

1991 • 8



Май

ИСКУССТВО
ЛЕНИНГРАДА

GALERIE NATAN FEDOROWSKIJ

Russische Kunst der 20^{er} Jahre und zeitgenössische Kunst
Leibnizstraße 60 · 1000 Berlin 12 · Telefon 324 78 23



„Komposition aus zwei Gesichtern“
1924, signierter Originalabzug, 14,6 x 11,2 cm

IDA NAPPELBAUM

Photographien der 20^{er} Jahre

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

КЛАССИЧЕСКИЙ АВАНГАРД

ФОТОГРАФИЯ. ДИЗАЙН

8
1991



ИЗДАНИЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РСФСР
И ЛЕНИНГРАДСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ
ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

СОДЕРЖАНИЕ

- 3** РУССКАЯ КУЛЬТУРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА
Фридрих Горенштейн
Розовый дым над «классовым» пейзажем
- 8** **Иван Елагин**
О, Россия — крошечная тьма...
Стихи
- 11** РУКОПОЖАТИЕ КУЛЬТУР
Лида Энгелова
Кafka в Ленинграде
(Из дневника режиссера)
- 21** РЕКВИЕМ
- 22** МИГ И ВЕК
Елизавета Шелаева
Монастыри Петербурга
- 28** **Алексей Пурин**
Тот Август
- 32** **Алексей Курбановский**
Чудесная часть жизни
- 34** ЭКРАН / СЦЕНА
Вера Иванова
Любовь во время чумы
- 39** **Евгений Аб**
Фильм-судьба
- 41** Кутерьма на съемочной площадке
- 47** В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО...
Яков Друскин
Эссе
- 57** ВЗГЛЯД... ВПЕЧАТЛЕНИЕ... ОЦЕНКА
Галина Габриэль
Пока не поздно
Анжелика Артюх
Там, куда хочется вернуться...
Александр Платунов
Смерть в Вероне
Александр Епишин
Консорт — значит сотоварищество



КОНЦЕРН

- 64** Витязь оперной сцены
Герман Поплавский
Искусство Печковского
Исаак Гликман
Интермеццо
Ирина Феона
Нет, ваша дама бита
- 76** Иосиф Гегузин
Николай Гумилев смотрит «Гондлу»
- 79** Юрий Новиков
Парадоксы авангарда
- 81** Виктор Голявкин
Вот что я вам скажу
- 89** EROTOPAEGNIA
Татьяна Никольская
Новая Ева
Ольга Черемшанова
Крылатый круг
- 95** НЕВСКИЙ АРХИВ
Евгений Биневич
Александр Блок и братья Гиппиусы
- 109** Мих. Матюшич
От великого до смешного
Продолжение

НА ОБЛОЖКЕ:

ИВАН ТАРАСЮК
Женщина в городе. 1989.
Шамот, эмали, майолика
На первой странице

ГАЛИНА ПИСАРЕВА
Из цикла «Храм мой — дом мой».
1990. Дерево
(К статье Галины Габриэль «Пока не поздно»)
На четвертой странице

Главный редактор
Г. Ф. ПЕТРОВ

Редакционная коллегия

В. К. АРРО
М. Ю. GERMAN
В. С. ЛОГУТЕНКО
С. М. СЛОНИМСКИЙ
Ю. А. СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ
А. Н. СОКУРОВ
А. Ю. ТОЛУБЕЕВ
В. М. ТРОФИМОВ
В. Ф. ШУБИН
(ответственный секретарь)
В. Н. ЩЕРБИН

Редакция

А. Г. МАШЕВСКИЙ
(поэзия, публицистика)
А. Г. МИНИНА (театр, кино)
В. Г. ПЕРЦ (изобразительное искусство,
архитектура, дизайн)
И. Г. РАЙСКИН (музыка,
музыкальный театр)
Т. Ф. СЕЛЕЗНЕВА (история
и теория искусства)
В. А. БАКАНОВ
(художественный редактор)
Технический редактор
Т. Д. РАТКЕВИЧ
Корректоры
И. П. СОЛОГУБ, А. В. БЫСТРОВА
Фотокорреспондент
А. М. ХАН
А. А. АРТЮХ (отдел писем)
Т. Ю. ОКУНЕВА (зав. редакцией)
Макет и оформление
С. Р. ЗАХАРЬЯНЦА

РОЗОВЫЙ ДЫМ НАД «КЛАССОВЫМ» ПЕЙЗАЖЕМ



(К ИСТОРИИ
ЗАГРЯЗНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ
РОССИИ)

ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН

В 1922 году в Киеве издавалась газета эгофутуристов «Катафалк искусств». Я наткнулся на нее случайно в 1958 году, роюсь в киевском газетном архиве, и тогда, в пору моей молодости, она меня попросту развлекала. А места, которые мне показались особенно смешными, я выписал в блокнот. Но теперь, спустя много лет, перечитывая записки, я вижу в них букварь-манифест победившего плебейства, в его изысканно-анархичной ли, в его охранительски-официальной ли форме. Подобным образом несмышленные шаловливые ребята выбалтывают секреты взрослых.

«В искусстве,— заявляют шалуны-эгофутуристы,— нуждается теперь только профсоюз мусорщиков».

Мы знаем, что в будущем мусорщики от идеологии никогда не формулировали свои мысли так откровенно. Правда, до полной перестройки личной и общественной психоло-

гии следовало хоть и ударными темпами, но все-таки миновать определенные физиологические периоды созревания.

В 1931 году даже Сталин еще начинал свое письмо в редакцию «Пролетарской литературы» со слов: «Решительно протестую против помещения в журнале антипартийной статьи...» Оставим в стороне содержание письма, которое уже было абсолютно в духе существа сверхъестественного. Но по форме оно еще напоминало вполне домашнее беснование в пижаме и войлочных туфлях, в нем еще не было блеска государственно-имперских сапог.

Они еще изволили говорить не только с вершины классовой пирамиды, но и от имени своего личного живота.

Так на пленуме РАППа в 1929 году Александр Фадеев поругался с Фридрихом Шиллером. Крикнул совершенно по-комсомольски: «Долой Шиллера!»

Факт этой склоки, разумеется односторонней, запечатлен в статье со своеобразным названием «Конец красоте». У автора статьи фамилия тоже своеобразная — Иезуитов.

Судя по стилю и эрудиции, Иезуитов явно из «бывших», коллаборант, которому надо отмыться от своего прошлого, от принадлежности к дореволюционной интеллигенции, от своих отцов-учителей, научивших его мыслить и отличать соленый огурец от ананаса.

Я хотел бы остановиться на Иезуитове и его программной статье, потому что фигура интеллигента-перебежчика, как правило дворянина, играла весьма существенную роль в насильственном выветривании культурной почвы, накопленной веками. Хочется еще раз подчеркнуть название статьи. Не «Конец красоты», что означало бы, по крайней мере, веру в ее естественное отмирание в пролетарской стране. Нет — «Конец красоте». То есть требование насильственного убийства или, по крайней мере, тюремного заключения. Но как арестовать неизвестное? Для всякого сыска нужен облик преступника.

Поэтому во время массовых облав и обысков перебежчики играли роль проводников для отрядов пролетписателей, бежали впереди Сашки Фадеева и показывали, где зарыты духовные клады и кто их хранит. Например, о Шиллере Сашка-дальневосточник еще слышал, а то, что Шиллер состоит в преступной связи с кенигсбергским философом Кантом, вряд ли. Вот Иезуитов и подсказывает: «Шиллер не ошибается, когда говорит, что „ничто не противоречит в такой степени понятию красоты, как внушение определенной тенденции“». Пролетарское искусство борется за политическую содержательность, за классовую тенденциозность. А раз пролетарское искусство против красоты и прекрасного, значит, оно против Канта и против Шиллера. Этот лозунг (Фадеева.— Ф. Г.) отрицал Шиллера не только с точки зрения творческого метода последнего, он отрицал и всю эстетическую теорию Шиллера, всю буржуазно-идеалистическую эстетику его учителя. Таким образом лозунг „Долой Шиллера!“ превратился в лозунг „Долой Шиллера и Канта!“

И вот что интересно. Крестьянско-пролетарским эгоцентристам еще можно найти если не оправдание, то объяснение. Социальные низы, вырвавшись на исторический простор, проходили стадию своего идейно-полового созревания. Подобно всяким подросткам, им хотелось бодаться и толкаться. А эти-то куда? В пенсне и с бородами, отцы семейств с благородным чеховским обликом. Тоже ноздрей волю почуяли и от семейных уз, и от морально-церковных законов. Взбрыкнуть захотелось, погулять, почувствовать сладость революционного триперка.

Если б Иезуитов в гимназии изволил выразиться о Гёте как о «буржуазно-эклектическом философе», он был бы просто изгнан с «волчьим билетом». Впрочем, какой там Гёте, если на самого Николая Ивановича наскочил, товарища Бухарина, в 31-м году, за семь лет до разоблачения этого теоретика марксизма. Не понравилась Иезуитову статья Бухарина «Гейне и коммунизм».

«Конечно,— пишет Бухарин,— строительные гиганты сейчас должны стоять в центре внимания, но нужно помнить о длительной ориентации на развитие всех способностей масс. Вопреки Гейне, у коммунизма будут и свои розы и свои соловьи, гораздо более интересные, чем старинные соловьи девятнадцатого века».

Какие теперь в соцреализме цветут розы и какие поют соловьи, ясно. Важно другое. Рапповский иезуит Иезуитов уже в 31-м году понимал, что не только в сельском хозяйстве, но и в словесности должна быть проведена коллективизация. Слова-единоличники «роза» и «соловей» лучше звучат в коллективе — «цветы» и «пернатые». Вернее, перестают звучать как неповторимые метафизические символы красоты, а приобретают утилитарное значение. Но при этом существует надежда, что когда-нибудь они исчезнут из коммуни-

стического общества и в своем материальном смысле, освободив место для полезных растений и аэропланов.

«Флора и фауна в коммунистическом обществе не успеет измениться настолько, чтоб исчезли интересующие Бухарина цветы и предводители пернатого царства», — то ли иронизирует, то ли сетует Иезуитов.

Роза и соловей впоследствии были реабилитированы и допущены в качестве атрибутов, украшающих жизнь сталинского и послесталинского мещанства. Когда из «розы и соловья» была вырвана их эстетическая основа, они стали не опасны стальной идеологии. Роза допусклась наряду с кумачом в колонны первомайских демонстрантов и как символ благодарности вождю от счастливой детворы. Соловей наряду с гармошкой украшал досуг стахановцев. Красоту лишили души. Как это происходило, демонстрирует нам рапповец Иезуитов, перебежчик, который, похоже, перешел, вернее, перебежал все разумные границы, перенеся идеи Маркса на природные явления.

В этой связи, хоть и не только в этой связи, интересно рассмотреть конкретный пример классового противопоставления «буржуазной» и «пролетарской» культур.

«Чтоб убедиться в том, что красота как содержание искусства из произведений пролетарских писателей изгнана, — по-буденновски рубит с плеча Иезуитов, — достаточно взять несколько книг из пролетарской литературы и сопоставить их с соответствующими описаниями буржуазного творчества. Вот очерки станичной жизни Ф. Крюкова¹ под названием «Казачьи мотивы» (СПб., 1907). И вот очерки станичной жизни В. Ставского под названием «Разбег» (ГИХЛ, 1931). Первое произведение принадлежит перу сотрудника «Русского богатства», буржуазному журналисту. Второе написано пролетарским очеркистом, членом РАППа. Ф. Крюков рисует дореволюционный быт казачьей станицы с присюсюкиванием, любуясь красивой жизнью, красивыми людьми, красивой природой. В первом очерке под заглавием «Казачка» он говорит о красивом лице своей героини, ее красивой улыбке, красивых продолговатых глазах, красивых в горьких усмешках устах, ее красивой фигуре, о ее красивом жесте, красивой грусти, о новой странной красоте ее во время сумерек и, наконец, о красоте ее тупа. И лунная ночь так мечтательно безмолвна и красива. «Буржуазная» природа ласкает своей свежестью, приятно щекочет лицо, овеивает героев нежным и молодым воздухом».

Вот уж поистине проблема Валаама, месопотамского волхва. Даже из недоброжелательного пересказа Иезуитова видна густая сочная плоть настоящей прозы. Говоря о природе, прилагательное «буржуазная» Иезуитов все-таки берет в кавычки. Но что хочет он сказать этими кавычками? Что в действительности природа не красива или что в действительности природа не буржуазная, а пролетарская, как у Ставского?

«„Разбег“, — пишет Иезуитов, — полная противоположность «Казачьим мотивам». Книга описывает классовую борьбу в станице Вельяминовской в 1929 году, ликвидацию кулачества как класса на основе сплошной коллективизации».

А вот и пролетарский пейзаж сплошной коллективизации.

«Станичные — ровные и просторные улицы пусты. Тянутся шеренгами по обе стороны, вдоль заборов акации. Непокойно шуршит листва».

«И все в таком стиле, — пишет Иезуитов, — лишенном всякой сентиментальности, буржуазного изящества».

Не знаю, в каком стиле описал бы сплошную коллективизацию Крюков, доживи он до тех зловещих дней. Думаю, что и в трагедии он нашел бы свою эстетику, как нашла ее Библия в страданиях Иова. Но уж Ставский действительно не выходит далеко за рамки стиля судебного протокола.

Надо сказать, что стиль самого Иезуитова весьма характерен для новообращенных. С одной стороны, Иезуитов использует достаточно высокий уровень дореволюционной словесности, которому его обучила «буржуазная» культура и из-за которого его и наняли, как раньше нанимали спившихся грамотеев малограмотные купцы. Но с другой стороны, как признак своей благонадежности, он всячески старается где-то посреди своего университетского стиля харкнуть не хуже минского сапожника и сморкнуться не хуже владимирского мужика. Здесь и «литфронтовские подонки», и «троцкистско-белогвардейские псы», и «срывание масок с врагов». А о Федоре Крюкове подытожено: «Крюков набрасывает на действительность покрывало красоты. Только покрывало Крюкова — грязная, измызганная вонючая материя, цветастая с подленькими розочками».

¹ Существует предположение, что подлинным автором «Тихого Дона» является не М. Шолохов, а Ф. Крюков (примеч. автора).

Дались Иезуитову эти «розочки». Откуда такая ненависть к безобидному цветочку? Впрочем, «занавесочки с розочками» — это, может, воспоминание, бордельная подробность. А ведь при этом цитирует Гёльдерлина и излагает Гераклита и анализирует эстетику Гегеля. Иными словами, консультирует товарищей. Как во времена продразверстки и коллективизации водил по селу продотрядовцев местный активист-соглядатай. Здесь, мол, пшеница зарыта, а здесь сальце скрыто.

Правда, припрятанные продукты старались реквизируют для потребления, а припрятанную культуру — чтоб в расход вывести или, в крайнем случае, надежно под тюремный контроль взять.

«В минуту отчаяния и неверия, — пишет Иезуитов, — Гейне с трепетом и ужасом думал о времени, когда пролетарии — «эти мрачные иконоборцы» — достигнут господства, когда они своими грубыми руками беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие его сердцу, разрушат любимые поэтом фантастические игрушки искусства, вырубят олеандровые рощи и станут сажать в них картофель». Это время пришло, с пафосом восклицает Иезуитов, но ни мраморных статуй, ни фантастических игрушек искусства никто разрушать не стал. Пролетариат сохранил целиком художественную культуру и сдал ее в музей. «Красоту» развесили по стенам, и руковод стал водить пионеров по залам, объясняя страницы художественной истории проклятого прошлого. А олеандровые рощи были действительно вырублены, но только рабочие на их месте посадили не картофель, а воздвигли «грандиозные социалистические предприятия».

Опять наш Иезуитов выглядит Валаамом. Правда, в случае с Крюковым хотел проклясть, а возвеличил. Здесь же хотел возвеличить, а проклял.

Этот пример не только объясняет, но и конкретно демонстрирует, отчего РАПП заменили Совписом, а Иезуитовых Ждановыми. РАПП сделал свое дело, РАПП может удалиться. РАПП подготовил в своих горячих хулиганских недрах, отштамповал, выковал весь этот механизм насилия над культурой, над литературой, который впоследствии стал надежным капканом, хитрым капканом, механизмом, в котором порабощенному иногда разрешено вольнолюбиво побегать в беличьем колесе.

Но с другой стороны, РАПП, хотя бы по стилю, еще слишком был связан с дореволюционной словесностью и со временем мог начать дурно влиять даже на литературных партизан типа Фадеева.

РАПП был враг культуры, но это был живой враг, наподобие колдуна Валаама, который сам не знает, что скажет и куда его поведет темперамент.

Поэтому погромщиков заменили службистами, убийц-трибунов — убийцами-бюрократами.

Однако понять эту серую мощь антикультуры можно только через ее детство и юность, когда все еще не застыло, все еще формировалось, все еще было наглядно. Через шаловливые дурачества эгофутуристов из «Катафалка искусств» и юношескую откровенность РАППа.

Под влиянием революционных беснований эгофутуристы решили отвезти на кладбище изжившее себя искусство. Некий Михаль Семенко опубликовал стишок, который, по мнению редакции «Катафалка искусств», посрамил всю мировую поэзию и вбил в ее могилу осиновый кол. Вот этот стишок: «Понедельник — вторник — среда — четверг — пятница — суббота — воскресенье».

