узкую руку с аккуратными розовыми ногтями.

— Почему шкетам сопливым по пять штук, а нам только по две? — вопрошали сердитые взрослые читари.

— Они растут, им больше надо... — храбро отвечала наша библиотекарша.

Степа мечтал построить такую библиотеку, чтобы все в ней светилось, чтобы свет шел прямо с небес. Он говорил: «В нее даже мухи залетать не будут. Что мухам в библиотеке — у них же мозгов нету». Такая библиотека у Степы плохо прорисовывалась, зато он придумал, как приспособить под библиотеку пустые церкви. В церквях уже тогда картошку сваливали, хранили краску в бочках и цемент.

По Степину проекту посередине церкви возводился столб из водопроводных труб, обжатых сварными железными кольцами, крашенный исключительно белой эмалью. Вокруг столба завивалась винтовая лестница с очень широкими размашистыми ступенями. Ступени упирались в книжные стеллажи, уходящие к стенам церкви. Стеллажи тоже висели на сварных, крашенных в белое трубах. Собственно, лестница эта была читальным залом, на ней и стулья стояли, и небольшие столы — если читарь записать что-нибудь пожелает. Но большинство читарей должны были сидеть на воощенных деревянных ступенях — можно было даже лежать.

Причем библиотека эта церковных стен не касалась — они существовали как бы вместе и как бы каждая сама по себе. И воздух в сквозной конструкции хорошо циркулировал, и воздуха было много.

— Там, вверху, — говорил Степа, — самые умные книги. Там свет небесный...

Есть просто архитектура красивая, но есть архитектура гениальных прозрений. Как вы можете поделить архитектурный объем? Горизонтально на этажи. Вертикально перегородками. А вот архитектор Мельников Константин Степанович поделил объем по диагонали. В нижней части разместилось фойе с наклонным потолком, в верхней — зрительный зал с наклонным полом — всем нам знакомый современный кинотеатр. А сделал он это еще в двадцатые годы.

Целая толпа архитекторов пыталась упрятать библиотеку в скульптуру В. И. Ленина на верхушке Дома Советов — такое хотели возвести на месте специально взорванного храма Христа Спасителя в Москве, да так ничего и не добились — только выкопали котловану. А Степа, мой друг, разместил библиотеку, не ломая храма, придав ей форму широкозахватного винта, ведущего в небо.

Это он заметил, что у библиотекарей красивые руки. У наших матерей руки были широкие, шершавые, они работали на станках с металлом, с острорежущей металлической стружкой.

Я не могу вспомнить, какие в библиотеках были лозунги и диаграммы, я вспоминаю руки библиотекарей. И кажется мне, я даже в этом уверен, что ни одной, способной схватить меня за ухо, — если бы я даже книгу украл, — таких не было.

Мы приехали в Бологое по приглашению знаменитой Бологовской библиотеки, а знаменита она была хорошей работой с ребятами. В этой библиотеке и к детским писателям относились замечательно, очень даже душевно.

Что библиотека действительно хорошая, нам всем стало ясно еще до того, как мы в нее влезли. Она стояла на ремонте, но работу не прекращала. Ремонт шел там, где была дверь, а дети лезли за книгами по дощатому трапу, перекинутому через глубокую весеннюю лужу. Надо было видеть, как они туда лезли — сплошной бесшумной массой, как мигрирующие муравьи за своей фантастической королевой.

— Чего же они обратно не вылезают? — спросил я.

— Вылезают. На ту сторону, во двор, — ответила мне заведующая. — Иначе бы тут не протиснуться. Они же садятся читать куда попало. Дом рядом, а они на кирпичках мокрых...

Я посмотрел на ее руки. Она спрятала их за спину.

Не знаю, какой была Александрийская библиотека, думаю, прекрасной, белокаменной, над морем стоящей.

Я люблю, когда библиотекаря Ленинградского дома детской книги Александра Александровна Платонова выносит мне книги из хранилища. Вкусы у нас разные, но Александра Александровна ко мне снисходительна — взять книгу из ее рук, сопровождаемую ее замечательной улыбкой, и тут же начать читать в свете ее улыбки — это драгоценно. Я думаю, когда наше общество станет богатым, ведь поумнеет же оно наконец, оно позволит себе хорошо оплачивать работу образованных, душевных, красивых библиотекарей. И не возникнет такой дурацкой идеи, чтобы заменить библиотекарей на роботов. Книгу нужно давать из рук в руки.

— От рук — доверие, — объясняла мне маленькому моя бабушка. — Даже разум — он из рук Божьих.

Человек на своем пути к Богу раздваивается, растроявается, идет по осыпям, по горным кручам и все же приходит к Божьему порогу. И оказывается, это было так близко, и не в горной области, но в области сердца.

Мы с бабушкой читать не умели, но мы умели, не унижаясь, завидовать грамотным и ждать своего часа.

Анекдот про жену большого начальника, которая надменно попросила в книжном магазине дать ей «вот ту книгу — «Варвару ха-ха века» («Варвары XX века»), был отчасти и про нас с бабушкой, мы не были надменными, но мы были варварами с голодными и жадными глазами. Мы жаждали книгу. Но книга нам не давалась. Книга вообще не всем подвластна. Есть люди, которые читают много, но как бы бесполезно: книги у них проходят ниже уровня разума, не принося, как лимонад в жару, утоления жажды, только отрыжку при вытаращенных глазах.

В гостиной и в кабинете у моего дяди, у которого мы с бабушкой жили — она по праву матери, а я по праву временного сироты, — стояли книги, много книг. Сверкали золотые буквы на их корешках. Книги вызвали в моей голове образы затянутых в ремни милиционеров и пожарных, сидящих на скамейках конных пожарных экипажей. Иногда книги напоминали мне матросов с надраенными пуговицами на черных бушлатах. Я хотел их схватить, но бабушка шлепала меня по рукам. Она шептала глухо: «А что б не хватал. А вдруг это про плохое. Вон какая черная. Всякие, брат, книги есть. Есть даже азиатские — про колдовство».

Были книги светлые, были книги с черными тайнами, с проклятым знанием, приносящим беду. В книгах было что-то от кладбища, их нельзя было трогать, не помолясь. Их должен был давать и позволять ученый специалист, как аптекарь свои пузырьки и пилюли. И когда мы с бабушкой уже научились читать на курсах ликбеза, то и те книги, которые нам выдавала библиотекарша, мы держали в руках, как бутылки с микстурой. Я, конечно, осмелел раньше бабушки и, переворачивая страницы, слюнил все пять пальцев. «Опоросытился», — ворчала бабушка.

Став школьником, я читал что попало и где попало: на крышах, на чердаках, за сараями — где не задувал ветер и не было сыро. Дома не считаешь, дома кроме уроков, которые делать лень, всегда есть работа: валенки починить, пришить зимней шапке ухо, вымыть полы, надраить закопченные на примусе кастрюли. Книги попадались разные — даже такие деликатные, что я не пальцем страницы переворачивал, но раздувал их дыханием. Не слюнить пальцы меня научил мой друг Степа. Можно дыханием, можно гребешком — если его о штаны потерять, он становится электрическим, — можно китовым усом — тогда было много китового уса.

И случился день, когда мы услышали голос книги и поняли, что она не просто над людьми, но и над временем. Что она — сама.

Наш дружок Валя, мальчик миловидный, беленький, с простодушными голубыми глазами, полюбился заведующей районной библиотекой, — наверное, у нее своих детей не было. Библиотека располагалась в райисполкоме на Большом проспекте Васильевского острова. И вот наш дружок стал пропадать там. И нам говорил, что он уже тысячу книг прочитал. Врал он бесхитростно, был добр и всегда делился тем, что имел. Он и пригласил нас со Степой.

Заведующая, как и наш дружок Валя, беленькая, пухленькая и миловидная, посмотрела, не грязные ли у нас руки, и запустила в сумерки стеллажей, в самое нутро библиотеки.

Сначала нам не понравилось — мы представляли библиотеку, только придуманную Степой — вверх, вверх — к свету. А тут все иначе — призрачно все, таинственно. Это было похоже на Наутилус капитана Немо. Валя стал хвастать, что, наверное, не тысячу книжек прочитал, а может быть, даже три тысячи. Молчаливый Степа дал ему кулаком по лбу.

Книги высились до потолка. Они не замечали нас. Они размышляли о чем-то. Они знали будущее. Тысячи книг. Ощущение было такое, что это живущий сам по себе и сам по себе творящий мозг — такая квадратная голова, а мы в ней для головной боли. Мне, например, не то что страшно стало, но жутко и знобко, как в пустой церкви, когда на тебя, неумытого, смотрят с икон святые в чистых дорогих рубахах.

Очень долго потом я внутрь библиотек не заходил. И сейчас стараюсь не заходить. И дома книг имею не много. А Степа что-то там в своем церковном проекте поправил, наверное, к своему Раю прибавил Ад. Наверное, он уже понимал, что Рай и Ад — это, в принципе, диалог с Богом.

Была финская война — я в Выборг не прорвался. Степа тоже. Некоторые ребята ездили, говорили, что там есть почти небоскреб и классная библиотека. Попал я в Выборг уже взрослым. И повели меня в библиотеку, построенную великим финским архитектором Алваром Аалто. Как мне с воодушевлением объяснили, Аалто разработал проект типовой народ-

ной библиотеки для рабочих поселков и небольших городков. И получил он якобы за этот проект Нобелевскую премию.

Библиотека поразила меня своей простотой и функциональностью. Ручки стеклянных дверей из водопроводных труб — и ни тебе мрамора, ни тебе фарфора, ко всему можно прислониться и на каждый выступ присесть. Конечно, архитектор Аалто — один из ярких представителей функционализма, но было в библиотеке что-то такое, отчего верхний свет, ниспадавший из барабанов на потолок, показался мне не просто светом дневным, но светом небесным. Центральная часть библиотеки, отнесенная к одному из торцов, раскрывалась вверх от пола первого этажа до крыши, где и стоял барабан, дающий читателям свет сверху. И винтовая размахистая лестница, правда, лишь небольшой сегмент, как идея. Но использовалась она на всю катушку: на ступенях сидели подростки, опираясь о стены, стояли юноши, мальчишка рыжий, повиснув на перилах, не только книжку читал шевеля губами, но еще и перепиливал перила пятачком. «Пили, пили, милый, архитектор об этом твоём свойстве — пилить — подумал — приспособил под перила стальную трубу. А ты пили, если тебе перепиливание трубы помогает читать».

— Главное — верхний свет, — объяснили мне мои экскурсоводы, молодые пламенные архитекторы. — К нему можно глаза поднять, уставшие от чтения, он их омоет. К электролампочке глаза не поднимешь.

Это была церковь — храм.

Из подкупольной части в неф уходило книгохранилище с легкими доступными стеллажами.

Знаменитый Аалто и погибший на войне мой дружок Степа смотрели в одно небо. Но в разных странах и небеса разные. У нас в стране библиотеки пока строят без верхнего света, даже без вентиляции.

Диалог с телевизором

Чувствую, именно здесь мне могут сказать, как упрек: мол, я это все специально так сочинил, мол, слишком уж талантливые у меня в детстве были друзья. Конечно, талантливые. Иначе как бы мы сохранились до сего дня. Разве при всех наших пертурбациях мы бы добились тех подлинных побед, которые у нас все же были вопреки пертурбациям. Тут мы должны поклониться талантам уже ушедших и тем действительно народным, более того — всенародным библиотекам.

Написал «всенародным», и музыки захотелось.

Включил телевизор — беседуют специалисты по разведению лакового червеца, тутового шелкопряда, шелкопряда дубового и других ценных козявок. Знающие люди. Симпатичные. Говорят горячо и по делу. Если б им волю — мы бы все в шелке ходили. Может быть, даже артиллерийский порох и твердое топливо для ракет делали бы из шелка. Тут все дело в козявках и компетентности. Вот именно — компетентности.

Я такие беседы люблю смотреть с выключенным звуком. С экрана мне шевелят губами, и я в ответ шевелю. Получается диалог с телевизором.

Я звук выключил, и сразу же стало казаться мне, что лаковые и шелковые специалисты горячо говорят о детской литературе.

— Плохая, — говорят, — у нас детская литература. А детские писатели — жулики.

— У них одно на уме...

— И за границу из них никто не уехал.

— Кому они там нужны.

В последние годы правления Брежнева вспыхнула и задымила по газетам и журналам война с детской литературой. Во всех безобразиях, творившихся в стране, обвинялись детские писатели, особенно сказочники. Мол, толкают детей к абстрактному добру, к сомнительной христианской морали и неприличным западным образцам. Что вместо нашего замечательного Иванушки-дурачка придумывают бесклассовых антифольклорных героев с нерусскими именами-отчествами. Что современные детские книжки суть дудочка крысолова. Мол, с ее помощью детей уводят туда. А там...

А в телевизоре женщина с черными бровями и прямым белым носом вдруг говорит:

— Нужно переосмыслить концепцию детства. Много социальных проблем у детей. Я думаю, концепцию переосмысливать не надо — детство есть детство и социальных проблем у детей нет — это проблемы взрослых.

Когда в Европе демографическая ситуация вызвала сексуальную революцию с полным обнажением потаенного и его ливневым тиражированием и особенно сильно этот процесс проявился в Скандинавских странах, молодая шведская учительница Астрид Линдгрэн написала удивительно целомудренную сказку «Малыш и Карлсон, который живет на крыше». И наверняка ни разу потом не пожалела, что не написала вместо «Малыша» гневный роман, бичующий наркоманию, детскую проституцию и порнографии тлетворный дух.

Ни само детство, ни детскую литературу нельзя калькировать с просто жизни и литературы взрослой. Есть участки, где они тесно соприкасаются, как два зубчатых колеса, взаимодействуя и сообщая друг другу движение, но, как я полагаю, и только. И может быть, именно политизация, социализация, криминализация, сексуализация детской литературы отвращают ребенка от чтения книг. Он книг боится. Они не витамин для него, не фрукт, но постоянно действующая клизма. И не примут они в свою душу ту страшную истину, что за свои амбиции, безбожие, невежество взрослые расплачиваются честью и жизнью детей.

Женщину с прямым белым носом отодвинула от экрана другая, то ли дама, то ли старушка, но страстная — лакмусовое существо. Приложишь такое к плохому, и плохое сразу же покраснеет. На плохое у нас потребность устойчивая. То, что для нас вчера было очень хорошо, сегодня для нас стало очень плохим. Великое Очень Плохое! О нем так приятно вести разговоры. Особенно дамские. Особенно смелые...

Сидит дама на экране, глаза у нее цвета раскисшей дороги, но в рисунке губ жесткость.

— Да, — говорит она. — Дети — цветы жизни. Чистый лепесток.

Она говорит, конечно, о чем-то значительном в деле витаминизации шелкопряда. А я по ее немым губам свое понимаю. А в глубине экрана готовится вставить слово какой-то коконовод лысый с высокопоставленными, как у летучей мыши, ушами.