Детская глупость имеет свою обратную сторону, и это замечательно, психологически тонко показал Л. Толстой в «Войне и мире». Девочка Маша во время военного совета в Филях не понимала всей важности происходящего события, решавшего судьбу Москвы, решавшего судьбу России, не понимала сути споров Кутузова с генералами. Но она весьма точно уловила внешнюю сторону, внешнюю пластику происходящего и поняла правоту Кутузова, потому что «дедушка хороший».

Толстовская девочка Маша воспитывалась в патриархальной семье в отличие от беспризорников из «Катафалка искусств». Поэтому они также уловили достаточно точно пластику происходящего, но только с обратным знаком, в разрушительном направлении.

Для наглядности пример мной выбран крайний. Пример уцененного модернизма. Но даже в своих высотах модернизм был использован социал-мещанами как сила разрушительная. Разрушить старое им позволили, но строить новое им не дали. На освободившуюся от старой культуры площадь явился РАПП. РАПП, продолжая держать выбранный курс, перенял и карикатурную маню величия, которая является краеугольным камнем тщеславного разрушителя. Устами уже достаточно знакомого нам Иезуитова РАПП заявил, что «будущим поколениям египетские пирамиды, римские водопроводы и готические со-

боры будут казаться соломенными овинами по сравнению с гигантами социалистической индустрии».

Это выглядит анекдотом, но смеяться не хочется, когда речь идет о стране с неограниченной властью правительства и безграничным произволом администрации. Прикажут — и Собор Парижской Богоматери объявят соломенным овином, Днепрогэс — Кельнским собором, а сказки Горького — сочинениями более величественными, чем «Фауст». Тем более что, завершая разрушительный процесс, на смену революционному модернизму и террористическому РАППу пришел имперский соцреализм, восстановивший классицизм в его лживой, обездушенной форме.

Правда, время берет свое. Даже идеология ничего не может поделать с физиологией. Раньше, по крайней мере, занимались делом понятным и материальным, пытались хоронить то культуру в целом, то красоту. К старости впали в мистицизм — следят, чтоб культура не воскресла. Да и Гейне действительно ошибся, прав оказался рапповец Иезуитов. Вместо вырубленных олеандровых рощ «пролетарии» посадили не картошку, а построили несъедобную индустрию, так что сейчас ни культуры, ни картошки.

Ну, картошка России вне нашей компетенции. Подумаем о культуре России. А поскольку тема эта, как я уже говорил, ныне мистическая, послушаем могильщика Иезуитова.

«Розовый дым, которым окутывали себя инвалиды разбитой буржуазной литературной гвардии, мечтавшие о Прекрасной даме, окончательно развеян социалистическим ветром». Да, вместо розового дыма в воздух стартовал желто-черный дым Коксохимов и Уралмашей. Пейзаж окончательно приобрел пролетарские черты. Это, правда, экологические проблемы культуры, весьма трагичные. Все, что способно плодоносить, задыхается. А плевела не только приспособилась к ядовитому окружению, но даже расцвели и разжирили.

Однако если желто-черный дым — это дыхание масс, поработанных политизированной логикой факта, то розовый дым культуры есть дыхание личности. И так же, как растение у обочины пропитанного бензином шоссе или у шлакоблочного забора Коксохима, само задыхаясь, все-таки обогащает атмосферу кислородом, личность тяжелым духовным трудом, лишенным баловства и самолюбования, может по крупницам упорно ароматизировать воздух культуры и врачевать ее испоганенную почву.

А это, в свою очередь, позволит снова поверить в высокое достоинство человеческой природы и восстановить к человеку доверие Творца, без которого мир обречен на гибель.

7—8 мая 1983 г.
Западный Берлин

О, РОССИЯ — КРОМЕШНАЯ ТЬМА...

ИВАН ЕЛАГИН



О, Россия — кромешная тьма...
О, куда они близких дели?
Они входят в наши дома,
Они щупают наши постели...

Разве мы забыли за год,
Как звонки полночные били,
Останавливались у ворот
Черные автомобили...

И замученных, и сирот —
Неужели мы всё забыли?

1938

Луна огибает барак,
Какого-то сна отголосок
Донесся из груди коряг,
Из черного штабеля досок.

То ночь занялась грабежом,
И я уже вижу и слышу,
Как длинным зеленым пожом
Луна перерезала крышу.

Ты вынырнешь из-за угла,
И грязь этих улочек выдашь,
Куда тебя ночь завела?
Ты плачешь, небесный подкидыш?

Ты тянешь алмаз по стеклу,
И близишься все вороватей,
И чертишь на голом полу
Тоску двухэтажных кроватей.

Ну что, разглядела вблизи?
Теперь убирайся за сосны!
Оттуда сквози. Погрузи
Навеки в раствор купоросный.

Как хочешь меня озирай,
Но только, ты слышишь, не сетуй!
Мне домом не этот сарай,
И ночью дышу я не этой.

1940-е гг.

* * *

Где-то вверху, за холмы уходя,
Гром грохотал тяжело.
Шлепают крупные капли дождя
О ветровое стекло.

Может быть, так же, сквозь дождь, Одиссей
В море смотрел с корабля.
Кинулась сразу машиною всей
Мне под колеса земля.

Крупные капли дождя тяжелы.
Наискось бьют по стеклу.
Сосен стволы выплывают из мглы
И уплывают во мглу.

День, поскорее приди и рассей
Этот ненастный покров.
Может быть, так же кружил Одиссей
Возле чужих островов.

Верно, казалось, что рядом встают
Стены Итаки во тьме.
Моря ночного чудовищный спрут
Ерзал уже по корме.

С шумом и там поднимались и тут
Щупальцы смерти самой.
Но хорошо, что хоть в песнях поют,
Что он вернулся домой.

* * *

Не страшен эшафот. Позорный столб не страшен,
Ни гибель на костре, ни смерть на колесе,
Когда колокола оповещают с башен,
Когда на площади тебя увидят все.

Пусть кони хмурые волочат к месту казни,
И стража по бокам, и взведены курки,
Подскакивай, фургон, и в колее завязни!
Смыкайтесь, улицы, в сплошные тупики!

Еще милей дома. Заря еще огромней,
Все подоконники наводнены людьми.
Ты, липа встречная, приветствуй и запомни.
Во славу смертника, столетняя, шуми.

Твой дьявольский кортеж, твой сумасшедший
выезд,
С помоста брошенное зрителям «бон мо» —
На этих зданиях, на этих лицах выест
Неизгладимое и гневное клеймо.

Что ты не оценил — мы за тебя оценим.
Теперь любой из нас легко бы жизнь отдал,
Чтоб умереть, как ты, — поднявшись по ступеням.
.....
Мы — те, кто умирать спускается в подвал.

* * *

Ни в строчке хорошей тут дело,
Ни в строчке плохой,
А в том, чтоб душа молодела
От корки сухой.

А в том, чтобы нищенской стайкой
Плеться, облака
Тебе бы как теплой фуфайкой
Согрели бока.

И вовсе не важно, что мало
Ты мир понимал,
Но лужа тебе просияла
Как лунный опал.

Но ветка тебе постучала
В окно поутру,
Но птица тебе одичало
Кричит на ветру,

И ты по весеннему логу
Идешь холодком,
И дерево машет в дорогу
Зеленым платком.

И что там какие-то тайны —
Секрет мастерства, —
Пусть будут как звезды случайны
Ночные слова,

Пусть падают криво и косо
В овраги стиха —
Вот так же летят под колеса
Листвы вороха.

Но помни, что с болью, со стоном,
Как грех на духу,
Вот так же слова иступленно
Отдашь ты стиху,

Но помни, что ты настоящий —
Лишь все потеряв,
Что запах острее и слаще
У срезанных трав,

Что всякого горя и смрада
Хлебнешь ты сполна,
Что сломана гроздь винограда
Во имя вина.

Как друга лицо, что до боли знакомо,
Лицо, что годами я в памяти нес,
И брови густые крутого излома,
И этот несносно-заносчивый нос,

Я всё узнаю — только каждой морщине
Когда-то сопутствовал жест волевой,
И друг мой всегда был взволнован — а ныне
Он даже не дышит, совсем неживой.

* * *

Довольно. Я лгать себе больше не в силах.
Стою и кусаю от злости губу.
А кровный мой стих, что шумел в моих жилах,
Покоится важно в почетном гробу.

Казалось бы всё то же самое вроде,
Но, видимо, я до сих пор не привык,
Что выглядит мертвым мой стих в переводе
На жесткий и сжатый английский язык.

Иван Венедиктович Елагин в представлении советскому читателю уже не нуждается — публикации в «Неве», «Новом мире», «Литературной газете» принесли ему прочное признание в СССР — жаль только, что посмертное.

В Ленинграде Елагин — тогда еще Ваня Матвеев — бывал несколько раз: его отец, поэт-футурист Венедикт Март, отбыв ссылку в Саратове, приезжал в гости к своему крестному отцу — народоуправителю Ювачеву. Вот несколько строк из мемуарной поэмы Елагина «Память»:

Ленинград. Тридцать четвертый год.
Ювачев поблизости живет
На Надеждинской, а мы с отцом
Возле церкви Греческой живем.

Ваня Матвеев близко был знаком с сыном Ювачева — Даниилом Хармсом, виделся и с другими обэриутами. Да и сам его псевдоним — взятый в сороковые годы — сугубо петербургский, по названию Елагина острова. А в сороковом году юный Ваня специально ездил из Киева с тетрадью стихов к Ахматовой — получить напутствие в поэзию. Не получил: Ахматова собирала вещи для арестованного сына — не до стихов ей было тогда. Но память о встрече хранил поэт и в оккупированном Киеве, и в лагере для «ди-пи» под Мюнхеном, и в Нью-Йорке, и в Питтсбурге, где умер 7.11.1987 года. Думается, он был бы рад встрече с ленинградским читателем.

Е. ВИТКОВСКИЙ

Каждый зарубежный режиссер, отваживающийся ставить спектакль в советском театре, сталкивается с массой трудностей и загадок. И каждый мог бы написать целый роман о своих приключениях в России. Но то, что пережила Лида Энгелова, неповторимо. Соперничать с ее впечатлениями могут разве что чувства Кшиштофа Бабицкого, потому что и там и там в дело замешан Кафка: режиссер из Чехо-Словакии поставила в ленинградском театре «Эксперимент» инсценировку «Процесса», а поляк — в Театре им. Ленсовета «Западню» Т. Ружевича, в центре которой судьба самого великого пражанина. Своеобразное магическое поле, существующее вокруг Кафки (сходное с булгаковским или гоголевским), усугубило и без того немалые трудности...

Франц Кафка работал над своим знаменитым романом в 1915—1918 годах. Постановка Энгеловой — первая в СССР — осуществлена весной 1989 года. Между тем история инсценировок романа достаточно велика, она включает спектакли Жана-Луи Барро и фильма Орсона Уэллса. Но советскому читателю проза Кафки стала известна не так уж давно, а о сценических и киноверсиях не приходилось и мечтать. Цензуре Кафка казалась не немецким, то еврейским, то чешским писателем — те или иные политические события мешали переводчикам и публикаторам. В середине 60-х часть прозаического наследия Кафки была опубликована по-русски, но после 68-го года о нем снова «забыли», поместив в один ряд с Гавелом, Когоутом и Тополом, — так он стал еще и чехо-словацким «диссидентом». Надо отдать должное цензуре: она была по-своему права, опасаясь влияния Кафки на советского читателя. Кафка не мог не катализировать процесс разрушения мифов тоталитарного сознания, не мог не подорвать авторитет соцреализма. Кафку замалчивали или критиковали по тем же соображениям, что и отечественных нереалистов, таких, например, как Хармс и Введенский.

Сегодня, когда цензурных преград на пути Кафки вроде бы нет (отчего при этом у нас переведена лишь малая часть его литературного наследия), их сменили не менее существенные — эстетические. Особенно это заметно при столкновении его художественного языка с русской сценической традицией — по преимуществу натуралистическая, она сопротивляется и эстетике европейской интеллектуальной драмы, и абсурдизму середины века.

Лида Энгелова воспитана в иных традициях. Она была актрисой и ассистентом режиссера в пражском «Дивадро на забрадли», участвовала, в частности, в знаменитой постановке «Процесса», осуществленной Яном Гроссманом в 1966 году. Затем стажировалась в Англии, училась у Питера Брука. Как представителю европейской

школы, ей не надо было сражаться со стереотипами, которыми оброс Кафка в глазах советского читателя. Но ей пришлось бороться с ними опосредованно — через актеров, которым Кафка представлялся неким мрачным занудой с чудовищно раздвоенным сознанием.

Итог работы — спектакль (к сожалению, руководство «Эксперимента» из кассовых соображений переименовало его, он называется не «Процесс», а «О человеке, который умер, как пес») стал для театра ступенью к преодолению стереотипов. Понятно, что постижение игровой природы театра — длительный и нелегкий процесс. Как, впрочем, и тот ПРОЦЕСС, о котором писал Кафка.

Лида Энгелова и ставила спектакль не о судебном процессе, а о процессе, происходящем с человеком, не сумевшим обрести свободу, добровольно принявшим рабство и превратившимся из мещанина, обывателя в животное, послушно идущее на заклятие. Все, что связано с темой суда, дано через призму гротеска. Спародирована вся структура государственной власти, в которой как должное принимается абсурд. И оттого здесь в качестве стражников выступает клоунская пара (стилистически точная работа Л. Малкиной и Ю. Хамутянского), в роли адвоката — беспардонный фигляр (Д. Тимофеев), в роли всемогущего ходатая — полусумасшедший художник Титорелли (О. Зорин), в роли покровительницы всех подсудимых — похотливая рыжекудрая красотка Лени (Л. Пилипенко)... Атмосфера абсурда подчеркивается еще и тем, что часть актеров играет по несколько ролей, и Йозеф К. (С. Цимбал) в разных ситуациях сталкивается с одними и теми же людьми — ходит словно бы по замкнутому кругу. Герой гибнет, не в силах вырваться из круга, очерченного собственным мещанским сознанием. Он покоряется государственной машине, олицетворенной жалкими и столь же несвободными фигурами. Этот мир мал и тесен, и человек в нем никогда не остается наедине с собой: все время кто-то подглядывает и подслушивает, из любого темного угла может выйти некто и, сбросив черный плащ, прикинуться важной персоной. Прачка, Сапожник, Домоправительница — все кажутся обывателю фигурами, а не пешками...

Опыт работы над Кафкой был, несомненно, полезен театру «Эксперимент». Еще отчетливее выявился абсурд нашей жизни, забрезжило и понимание его как эстетической категории. Не менее поучительной представляется и кафкиана в городе Достоевского, описанная Лидой Энгеловой. Она поучительна не только для артистов, но и для всех нас. Тем более что расставаться с КАФКОЙ как нормой жизни мы, кажется, не намерены.

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

КАФКА В ЛЕНИНГРАДЕ

/из дневника режиссера/

Публикуя свой дневник работы над «Процессом», я пользуюсь случаем связать театральные раздумья над Кафкой с реальной жизнью страны, в которой он ставился, точнее — с реальностью зимы и весны 1989 года в городе Петра Великого, в городе Достоевского, в городе, куда мы пытались привнести себя с Прагой и с Кафкой в нас.

Подготовка к Ленинграду длилась два года, собственно репетиционный период в театре «Эксперимент» — с 5 февраля по 4 апреля 1989 года.

Мы, то есть переводчица В. Каменская, художник Я. Малина, композитор З. Шикола, хореограф З. Кратохвилова, фотограф Б. Голомичек и я, попытались внести свою лепту в художественное отражение эпохи. Франц Кафка был в этой попытке нашим великодушным другом.

Если бы эти строки писал театровед, здесь должен был бы последовать список изученной литературы, просмотренных фильмов, театральных адаптаций и прочих кафковских материалов. Но пишет режиссер, а для него вся теоретическая подготовка порой может оказаться совершенно бесполезной. Ведь люди и обстоятельства, с которыми он столкнется в живой, конкретной работе, могут превратить все его добрые кабинетные замыслы в их полную противоположность. Эту старую истину режиссерского ремесла (включая и вторую ее половину, а именно: что ни одна порядочная подготовка никогда не проходит впустую) работа в Ленинграде только подтвердила. Я хотела бы надеяться, что мои заметки и комментарии, мои оставшиеся без ответа вопросы и мои соображения будут восприняты именно так, как были задуманы — как малая толика свидетельства о том, что принесла одна театральная попытка, как сказал бы неизлечимо склонный к пафосу русский, работы «под знаменем» стремления к взаимопониманию.

Намерение поставить Франца Кафку, взять на это в долг у Министерства культуры СССР 20 000 рублей, включить в работу всю труппу да еще приглашенных артистов (например, И. Венгалите, н. а. РСФСР Д. Тимофеева), на время репетиций «Процесса» отказаться от всех гастролей, по возможности запретить какую бы то ни было внетеатральную деятельность актеров, которая могла бы помешать ежедневным шести-семичасовым репетициям и т. д. — все это способствовало возникновению в труппе большого интереса к постановке и во многом определило атмосферу, в которую мы попали в начале февраля. Необходимо заметить, что само помещение театра «Эксперимент», его игровые возможности просто покорили меня. Система удивительных галерей вокруг сцены и зрительного зала сама по себе обладает немалым драматическим воздействием.

Достаточно было только дополнить ее металлической лесенкой, соединяющей сцену с балконом, точнее — с боковой ложей на уровне балконов. И еще одна деталь: идея поставить здесь «Процесс» Кафки принадлежала мне. А тот факт, что художественный руководитель театра «Эксперимент» В. В. Харитонов эту идею поддержал, я считаю одним из позитивных моментов реакции на слова ГЛАСНОСТЬ и ПЕРЕСТРОЙКА.

Однако что касается слова ДЕМОКРАТИЯ в том смысле, в котором понимаем его мы, дело обстояло хуже. Во время работы над «Процессом» постоянно возникали ситуации, когда актеры ожидали от меня, чтобы я руководила ими как бы диктаторским методом, решала спорные вопросы исключительно методом приказов (противоположным полюсом такого подхода представляется мне уверенность всех членов труппы в том, что режиссер отвечает за ВСЕ). Позднее мне объяснили, что это в советских театрах общепринято.

Нужно заметить, что до начала репетиций актеры в большинстве своем Франца Кафку вообще не знали (в основном по вине еще не слишком широкой публикации его произведений). Но вскоре у них создалось впечатление, что фантазия Кафки в сравнении с той реальностью, в которой они живут, — всего-навсего фантазия наивного мальчика. На репетиции они пришли с ощущением интимного (правда, затрагивающего лишь первый слой) знакомства с кафкианским миром. Ведь вполне возможно, именно эта непонятная нам полная самоуверенность Йозефа К. и привела его к тому, что он стал искать свою вину среди людей, не знающих, ПОЧЕМУ они живут именно так и именно там, где он их видит. Зато живут они, словно бы гордясь своим незнанием, словно ни в чем не сомневаясь. Разве что — в здравом уме самого Йозефа К. Главная просьба, с которой обращается Кафка к людям: «Будь человеком!», его вопрос: «Кто ты, человек? Что ты собой представляешь?» — в Ленинграде февраля 1989 года отражались в зеркале реального мира, который еще раз подтверждал справедливость всех этих положений, необходимость их духовного наполнения.

Инсценировка Яна Гроссмана делит «Процесс» на семнадцать сцен. Гроссман также предполагал возможность сдвоенных и даже строенных ролей. Количество и порядок сцен мы взяли у Гроссмана, однако пришлось сделать кое-какие купюры, а ряд сцен дополнить текстом из романа. Так, мы заканчиваем инсценировку цитатой: «...вдали распахнулось окно, и какой-то человек, слабый и тонкий, высунувшись из него, широко распростер руки. Кто это? Друг? Добрый человек? Хочет проявить участие? Хочет помочь? Он один? Или это все люди? И возможно ли еще как-то помочь? Логика непоколебима, но человеку, который хочет жить, она не поддается. Где тот судья, которого он никогда не видел? Где тот высший суд, перед которым он так никогда и не предстал?» Текст в магнитофонной записи читает маленький мальчик.

Что касается распределения двадцати шести ролей (при наличии 16 человек), то еще в Праге мы несколько раз его меняли, учитывая необходимость сценического воплощения кафковской линии в характеристиках персонажей. Но в процессе работы по самым различным причинам пришлось сменить в общем и целом десять исполнителей.

Н О В Е Л Л А: СТРОИТЕЛЬНЫЙ МУСОР

Во дворе театра еще со времени первого моего приезда, от которого прошло более полутора лет, лежала куча строительного мусора. Она осталась здесь после реконструкции служебного входа, а потом как мусорную свалку ее стали использовать и жильцы ближайших домов. Актерам свалка не очень-то нравилась: ведь Ленинград — город на воде, и потому здесь развелись крысы, которые вольготно живут в любых нечистотах. Не знаю, долго ли пришлось уговаривать моряков, но наконец они откликнулись на просьбу ликвидировать мусор — и целый день мы страдали от невыносимого грохота. Во двор въехал грузовик, и пятеро моряков под руководством командира в белоснежном кашне принялись разбирать свалку и кусок за куском бросать в кузов. К вечеру шум утих. Мы поздравили коллег, которым предстояло вот-вот начать вечерний спектакль. Но какво же было наше изумление, когда вскоре грохот начался с новой силой, — правда, на этот раз в более быстром темпе. Мы подбежали к окну и увидели, как те же моряки, но уже под руководством другого командира в белоснежном кашне, сбрасывали содержимое кузова на прежнее место. На вопрос

о смысле их действий они ответили, что кто-то потерял разрешение на вторую часть акции — вывоз мусора на городскую свалку, а что можно сделать без бумажки? Говорят, еще раз заплатили морякам шестьдесят рублей, и все мероприятие, уже более успешно, пришлось повторить. Что же касается крыс, то они тем временем сожрали все, что попало им на зуб, в том числе и ковер из реквизита, который мы собирались использовать в спектакле. Бывают моменты, которых мы, европейцы, — как уверяли меня коренные ленинградцы — не можем понять.

ДНЕВНИК РЕПЕТИЦИЙ. Примерно шестьдесят репетиций, в том числе и несколько генеральных со зрителями, я бы разделила на четыре периода.

1. ЗНАКОМСТВО

Знакомство длилось около недели. После вступительной беседы первого дня, занявшей около часа, в которой пришлось объяснить, почему за постановку «Процесса» Кафки взялась именно я и именно здесь, переводчики В. Каменская и О. Малевич сочли своим долгом познакомиться присутствовавших (около тридцати человек) с Чехо-Словакией и Прагой. Очень интересна была реакция на фильм В. Хитиловой «Прага — беспокойное сердце Европы», который мы показывали в Театральном институте. Лейтмотив фильма — поиски взаимосвязей — словно бы заставил присутствующих ощутить стыд за вступление войск Варшавского договора в ЧССР в шестьдесят восьмом году; некоторые даже просили прощения за эту акцию своей страны.

актер, репетирующий роль Йозефа К., Стас Цимбал, доверительно признается мне, что некогда читал «Процесс» в городской библиотеке, в Чите

живу в гостинице «Выборгская», напротив места пушкинской дуэли у Черной речки

гостиница туристской категории, в отличие от прежних времен — дежурные на ночной гадеж в номерах не обращают никакого внимания

комнатка оклеена французскими обоями, великолепный паркет, но в умывальнике и ванной нет пробок, время от времени откуда-нибудь выползает жучок, телевидение без конца демонстрирует раздвоенные, скособоченные физиономии

вспоминаю Яна Гроссмана, который перед моим отъездом завидовал моей смелости и готовности к приключениям

страх перед обществом «Память», страх перед возможной реакцией на постановку Кафки

основополагающие беседы о Кафке, постепенное убеждение актеров в том, что система постановки вопросов не всегда должна сопровождаться ответами

с чего, собственно, начинается «процесс»? Кто его начинает? В чем виноват Йозеф К.? Это вопросы, которые спектакль обязан задать, но отвечать на которые не обязан. В конце спектакля зрители должны в смятении спросить самих себя: «Какой жизнью мы живем?»

как и Йозеф К., вместо активного участия в жизни, мы ожидаем спасения от метафизических высших инстанций

не объяснять Кафку ни социологически, ни политически, ни на примере конфликта личности и общества

«Процесс» может быть драмой умирания — Йозеф К. мертв прежде, чем умер физически

основной момент раздумий: Йозеф К. виновен

Йозеф К. не может существовать без вины

катастрофическая педантичность и соблюдение приличий в поведении Йозефа К., с которыми он суется туда, где никому до него нет дела

еврейство в деталях

«Процесс» — драма несоответствий: радость Йозефа К. от того, что он надул Охранника: и не подумал принимать ванну перед допросом

Йозеф К. виновен в том, что ничего не понял

Йозеф К. виновен в том, что слишком равнодушен

весь «процесс» разыгрывается в сознании Йозефа К. Чем больше он стремится понять, тем меньше понимает

поиски вины исключительно вне себя

Йозеф К. не умеет сказать «нет», это человек неширокой натуры, но ему до смерти неловко за ворвавшихся к нему охранников

вызвать спектаклем вопрос: что сделать, чтобы мы могли и умели дать охранникам хорошего пинка

эпилог романа — древняя ритуальная жертва: от Йозефа К. ожидается, что он возьмет нож и сам принесет себя в жертву

к Йозефу К. познание пришло слишком поздно

каждый человек ведет «процесс» таких масштабов, каков он сам, и т. п. В Ленинграде сегодня пять миллионов жителей, в часы пик они невыносимо грубы

защитой от увязания в страхе перед тем, что невозможно все охватить во времени и пространстве, стала телефонная мания. Люди здесь дают друг другу не адреса, а номера телефонов. Тем не менее слово «созвонимся» являет собой русское пристрастие к неопределенности, к вольному обхождению со временем и обязательствами

спектакли «Эксперимента» «Алейхем Шолом», «Люди императора» и «Разговоры с Сократом» принимаются публикой очень хорошо

магазины, торгующие спиртным, запрятаны в боковых улочках, их местоположение узнаешь по веренице целеустремленно торопящихся мужчин. У кассы только произносится сумма, а потом на чеки выдают от одной до пяти бутылок того, что в данный момент продается

великолепная постановка «Танго» Мрожека (Молодой театр, режиссер Спивак) в помещении ТКЗ «Время» на окраине города

2. ПОГРУЖЕНИЕ В КАФКОВСКИЙ МАТЕРИАЛ

На этой стадии уже окончены долгие разговоры о персонажах, о том, что каждая сцена «Процесса» должна играть как самостоятельный клоунский номер. Встреча с отличными актерами (Пилипенко, Малкина, Венгалите, Тимофеев, Цимбал, Зорин), однако приходится иметь дело и с недраматическими артистами. Система: убеждать их добрым отношением. Всё, в том числе и атмосфера репетиций, постепенно приспособливается к теме смирения, попытке узнать что-нибудь о своей вине.



После премьеры. В центре — Л. Энгелова. Фото Ю. Белинского

Знакомлюсь с результатами предпринятого нами еще в октябре 1988 года похода в мастерские, обслуживающие семнадцать ленинградских театров. Основной сценический ключ — помимо использования системы всех галерей и дверей самого театра «Эксперимент» — двери, сделанные в мастерской. Они двустворчатые и похожи на ворота пражских дворцов, на их переднюю часть можно навешивать скобы, по которым в сцене суда Йозеф К. поднимается под галерею, забытую толпой любопытных. В соборе и в заключительной сцене ворота распахиваются, за ними зритель видит нарисованные облака, вместе со створками двери создающие триптих, картину; Я. Малина изобразил на ней свое абстрактное барочное представление о Вратах Закона. Это единственная цветовая доминанта, дополненная внутренней стороной огромных двусторонних плащей. Плащи — на всех актерах, кроме Йозефа К. В них можно спрятаться, их черная сторона создает впечатление лишь какого-то странного барочного силуэта; в любой момент, находясь на сцене, из них могут выступать отдельные фигуры, эти плащи можно использовать, полностью покрывая галерею, с ними — уже цветными — актеры поступают, как во время корриды (в Первой сцене суда, когда Студент гоняется за Прачкой). В конце спектакля плащи должны создать многоцветную, мягко пульсирующую поверхность — нечто вроде странного, неземного пейзажа. В это же время в музыке звучит единственная цитата: заключительная часть еврейского песнопения «За всех усопших». В остальном же на сцене один венский стул, маленький письменный столик, круглая вешалка для пальто и два ящика, похожих на обычные ящики для песка. Они служат «складом» для реквизита; покрытые простыней, становятся постелью, но можно на них и танцевать. В последней сцене окажется, что в таком ящике живет Блок. На вешалку можно вешать веревки, на веревки — простыни или занавес, и получают-ся бесконечные пространственные вариации, меняющиеся на глазах у зрителя как некий непрерывный фильм.

самые большие актерские трудности, кроме Йозефа К. — Цимбала, приходится на долю Олега Зорина. Он уже репетирует Титорелли, Экзекутора и Блока (но еще не знает, что будет играть и Надзирателя, и Рассыльного в суде),



Священник — А. Макрецкий, Йозеф К.— С. Цимбал. Фото Ю. Белинского

тем не менее чисто внешний подход к персонажам постепенно начинает вытесняться человеческими судьбами

проходят дискуссии о смертной казни; в театре нет человека, который бы ее не поддерживал. это какое-то коллективное «око за око»

стоит странная сухая зима, начинаю понимать смысл типично русских причесок. При ветре и непостоянстве погоды женщины все время в шапках. А под ними ничто, кроме гладко счесанных назад волос, не удержится

повсюду великая организаторская бесталанность, но и великая способность к человеческим, греющим душу контактам на личной основе

у актеров ощущение, что персонажи Кафки, пожалуй, фантастические модели для поисков самых точных портретов наших современников

можно позавидовать не только ленинградским телевизионным программам «Пятое колесо» и «600 секунд», но и почти ежедневным беседам об искусстве, и прежде всего — о театре. Отрывки из спектаклей — большие, с толковым комментарием; выбираются волнующие зрителей темы. Критики требуют быстрого ознакомления общества с произведениями Мрожека, Беккета, Ионеско. Но опять все то же: нельзя «перепрыгивать», историю нужно переживать целиком. Пренебречь этим — все равно что искусственно прервать историческое развитие

отсутствие привычки придержать дверь у входа в метро. Никому не мешает стук, грохот, все бегут по улице в обоих направлениях, сталкиваясь, а если ты удивишься, скажут: «В нашей стране так принято!»

знаменитые танцовщики Максимова и Васильев своими рассказами напомнили мне о судьбах Эмы Дестиновой и других наших людей, пожинаящих лавры за границей. Система слишком старых художественных руководителей, не желающих оставлять свои посты, хотя бы в политике начинает меняться

аббревиатуры «райком», «партком», «горком», но также и «помреж» (помощник режиссера) и т. п. возбуждают во мне ужас

спектакли Додина «Братья и сестры», «Повелитель мух» и «Звезды на утреннем небе» (Малый драматический театр) выделяются среди всех виденных мною советских спектаклей прежде всего совершенством сыгранности, отсутствием солирования

насколько можно судить по некоторым вытасненным из сейфов фильмам (не говоря уже о книгах, картинах — короче, обо всем, что являет собой конечный результат художественных наклонностей людей этой страны), остается только затаить дыхание перед рождением все новых и новых гениев

радость, доставляемая мне актерами, как будто начинающими понимать еще и иные возможности театрального мышления, кроме исключительно реалистических. Работа с реквизитом, которым можно играть несколькими способами. Русский «валик» для стирки белья в руках Судьи может служить для утихомиривания шумной толпы, как оружие Йозефа К., как оружие во время попытки «дуэли» интеллигента с примитивным Студентом или чем-то вроде меча в руках Рассыльного в суде, которым он хотел бы «раздавить студента, как клопа»

3. НАЧАЛО СОВМЕСТНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ, ОБЩЕГО ДЫХАНИЯ

В нашу работу вступает еще один важный связующий элемент — музыка. З. Шикола написал музыку и «про запас», и я ее как материал привезла с собой. Звукооформитель, первый живой татарин, которого я вижу, по имени Рафаэль, — удивительно тонкий человек. Он уже отсидел несколько репетиций и по моему указанию выверяет разные варианты «использования Шикола». Речь идет о своеобразной барочной рамке, согласующейся с внешним оформлением сцены. Однако в музыке звучит и Жижков, и парафраз пражских лоретанских колокольчиков. Важное дополнение к записям — живой кларнет (прекрасное исполнение В. Рывкина). Возникает нечто наподобие «Процесса» в нотах, дополненное, к примеру, импровизацией Рывкина на «струнах» рояля. Игры на рояле, как таковой, нет ни разу, но звук его раздается, например как сигнал вызова Лени Адвокатом; Йозеф К. «играет» на нем в минуту ярости; по его клавиатуре в шерстяных носках пробегает Прачка; Рассыльный в суде его звуками дополняет свое представление о смерти Студента.