Кстати, ребенок вовсе не белый лист, но черный. Если говорить о зле в чистом виде — то это он. В нем нет ни доброты, ни любопытства. Это хищный рот, соединенный с жадным животом. Ребенок щиплет, лягается, кусается, бодается, все бьет и все ломает. Всех терзает, и никого ему не жаль. Он любит-обожает только себя. Он — сам. Он — крик. И когда он чем-нибудь завладевает, он сует добычу в рот и урчит аки тигр. И вот потихоньку-полегоньку мама любовью гасит в нем злой напор подсознательного. И любовью же пробуждает в нем сознание. Мать и есть Непорочная Дева. Рождением ребенка она очищает себя от всех грехов и вступает на свой крестный путь выведения младенца к доброте и любви. И некоторым литературоведам понять бы детскую литературу не как материал для препарирования и ковыряния, а просто как дерево, как цветок, как сад, где кроме горьких, все плоды сладкие.

Старушка-дама сказала из телевизора:

— Дети должны читать Достоевского и Платонова.

— Так, — говорю. — Но не следует путать понятия «детское чтение» и «детская литература». Это, — говорю, — не интеллигентно.

Дамы своей интеллигентностью дорожат. Черты дамины исказились. На экране появился мужик лысый. И говорит с укором:

— Может, ты нас, специалистов шелка и лака, научишь это дело различать?

Думаю: «Хорошо, что не критики шелководы. Критики бы еще и обозвали». Государство в свое время отдрессировало критиков как надсмотрщиков за литературным стадом и загонщиков на отстрел. Характер у них воспитался плохой — заносчивые они.

— Различать, — говорю, — просто. В основу детской литературы полагается доброта как функция просветительства и морали — социальный оптимизм. Детское же чтение индивидуально — ребенок читает все, что попадает на глаза, а если он любопытен, то и сокрытое. Это факт его расторопности, его нетерпения. Японцы, — говорю, — переводят почти все детское, что издается у нас, кроме книжек с уголовщиной и прочими социальными проблемами. Они считают, что каждому возрасту свой напиток: детям — молоко, взрослым — пиво. Но если дети пьют пиво, то взрослые глотают слезы. Наверное, Горький Алексей Максимович недополучил в детстве доброты, только тычки да затрецины, потому и придумал соцреализм — детскую литературу для взрослых. И ведь ее охотно читали. Потому что мы инфантильны, Вася.

Васей я назвал критика. А он посмотрел на меня как на вынужденного из-под автобуса и не сказал ничего. Даже сам изнутри каким-то образом выключил телевизор.

Раздаются голоса: «Телевидение! Страшный враг детской литературы! Что делать? Что делать?»

Спасибо сказать.

Но ведь действительно существует весьма заметный спад интереса ребят к книге. Ребенок с большим удовольствием смотрит телевизор, нежели читает книгу.

Говорят — телевизор дает детям все разжеванное, не нужно напрягаться. Так пусть дает неразжеванное, пускай показывает и сложные фильмы тоже, чтобы мозги скрипели. Но ведь они и тогда от телевизора не отойдут. Они смотрят и простодушные мультики, и картины Тарковского, и все подряд. В чем тут дело?

Известно, конечно, всем, что у человека шесть каналов познания — шесть органов чувств. Книга же эксплуатирует один — глаз. И то не все поле зрения, а только центральное пятно, причем в несвойственной зрению сильно растянутой временной цепи. Чтобы было понятнее, о чем я тут толкую, представьте, как глаз воспринимает живопись — целно за считанные секунды. На книгу у него уходят дни, причем в тоскливом черно-белом диапазоне. Телевидение же использует широко и цветное зрение, и слух. Причем можно вскочить и зорарь, что важно для активизации других органов чувств. Почему дети любят жевать во время чтения? Совсем не потому, что они голодны, — им не хватает сенсорной активности.

Люди, сделав виток по спирали развития, подходят к аналогу пения и слушания былин у костра, где отроки и видели, и слышали — ощущали тепло огня и холод ночи — включались в сложный диалог с природой через своего учителя и свои чувства.

«Но именно книга, фиксированная и широко тиражированная мысль, во много раз ускорила процесс познания, сделав развитие цивилизации лавинообразным», — сказал бы гордый критик. Но он молчит — надулся. Его телевизор погашен.

Любимая нами книга имеет, конечно, свойства, присущие только ей, — общение с книгой безгласно, интимно. Она развивает мечтательность, грезу — свойства природы, не самые полезные сегодня. Книга — маленький эгоистический театрик. Конечно, нам его жаль.

Человек — эгоист по своей природе, любую технику он приспособит для нужд своего эгоизма — появятся маленькие электронные театрики. И мамы будут вытаскивать их у детей из-под подушек.

В будущем ребенок, правильно сказать — человек, упорядочит свои отношения с коммуникацией, но сегодня он преодолевает стремнины и восторги новых возможностей. Книга безусловно потеряет свою безраздельную власть над миром. За рубежом к этому люди серьезно готовятся: конечно, если на небольшой дискете уже возможно записать содержание нескольких десятков книг — а толщина дискеты чуть толще хозяйственной фольги — и с той же дискеты снимать звук и там, где нужно, статичное или подвижное цветное изображение, то это будет уже не просто субъективное постижение знаний, но влияние их под давлением — ведь грядущая сложная цивилизация именно того и требует, а у нас пока только охают, только чешутся и уже загодя ностальгически ноют по книге.

Ребенок нынче встречается с телевидением раньше, чем с книгой. Книгу он еще слюнявит, а телевизор уже смотрит сознательно и уже отличает зайца от слона и трактор от коровы. Но вот наступает время, и мама берет книгу и читает ему сказку. И на все, что написано в книге, и на саму книгу накладывается непререкаемый авторитет матери. Таким образом, книга вычленяется из окружающего нас культурного фона как особая нравственно-воспитательная сущность. Именно она в дальнейшем оказывается способной противостоять разрушительному вулканизму подростковых разоблачений. И уже родители обращаются к книге как к авторитету в спорах, поскольку авторитет этот был ранее заложен в душу ребенка.

И если библиотека есть храм — второй после храма Божьего, то электронная информатика с дискетами, экранами, шлемофонами представляется мне похожей на атомную подводную лодку, на бомбоубежище, на автоматический завод по производству огнетушителей.

В электронной информатике не нужен свет с неба.

Дон Кихот

В блокаду я остался один. Выучился на автослесаря. Ремонтировал грузовики, разбитые на фронте. Сам сделал печурку из листового железа — все в блокаду печурками согревались — печи топить было нечем. Дрова у меня из сарая украли. И я украд — книги. Из соседнего сарая. Связки книг. Хозяева их, образованный народ, эвакуировались в Алма-Ату.

Я старался найти что-нибудь деревянное. Всю домашнюю мебель сжег. На Гаванской улице разбранил бревенчатый дом, и я норовил ухватить что полегче: рамы, части дверных коробок — словом, то дерево, что мне было по силам. Потом, когда тело мое приняло форму скелета, а отечные ноги — форму валенок и я выходил на улицу только за хлебом и за снегом для кипятка, я перешел на бумажное топливо и на обувь. Обувь давала больше тепла, чем книги, но ее было мало — особенно жарко горели галоши. Книги горели плохо. От них было много золы. Но особенно неприятно было книжки рвать — целиком они совсем не горели, обугливаясь, дымили и удушали огонь.