чем больше театром овладевает пражский кафковский дух, тем болезненнее воспринимается нынешнее отсутствие интереса к нашей стране. Кроме собственных проблем — а их немало — людей здесь еще интересует Америка. У кого есть руки-ноги, все устремляются в Нью-Йорк или другие центры Штатов, чаще к родственникам, но подчас и по другим приглашениям. Вернувшиеся поражаются разнице между СССР и США, но многие по сути дела не сомневаются, что «через пятнадцать лет мы будем там, где сегодня американцы!» А поскольку в жизни обычно все связано со всем, наша миссия в поворотный период жизни Советского Союза — лишь одно из малых мгновений, призванных напомнить хоть нескольким людям, что на свете существует Чехо-Словакия. Делаем для этого что можем, даже ловим себя на приступах патриотизма

события в Грузии, Прибалтике и других местах заставляют даже весьма далеких от политики русских удивляться тому, что, кажется, где-то их не любят. Безраздельная, проверенная столетиями вера в непобедимость России, в ее особую миссию явно приводит



Лени — з. а. РСФСР Л. Пилипенко, Дядюшка — В. Козейкин. Фото Ю. Белинского

русских к убеждению, что присутствие их чиновников или армии в других странах должно доставлять жителям этих стран удовольствие

встреча с Ниной Садур, которую одна из ленинградских критиков считает автором русских абсурдных галлюцинаций. Примерно пятьдесят участников встречи, проводимой в помещении Союза театральных деятелей, задают Нине Садур, этому самородку из Новосибирска, худенькой, тихо лепечущей сорокалетней женщине, самые различные вопросы (от: как она узнает, что где-то ее ставят, или как размножают ее тексты — до: верит ли она в Бога). Ответы показывают высокую культуру и тонкость мышления. Потом за очень грязными, чем-то залитыми столиками в буфете Союза Нина спрашивает меня, как я себя чувствую дома, в Европе. Минуту слушает мой ответ, а потом — по существу, без всякой связи с темой разговора — замечает: «Я подозревала, что безнадежно всюду»

господство среднего уровня везде ужасно

порой кажется, что самодурство здесь принцип мышления как подданного, так и господина. Наверное, потому, что это, собственно, единственная форма личного честолюбия, на которую можно вполне рассчитывать. Результатом бывает невыносимое чувство превосходства и бестактность. То и другое распространяется как зараза повсюду

Горбачев в Чернобыле. Телезрителей возмущает спокойствие работников электростанции, похоже, что там никогда ничего не происходило. Проблемы Горбачева поистине необозримы

Охранницу (вместо Охранника) начинает репетировать Лилиан Малкина. Вместе с Ю. Хамутянским, прежде только мимическим актером, они создают возмож-

ность точного начала спектакля. В советских условиях более чем понятная возможность ареста и умерщвления обвиняемого женщиной Кафку не оскорбит. Кроме того, у Малкиной дар комедийной убедительности. Возникает гротескность, оказывающая воздействие на всю дальнейшую работу и ее результаты. Кроме того, оба, и Малкина и Хамутянский, поражают своей абсолютнейшей пунктуальностью

после всех перипетий большие роли теперь играют по-настоящему хорошие актеры — и это радость. Вдруг все стали понимать друг друга, в работе проявлять взаимное внимание, на репетиции начинают ходить как на праздник и теперь боятся, что этот удивительный период их жизни скоро кончится

4. ФИНАЛ

Актеры стали мыслить на волнах общей для всех фантазии. Стас Цимбал придумывает замкнутый круг с картиной Титорелли. Собственно, все картины — одна и та же фотография, любая из них потом оказывается в сцене казни точно странная декорация к месту действия.

Воздействие тонкого юмора и требований точности Зденки Кратохвиловой.

Все состояния «русской души» — какое-то ощущение провала, внутренней неудовлетворенности и безнадежности, порождающие тяжелую меланхолию или, наоборот, агрессивность, — забыты. Организуем две ночные «осветительные» репетиции с добровольным присутствием некоторых актеров. Прекрасный мастер своего дела — воистину маэстро освещения, а не просто осветитель — Саша демонстрирует результаты подготовки, длившейся несколько недель. Удастся ему «сделать» Свет Познания. Над порталом помещено нечто вроде перевернутого купола святого Микулаша. Свет в нем загорается под белой «тряпкой» Я. Малины каждый раз, когда нам кажется, что Йозеф К. что-то хоть немножко понял, а полностью разгорается только в конце. Хотя абсолютное большинство зрителей отнюдь не воспринимает это как Свет Познания, однако такое восприятие объективно возможно.

в «Литературной газете» напечатано об иллюстрациях к новому изданию «Процесса», меня трогают возмущенные протесты актеров по поводу утверждения, будто Кафка мрачен, пессимистичен

первая реакция зрителей поражает. С самого начала представления в зале слышен смех. Моменты напряженного следования за «процессом» несчастного прокурриста словно бы позволили публике до предела слиться с его судьбой. А потом опять генеральные репетиции, совсем тихие, почти болезненно тихие

На этом месте моего дневника не остается ничего иного, как глубоко вздохнуть и закончить. Записей у меня не на одну статью...

Но — вот еще несколько разрозненных замечаний:

надеюсь, успею заглянуть в Эрмитаж, найдется время

надеюсь, когда-нибудь в жизни еще повторится это головокружение от работы, которая в конце концов захватила всех

и надеюсь, мне удастся поставить в Чехии «Преступление и наказание» в пандан к «Процессу». Ведь Достоевский заставляет своих героев «обратить взгляд в глубину собственных душ». Йозеф К. у Кафки все делает для того, чтобы обратить взгляд вовне. Но оба великана мировой литературы стремятся к одному и тому же. Велением, пожеланием, просьбой: «Будь человеком!» — помочь нам всем в наших земных блужданиях

*Перевод с чешского
В. КАМЕНСКОЙ*

РЕКВИЕМ

ПИОТРОВСКИЙ
Адриан Иванович
(1898—1938 *)

Теоретик современного театра и кинематографа, ученый-эллинист, драматург, переводчик, педагог, историк и критик.

Родился в Вильно. В 1923 г. окончил филологический факультет Петроградского университета. С 1919 г. заведовал художественной частью Губполитпросвета Петрограда. Работал на театральном факультете Института истории искусств. Был организатором массовых зрелищ и агиттеатров. Заведовал литературной частью Большого драматического театра (1923—1929), ЛенТРАМА (1925—1932), МАЛЕГОТа (1933—1936). В 1928—1937 гг. был художественным руководителем Ленинградской фабрики «Совкино» (ныне киностудия «Ленфильм»).

Автор пьес, переводов античных драматургов, сценариев массовых действ и балетных либретто, статей по истории и теории театра и кино. С начала 30-х гг. деятельность Пиотровского подвергалась ожесточенным нападкам в рапповских журналах, а потом в партийной печати. Он обвинялся в том, что привнес в среду рабочей и красноармейской самодеятельности «идеологию буржуазного декаданса», способствовал «формалистическому уклону» «Совкино» и МАЛЕГОТа, соучаствовал в «балетной фальши», написав для Д. Шостаковича сценарий балета «Светлый ручей». В 1937 г. был арестован. Умер в заключении предположительно в 1938 г.

ЛИХНИЦКИЙ
Измаил Михайлович
(1879—1941)

Историк, экономист, педагог. Родился в Воронежской губернии в семье сельского священника. Закончил Воронежскую Духовную семинарию и Санкт-Петербургскую Духовную академию. Автор монографии «Освященный собор в Москве в XVI—XVII веках». (Спб., 1906). По окончании в 1911 г.

Политехнического института по специальности «экономика полиграфии» занимает должность инспектора по делам художественных промыслов в России при Министерстве торговли и промышленности.

Одновременно преподает коммерческую географию и историю в столичных учебных заведениях. В 20-е годы — один из организаторов народного образования в новых формах (рабфаки при вузах Петрограда, система ФЗУ и т. п.). С 1925 г. — заведующий учетно-оперативной частью Госиздата.

В 1931 г. осужден вместе с группой сотрудников Госиздата, которым в ряду прочих было предъявлено обвинение в «буржуазной» идее издания так называемой рабочей библиотеки. После двух лет пребывания на лесозаготовках в ИТЛ в районе Ухты (Коми АССР) был освобожден и с 1933 г. работал в издательствах Петрозаводска и Ленинграда. В январе 1935 г. был снова арестован и осужден вместе с женой к высылке в Оренбург. В феврале 1938 г. арестован в третий раз и помещен в ИТЛ в Архангельской области. В октябре 1941 г. приговорен особым совещанием по ст. 58 к расстрелу. Место захоронения осталось неизвестным.

Его жена ЛИХНИЦКАЯ АНАСТАСИЯ СЕМЕНОВНА (1878—1938), урожденная Федорова, врач по образованию, принимала активное участие в деятельности мужа по возрождению российских художественных промыслов и в области книгоиздания и полиграфии. После ареста по ложному доносу приговорена к расстрелу военным трибуналом в Куйбышеве. Место захоронения неизвестно.

ПЕЧКОВСКИЙ
Николай Константинович
(1896—1966)

Певец, музыкальный деятель. Родился в Москве в семье горного инженера. С детства увлеклся театром и музыкой. Первые уроки вокала получил у известного русского певца Л. Донского. В 1913 г. дебютировал в драматическом театре, в 1918 г. — в опере, на сцене Сергиевского Народного дома в Москве. В последующие годы — солист студии оперетты В. Немировича-Данченко, Театра музыкальной драмы, Оперной студии Большого театра, где под руководством К. Станиславского подготовил ряд основных партий оперного репертуара. В 1924—1941 гг. — солист ЛГАТОБа (бывшего Марининского), в 1939—1941 гг. — художественный руководитель его филиала. Народный артист РСФСР (1939). В августе 1941 г. под Гатчиной вместе с большой матерью оказался отрезанным от Ленинграда. Вынужденный остаться на оккупированной территории, выступал с концертами, в том числе в лагерях русских военнопленных. В 1944 г. арестован и решением особого совещания приговорен к 10 годам лагерей по обвинению в диверсионной деятельности. В 1954 г. реабилитирован. По возвращении в 1956 г. в Ленинград руководил оперным коллективом ДК имени Цюрупы. Скончался в 1966 г. Похоронен в Ленинграде.

Монастыри Петербурга

По синодальной ведомости о мужских и женских монастырях и общинах за 1915 год на Петроградскую епархию приходилось близкое к среднему по сравнению с другими 75 губерниями число обителей — 16 из 1105, причем абсолютное их большинство размещалось за чертой столицы¹. Сам же С.-Петербург — дитя XVIII века — естественно не мог соперничать со старыми российскими городами ни по количеству монастырей на своей территории (в Казани, например, на 1887 год их было 11, во Владимире — 12, в Москве — 27, тогда как здесь только 2, третий появился уже в начале XX века), ни по чудесным событиям и знамениям, предшествовавшим их возникновению. Монастыри Петербурга учреждались самым земным способом — монаршей волей и не столько в Богом указанных, сколько в наиболее подходящих для этого местах.

Однако ни один не был обделен славой. Как замечательный памятник военной победе новгородского князя Александра Ярославича над шведами 15 июля 1240 года образовался Петровым указом Свято-Троицкий Александро-Невский монастырь, получивший свое двойное имя и в честь собора св. Троицы, и в честь русского князя. И хотя статус лавры он обрел лишь в 1797 году, когда уже были закончены все строительные работы и из церкви, посвященной св. Александру Невскому, княжеские мощи в роскошной серебряной раке — щедрым даром Елизаветы Петровны — были перенесены в главный Троицкий собор, монастырь с первых лет своего существования занимал в церковно-административном отношении исключительное положение. Находившийся на новозавоеванной территории, он не подчинялся ни ближайшему новгородскому митрополиту, ни местоблюстителю патриаршего престола. Это изначально был привилегированный столичный монастырь, озаменованный собой целую эпоху в истории императорской России, как в свое время Киево-Печерская лавра была символом Киевской

Руси, а Троице-Сергиевская — Московского царства.

И место монастыря, и его строитель и архимандрит в лице настоятеля Новгородского Хутынского монастыря Феодосия Яновского были избраны единолично царем Петром еще задолго до начала строительства, которое, как известно, развернулось лишь в 1712 году. Вследствие расположения государя к архимандриту, звезда которого закатится сразу по смерти императора (он был отправлен в ссылку в отдаленный монастырь, где и скончался в 1726 году), Феодосию подчинялись церкви не только Петербурга, но и других окрестных городов — Ямбурга, Копорья, Шлиссельбурга, Кронштадта, Выборга, Нейшлота и др.

Имел отличия, проявлявшиеся даже во внешнем облике, и следующий архимандрит — Стефан Калиновский, считавшийся в России первейшим (хотя сама Петербургская епархия возникла только в 1742 году). Ему было дозволено носить епископскую шапку (митру) и панагию, а его черная шелковая мантия украшалась зелеными бархатными вензелями имен св. Александра Невского и императора Петра Великого.

Явившись уже в начале своего существования редоточием всего местного духовного управления, которое перешло впоследствии С.-Петербургскому епархиальному архиерею и духовной консистории, лавра прославилась и первоклассной школой духовных властей, откуда вышло много знаменитых архиереев и настоятелей монастырей. Именно здесь была образована еще в 1721 году для детей священнослужителей так называемая «цифирная» школа, на плечах которой выросла Славяно-Греко-Латинская семинария, затем Главная семинария, преобразованная при императоре Павле в Духовную академию.

¹ Ведомость о мужских и женских монастырях и общинах за 1915 год. Пг., 1915. С. 49—50.



Общий вид Троицкого собора Александро-Невской лавры. 1913

В относительно короткие сроки была собрана и замечательная библиотека, постоянно пополнявшаяся ценными книгами; множество отечественных и зарубежных документов старого и нового времени отложилось в архиве; образовался лаврский музей — древлехранилище с редкими памятниками церковной старины; действовала типография (впоследствии она слилась с Синодальной), нискавшая себе известность изданием трудов Ф. Прокоповича, Елизаветинской Библии и др.

К своему 200-летию, грандиозное празднование которого отмечалось 30 августа 1913 года (любопытно, что юбилей был приурочен не ко дню Божественной литургии, прозвучавшей здесь 25 марта 1713 года, когда освящалась первая монастырская церковь во имя Благовещения Пресвятой Богородицы, а ко дню перенесения в обитель мощей св. Александра Невского), лавра подошла уже освобожденной от многих церковно-административных функций, передав их определенным ведомствам, с более чем тремястами тысяч годового дохода и с кругом вопросов, как заметил один из историков церкви К. Я. Здравомыслов, «чисто духовно-религиозной жизни»².

На фотографиях юбилейного года лавра предстает в необычном для нас ракурсе: с колоритными петербургскими типажамы у ее ворот, закрытых для сквозного прохода на Обводный канал (народ толпится на бульжной мостовой под пристальным оком конной полиции); перед входом в Троицкий собор (архитектор И. Е. Старов) еще отсутствует «коммунистическая площадка», выросшая здесь в советское время словно в насмешку

над верующими. Любопытно заглянуть и в приемную митрополита — архимандрита Высокопреосвященного Владимира. Да и главную святыню Александро-Невской лавры — раку с мощами св. Благоверного князя Александра, в пострижении — о. Алексия, выполненную из первого серебра, добытого на Колыванских рудниках, ленинградцы привыкли видеть не на ее исконном месте, а в одном из залов Государственного Эрмитажа, куда она была передана Советской властью.

Многократно и полно описанная в литературе, что освобождает от излишних рассказов о ней, Александро-Невская лавра довольно долгое время оставалась чуть ли не единственным монастырем Петербурга, поскольку возникший на месте бывшего Смольного дворца при Елизавете Петровне Воскресенский Новодевичий монастырь, блестящий проект которого был разработан архитектором Ф.-Б. Растрелли, по существу монастырем так и не стал. Основанный в недостроенной обители указом Екатерины II в 1764 году институт для благородных девиц фактически изменил идею учреждения. Монахини, которых свозили сюда из других монастырей, плохо приживались на новом месте, просясь обратно и, в общем-то, не справляясь с уготованной им ролью «образовательницы» дворянских дочерей. По замечанию «жизнеописательницы» Воскресенской обители монахини С. Снеессоревой, монастырь просто не достиг своей

² Здравомыслов К. Я. Двухсотлетие Александро-Невской лавры (1713—1913). Спб., 1913. С. 7.



*Вид на Воскресенский первоклассный женский монастырь (Новодевичий). Начало XX века
Молебен по случаю поднятия колоколов на звонницу Новодевичьего монастыря. Конец XIX века*





У входа в Александро-Невскую лавру. С.-Петербург. 1913

Рака св. князя Александра Невского. 1913





Группа монахинь с настоятельницей игуменьей Ангелиной у здания Иоанновского первоклассного женского монастыря. Около 1909—1914

цели, опыт слияния светской и монашеской жизни не удался, и поэтому вскоре он был упразднен. Здания передавались институту, а немногие оставшиеся здесь инокини просто доживали свой век в отведенных им кельях.

Возродиться Воскресенскому Новодевичьему монастырю суждено было только в середине XIX века, когда по докладу обер-прокурора св. Синода в марте 1844 года «О пользе учреждения женской обители в здешней столице» государь император Николай Павлович не только высочайше одобрил это начинание, но и явился первым монастырским «инженером» и вкладчиком.

Надо сказать, что монастырю вообще покровительствовали многие высокие особы, причем, как сообщала в одном из писем к Высокопреосвященному митрополиту настоятельница Феофания, «большая часть благотворителей отнюдь не желают оглашать имен своих»³.

Первоначально монастырь, по решению комиссии, ответственной за его судьбу, располагался рядом с отторгнутой от прихода в его пользу Благовещенской церковью на Васильевском острове, что вызывало многочисленные протесты прихожан, интересы которых были явно ущемлены. Длившийся почти 10 лет конфликт разрешился только в 1854 году, когда, ко всеобщей радости, в первых числах июня в Неделю Всех Святых состоялось переселение монахинь в новое специально выстроенное здание на обширной территории у Московской заставы, между Обводным каналом и двумя

железнодорожными линиями — Варшавской и Царскосельской. И уже вскоре южный въезд в город открывался прекрасной картиной, которую являли собой на фоне нашего скучного неба пять золотых глав собора и зеленые главы домовых церквей с 17 металлическими золочеными крестами.

В сооружении монастырского ансамбля участвовали петербургские архитекторы Щедрин, Ефимов, Жибер, Сычев, Карпов, Мельников, усилиями которых было возведено 6 собственно монастырских церквей и одна в монастырском скиту, основанном в 1884 году при усадьбе Вохоново в Царскосельском уезде и уже через пять лет ставшем самостоятельным монастырем. Над церковью во имя Афонской Божией Матери поднималась сооруженная в конце века академиками Л. Н. Бенуа и В. А. Цейдлером единственная на все храмы колокольня, похожая на Ивана Великого, с 9 колоколами от 18 до 107 с лишним пудов весом. В отличие от главных корпусов монастыря, которым, пусть без шатров и куполов, но все же удалось дожить до наших дней, монастырская колокольня не сохранилась. Она была снесена в 1933 году.

Вокруг устроительницы монастыря, энергичной, деятельной и несомненно талантливой (она

³ Снегирева С. С. Петербургский Воскресенский первоклассный общежительный монастырь. Спб., 1887. Т. 3. С. 13.

прекрасно рисовала) игуменья Феофании, вдовы генерала Готовцева, погибшего во время шведской кампании 1809 года, в свое время сложился целый круг одаренных и трудолюбивых людей. Все иконостасы в соборном храме и в придельных церквях были расписаны самими монахинями, которых профессионально подготовил академик живописи Г. И. Яковлев, организовавший здесь настоящую рисовальную школу. Многие черницы успешно занимались хромолитографией, выполняя не только внутримонастырские работы, но и принимая заказы. Ризы, одежды на престолы и жертвенники, воздухи, хоругви, пелены и все прочее, потребное для облачений, украшений и совершения обрядов, также выполняли рукодельницы обители. Среди них были даже мастерицы, способные золотить соборные купола.

Яркая фигура основательницы монастыря, с которой стремились познакомиться многие современники, также прибавляла ему славы. Приехавший в 1850 году в Петербург с Афонской горы из русского Пантелеймоновского монастыря иеромонах Серафим, известный в России под именем Святогорца, под впечатлением от личных встреч с выдающейся старицей и довольно длительной переписки с ней приложил немалые усилия, чтобы обитель прославилась еще более, обрета чудотворную икону. В 1852 году с Афона, из Ватопедского монастыря, прибыла сюда знаменитая икона Божией Матери — Отрада и Утешение — с Предвечным младенцем на руках. По древней легенде, она сохранила Ватопедскую обитель от разорения, предупредив ее настоятеля о нападении разбойников.

История самого юного С.-Петербургского монастыря (архитектор Н. Никонов), что располагался на набережной реки Карповки, на пожертвованном потомственным почетным гражданином С. Раменским крохотном участке земли (даже расширившись, монастырь занимал очень маленькую площадь), связана с именем знаменитого пастыря Иоанна Кронштадтского, который в 1900 году затеял здесь строительство каменной церкви и корпуса для сестер им же основанного Сурского Иоанна-Богословского монастыря в Пинежском уезде Архангельской губернии. Однако это начинание получило столь широкую поддержку в общественных кругах и вызвало такие обильные пожертвования, что уже через два года встал вопрос о принятии Сурского подворья в ведение С.-Петербургского епархиального начальства и о переименовании его в С.-Петербургский женский монастырь Двенадцати Апостолов, по имени главного собора. По этому поводу Иоанн Кронштадтский писал митрополиту Антонию: «Основав с Божьей помощью, при пособии добрых людей и при непрестанных ежедневных трудах молитвенных, великолепное и обширное подворье с величественным храмом, под именем Сурского, я нашел, что это сооружение в столице слишком художественно и

обширно, чтобы ему быть подворьем и находиться под двумя началами духовного управления: петербургского владыки-митрополита и архангельского епископа, и что лучше ему быть самостоятельным женским монастырем...»⁴.

В 1903 году просьба была удовлетворена, и подворье стало монастырем, названным Иоанновским, по имени Иоанна Рыльского, небесного покровителя о. Иоанна, во имя которого был заложен первый храм обители. Число монахинь определялось возможностями самого монастыря. Его настоятельницей стала совсем недавно принявшая пострижение сестра Ангелина (в миру Анна Семёновна Сергеева, из купеческого сословия), фактически стоявшая у истоков обители. Еще будучи послушницей, она осуществляла ближайшее наблюдение за строительными работами и выполняла обязанности делопроизводителя. В марте 1903 года во время богослужения в Иоанновском монастыре она была посвящена Высокопреосвященным митрополитом С.-Петербургским Антонием в сан игуменьи.

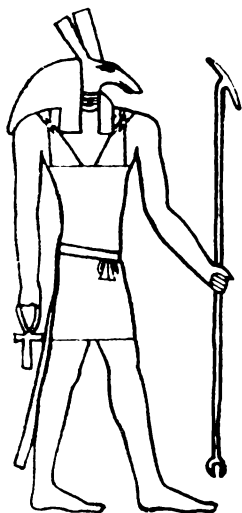
Смерть Иоанна Кронштадтского в 1908 году, его отпевание и погребение в Иоанновском монастыре на какое-то время сделали обитель настоящим религиозно-духовным центром православного мира, куда устремились тысячи и тысячи паломников-богомольцев, ощутивших свое сиротство. Деяния, подвиги и значение пастыря воспевались в стихах. За неполные два года здесь отслужили панихиды и Божественные литургии более четырех тысяч священников с разных концов страны. Многократно вспоминались тогда и слова самого Кронштадтского, произнесенные им при закладке главного соборного храма: «...просветится место это, просветится, и из неустроенного будет благоустроенным, из малоизвестного станет многоизвестным...»⁵

29 января 1909 года, после высочайшего рескрипта государя императора, определением св. Синода С.-Петербургский женский Иоанновский монастырь получил статус первоклассного. Число сестер, проживающих в нем и в относящемся к нему Вауловскому скиту, перешагнуло за 200 человек. Но время его уже шло на убыль, как, впрочем, и других российских монастырей, в истории которых наступала поистине черная полоса. Уже в 1919 году их число сократится почти втрое, а столетия спустя не насчитать будет и двух десятков.

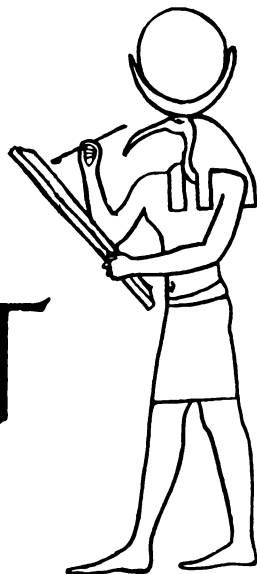
*Фотографии из фондов ЦГА КФФД
Ленинграда подготовлены Л. А. ПРОЦАЙ*

⁴ Православные русские обители. Спб., 1909. С. 185.

⁵ Орнатский И. С.-Петербургский женский Иоанновский первоклассный монастырь. Спб., 1911. С. 40.



ТОТ АВГУСТ



В 1921 году Осип Мандельштам написал стихотворение «Концерт на вокзале»... Если читатель журнала лежит на диване, сидит в кресле, я попрошу его встать, подойти к полке, отодвинуть стекло, взять книгу. Если же он — в дребезжащем трамвае, лучше отложить чтение...

О чем эти стихи? О концертах, дававшихся до мировой войны в помещении Павловского вокзала, которые позже поэт опишет в прозаическом «Шуме времени»: «...в Павловск, как в некий Элизиум, стремился весь Петербург»? Да, такова декорация: огромный парк, вокзал, паровозные свистки, скрипки... Но если в прозе все сказано ясно и недвусмысленно, то стихи — загадочны; нам трудно определиться в них даже с элементарной фабульной топографией — их лирическая сцена как бы разнесена во времени и пространстве:

*На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.*

Если мы в Павловске, подле «огромного парка», то — ужé на «звучном пиру», и неясно — куда еще уносится вагону? Или, может быть, мы — на Царскосельском вокзале в Санкт-Петербурге, а вагон уносится в Павловск? А может быть, слово «элизиум» следует здесь понимать в прямом значении — загробной страны?

Перед нами какое-то двоящееся, троящееся изображение, наложение фотографических снимков вокзалов... Стоит ли вообще распутывать стиховую паутину, искать прочного смысла в этих стихах? Может быть, в их основе лежит иррациональное, «заумное», абсурд сновидения? «Это — сон», — как бы подсказывает лирический голос... Но что нам даст такая подсказка? Мы ведь имеем дело с поэзией — то есть не с проверенной информацией, а с эмоциональным высказыванием, смысл которого не лежит на по-

верхности. Каково здесь эмоциональное содержание: успокоительная констатация состояния сна, снимающая абсурд кошмара, или же — малодушная попытка бодрствующего убедить себя в естественно переходящей иррациональности окружающего? Как нам это узнать, если смысл поэтического высказывания оказывается вовсе не равным смысловой сумме словарных значений слов, из которых это высказывание составлено? И не случится ли так, что, подвергая сомнению прямую заявку на иррациональность («это — сон»), мы вступим на еще более зыбкую почву — непознаваемого и «заумного»?

Нет. Мандельштам недаром называл себя **смысловиком**. Поэзия познаваема. Все дело в читателе, в адекватности его понимания, в его способности пройти всю толщу контекста. Для читателя невежественного, воспринимающего лишь поверхностный смысловой слой, поэт — заумен и темен: как это — небо может кишеть червями, звезды разговаривать? Само название и фабула стихотворения для такого читателя — абсурд, бред, заумь, придумка; он твердо знает, что на вокзалах не бывает скрипичных концертов, — разве что духовая, полувоенная, вполне целевая музыка... Процесс понимания стихов лишен всякого иррационального привкуса, основан на простой грамотности. Собственно говоря, нет и никакой «заумности» поэзии, а есть просто литература, которая симулирует «заумность» в поверхностном слое, создает иллюзию загадочного объема на плоском холсте первого — словарного — смысла. За таким холстом нет никакого волшебного театра папы Карло, лишь паутинка и пыль. Подлинная же поэзия — прозрачная (разумеется, лишь для острого зрения) толща; смысловой объем, ожидающий читательской проницательности и оживляемый ею; емкость, из которой вода читательской проницательности возвращается вином прозрения, — но в отличие от канского феномена в этой божественной

химии нет ничего сверхъестественного, если не считать таковым вообще демиургическую функцию человека.

Прозрачность такого лирического объема, достигаемая сотворчеством автора и читателя, и есть эстетическое наслаждение, катарсис, снятие трагедии — трагедии, в случае «Концерта на вокзале», почти античной — с ночным хором и пением Аонид, отчетливо слышимой даже на образном, фотоническом и эмоциональном уровнях стихотворения. Мы погружаемся в этот объем — слой за слоем... Куда же мы опоздали? Почему музыка звучит нам «в последний раз»? Идет ли здесь речь о жалости к исчезнувшему прошлому — довоенной ганзейской (санкт-петербургской) жизни, блестящей будничными ценностями европейской цивилизации — от тенниса и альпийских сливок до «нравственного стержня» Канта и живописи импрессионистов? О жалости, героически пронесенной Мандельштамом через всю жизнь — вплоть до замечательных поздних стихов «Я пью за военные астры...»? Или шире — о конце «хрупкого летоисчисления» христианской эры, ощущением которого пронизано все творчество поэта 1917—1925 годов? Да, это второй и третий, скажем, смысловые слои.

Погружаясь глубже, мы заметим, что речь идет прежде всего о русской поэзии. Каждая скрипка лексического строя стихотворения полна подсказок: державинское сочетание червя и Бога, «звезды» Лермонтова, «пир» и «элизум» Баратынского и Тютчева, «железный мир» Баратынского и Блока... Но теснее всего лексический строй «Концерта на вокзале» связан с Иннокентием Анненским, который и умер-то на ступеньках Царскосельского вокзала в Санкт-Петербурге (куда — из Павловска — сдвинута Мандельштамом сцена трагического концерта), который и жил-то — словно в вагоне и на перроне, среди паровозных свистков и кочующих толп, *ночевал* в поездах. «Слит», «так», «нищенски» — его лексика; а «рокот фортепьянный» и «роскошь цветников» — почти цитаты из его стихов¹. Да и сама «милая тень», ассоциирующаяся с ним, завещана Анненским (разрядка моя.—А. П.):

Моей мечты бесследно канет день...
Как знать? А вдруг с душой, подвижней моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуте-торжественном уборе...
Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулася, дышит,—
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...

Обратим внимание на синонимическую параллельность — дыхание, музыка, слух, поэзия...

Тризна «милой тени», прощальный концерт Аонид есть тризна русской лирической музыки, в значительной мере персонализированной как личная тень Анненского. Анненский как бы солирует в этом хоре — как самое близкое, дорогое и значимое, как «родная тень». Голос Анненского — последний голос исчезающей музыки, он — «последний поэт» шестнадцатого «железного века». «Концерт на вокзале» — не воспоминание и не сон, а лирическая съемка реальности —

вымерших, лишившихся музыкальной жизни металлических конструкций 1921 года. Музыка поэзии отлетает, поэтому больше «нельзя дышать» (ср. у Блока: «дышать нечем»). Звезды молчат. Мандельштаму кажется, что он опоздал на поезд Евтерпы, что между ним и «милой тенью» установлен железный занавес, стеклянные сени («упираюсь!»), непроницаемая мембрана. Бытие рассказано на «здесь» и «там». Вход в элизиум закрыт, ибо пропуск туда выписывается на земле. Даже умерев, поэт не получит этого пропуска, ибо лишен дара музыки-поэзии; ее больше нет в нас, она — «над нами». Смысл жизни утрачен. Таково экзистенциальное переживание лирического «я» в этом стихотворении. Возможен ли здесь катарсис?

В провидческой и трезвой, но тем не менее оптимистической статье «Девятнадцатый век» (1922) Мандельштам выражает надежду на то, что удастся сдержать иррационализм надвигающейся эпохи, «европеизировать и гуманизировать» двадцатое столетие, в жилах которого «течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, может быть египетской и ассирийской», — рационалистическим разумом энциклопедистов; «согреть его телеологическим теплом». В отличие от статьи, «Концерт на вокзале» кажется безвыходно трагедийным, не дает обнадёживающих рецептов. И все же в нем есть ключ к прояснению и снятию, к отысканию личного смысла жизни субъекта речи — двоящаяся, самая значимая и самая «обитательная» — «милая тень» Анненского... Но амбивалентный смысл этой *овидиевой обитательности*, а значит, и путь к катарсису, мы уясним лишь в сравнении с горацевой успешностью, к изучению которой нам и пора перейти.

Каков внешний повод мандельштамовского стихотворения? Кто уезжает в последнем вагоне? Кто не опоздал?.. Ответ очевиден.

Двойная смерть августа 1921 года произвела на современников неизгладимое впечатление, была понята как символ конца, как предзнаменование «последнего катаклизма». «Трудно себе представить двух людей, более различных между собою», — пишет Ходасевич, но: «...в самой кончине их, и в том потрясении, которое она вызвала в Петербурге, было что-то связующее».

«Блок был велик, Блок был гениален», — вторит Ходасевичу Голлербах. «Он был Пушкинином нашей эпохи. В нем было нечто божественное, и — не побоюсь выговорить до конца — он был полубогом, как Петрарка, Данте, Гёте. Гумилев не был ни в каком смысле велик. И не был гениален. Он был по характеру своего дарования полным антиподом Блоку. Блок вещал, Гумилев придумывал, Блок творил, Гумилев изобретал... <...> Очень мало связи между цветком и пчелой... между кротом и солнцем. Но пчела питается соком цветка... <...> И в глазах даже мертвого крота отражается лучезарное солнце. <...> Мы не знаем, что происходит в мире тайных сил... Может быть, та самая коса, которая скосила

¹ Семантика стихотворения «Концерт на вокзале» подробно исследована в неопубликованной статье А. Барзаха «Рокот фортепьянный» (1982).

Блока, рукояткой своей ударила насмерть Гумилева; может быть, смертный час Блока... рикошетом убил Гумилева».

Так писали наиболее трезвые и наблюдательные современники. В представлении же людей с иррациональным и уже почти ассирийским (см. выше) мышлением тот август был поистине Тотом Августом — египетским богом мудрости, счета и письма; Джехути с головой Ибиса; богом луны; писцом, записывающим дни смерти людей, взвешивающим сердца умерших, охраняющим каждого покойника и ведущим его в Царство мертвых; архивистом и библиотекарем; Гермесом Трисмегистом. В их понимании этот «серебряный Атон» и убил «серебряный век» русской поэзии. Традиция высокой классики тоталитарной эпохи строит подлинный храм в честь этого бога (демона?). Атрибут Тота — палетка писца — становится (у Ахматовой и ее последователей, отчасти у Бродского) значком избранничества, а герметичность стихов объявляется ценностью («симпатические чернила» и прочая алхимическая тайнопись, которую не следует путать с химией, рассмотренной нами выше). Убив главных поэтов поверхностного смыслового слоя, Тот Август директивно ввел в нашу поэзию плоскостепенную тайнопись, двойное дно, азиатское загадывание загадок — нашедшие свое высшее воплощение в строфических мавзолеях «Поэмы без героя» и не имеющие ничего общего с тайной объема, о которой мы говорили применительно к стихам Мандельштама.