Каких книжек я только не наносил в кладовку из соседнего сарая от образованных людей. Больше всего было Гарина-Михайловского, писателя, которого сейчас, пожалуй, мало кто знает. Были у меня Золя, Шиллер, Мериме, Вальтер Скотт, Бальзак, были русские классики. Много было книжек советской поэзии в мягких переплетах. Была даже книжка Адольфа Гитлера «Майн Кампф» — ее я сжег с удовольствием. Я старался не думать, что жгу книги, пока мне не попался в руки «Дон Кихот». Это была книга моего старшего брата. Брат был во всем лучше меня, и не потому, что был старше. Он был объективно лучше. Жил он с отцом, мать с отцом состояли в разводе. Нас брат любил и пришел к нам жить перед самой войной. И в армию его провожала мама. С собой брат принес красивый переливчатый плащ и три книги: «Дон Кихот», Рабле и однотомник Чехова. Эти три книжки и были перед войной нашей домашней библиотекой.

«Дон Кихота» на моих глазах не читал никто, кроме прилежных девочек-отличниц, которые даже в баню ходят с книжками.

Я сидел у печурки и рассматривал картинку Доре. Хотел я и «Дон Кихота» в огонь засунуть. Но Рыцарь был из блокады. Художник Доре все предвидел. Рыцарь ехал на своем Росинанте через мою комнату — он был ленинградцем с изможденным до смерти лицом и непокоренным сердцем. В глазах его полыхал огонь, может быть, огонь тех книг, которые я уже сжег.

Мне вспомнилась фраза, сказанная о Дон Кихоте братом: «Камень, брошенный в Рыцаря, попадет в нас. Заслони его, если понадобится...» К тому времени мой старший брат уже погиб где-то в Карпатских горах.

Когда брат принес «Дон Кихота», я сказал ему:

— Неужели ты это читаешь? Это же для детей.

— Это для всех, — сказал он.

— Лев Толстой гениальнее.

— Может быть.

— Он тронутый.

— Тронутый, — согласился брат. У брата были очень ясные глаза: если у меня они были как два маленьких серых булыжника, чуть в синеву, то у него, может быть, те же камни, но на дне веселого ручья. — Он не душевнобольной, — сказал брат. — Но тронутый безусловно. Смотри, как здорово: тронутый идальго въезжает в мир на своем Росинанте и оказывается, что мир густо населен умалишенными. Пока тронутого Дона нет, общего сумасшествия не видно — всюду грязь и все грязны. Художники говорят: чем больше грязи, тем больше связи. В социальных палитрах каждый цвет существует с добавкой «грязно»: грязно-голубой, грязно-зеленый, даже грязно-черный. А тут въезжает на Росинанте Рыцарь ослепительно чистый. Тронутый в сторону чистоты. Ты понимаешь, что мы видим?

— Понимаю, — сказал я. Но сам я этого тогда не видел, и мне в оправдание было лишь то, что сам я тогда «Дон Кихота» не читал — пробовал, но скуку эту не одолел.

Брат объяснил, что позже этот прием, но с обратным знаком, использовал Гоголь в «Мертвых душах», где мошенник Чичиков на фоне российских негодяев выглядит чуть ли не образцом благородства. Гашек использовал прием Сервантеса прямодушно: солдат Швейк у него сумасшедший даже со справкой. И на фоне нормального сумасшедшего со справкой армия Франца-Иосифа выглядит толпой идиотов и воров. Остап Бендер у Ильфа и Петрова — тот же прием.

«Золотого тельца» я еще тоже не осилил, эта книга мне тоже казалась глупой и скучной. Брат знал о моих затруднениях — глаза его смеялись.

— Конечно, — говорил он. — Глупо сражаться с баранами, если это бараны. Но если это народ...

— А почему его каторжники побили? — спросил я заносчиво.

— Если ты каторжника освободил, это еще не значит, что он перестал быть убийцей и воров.

— Но злость берет — такой дурак, — сказал я.

— Ты помнишь клоунов — Белого и Рыжего? — спросил брат. — Тебе всегда, конечно, было жалко Белого? Дон Кихот и Санчо Панса — клоунская пара.

— Не заливай.

— Да нет, так оно и есть. Это еще одно чудо этой книги. Идеи Белого клоуна — Дон Кихота столь высоки, что он не кажется нам шутком, но скорее святым. Дон Кихота посвятил в рыцари трактирщик. Они альтернативны.

— Что? — спросил я. Мода на иностранные слова тогда процветала, но на какие-то морячко-спортивные.

— Взаимоисключающе, — сказал брат. — Рыцарь — альтернатива трактирщику. Санчо Панса — трактирщик. Но он сострадает Дон Кихоту, как всякий Рыжий клоун сострадает клоуну Белому. И сострадание это снимает взаимоисключаемость — они могут через сострадание друг к другу сосуществовать. Рыжий клоун знает, что без Белого клоуна людям не справиться с жизнью. Дон Кихот выше религии. Выше Христа. Но он смешон, и поэтому люди в церкви молятся Христу. Дон Кихота они втихую сожгли на костре. Дон Кихот — разрушитель религий. У него одна молитва — Дева.

Я возразил, сказав что-то насчет идиотских великанов.

— И великаны, — сказал брат. — Они не бред собачий. Рабство — это не плен, это склонность. Мы каждое мгновение готовы подчиниться: «Король убит. Да здравствует король!» Обжорство. Глупость. Мошенничество. Невежество. Нет пороков-карликов — все великаны. Пьянство пока неистребимый великан.

— Тогда зачем сражаться?

— Чтобы не погибнуть. Жизнь — борьба с самим собой.

— А ветряная мельница?

— Это особый великан, самый страшный. Ветряная мельница — мать машинной цивилизации. По определению Маркса. Сервантес до этого сам допер в шестнадцатом веке. Машинная цивилизация поработит человеческий разум, заставит наш мозг трудиться лишь над совершенствованием машин. Ветряная мельница истощит землю, прогрызет ее, как червь яблоко. Истощит душу...

— Но зачем он себе Дульсиною придумал?

Брат пожал плечами.

«Дон Кихота» я не сжег. Не сжег Чехова Антона Павловича и Пантагрюэля. «Дон Кихота» я не читаю. Но когда читаю Каштанку или Ваньку Жукова, я вижу блокаду, вижу глаза Горгоны, которые убивают.

И думаю: «Если не сбылась мечта моего друга Степы и мы не построили Библиотеку-Храм, то пока еще не построили и памятника библиотеке. Библиотека еще жива. Отчего же ей было так плохо?»

Мы не нуждались в свете с небес! Долгое время. Древние греки называли такие времена Темными Веками. Но Рыцарь Печального Образа ехал на Росинанте по нашим просторам...

Он едет через наши сердца. Через сердца молодых. Через сердца детей.

Я обращаю свои глаза к книге. Я ставлю ее на полку. Миллионы книг я ставлю на полку. Чтобы сторожить.

Вдруг кто-то великий вырубит электричество. А книгу ведь и со свечкой можно читать.

ГУСИ-ЛЕБЕДИ

Красивое название. Я несколько раз пытался прилепить его к какому-нибудь своему рассказу. Сочинял для этого прозу с холмистой местностью и озерами для водоплавающих птиц. Мои приятели оказывались притче — смотрю, у них «Гуси-лебеди» уже в переплете. Да и стеснялся я.

Теперь я названия этого не стесняюсь, потому что речь моя пойдет о сказке.

Сказка! Чудо какое. Без конца и края. И вверх, и в глубину. И вишь, и вдаль...

Иногда пожилые люди присылают мне свои сказки, категорически полагая, что я должен прочитать и похвалить их. На мой отказ отвечают с высокомерной обидой: «Горький читал, а Вы...» В подтексте: Горький — гений, а ты кишка кобыля.

Я не уверен, что Горький читал. Невозможно читать плохие сказки. Можно читать плохие детективы, но плохая сказка — это уже не сказка.

Сказка!

Что это такое? А кто его знает. Особый вид литературы...

Покойный ленинградский профессор Пропп Владимир Яковлевич много знал — особенно о сказке волшебной. Кто хочет заняться, должен прочесть две его основные книги: «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки». Чуть меньше знает о сказке замечательный ленинградский литературовед-фольклорист Владимир Бахтин. Мы с ним земляки — новгородцы. Он мой друг. Я считаю его одним из своих учителей. И горжусь. Он очень умный. И добрый. Кто интересуется, должен прочитать его книжку «От былины до считалки». Сейчас эта книжка лежит на моем столе.

Много знал о сказке Гоголь Николай Васильевич.

А вот Ершов Петр Павлович, наверное, не очень над сказкой задумывался, иначе, оробев, не взылся бы за «Конька-горбунка». «Конек» сделан стихийно, на вдохновении и интуиции.

Меня же на одоление сказки подвигнула Дора Борисовна Колпакова, уникальный редактор детской литературы. Сейчас она издает журнал «Искорка». По мнению ленинградских писателей, это лучший в Союзе детский журнал, хоть и на отвратительной бумаге.

Я всегда пишу трудно — маюсь. Неохота мне и страшно — как будто я боксер, и мне нужно по собственному желанию выходить на ринг, где ждет меня загорелый верзила абсолютной весовой категории. Что же касается сказок, то на ринге уже не верзила, а Змий огнедышащий, трехголовый, бессмертный и беспощадный. К тому же насмешник и хохотун.

Сказки, плохие ли — хорошие, я написал. И наверное, поэтому у меня часто спрашивали: «Что же такое сказка?»

Объяснить толком я не умел и теперь не умею. Но объяснял.

Представьте, говорил я, кирпич. По этому кирпичу некто ударил кувалдой. Что будет? Реализм будет — нормальные кирпичные осколки. И кирпичная пыль. Никакой тайны. Никакого восторга.

Но вот другой некто шарахает по другому кирпичу другой кувалдой. Снова летят осколки. Теперь в виде маленьких, ровненьких кирпичиков. И никакой пыли. Что это? Это научная, как говорится, фантастика. Третий некто завладевает кувалдой и грохает по третьему кирпичу. Осколки брызжут по сторонам. Сверкающие, не кирпичные — изумрудные. Чистой воды. Каждый поболее желудя. Это, конечно, сказка.

Но — парадокс! — несмотря на волшеббу, ведовство, чародейство, сказка похожа на икону...

В том смысле, что в сказке, как и в иконе, больше «нельзя» чем «можно». Сказка, прежде всего, канон и запреты. В сказке на яблоне могут расти золотые яблоки, но ни в коем случае не орехи. И не какие-нибудь разноцветные шелковые ленты и одеколоны. Груши в сказке растут на груше. Волшебные на волшебной. А ленты и одеколоны на галантерейном дереве. Принцессы рождаются у королей, пастушки у пастухов.

Можно ли начать сказку так: «У одного булочника родился принц...»?

Сказочные правила гласят — никакой путаницы! Нарушение канона — это сказкоподобие. Это уже другой вид литературы, может быть, даже фантастика.

Очень важное для сказочных жанров правило — а жанров в сказке столько же, сколько и во всей прочей литературе — бесплодие волшебной палочки. Волшебная палочка может все, кроме самовоспроизводства. С помощью одной волшебной палочки нельзя получить их целый пучок. Это кошмар — самовоспроизводство волшебных палочек.

Самовоспроизводство волшебных средств дело утопии или фантастики. Фантастика может тиражировать лампы Аладдина и печати Соломона, чтобы рассмотреть, что из этого получится.

Мы уже имели — всему населению по волшебной лампе. Мы уже были ослеплены этим светом.

Впрочем, у фантастики и у сказки есть общее «нельзя». Нельзя вводить в сюжет личность Бога. Сказка от этого просто-напросто перестанет быть, а фантастика становится стыдной. Именно эта особенность, на мой взгляд, ставит и фантастику, и сказку на ступень «низких жанров», что, впрочем, не делает их ни менее увлекательными, ни менее трудными для сочинения.

Один мой товарищ пожелал заняться критикой с позиции абсолютной честности и нели-

цеприятности. И набрел он на этом своем крестonosном пути на мою сказку «Маков цвет». И написал критику. Где утверждал горячо, с искренней убежденностью, что мой герой должен был идти учиться красоте не в отдаленные века, когда возникали ремесла и искусства, не в дальние страны, где они возникали, но в древний Новгород к иконописцам — создателям национальной эстетической концепции. Мой добрый критик не понимал одного, что древний изограф писал не иконы, но лики. Лик — даже не портрет с натуры — это подлинное лицо Благодати, некая ее ипостась, способная к диалогу, подаренная Богом изографу за его благочестие и смирение. На икону не смотрят, с ней разговаривают — открывают ей душу.

Чтобы такой лик написать, нужен был не столько талант живописца, сколько безупречная жаркая вера — способность погружаться в ожидание Бога всей душой, но не как в освежающую воду, а как в расщепляющий тебя свет. Христос в такой ситуации становится главной реальностью бытия, и сказка превращается в апокриф. Не сладить и сонму волшебников с Благодатью, даже с ее ликом.

Так что оно такое, *сказка* — само слово?

С — приставка, означающая — *откуда, с чего*. В данном случае с устного: *казать* — *говорить*. Но *казать* — это и показывать. Стало быть — с глаза, с показа.

Рассмотрим происхождение слова по наибольшему авторитету, словарю Фасмера. Этимология сложная, уходящая в глубину веков.

В славянских языках: *говорить, показывать, доказывать, убеждать, называть*. Даже предначертание — *наказ*. Даже метод — *доказательство*. В древнеиндийском: *появляться, блистать, светить, увидеть*. В персидском: *учить*. В древнеперсидском: *учить, наставлять*. Погружаясь в глубину времен, этимология подводит нас к *азу* — началу начал — к истине.

Сказка — рассказ с чего? С аза, с истины, причем самолично виденной.

Для обозначения разговора было другое слово: *баять*. Отсюда *байки, баутки*. Отсюда и *обаятельный*, то есть умеющий очаровывать словом. А сказка — повторюсь — отчет о виденном.

Именно в этом смысле слово *сказка* употреблялось в русской жизни в старину — отчет о путешествии.

Поскольку путешественники включали в свои отчеты местные легенды, горячечный бред, просто небывлицы, суеверия, страхи, нечто увиденное во хмелю и нечто сегодня простое, но по тем временам необъяснимое, то понятие «сказка» постепенно приобретало противоположный истине смысл. Особенно постарались в этом перевороте государевы ревизоры, писавшие «правдивые» отчеты о всякого рода ревизиях, так называемые ревизские сказки.

Истина стала ложью. Правдивое описание увиденного — произведением, основанным на небывлицах.

Но! «Сказка — ложь, да в ней намек...» Так что правда в сказках осталась. И как раз та — глубинная — *аз*. Сказка стала удобной — нетривиальной упаковкой для тривиальной морали.

Тривиальные заветы всегда нуждаются в некоей привлекательной оправе, в некоем затейловом сундучке. Их много, таких сундучков, пришедших к нам из глубин времени. Именно в этом деле — в фольклоре особенно сведущ мой друг Владимир Бахтин. Но он пока молчит, я не слышу в своей душе его незлобивого брюзжания. Но чувствую — скоро он меня одернет. И все же вернемся к тривиальной морали.