«Началось „Одой на взятие Хотина“ (1739), кончилось августом 1921 года», — суммирует Н. Берберова в книге «Курсив мой» ощущения очевидцев. Речь идет не о разломе истории, который был бы, конечно, помечен ноябрем 1917-го, а о конце «двухсотлетнего периода русской литературы», то есть о конце как раз периода европеизированной русской литературы. Важно отметить здесь существенное отличие позиции Мандельштама, увидевшего призвание своего поколения именно в том, чтобы внести на ново-египетский материк истории ценности европейского рационализма, ценности вечной (то есть — «старой») культуры. Вопрос поставлен так: сможет ли культура «гуманизировать» эту грядущую Ассирию, хотя бы сохранить в себе «телеологическое тепло» или это тепло будет из нее выстужено?

Тот Август и подсказал (солгав!) самый неутешительный ответ. Вернее, он как бы снял сам вопрос... Дело, конечно, не в Гумилеве, убитом «рикошетом», а в Блоке. Почему его смерть кажется современникам эсхатологической катастрофой, событием, превосходящим по своему значению (судя по резюме Берберовой) даже гибель Пушкина? Им показалось, что это доселе очевидное гуманистическое тепло классической русской поэзии, с которым следовало бы войти в Terra incognita, было наваждением; оно развеялось, как только руки Блока разжались. Да и сам этот «живой Лермонтов» (выражение Гумилева) умер, начертав на грифельной доске первую клинопись нового Междуречья — «Скифы».

Впечатлила не столько двойная смерть Блока

и Гумилева, сколько кубическая смерть Блока — смерть мертвеца, «носферату». В 1921 году умерла гальванизированная мумия поэзии XIX столетия. В поэтическом смысле искусство Блока было розовощеким вампиром, питавшимся кровью прошлого века; вампиром — обворожительным и прекрасным, казавшимся олицетворением вечной свежести, юности, самой жизни; вампиром, в которого нельзя было не влюбиться (все и влюбились!). Но осиновый кол, забитый в это манящее лирическое тело «настоящим Двадцатым Веком», вовсе не обратил эту плоть в дух. Стало «нельзя дышать»... «Как изменился Блок. Как страшно и какой дух тления», — описывает Кузмин в дневнике похороны поэта. Но то же случилось и с поэзией Блока, как только организующее поле его земной личности оказалось выключенным. Все распалось. Остался туманный призрак — вечный спутник неразборчивой юности, которая столь обременена плотью, что видит плоть даже там, где ее нет. Взрослые же современники ужаснулись, не найдя слова лирического вампира. А поскольку вампир был до краев наполнен поэтической кровью «двухсотлетнего периода» русской литературы, то они усомнились и в реальном существовании всей русской поэзии. Во всяком случае, сочли за благо считать ее кончившейся. Она как бы умерла внутри Блока.

На самом деле, разумеется, кончился только сам Блок, сразу перейдя в литературный музей, где каждое слово подшито и пронумеровано. Никто из больших русских поэтов не оказался столь подходящим для девственного лежания в паноптикуме музейной витрины. С Блока можно делать фотографии, слепки, отливки, но он не участвует в последующем биосинтезе литературы: ни один атом его тела не ушел в почву, не прореагировал, не включился в молекулярную формулу нового поэтического вещества. О Блоке помнит стихотворец, но не помнит стих, слово. Слова надо согнать в большую толпу, чтобы они наконец припомнили Блока.

Блок — святой. И дело тут не в канонизации, а как раз в нетленности, в химической инертности благородного металла: все связи собраны внутрь, уравновешены, нерушимы. Как Св. Себастьян, он принял в свое тело все стрелы, летящие из прошлого века, а сам не выпустил ни одной. Это подвиг. Вообще, «доблесть», «подвиг», «слава» и «горестная земля» — не пустые слова, когда мы говорим о Блоке. Блок — гений, хотя бы уже потому, что литературным способом стал для каждого из нас личным, внелитературным другом. Как его не любить?

«О человеке печалются... — пишет Тынянов (статья «Блок», 1921 год). — Литераторы и художники вспоминают о случайных мимолетных встречах... так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох... об этом лирическом герое и говорят сейчас... его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. (...) Все полюбили лицо, а не искусство».

А каково же искусство?

«Перед нами,— продолжает Тынянов,— давно знакомые, традиционные образы; некоторые из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов. (...) Образы его России столь же традиционны; то пушкинские... то некрасовские. (...) Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера...»

Искусство Блока — «черная дыра», засасывающая чужое вещество и ничего не отдающая миру — кроме, может быть, ощущения заораживающей значимости своего присутствия... И может быть, роль блоковской платины (плотины?) — каталитическая?..

«Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены,— пишет Мандельштам в «Барсучьей норе» (1922).— Вся поэтика девятнадцатого века — вот границы могущества Блока, вот где он царь...»

Блок — математический итог XIX века, резюме, суммарный вектор традиций. Он собрал сухие «вершки» прошлой поэтики, растолковал все ее очевидные тайны, не создав своей — неочевидной. Он предпочел сценическую таинственность Лирического Героя... Впрочем, оговорюсь, может быть, мы еще не видим его подлинной тайны. Может быть, его луна еще не взошла. Может быть, и он будет востребован каким-нибудь будущим поэтом лунной фазы нашей поэзии — фазы Жуковского, Лермонтова, Аполлона Григорьева, Блока. В этом ряду переводчиков становится понятной и роль Блока: он переводит «Дон Жуана», «Кармен», «Медного всадника» на театрализованный язык начала века. Он не ведет нас на улицу, а вносит «таксомотор» на театральную сцену. Поэзия Блока — театр, недаром Ахматова назвала его «трагическим тенором эпохи»!

Переводчик, спускающийся с Синая с чужими скрижалями,— вот кто такой Блок. Но в нем — Моисеева мощь. Это, вероятно, единственный русский поэт, которому по плечу невероятный груз лирического героя. Все прочий раздавило в лепешку; остались какие-то смешные и страшные — бледные ноги, хочу одежду, ананасы в шампанском, какие-то гвозди из людей, изысканные жирафы, розовая вода и в усах капуста... Все эти поэты в итоге — Бенедиктовы и капитаны Лебядкины, силающиеся натянуть на лицо Тряпичкина каучуковую морду лорда Байрона. А вот Блок — Байрон подлинный.

В 1921 году в русской поэзии умерла сама возможность некарикатурного существования лирического героя. О том, что этот внелирический — «героический» — путь отныне закрыт для поэзии, Мандельштам пишет в статье 1923 года «Буря и натиск»: «Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас определяются приблизительно Ахматовой и Блоком, и не потому, что Ахматова и Блок после необходимого отбора из их произведений плохи сами по себе. (...) Если в них умирало языковое сознание эпохи, то умирало славною смертью...»

Как бы ни был рационалистичен и точен Мандельштам в оценке исторической роли Блока, в «Концерте на вокзале» сильно отражено общее ощущение испуга: «черная дыра», оказав-

шаяся на месте Блока, засасывает всю — прошлую и будущую — русскую поэзию. Но есть и сдвиг смысла, на который мы обещали указать и который предполагает возможность оптимистического катарсиса. «Куда же ты?» — не только возглас лирического «я», теряющего дар дыхания-музыки-поэзии, утрачивающего смысл существования,— но и обращение к обиженной тени, по отношению к которой поэт чувствует вину недолюбленности и недосказанности.

Дело в том, что смерть Анненского в 1909 году не произвела на современников ровно никакого впечатления. Никто (Ник. Т-о!) и не шелкнулся. Никого не охватил иррациональный страх... Так всегда бывает, когда умирает живое, когда умирает тот, кто идет далеко впереди общей толпы,— пройдут годы, пока на его труп наткнутся самые быстროногие из преследователей. Впечатляет лишь смерть в толпе и смерть в арьергарде. Тогда толпа разом оборачивается назад и парализованно осознает величину пройденного пути.

В августе 1921 года Мандельштам, похоже, споткнулся о мертвое тело Анненского (да простится мне этот индуистский «дхармс!») — он ведь говорит о тризне тени, о двойной возгонке,— споткнулся под перепуганные крики оставшей толпы, сгрудившейся над Блоком и Гумилевым. Ему страшно: позади — огромный зазор, впереди — никого. Он — в состоянии кошмарного раздвоения: и над Анненским, и над Блоком, и в Павловске, и на Царскосельском вокзале... Но через две точки можно провести лишь одну прямую, поэтому однозначен и смысл мандельштамовского стихотворения. Есть точка А (мертвый Блок) и точка Б (Мандельштам с тенью Анненского). Прямая уходит и в прошлое — вплоть до Державина, и в будущее. Эта детская геометрия и разъясняет возможность катарсиса.

В августе 1900 года Анненский отправил А. В. Бородиной письмо, где много говорит о «звезде, которую математик не отнимет у поэта». Нет, это не галиматья о физиках-лириках. Наоборот, речь идет о сложных пространственно-временных вопросах. К письму приложен перевод стихотворения Сюлли-Прюдома «Идеал»:

Прозрачна высь. Своим доспехом медным
Средь ярких звезд и ласковых планет
Горит луна. А здесь, на поле бледном,
Я полон грез о той, которой нет...

Когда, бледней и чище звезд эфира,
Она взойдет средь чуждых ей светил,
Пусть кто-нибудь из чад последних мира
Расскажет ей, что я ее любил.

О чем это? Разумеется, о поэзии — о медном доспехе очевидной и неизменной горацевой луны, о новой звезде, свет которой доходит до нас, может быть, после ее гибели. О вечном запаздывании и опережении... И еще: о поэтической надежде побороть время, приручить вечность, слиться — хотя бы в сознании последнего «хоть одного пита» — с недолюбленной, уносящейся, недостижимой «родной тенью». Слиться здесь, а не в туманном элизиме.



ЧУДЕСНАЯ ЧАСТЬ ЖИЗНИ

А. Федоров. Фото Е. Тимашевской

Художественное творчество и живой контакт с произведениями искусства чрезвычайно важны человеческой душе, ибо искусство не подчиняется, в отличие от житейской мудрости или науки, ни жестким законам логики, ни грубому диктату здравого смысла. Искусство благотворно именно своей освобождающей силой, способностью делать убедительными самые невероятные мечты, переносить как творца, так и зрителя в мир, «сотканный из вещества сна».

Такому миру причастны произведения ленинградского живописца Александра Федорова. Он, наверное, обладает магическим кристаллом или волшебной трубой-телескопом, открывающей виды на радостную симфонию бытия, слияние, хоровое созвучие всех тварей, и больших и малых. Слово «созвучие» здесь представляется важным, ибо работы художника можно уподобить музыкальным импровизациям. Музыка — самое, пожалуй, «человеческое» из всех искусств, наиболее «вымышленное» и сконструированное, наименее закрепленное в материале. Картины Федорова музыкальны и своей изысканной ритмичностью, прихотливой аранжировкой, и тщательной, виртуозной «сделанностью». Мельчайшие мазки, штрихи, капельки краски в его работах скрупулезно организованы и, подобно фортепьянным аккордам, слагаются в гармоническое единство, не теряя своей звенящей цельности.

Он родился в 1954 году в Ленинграде и, хотя рисовал с ранних лет, занимался в математической школе, причем учился превосходно, даже без экзаменов был зачислен в Технологический институт. В 1979 году Федоров закончил химический факультет и был оставлен на кафедре, работал над диссертацией. Несомненно, солидная научная подготовка помогла ему сформировать аналитический склад ума, дисциплинировать восприятие.

Серьезные занятия живописью А. Федоров начал с 1983 года, отказавшись от научной карьеры. Вольнослушателем посещал Ленинградское художественное училище имени В. А. Серова и сохраняет благодарную память о профессиональных советах педагога Н. А. Сажина, знакомство с которым переросло в дружбу на основе общих интересов в искусстве, литературе, философии.

Впервые Федоров показал свои работы зрителям в 1985 году, на групповой выставке в Ленинградском дворце молодежи. С тех пор он регулярно представляется вместе с художниками ТЭИИ, группой «Остров»; его вещи демонстрировались в Москве и Выборге, приобретены коллекционерами из ФРГ и США. Небольшая персональная выставка состоялась весной 1990 года в лектории Государственного Русского музея, и ряд картин был отобран для музейного собрания.

Картины Александра Федорова необычны соединением рационалистической задумчивости и наивности. Если грешат несколько холодновожатой филигранностью формы, то это искупается трогательной искренностью взгляда. В его произведениях происходит контакт двух миров: мира природного, естественного — и мира фантастического, таинственного, искусственного. Они пронзывают друг друга, и в этом заключен какой-то особый смысл. Картины часто бессюжетны, их содержанием является именно раскрытие тайной многозначительности обычных, на первый взгляд, предметов и существ. В одной из ранних работ — «Натюрморт с птицами» (1983) — встречаются, почти зеркально отражаясь, скромная бурая пичуга — и ее ослепительно-белый двойник, загадочно поглядывающий на зрителя блестящей бусиной глаза. «Стерильный» колорит, четкость горизонталей и вертикалей придают натюрморту что-то метафизическое. В следующей картине два мира не просто соседствуют,

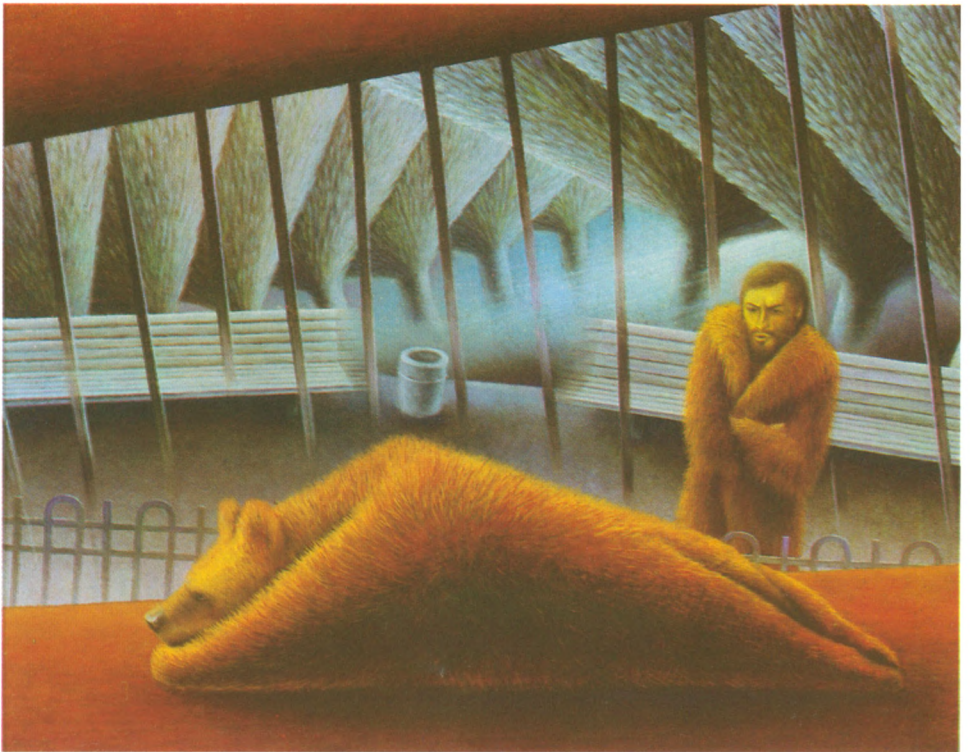
ЖИВОПИСЬ
АЛЕКСАНДРА ФЕДОРОВА



Муравейник. 1988. Оргалит, холст, масло



Ритуал. 1988. Оргалит, холст, масло



Автопортрет с медведем в зоопарке. 1984. Оргалит, холст, масло



Пляж. 1988. Оргалит, холст, масло



Избушка. 1985. Оргалит, холст, масло

но резко противопоставлены друг другу — симпатичный рыжий медведь изображен за решеткой зоопарка. Выражая сочувствие зверю, художник рядом поместил себя («Автопортрет с медведем в зоопарке». 1984). Теплый золотистый цвет фигур контрастирует с отчужденно-холодными, стальными тонами пейзажа. Иногда дуэплановость подчеркивается композиционной симметрией, как в «Пляже» (1988): маленький краб, подхваченный прибоем, словно парит между осязаемой вещественностью берега, где аккуратные пузырьки пены переходят в гладко обкатанные камешки, и некоей эфирной стихией, куда устремляется в необузданном порыве пышно-бесплотный гребень волны. При этом чем реалистичнее прописаны детали, тем сильнее ощущение странной магии целого.

Иногда кажется, что художник, проходя по изящно выгнутому мостику между явью и грезой, изображенному в одном его пейзаже, в котором как будто звучит умирающий печальный аккорд, заслушался, перешел грань — и ступает уже по зыбкому, колеблющемуся отражению. В достижимом, но близком «зазеркалье» все чреватой тайной: животные обретают вдруг человеческую умудренность — вот-вот заговорят («Старый заяц». 1988), а мерцающая поверхность лягушачьего пруда, подернутая золотистой ряской, уподобляется закрытому полупрозрачным веком всевидящему глазу, гипнотически притягивающему, навевающему медитативную отрешенность.

Люди в картинах Федорова появляются очень редко и играют подчиненную роль. Да и какие-то они ненастоящие, игрушечные: например, подобно пляшущим муравьям, мелькают крошечные фигурки папуасов среди пышной тропической растительности. Луки, перья, гротескные маски... Произведения этой экзотической «африканской» сюиты особенно декоративны, даже сказочны — напряженным горением цвета, контрастами масштабов, иероглифической вязью силуэтов. Музыкально они подобны дикарскому рокоту там-тамов.