К примеру: «Золотая рыбка» — что это за чудо такое? Подобие волшебной палочки?..

Нет. Золотая рыбка — любовь.

И говорится в сказке о том, что любовь не бездонный колодец, что может она устать, может иссякнуть. Может лишит всего, что дала. Нельзя помыкать любовью.

И еще о «нельзя».

Нельзя, чтобы железная лошадь в сказке ела ржавые гайки, гвозди и кнопки.

Даже железная лошадь в сказке должна есть траву и овес.

Глиняная корова будет доиться не строительным раствором в сказке, но молоком, возможно, сливками.

Однажды в гостях я слышал такой разговор. Хозяин и говорит:

— Курочка-ряба — это схема производственного романа.

Гости захихикали, ногами затопали, выдвинули и другие аргументы против — словесные и криковые. А хозяин и говорит:

— Курочка-ряба снесла золотое яичко. Как это понимать? А вот как. Изобретатель придумал нечто совсем новое и очень нужное. Дед — директор предприятия — это изобретение бил-бил — не разбил. Баба — главный технолог — била-била — не разбила. Позвали они

консультанта из министерства, товарища Мышку. Тот приехал, на какого-то профессора сослался, какую-то инструкцию показал, хвостиком махнул, яичко упало и разбилось. Тут одно понять надо — золотые яички бьются, когда падают.

Плачет дед — директор. Плачет баба — главный технолог. Очень нужное было изобретение. Очень технологичное было изобретение. А Курочка-изобретатель говорит им: «Не плачьте, не ревите, принесу я вам другое изобретение, не такое замечательное, зато по вашим отсталым мозгам в самый раз. И консультант Мышка из министерства вам не потребуется».

Гости пошумели немного, но потом согласились — мол, в этом толковании что-то есть. По крайней мере логика присутствует. Но одна дама завела губы веревочкой и говорит: — Бред. Искусство нельзя толковать. Только невежды могут.

Многие гости смутились, они-то себя считали интеллигентами. А я с дамой не согласился — вспомнил я, как «Курочку-рябу» толковала моя бабушка. Она говорила мне, тогда маленькому:

— Золотое яичко — это любовь. Вот и бьют свою любовь Дед и Баба. Пробуют — кренка ли. Потому что в глубине души друг другу не доверяют или ревнуют. А мышка серая — силетня, клевета. Вот и падает золотое яичко и разбивается. Вот и плачут Дед и Баба над своей разбитой любовью. Силетня, клевета всех ударов сильнее. Недоверие, значит, в человеке сильнее доверия.

— Кто же тогда курочка? — спрашивал я.

— Курочка — это судьба. Она идет и яички роняет. Одному золотое, другому простое. Третьему — болтуна.

— А простое яичко что?

— А куда уйдешь? — говорила бабушка. — Раньше разводов у простых людей не было. Так и жили с разбитой любовью. По привычке жили. Простое яичко — это привычка. Обыденность.

Гостям толкование моей бабушки понравилось больше. Кто-то сказал, что «Курочка-ряба» пришла к нам из санскритской литературы. Кто-то сказал, что она ниоткуда не приходила, а как появилась тысячелетия назад, так и существует вместе с народом, так и живет. Наверное, «Курочка-ряба» в той или иной форме есть у всех индоевропейцев. Хотя русская Курочка уж больно сильно закручена. Многоумдро.

А дама с веревочными губами и говорит обиженно:

— Бред. Нельзя толковать искусство. Искусство надо только чувствовать.

Чувствовать надо. Но и толковать надо. Толкование библейских текстов — семейное чтение — продвинуло вперед мышление католической и протестантской Европы супротив православной России. Тема особая, некоторым лицам кажущаяся спорной, но тем не менее содержащая проблему.

Простолоудинность толкования искусства — выдумка снобов. Сноб губами чмокает, глаза у какой-нибудь картины закатывает, а когда его кто-нибудь из Сургута спросит, чего он там, на картине такого замечательного разглядел, сноб или промолчит, проплывая над головами непосвященных, или, что чаще, скажет: «Искусство необъяснимо и нетолкуемо. Искусство следует воспринимать через образ и его поглощение».

Я слышал, как одна девушка ответила снобу:

— Через поглощение я воспринимаю капусту.

Удивительное дело — снобизм. Я думаю так: талант при определенных условиях вырастает до гениальности. Посредственность лишь до снобизма. Снобизм — вершина посредственности, его корона. Поэтому так велика толпа королей искусства.

Конечно, наша история давала повод художникам выступать против толкования искусства, нужен был протест против знаменитого тезиса — «искусство должно быть понятно народу». Этот тезис делал уязвимыми или полностью перечеркивал качественные критерии. Любой невежда из так называемого «народа», поскольку человек образованный уже народом не считался, мог заявить: «Мне непонятно, — значит, это и не искусство». Искусство первое пало под натиском невежественности. Потом пришел черед промышленности. Примитивные толкования на уровне «как живой» настолько распространились, что даже музыку толковали: «Слышите, ручеек журчит. А вот птички... Слышите, птички?»

В те годы как гениальная защита и родился тезис: «Не трогай. Искусство не толкуемо».

Если бы его нельзя было толковать, не нужны стали бы и искусствоведческие и музыкально-ведческие факультеты. Профессии, изучающие искусство и литературу, не нужны были бы.

Диалог об искусстве, толкование его должны опираться на зрелость оппонента. Начинать такую работу следует с детского садика, когда взгляд ребенка на мир широк и творящ.

Именно в раннем возрасте ребенок способен понять вихревую свободу Василия Кандинского и упорядоченную универсальную гармонию Пита Мондриана.

— Чуть! Как можно толковать абстракцию?

Спокойно. Как и все, что создал и создает человек.

Кстати, два названных художника, на мой взгляд, хорошо выражают сущность церквей: православная церковь — Кандинский, католическая (протестантская) — Мондриан. Театр и кристалл. Мистерия и логика. Церковь как характеристика духа — народный характер.

Вместо конкретного и понятного «создавать», мы научили наш народ слову «созидать», красивому, но ни к чему не причастному. Нельзя созидать картину, нельзя созидать дом.

И к сказке у нас было отношение чудовищное. От нее хотели не творящей, а прикладной педагогики, не божественного, но примитивно-социального. И вот несла Великая Курочка-ряба примитивные простые яички и тиражировала, тиражировала их. Простые. Иногда раскрашенные.

А золотые-то где?

«Прибежала мышка, хвостиком махнула, яичко упало и разбилось».

— Когда же «Гуси-лебеди»?

— Сейчас.

Мой знакомый художник И. Ершов иллюстрировал народные сказки. Он их много иллюстрировал, даже для Франции.

Однажды смотрю его новые работы к сказке «Гуси-лебеди», и что-то мне странно, что-то меня тревожит. Более того — поражает. А вот что: сидит братец Иванушка в лапотках на спине лебедя, внизу деревни аккуратные, поля-полоски, леса и дубравы, река синяя, а у лебедей носы длинные, зубастые, как у летающих ящеров.

— Как же так, — говорю я художнику. — Лебедь птица нежная, белая. Символ любви и верности, доброты и самопожертвования — и вдруг с зубами.

Художник и говорит:

— Это же птицы Бабы-яги. Они же Иванушку покрали и к ней несут. Наверное, это другие лебеди. Наверное, их две породы. Одна порода для красоты, другая — вот, детей воровать Бабе-яге на ужин... Я и подумал...

И я подумал. Ну не может быть в народной сказке ничего такого подобного. В литературной, наверное, может: лебедь белая — свет; лебедь черная — тьма. Балет «Лебединое озеро». А в народной сказке всякая лебедь — белая. Всякая лебедь — свет. Любовь и самопожертвование.

Размышляя над этой сказкой, я и сам сказками начал мучиться. Но не обо мне разговор — о «Гусях-лебедях». Это, на мой взгляд, великая сказка. Не менее древняя, чем «Курочка-ряба». Я вам сказку эту сейчас как бы перескажу.

Принесла сестрица Аленушка братца Иванушку на бережок и говорит: «Посиди здесь. Поиграй речными пестрыми камушками, а я мигом — побегаю с подружками в горелки да в пятнашки и ворочусь». «Ступай, — сказал Иванушка сестре. — Я лошадок глиняных наплепо».

Играет Иванушка разноцветными камушками, лепит из глины лошадок, ракушками их украшает. Тут налетели гуси-лебеди, подхватили Иванушку и унесли его в неизвестном направлении.

Прибежала сестрица на бережок — нет братца. Заплакала она, подумала — утонул. А где утонул — ручеек мелкий. Камыши рассказали ей, что унесли Иванушку птицы гуси-лебеди на своих белых крыльях. Побежала Аленушка братца искать, а куда — не знает.

Выскочила Аленушка на бугорок. На бугорке печка стоит. На вопрос Аленушки о брате печка ей отвечает: «Отведай моего пирожка ржаного — скажу». Но Аленушка ей нагубила: мол, я у своего батюшки булки сдобные не ем. И лесной яблоньке, предложившей ей свое кислое яблочко, также нагубила: мол, я у батюшки сладкие яблоки не кушаю — медовки, грушевки. И роднику нагубила: мол, она у своего батюшки квасы и взвары не пьет, а родниковую водицу подавно пить не станет...

И все же Аленушка своего братца отыскала в избушке Бабы-яги. Сидит Иванушка на полу, играет золотыми яблочками, разноцветными блестящими камушками. Тут Бага-яга появилась, нацелилась Аленушку посадить в печку, чтобы зажарить. Аленушка злую старуху обманула. Сама ее в печь затолкала. Заслонкой загородила, схватила Иванушку и бросилась из избушки прочь. А избушка та на курьих ножках, стоит на границе живого и мертвого, куда дверь повернется, туда и выйдешь, либо в мир живых, либо в мертвый лес, где никто не живет: ни деревья, ни птицы — и воздух мертвый. Старинные люди это свойство избушки знали.

Несет Аленушка братца на закурках, а ее гуси-лебеди догоняют, норвят Иванушку отнять. Попросила Аленушка родник, чтобы спрятал он их, а родник свое: «Испей моей студеной водицы». В нем и ковшик плавает берестяной. Выпила Аленушка водицы родниковой — и спрятал их родничок, напустил над ложбинкой туман.

Дальше бежит Аленушка с братцем на закурках. Опять гуси-лебеди ее догоняют. Норвят Иванушку отнять. Тут яблонька дикая случилась. Аленушка просит спрятать их, а яблонька свое: «Попробуй мое кислое яблочко». Аленушка попробовала — яблонька спрятала их в свою сень.

Дальше бежит Аленушка. Печка на пригорке. Просит она печку спрятать их, а печка свое: «Отведай моего ржаного пирожка». Съела Аленушка пирожок. Печка их дымом накрыла. А тут и батюшкин-матушкин дом виден. Добежала Аленушка. Братца спасла.

Так о чем же сказка? Кто такие эти злые гуси-лебеди? И почему злые? И злые ли? Почему они норвили утащить именно Иванушку к старухе Бабе-яге?

В первую очередь надобно рассмотреть, хоть их и очень мало, действия Иванушки. А делает он только одно — играет разноцветными камушками да золотыми яблочками, лепит из глины лошадок. Ничего ему больше не нужно. И получается, что Иванушка — мальчик, очарованный красотой. Он и не бегаёт, и не прыгает — красота затмила его. И не только затмила — позвала. Зов красоты и есть наши «злые» гуси-лебеди.

Почему же они на своих прекрасных белых крыльях несут Иванушку к Бабе-яге?

А потому, что сказка эта возникла из мировоззрения земледельца, считавшего землю и земледелие единственно верным — праведным делом человека, а красота — даже красота! — дело прикладное. Нельзя ей жизнь свою посвящать. Уведет она в запредельный край и в итоге погубит. В запредельный край путь лежит через избушку Бабы-яги.

А что же печка, яблонька, родник? Это основы — азы, которые не следует забывать, которых во все времена нужно держаться: хлеб, яблоко, вода.

Идея возврата к азам возникает всегда, когда народ оказывается в трудном положении. Красоту тоже норвят возвратит к самому изумительному ее носителю — ребенку.

Велика в русских сказках роль сестры. Но эта тема требует особых раздумий.

А нельзя было прямо сказать, мол, так и так: родился в одной крестьянской семье мальчик, который все рисовал да лепил, отцу с матерью в поле не помогал. Ну и так далее, с крутой крестьянской моралью и афоризмами типа: «красотой от стужи не спасешься», «красив каравай, да не житный» — такую мудрость любили издавать толстыми томами во времена Сталина и Хрущева.

А тут: печка, яблонька, родник. И никаких афоризмов. Баба-яга, гуси-лебеди. И совсем не понять, о чем сказка.

Дело в поэтическом взгляде, национальном фильтре. В подходе к поэзии и природе. У славян, особенно восточных, это прежде всего подвижный образ — мистерия. Именно такой, на мой взгляд, является особенность русской сказки, русского искусства и русской православной церкви.

Сейчас принято, якобы научно, заявлять, что князь Владимир Святославович религию не выбирал, что, мол, это легенда, что, мол, фольклор. Нужно было князю с Византией задружиться, вот и весь выбор — по передовой науке.

Но я-то думаю — выбирал. Не именно князь, а Его Величество солнцепоклонник. Это важно сказать — солнцепоклонник. Качество Бога, его абсолютность создавали и в сознании, и в душе язычника-славянина своеобразное миропонимание — мироощущение. И более других легло на его душу мистическое действо — диалог с Богом через полное обнажение, через раскрытие всех чувств. Слова молитвы язычник не понимал, он понимал музыку слов, и музыка была чиста, в ней не было униженности. Протянув руку, язычник мог коснуться золотых одежд церковного олигарха, как бы коснуться самого Бога, его безусловных богатств. Что Бог беден, язычник и не поверил бы. Тогда чье же это все? Чьи солнечно-золотые ризы? Чей порфирный дом? И язычник включался в магическое действие, становился участником Божественного театра через по-новому увиденные образы.

Колыхаясь еле-еле,
Всем ветрам наперерез
Птицы легкие висели,
Как лампы средь небес.

И русская поэзия и русская живопись красиво театральны — «В багрец и золото одетые леса». И отзывается в душе Божественный глас литургии, вобравший в себя красоту всего сущего, наделяющую всех в храме равенством...

Равенство перед Богом и красотой — чувство столь сильное, что воспринимается нами как проникновение в сердце некоего озарения. Я думаю, взаимодействие и взаимопонимание зрителей через предмет искусства, их единение и взаимосимпатия — явление, идущее к нам скорее из будущего, нежели из прошлого. Как спасение.

Иногда мне кажется, что и заповеди Христа, да и сам Христос пришли к нам из будущего. Думается мне, что такие положения, как «Возлюби врага своего» и «Не суди», не могли возникнуть как результат социального опыта ветхих времен. Особенно «Не суди». Имеется в виду не суд судей, не закон и право, а наше поспешное, как прыжок из огня, обвинение всему, что на нас не похоже. Суд этот постоянен, он иссушает мозг, иссушает душу, превращает землю в грязь, поэзию в клевету, в зубоскальство. Для того чтобы это возненавидеть и возвести заповедь «Не суди» в основной закон, причем закон универсальный, нужен опыт невиданного по концентрации зла социального эксперимента и такого же трагического избежания ядерной войны.