Александру Федорову свойствен аналитический подход. Он выявляет необычное в знакомом, а с другой стороны — видит рациональную конструктивность природных диковин. Интересен «Крокодил», похожий на закованного в латы средневекового рыцаря. Его могучее тело построено строго тектонично — настоящий шедевр биоинженерии!

Каким весомым и массивным представляется этот бронированный исполин на фоне изящных, хрупких скелетов черепаха, напоминающих окостеневшие снежинки. Эта картина написана по воспоминаниям о любимом художником Зоологическом музее.

Для создания атмосферы необычности, «потусторонности» в своих произведениях живописец использует смелые композиционные приемы: активное обращение с пространством, резкие перспективные ракурсы. Он избирает то чрезвычайно низкую, «приземленную» точку зрения («Пляж»), то, наоборот, — взгляд буквально с высоты птичьего полета («Избушка». 1985), то словно показывает отражение в сферическом

зеркале, приближающем центр композиции и удаляющем края («Ряска». 1988). И будто бы в соответствии с двумя мирами, реальным и фантастическим, столкнувшимися в его работах, Федоров использует две контрастные живописные техники. Он тщательно выписывает мельчайшие подробности, внимательно «ощупывает» каждую деталь формы, сколь бы мала она ни была, — поистине, здесь подходят слова Уильяма Блейка: «Мир видеть в зернышке песка и небо в чашечке цветка». Это придает всей живописной поверхности напряженность и одновременно некое драгоценное свойство, словно работа создана рукою искусного ювелира. С другой стороны, художник впускает в свои произведения буйную красочную стихию: всплески, потеки и брызги красок, комки и сгустки рельефных паст. В некоторых вещах и самый холст наполняется динамикой, включается в действие — морщится, набухает складками, рвется («Склока». 1989), втягивается во вращательное движение («Белка в колесе»). Хотя можно заметить, что все эффекты подобной живописной сумятицы внимательно рассчитаны и работают на образ, строго подчиняются воле художника.

В своих картинах Федоров ценит точное соответствие технических средств образному замыслу, ясность и четкость выражения мысли. Испытав широкий арсенал приемов — от примитива до поп-арта, — он остался верным мотивам реальности, животным и растительным формам, которые, по его мнению, близки и понятны всем людям. Особый музыкальный лад его произведений — пример того, как человеческий разум, участь гармонии у природы, создает стройный и одухотворенный порядок.

Однако как художник Александр Федоров — настоящий городской интеллеktуал. Он совершенно не работает «на пленэре»; чисто предметно его творчество обращается в стенах мастерской или музея, среди книг и утражей, утонченных литературных, философских, художественных ассоциаций. Пейзажи извлечены из памяти или произвольно сконструированы, портретов практически нет, а «волшебные» животные отражают, по сути, различные грани авторской персоны. Это придает произведениям уникальность личного взгляда, еще раз акцентирует хрупкость, незащищенность человеческой индивидуальности.

Великий Э.-Т.-А. Гофман сравнивал свое творчество с лестницей, ведущей в романтическое царство. Но эта лестница должна, подчеркивал писатель, иметь твердую опору в действительности, чтобы зритель, восходя по ней вслед за автором, даже на самой вершине волшебного царства видел, что оно связано с жизнью и является ее чудесной частью. Эти слова применимы и к творчеству А. Федорова, где фантастический мир является, на самом деле, оборотной стороной реальности, связан с нею тысячами нерасторжимых нитей. Пристально глядяваясь в его картины, убеждаешься в искренней любви художника к жизни, ее поэзии и бесконечному многообразию.

АЛЕКСЕЙ КУРБАНОВСКИЙ

ЛЮБОВЬ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

Когда живешь в атмосфере непрерывной общественной истерии по поводу все-ленского кризиса и участвуешь в ней согласными воплями о кризисе театра, трудно поверить в необходимость или (так привычнее) актуальность постановки «мещанской трагедии» Шиллера «Коварство и любовь». Еще со времен школярства в памяти остались скучные прописи по поводу романтической пьесы эпохи «бури и натиска», с высокопарными текстами, мелодраматизмом, сантиментом и отчетливой социальностью на тему (перефразируя Карамзина) «и мещанки благородно чувствовать умеют». К тому же недавно в Театре имени Ленсовета немецкая бригада уже поставила «Коварство...», и в спектакле почему-то запомнились лишь белые агропромские куры (премьерные), бродившие по сцене в пределах мизансцены, обозначенной привязью. А теперь спектакль в БДТ, поставленный грузинской бригадой.

Темур Чхеидзе — режиссер известный, замечательный тончайшим психологизмом и выразительностью спектаклей, знакомых ленинградцам по гастролям Театра им. Марджанишвили: «Отелло», «Хаки Адзба», «Обвал». И работы его с актерами Мегвинетухцеси (Отелло) и Мгалоблишвили (Яго) очень памятливы. Они поражали масштабными, даже монументальными образами персонажей. Это был отчетливо грузинский театр с изящной и выразительной пластикой, мощным темпераментом и открытой, непосредственной эмоциональностью. Но... Это «но» — в кажущейся невозможности сочетания очень «грузинской» режиссуры Чхеидзе с очень «русскими» актерами БДТ. (Помнится резкое отличие спектакля «Обвал» в исполнении грузинских

мастеров и «Обвала» на сцене МХАТа в той же режиссуре Чхеидзе.) А соединить их, таких разных, теперь должен Шиллер.

А читал ли Шиллера зритель? Конечно же нет. Кто же сегодня будет читать пьесу, да еще Шиллера; ну разве что по необходимости, для экзамена. Чхеидзе это понимает и начинает спектакль неожиданным мизансценическим прологом, задающим сценический сюжет.

Еще до того как прозвучат первые слова текста, зритель увидит в глубине сцены музыкальную шкатулку, ее заводной механизм, а по бокам — остановленные в неожиданных позах фигуры Президента и старого скрипача Миллера. А на первом плане — разведенных к разным кулисам — Луизу и Фердинанда в креслах. Все они застыли в неподвижности, как в музее восковых фигур. Но вот на сцену выходит Вурм. Проходит вглядываясь в их лица, и заведется, заиграет шкатулка, а Вурм спустится в люк, будто в преисподнюю. Тогда двинется и заговорит Миллер, персонажи оживут, начнется действие, динамичное и стремительное.

Итак, все в прошлом. Любовь обречена, финал известен. Столкновение отцов и детей, их драма, а может, и трагедия predetermined. Все кончилось. Они мертвы. Жив один Вурм. Он вечен, как вечно и неизбежно зло.

Спектакль построен как воспоминание, как постоянное мучительное воспоминание трезвого ума о содеянном и непоправимом. И по законам памяти, оснащенной знанием всего, что было, спектакль не озабочен буквальной последовательностью событий. Режиссер использует логику памяти как возможность ввести зрителя в ход действия,

сместить линейное время, сгустить его в тугой клубок наступающих друг на друга решений и поступков. Смысл происходящего сублимируется в мощные эмоциональные рифмы параллельных мизансцен, диагональных переходов от картины к картине, их смену, отмеченную ритмом взлетов и падений легких белых завес. Завесы не функциональны. Их замечаешь и не замечаешь, они движутся как переход взгляда с одной точки действия на другую. Мысль спектакля движется не повествуя, что произошло, она сосредоточена на том, как это было. Спектакль не описывает переживания, он сам становится переживанием.

И возникает парадокс: кажется, что пьеса стала лучше. Из нее исчезла не только сентиментальность, но и назидательность. В спектакле зазвучала высокая поэзия чувств — не декларативная, а достоверная. Весь секрет в этой достоверности. Чхеидзе положил в основу образной системы спектакля непреходящую психологическую точность проживания, свойственную эстетической природе актеров БДТ. Дьяволиада, явственно окрашивающая исполнение А. Толбеевым роли Вурма, тоже имеет эту природу. Еще в комментариях к старому изданию собрания сочинений Шиллера говорилось, что Вурм подобен Яго, но у него преимущество — Вурм способен на искреннюю любовь к Луизе. В театральной традиции такая мысль всегда присутствовала как дополнительная причина к интриге Вурма. В решении Чхеидзе (пролог) и сценической жизни А. Толбеева в роли есть как бы двойное обособление образа: интрига, рожденная Вурмом, затягивает драматически — или трагически, на что претендует артист, — и его самого. События обрели свою логику, образовали объективный, независимый от первотолчка оборот, и в этом омуте Вурм такая же щепка, как и остальные. И поэтому память неотступна, искупления нет. Вурм обречен на самоанализ и вечное одиночество.

Чхеидзе опирается на психологическую точность актеров Товстоногова, но резко купирует, сокращает длительность и подробность этого процесса. Он не допускает самооправдания персонажей, привычной диалектики чувств. Каждый автономен и открыт лишь в момент действия. В отношении компромисс невозможен, оценки конечны. На сцене царит нравственный императив.

Режиссера не интересует психология коварства и хитросплетения интриги. Он предъявляет их как обыденность, постоянно действующий закон мира, в котором единственная ценность — власть и близость к

ней, а способы этической ценности не имеют. И в такой обыденности повседневных расчетов острая современность спектакля. Нравственный беспредел Президента, прощательно просчитывающего все ходы Вурма, все, чем уверенно и целеустремленно живет на сцене Президент — К. Лавров, свободно воспринимается залом со смешком узнавания.

Все, что касается коварства, в спектакле играет как само собой разумеющееся. Злом не пугают. Оно понятно и привычно. Это, конечно же, чума, но диагноз поставлен давно, и интересны лишь те, кто почему-то не заразился.

Чхеидзе поставил спектакль о любви, о ее победительной и живительной силе. Единственном античуждом противоядии. Любовь как психологическая загадка и нравственная защита. Это не узнается, — скорее, познается, но с трудом. Напряжение зала возникает в сценах Луизы и Фердинанда, и особенно в сценах с Миллером, напряженные постижения — как же собираются они выпасть из общего закона, на что надеются. В. Ивченко смешивает в своем учителе музыки эгоистическую любовь к дочери с яростным стремлением остаться в стороне. В его бессильном призыве к справедливости — сила человека, верящего, что так быть не может, потому что не должно так быть.

Миллер хочет одного: чтобы все было как было и чтобы ничего не менялось. Главное, остаться в стороне. Чхеидзе справедливо вымарал его порыв к золоту, которое дарил ему Фердинанд в последней сцене. Тем же стремлением выпасть из круговерти страстей, властвующих и правящих, из системы взаимоотношений воодушевлен и Фердинанд. В этом «юноше бледном со взором горящим» исследуется парадокс выбора там, где выбора нет. Но Фердинанд обуюн идеей освобождения, ухода из грязи известного ему мира Президента и окружения герцога. Традиционно Фердинанд «не знает», как становятся президентами. Здесь — знает. И помнит всегда. Потому и выбирает «другой путь». Книжность его романтизма здесь не суть, а обстоятельство. Именно от знания отцовской карьеры и нравов герцогского окружения он придумывает другую жизнь, другую дорогу. Она — впереди, где-то у горизонта его мечты, и замкнута фанатично в формулу «я, ты и наша любовь». М. Морозов играет эту фанатическую одержимость идеей иной, нравственной жизни. Его Фердинанд оглушен собственной мыслью и бесконечно готов говорить о ней, доказывая ее самому себе. Оттого и смотрит Фердинанд не в лица людей,



*«Коварство и любовь». Луиза — Е. Попова,
Фердинанд — М. Морозов. Фото Ю. Щенникова*

а поверх голов, даже мимо любимой Луизы. А если придется, и глянет он в лицо отцу, то увидит там конец своим надеждам и забьется то ли в эпилептическом припадке, то ли в нервной судороге. От невыносимого противоречия мечты и непреклонности отца надо убежать в иной мир, в другую сторону. А другой стороной может стать лишь идеал — бесконечный свет, безбрежная любовь, незамутненная чистота. И свою любовь, и Луизу Фердинанд измеряет уже законами такого идеала. Кризис максимализма, мучительный и категорический. Фердинанд видит лишь два цвета: черное и белое. Черный цвет его костюма не только аскетический цвет мундира, но и отражение цвета мира, из которого он приходит к Луизе.

А белый цвет костюма в финале — жениховский наряд, преобразенный в смертный. Любовь абсолютная, безбрежная и требовательная. Любовь, примеряющая живого человека к прокрустовым рамкам идеала.

В Луизе — Поповой есть и юная доверчивость к словам возлюбленного, и здравый смысл. Здравого смысла, впрочем, больше, чем чувства. Чувство же нежное и неуверенное. Луиза — Попова создает его неосуществимость. И знает, что все равно такая любовь — подарок судьбы.

Внутренний смысл отношений влюбленных, даже, может, неосознанный подтекст происходящего режиссер реализует в метафоре мизансцены их объяснения. Вот они идут с разных концов сцены друг к другу, и Фердинанд говорит Луизе о своей любви. В тот момент, когда их дороги сходятся, они неожиданно проходят мимо друг друга. Фердинанд увлеченно говорит о любви, но Луизы не видит. Луиза удивлена, а когда это повторяется, она встревожена. Она не понимает той идеальности любви, которой Фердинанд ее обязывает.

Чхеидзе лишил юных влюбленных прикосновений не случайно. Кажется, что он заложил в роль Фердинанда, в мотивировку его поступков, его идеи чистой любви важную мысль. Если в действиях отца, герцога, его любовницы и всего окружения грязь взаимоотношений, если понятие «любовь» приравнено к природной потребности — похоти, то в любви подлинной вся эта нравственная чума должна быть исключена. Обратившись к пьесе, обнаруживаешь в ее ремарках целую серию обьятий. В спектакле они невозможны, Фердинанд их исключает. Поцелуй влюбленных совершится один раз, перед смертью, когда оба уже отравлены, а герой убежден в измене девушки. Он целует Луизу — «милое, но падшее созданье», — потеряв идеал. И это так понятно после сцены с леди Мильфорд, когда, обличая, Фердинанд бросит как ужасное обвинение: «Вы решились отдаться герцогу, который видит в вас только женщину!» «Только женщину» — с отвращением и ужасом, с восклицательным знаком.

В речах Фердинанда, по пьесе, главный мотив обвинения — другой. Вот если бы постель герцога была жертвой, принесенной на алтарь спасения народа от жестокости двора, тогда Фердинанд бы понял миледи. Он попрекает ее унижением звания «гордой британки» (Британия у Шиллера — идеал свободы). М. Морозова эти мотивы не волнуют. Диалог с А. Фрейндлих — леди Мильфорд — самая точная сцена, ключ к роли, подтверждение и развитие идеи максимализма, торжества воображаемого идеала. Повторяется пластическая мизансцена видения-невидения. Стремительно ворвавшись в покои миледи, Фердинанд говорит о своем отказе от нее, вещая в пространство. Он не видит и не хочет видеть эту женщину. Но после ее трогательно-вкрадчивой речи (я не та, за кого вы меня принимаете), раз взглянув ей в лицо, — меняется. Мгновенно выстраивает другой образ. Конечно же он ошибся, и перед ним не хищница, не жадный и похотливый зверь, а

взволнованная и растерянная жертва подлого мира двора и герцогского окружения. Исчезла ситуация: всесильная развратница властно тащит его под венец. Родилось сочувствие и... доверчивость. И это уже знак гибельного конца, когда письмо, подброшенное фон Кальбом, потребует от Луизы слов, разрушающих подозрения, а она их не произнесет. В неживом, вымышленном мире идеалов, мире черного и белого, нет середины, нет красок и полутонов. Вера абсолютна: либо голубиная чистота — либо воронья чернота. И это неживое несет в себе смерть.

Чхеидзе удивительно использует многозначность шиллеровского текста. Он обнаруживает содержание и мотивы поступков, полагая предел между словом и смыслом. Фердинанд их сливает, для него слово и есть смысл. И он, и Луиза решительно и смело говорят о смерти и своей готовности к иной, потусторонней жизни. У Шиллера это строится на вере в Предвечного, окрашено глубоким религиозным чувством, Чхеидзе же смело материализует это начало, переводит подтекст в образный ряд. Решительность молодых существует потому, что реально они смерти не представляют. Замечательна сцена, когда Луиза узнает, что в лимонаде был яд. Ее «Сейчас?» — взрыв отчаяния и борьба за уходящую, утекающую ежесекундно жизнь. В этом порыве, последнем и мощном, она неожиданно оказывается на столе, будто хочет улететь от предстоящего ужаса. И здесь рождается одна из лучших пластических мизансцен спектакля: Фердинанд пытается удержать уходящую (улетающую) Луизу. Он кружит ее, пытаясь поднять, в карусели жизни и смерти, собственных бессильных усилий, и удержать не может. Луиза мертва, она лежит у его ног, но их связывает ее рука, в последней судороге вцепившаяся в кисть возлюбленного. И к Фердинанду приходит ощущение смерти — рука Луизы холодеет. В ужасе он хочет освободиться и не может. И вот постепенно, палец за пальцем он отрывает от себя Луизу. Рванется уйти, но уйти некуда, силы покидают, и последнее раздумье застает его у убогого стола Миллера. Все кончено, розовое платье Луизы кровавым пятном лежит у белых ботфорт Фердинанда — красивый, почти балетный по внешней выразительности финал романтической трагедии. Итог максималистской веры в идею, примененную к живому человеку. Таков трезвый романтизм Чхеидзе. Все время ждешь хоть крупинку иронии, но, пожалуй, ее нет. Чхеидзе серьезен. Хотя ситуация на грани...