Но мы говорили о сказке.

Так вот: в сказке главным, наиважнейшим правилом является равномасштабность и равночестность.

Бежала мышка-норушка. Видит теремок. Залезла мышка-норушка в теремок. Стала жить. Хорошо живет. Тепло ей — уютно.

Скакала лягушка-квакушка. Видит теремок. Спрашивает: «Теремок, теремок, кто в тереме живет?»

— Я, мышка-норушка.

— А я лягушка-квакушка. Пусти меня к себе жить.

— Залезай.

Залезла лягушка в теремок. Стали они вдвоем жить. Хорошо им. Мышке тепло и сухо. Лягушке прохладно и влажно.

Бежал мимо заяц. Попросился к ним. Они и его пустили. Живут втроем. Всем в теремке удобно. Бежала лисица. Попросилась — и ее пустили. И она с ними живет в чистоте и в зеркалах. И волка пустили. И волку в теремке хорошо — он и точило поставил — зубы точить. Волкам без точила скучно. И все они такие разновеликие и разнообразные. И всем им теремок впору.

Но вот набрел на теремок медведь. Не захотел со зверями вместе жить. Захотел теремок раздавить. Не пожелал войти в сказку, в ее замечательные правила, но только разрушить ее захотел. Навалился на нее сверху. И не стало теремка. А ведь теремок — это возможный путь к счастью. Нельзя на сказку наваливаться сверху, как и на всякое другое искусство, но только стараться нужно быть вровень.

Именно в сказке Иванушка-дурачок разговаривает с царем на равных. Только в сказке слон может дружить с муравьем, как равный с равным, потому что они равновелики в своем нравственном масштабе, в масштабе ума и веры в счастье.

Счастье для сказки обязательно, но лишь как путь к нему, лишь как открывающаяся возможность. Когда счастье приходит, сказка кончается. Счастье не подлежит рассмотрению, оно интимно, а посему для постороннего глаза запретно.

В сказках говорится, мол, народ живет в радости, но что-то я не встречал в сказках счастья коллективного. Даже рай — это не счастье, а блаженство.

Много еще правил для написания и осмысления сказки. О них не буду рассказывать, утаю как секрет ремесла.

А вы не позабудьте секретов прочтения. Один мой товарищ считает, например, сказку «Теремок» плачем по славянскому язычеству. Дело в том, что в необработанных вариантах старинной сказки в роли теремка выступает кобылья голова, наделяемая славянской фольклорной традицией многими чудесными свойствами.

Славянское язычество, утверждает мой товарищ, было глубоко природно, к природе почтительно и, главное, соборно, то есть руководствовалось идеей единения всего на земле — под солнцем. Христианство же захотело быть надо всем миром — сверху — даже над солнцем. Отсюда, мол, и неразбериха на Руси. Мол, русский мужик один день язычник, другой день православный христианин, в третий день научный атеист-ударник, в четвертый и последующие дни недели — жертва внутренних противоречий. Пора, мол, ему определиться и пойти вперед легкой походкой свободного человека.

1992

ЖУРНАЛ «АРС»

(прежнее название «Искусство Ленинграда»)

ОБЪЕДИНЯЕТ все творческие Союзы, все виды художественной деятельности.

ПЕЧАТАЕТ в каждом номере искусствоведческие статьи, обзоры, рецензии; беседы с деятелями искусства, культуры, науки; общественно-политическую и нравственно-философскую публицистику; рассказы, повести, стихи, пьесы, кино-сценарии; мемуары, дневники, письма и другие документы истории культуры; художественные, архивные, репортажные фотографии, рисунки, карикатуры.

РЕПРОДУЦИРУЕТ в цветном и черно-белом вариантах живопись, графику, скульптуру, сценографию, произведения декоративно-прикладного искусства из мастерских авторов, государственных собраний и частных коллекций.

ВЕДЕТ рубрики: «Русская культура во все времена», «Красуйся, град!», «Судьбы», «Экран/сцена», «Актер крупным планом», «Музеи», «Невский архив», «Миг и век», «Летопись вандализма», «В начале было Слово...», «Рукопожатие культур», «Erotopaegnia», «От великого до смешного», «Шедевры и таможня. Консультация юриста».

ОПУБЛИКУЕТ в 1992 году:

беседы с ОЛЕГОМ БОРИСОВЫМ, МАРИНОЙ ВЛАДИ, КШИШТОФОМ ЗАНУССИ, АЛЕКСАНДРОМ СОКУРОВЫМ, БОРИСОМ ТИЩЕНКО, ГАЛИНОЙ УЛАНОВОЙ, АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

воспоминания петербургской и парижской балерины АЛИСИИ ВРОНСКОЙ, поэта АЛЕКСАНДРА ГОРОДНИЦКОГО (о молодой ленинградской литературе 1960-х годов), кинорежиссера ИОСИФА ХЕЙФИЦА

дневники АЛЕКСАНДРА ТУРГЕНЕВА, ЕВГЕНИЯ МРАВИНСКОГО

материалы о художниках АЛЕКСАНДРЕ ГОЛОВИНЕ, ВЯЧЕСЛАВЕ ПАКУЛИНЕ, АЛЕКСЕЕ ПАХОМОВЕ, ЛЕОНИДЕ ЧУПЯТОВЕ, с репродукциями их работ

письма князя ПЕТРА ВЯЗЕМСКОГО, художников ВАСИЛИЯ ВЕРЕЩАГИНА и ИЛЬИ РЕПИНА, композитора АРНОЛЬДА ШЕНБЕРГА

прозу ФРИДРИХА ГОРЕНШТЕЙНА, НАДЕЖДЫ ПОЛЯКОВОЙ, ВАЛЕРИЯ ПОПОВА, ЮРИЯ ЮРКУНА

пьесы: АЛЬБЕРА КАМЮ «Праведные» (о русских революционерах-террористах), ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА «Дракон» (неопубликованные фрагменты)

стихи АЛЕКСАНДРА ВОЛОДИНА, АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА, ЕВГЕНИЯ РЕЙНА, ЕЛЕНЬ ШВАРЦ, поэтов России и русского зарубежья

эссе ЛИДИИ ГИНЗБУРГ, ЯКОВА ДРУСКИНА (философия религии), АБРАМА ЗАЛМАНОВА (неизвестные читателю главы книги «Чудо жизни»), ЮРИЯ ЛОТМАНА (рассказы о русской культуре), ЭДВАРДА ОЛБИ (о театре абсурда), РУСЛАНА СКРЫННИКОВА (Православная церковь и русская культура)

ПОМЕЩАЕТ рекламу и объявления.

ПОДПИСКА принимается во всех отделениях и узлах связи и за рубежом.

ИНДЕКС 73190

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА НА КВАРТАЛ 9 Р., НА ПОЛГОДА 18 Р., НА ГОД 36 Р.

РОЗНИЧНАЯ ЦЕНА ОДНОГО ЭКЗЕМПЛЯРА 3 Р. 80 К.

ПОЧТОВЫЙ АДРЕС РЕДАКЦИИ: ЛЕНИНГРАД, 191194, АБОНЕМЕНТНЫЙ ЯЩИК 166

ТЕЛЕФОНЫ: 311-46-09 — ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР, 273-01-32 — РЕДАКЦИЯ



Цена 2 р. 40 к.

Индекс: 73 190