«Коварство и любовь». Президент фон Вальтер — н. а. СССР К. Лавров, Фердинанд — М. Морозов. Фото Ю. Щенникова

Может быть, грань создает сдержанная, но очевидная красота спектакля. Об особенностях этой красоты стоит поговорить подробнее. Сегодня красотой на сцене уже не удивишь. Пожалуй, первым, кто использовал ее содержательную функцию, был М. Захаров. Еще в «Мудреце» художник спектакля О. Шейнцис предложил нам полюбоваться множеством мерцающих всеми огнями люстр эрмитажного достоинства, набором музейной мебели и блеском костюмов. Их невообразимая стилевая эклектика была полна иронии к «высшему свету», произвольно комбинирующему красоту разных веков. Для уточнения мысли и иронического акцента Мамаева — Чурикова в какой-то момент оказывалась в платье-люстре, сверкающей алмазными гранями. Затем поток «красивых» спектаклей разлился морем шоу-постановок, а «М. Баттерфляй» (Москва, Фора-театр), по выражению критика А. Соколянского, «перезаряжен подлинной роскошью».

Процесс естественный и закономерный. Театр всегда компенсирует нам недостаточность действительности, и слова Л. Толстого, что тургеневские девушки появились в России после того, как Тургенев их описал, вполне справедливы. Театр компенсирует недостаточность мира красотой во всем ее многообразии — красотой мыслей, чувств, высокими порывами, воплощенной в красоте человеческой — духовной и телесной. И выбирает из всего многообразия возможностей то, что считает самым важным и нужным для своего зрителя. Тот, кто рассчитывает на массовую публику, склоняется к варианту богатого шоу эстрадного толка. Богатством восполняют нищету. БДТ и постановочная бригада спектакля «Коварство и любовь» рассчитывают на «своего», уважаемого зрителя. И здесь сходятся такие, казалось, несходные грузинские и русские корни этого спектакля, утверждается эстетика театра.

Красота «Коварства...» на сцена БДТ в совершенной слитности усилий всей постановочной бригады. Решения режиссера Т. Чхеидзе, художника Г. Алекси-Месхишвили, композитора Д. Туриашвили и мастера сценического движения Ш. Схиртладзе не просто согласованы или синхронны, но слиты воедино. Частная жизнь человека, его муки, радости и страсти происходят в некоем замкнутом пространстве. Громада каменных стен — это и есть мир, в который человек заключен. Мощь стен, их замкнутость — вне исторического времени или иной привязки. Они не олицетворяют ничего конкретного. Нет ни бедного жилища Миллера, ни богатого дома Президента, ни дворцовых палат леди Мильфорд. В каменном мешке государства-общества-системы совершаются все события драмы, вершатся судьбы. А мир монументален и спокоен, хотя живет вместе с героями и их страстями. И первая стена этого здания не функциональный суперзанавес, она вздрагивает, движется, нависает по законам психологического движения спектакля, в моменты формирования замыслов и решений. В этом мире все на своем определенном месте: и легко разделенный цвет костюмов, и будто отделяющиеся от стен черно-серые тени — полицейские, приводящие в порядок мебельровку сцены и способные «навести порядок» в семействе Миллеров по приказу Президента. И если мать Луизы — Н. Усатова ведет диалог с мужем, сидя за прозрач-

ной занавеской, там ее место. Она — фигура второго плана в главной игре страстей.

Не только вещам, но и людям определены свои «позы» в мизансцене действия. В сценическом поведении актеров нет бытовой суеты жеста, нет подробностей. Каждый жест и перемена пластической позы — поворот во взаимоотношениях. Такая функция жеста оказывается особо выразительна в сцене объяснения Луизы — Поповой с миледи — А. Фрейндлих. Скромную Луизу принимает владетельная дама с гордо выпрямленной спиной. В ходе их «дуэли» меняются роли и позы. Мельче, детальнее становятся движения Фрейндлих, выпрямляется и гордо вскидывает голову Попова. Момент самоунижения миледи становится зримым, и Фрейндлих ощущает его непереносимость. И здесь неожиданно получается то, что, логически рассуждая, получиться не может: «возвращение к добродетели». Пока оно существует только в тексте, в него невозможно поверить. А в этой «дуэли» поз и жестов все становится достоверным. Тут действительно непереносимое унижение, от которого убежишь на край света, не только в монастырь. Режиссер помогает актрисе, не оставляя зрителю выбора и времени на домывливание ситуации. Когда Фрейндлих — миледи в порыве гнева от пережитого, срывает бриллианты и накидывает на плечи «плащ путника», из проемов стен выступают немые, на все способные полицейские. Ситуация исчерпывается полностью.

Подтекст жеста?.. Но как иначе определить смысл блестящего дуэта К. Лаврова — Президента и А. Толубеева — Вурма, когда Президент обнаруживает сходство своих мыслей и ходов с замыслами Вурма. Сходство, а значит — равенство. И, восстанавливая иерархию отношений, срывает с Вурма парик и чистит им свои сапоги. Парик брошен, и червь Вурм гибает, поднимает парик, стряхивает с него пыль и опять поднимается, оказываясь вровень. «Полеты» Луизы, «горизонты» Фердинанда или «низости» Президента и Вурма находят выражение в пластике не иллюстративной, а смысловой. В этом красота и целостность спектакля.

Г. А. Товстоногов утверждал, что актер должен существовать в роли в «природе чувств» автора. Природа чувств поэтического театра Т. Чхеидзе несомненно привлекает мастеров Большого драматического. Их встреча продолжится в «Салемских колдуньях».

ФИЛЬМ — СУДЬБА

ЕВГЕНИЙ АБ

27 августа — ДЕНЬ КИНО



Кадр из фильма «Лосев»

Человек говорит с экрана. Синхронное интервью лишь ненадолго прерывается другими эпизодами, и главный среди них — похороны героя фильма. Алексей Федорович Лосев посвященного ему фильма уже не увидит.

Свидетель и участник многих событий, которыми отмечены десятилетия отечественной истории, не подвластный никаким переменным ветрам эпохи, — таким предстает с экрана 94-летний философ и ученый. Он прожил долгую жизнь в родной стране. И вот теперь, на самом закате, один из бесчисленных строителей Беломорско-Балтийского канала, автор многих книг по философии, по эстетике античного искусства и культуры стал героем полнометражного документального фильма, поставленного на ЛСДФ молодым режиссером Виктором Косаковским. А фильм «Лосев» сделался, в свою очередь, подлинным событием Второго международного фестиваля неигрового кино в Ленинграде. Он завоевал «Серебряного Кентавра», получил приз за лучший дебют. Свою главную премию присудил картине и «ареопаг критиков»: «За час общения с личностью и вечностью».

Черная тьма застилает экран. Постепенно глаз начинает различать одну светящуюся точку. Солнце восходит, и кадр медленно освещается. Прорисовывается какой-то странный городской пейзаж, высятся дома-небоскребы. Все ближе, ближе к ним подъезжает камера. Становится ясно, что вовсе это не стены домов, а могильные плиты, кладбищенские памятники с высеченными на них именами. Тут же, на кладбище, и завершается течение шестидесятиминутного фильма. Комья земли падают с двух сторон в раскрытую могилу, ударяя о крышку гроба. Черная земля заполняет кадр, и снова экран погружается во тьму.

Из тьмы во тьму. А в промежутке — целая жизнь, прожитая за час экранного времени. Здесь важен только он, Алексей Федорович Лосев. Все остальное вторично и подчинено главному. Никакого дикторского текста в картине нет. Говорит лишь герой фильма. Изредка подаются реплики жена и другие близкие — в кадре и за кадром. Участвуют в рассказе старые фотографии да корешки книг. Включен и тридцатисекундный фильм о Вячеславе Иванове, случайно полученный из Рима от Дмитрия Вячеславовича Иванова, сына выдающегося русского философа и поэта. Изредка приводятся тексты документов — письма Ленина о терроре, статьи Уголовного кодекса РСФСР, предписывающие за инакомыслие расстрел или высылку из страны. Вот, собственно, все, из чего строится фильм.

В центре документального кино (как, естественно, и игрового) всегда был, есть и будет человек. Живой человек со своими страстями, со своим образом мыслей, неповторимой индивидуальностью. Какие бы глобальные проблемы ни выходили на первый план, какие бы факты истории ни делались предметом изображения, без реального человека документальный экран мертв. Про фильм «Лосев» можно сказать, наверное, что он дважды живой. Он существует как документ, навсегда запечатлевший замечательного мыслителя и ученого. Пленка сохранит движение его мысли и весь его очень значительный, неординарный облик, его размышления о жизни, о вечном, о мире и Боге, о судьбе. И о людях, давно ушедших,— и каких людях! И вдруг он поет что-то из старой немецкой оперетты, которая шла у нас в четырнадцатом году: «Кто такой я, профессор Лосев?.. Я... капитан с собачьим нюхом и чутким слухом. Я вижу все...» Смешно? Но и это не пустяк для истории, для вечности — поющий Лосев, его улыбка.

Были сняты и записаны два разговора по часу — с интервалом в неделю. «Я полтора года ходил в дом к Лосеву. Снимать он себя запрещал, но в дом пустил,— рассказывает Виктор Косаковский.— По вечерам я обычно приходил к нему, пили чай и разговаривали. Я учился тогда в Москве на Высших режиссерских курсах. Но я вообще не думал, что из этого может получиться фильм. И в сущности не успел снять так, как этот великий человек того заслуживает. Когда Алексей Федорович умер, я испытал двойной шок — человеческий и профессиональный. Я был слишком молод еще, чтобы в полной мере осознать масштабы этой личности. Чтобы искупить свою вину перед покойным, я все-таки сделал картину, но как-то стыдно было ее показывать. Долго тянул, не сдавал. Титры переснимал, еще что-то доделывал. Чтобы убедиться, что это все, что я могу. Главное, чтобы было достойно его памяти».

Снять рассказ Лосева будущий режиссер уговорил замечательного оператора Георгия Рерберга. Его живописующая камера внимательна к малейшим подробностям жизни человеческого лица. Он очень пластичен на экране, этот последний из могокан. Вся его могучая фигура мудрого старца в академической шапочке, скульптурно вылепленное лицо, особенно выразительное в профиль: крупная голова, нос с горбинкой, очки с толстыми стеклами. Внушительных размеров черты лица, тщательно прорисованные. Удивительно гармоничная личность, если судить по портрету, нарисованному камерой Георгия Рерберга. Черно-белый кадр с размытыми краями отчасти стилизован под старую фотографию. Снято это сравнительно недавно: Лосев умер, как о том оповещает специальный титр, 24 мая 1988 года, в день памяти своих любимых святых Кирилла и Мефодия. А впечатление такое, что говорит он издалека — из вечности. И для нас, заполняющих зрительный зал сегодня, и для будущих поколений. Но это лишь одна сторона нового кинопроизведения.

Как документ, как факт кинолетописи, работа Виктора Косаковского надолго сохранит свое значение. Но в фильме «Лосев» есть и другое. Всем строем фильма, его протяженностью, длинными планами, внутренней углубленностью и самим выбором героя экран подводит к мысли, что человек может сохранить свою божественную сущность даже в условиях, мягко говоря, не слишком к тому располагающих. Образ человека, сумевшего, несмотря ни на что, оставаться самим собой, не меньшее завоевание этого фильма, чем его не вызывающая сомнений документальность. Картина о Лосеве предлагает зрителю портрет убежденного неконформиста. Этого нельзя не заметить.

Фильм-судьба... Судьба человека по имени Алексей Федорович Лосев, хотя формально не много биографических сведений дает зрителю эта картина. Но и само появление фильма об уходящем философе — тоже судьба. Еще несколько лет назад представить себе появление документальной ленты с таким, мягко говоря, неофициальным героем, было совершенно невозможно. «Судьба? Судьба. Почему я так живу, а не иначе? — доносится с экрана. — Я родился тогда-то. Почему? Вот мне предстоит подохнуть завтра или послезавтра. А почему не через год? Я в результате изучения всей истории философии все-таки должен сказать, что с понятием судьбы расстаться невозможно. «Свобода» очень важна, но и «судьба» тоже большое значение имеет... Это же целое учение, целое учение. Конечно, я никогда его нигде не мог выразить, но оно проскальзывает при анализе этих памятников истории философии, проскальзывает учение о судьбе, так что внимательный человек может присмотреться и поныть, что я тут имею в виду, когда говорю о «судьбе». Но в систематической форме до восемьдесят седьмого года нельзя было... семьдесят лет нельзя было в связной форме сказать... всякий издатель стал бы креститься от такого предложения».

И еще четыре года прошло. Теперь уже можно?



ЭТИ ЗАБАВНЫЕ ИСТОРИИ ЗАПИСАЛ
ИЗВЕСТНЫЙ ЛЕНИНГРАДСКИЙ КИНЕМАТОГРАФИСТ,
ПОЖЕЛАВШИЙ СОХРАНИТЬ ИНКОГНИТО



Рисунки
Л. Каминского

Поверите, нет ли, если скажу, что в кино такая вещь может понадобиться, что и в голову не придет. Да что там — вещь. Постановщику нашему, Кириллу Мефодьевичу, один раз тараканы в голову пришли. Доставай ему тараканов для съемки — и все тут. Пришлось мне по коммуналкам бегать, тараканов собирать. И все срочно, чтобы съемочное время не пропадало. Договорился с жильцами — по гривеннику штука, насобирал рублей на пять, расплатился наличными, а пока нес, они и распозались кто куда. Я — по второму разу — что делать? Хозяйки сразу смекнули и цену подняли, дешевле двугривенного не отдадут. Сторговались,

как отдать, — на пятерку тридцать штук. Смотрите, говорят, какие усаые, дешевле нигде не найдете.

Как меня из такелажников на административную работу выдвинули, я все удивлялся на такие дела, а потом привык. Добудь, говорят, Тимка, коровьих боталов штук сто, на все стадо. Я — туда-сюда — принес. А был случай, приспичило им китовый ус, на корсеты идет, достал и ус.

Ребята шутят: тебе, говорят, Тимка, птичьего молока прикажут — ты и притащишь две бутылки, выльешь и посуду сдашь.

Сколько я башмаков сносил на этом деле, сколько недосыпал, чего только правдами и неправдами добывать пришлось, из горла вырывать, не бояться, что взашей выгонят. Сколько я, ребята, перед начальниками разными, извините, хвостом вилял — это и не перечеть.

Раз было дело на картине «Гляжу я па море». Снимали мы на речке морской бой, как раз против пансионата «Зорька». Настроили кораблей из лодок, дымовую завесу пускали, курортники все до одного разбежались и в газету написали. Стали мы в воде взрывы делать — тут и прокол. Запалы в воде сыреют. Сколько было крику, нервов, а взрывы не получаются. Пиротехником тогда работал Петрушанский. Думал да соображал и выход нашел, как запалы от сырости беречь. Надо, говорит, каждый запал в презерватив спрятать, вода ни в какую не возьмет. Пошлите, говорит, Груздя в аптеку — пусть купит.

Что будешь делать: раз надо, значит, надо, на то и кино. Пошел я в нашу аптеку, тихо так к девушке подхожу, на витрину показываю, а она мне не моргнув конвертик вытаскивает. Мне, говорю, одного мало. Она мне, обратно не моргнув, еще конвертик подает. Потом как на чек глянула, да как захочет на всю аптеку, при всем народе и на меня пальцем показывает. Фируза Дударовна, кричит, вот этот гражданин четыреста презервативов требует, а у нас столько на весь квартал не выписано.

Тут сразу народ заволновался, особенно женщины. Больше двух, кричат, в одни руки не давать! Нашлись, которые за меня заступились: дайте ему, может, он стахановец, может, он рекорд ставит! Что говорить: едва ноги унес, спекулянтom обругали, нахалом, а четыреста штук доставил.

Ну, а потом я ко всему привык, удивляться перестал. Через это вышел у меня конфликт с ассистентом Наливкиным. Отзывает он меня как-то в сторонку. Наш, говорит, Мефодьич с утра как туча. Элегии ему в сцене не хватает. Попросите, говорит, Тимофея, чтобы достал к вечеру.

Слово-то мне, конечно, знакомое, но толком не пойму, про что речь. Однако же виду не показываю, а так, бочком-бочком дознаться пытаюсь. А сколько ее, спрашиваю, надо? Возьми, Тимка, побольше, она дешевая и без рецепта отпускают, Леха отвечает.

Я сразу смекнул, что в аптеке надо доставать, хотел было в нашу бежать, да постеснялся после того случая. Ну вот, сел я на восемнадцатый, поперся на Васильевский в тридцать девятую, на Среднем, в ручном отделе элегию эту спрашиваю. Они на меня уставились, как на пугало: может, вы имеете в виду элениум? А я за свое: я вам, кажется, русским языком говорю — элегию мне надо. В общем, они за свое, а я за свое. Нервы у меня на работе испортились, и я шум поднял на всю аптеку. Заведующую вызвали, я ей объяснил, в чем дело. Она так это на меня посмотрела, подумала и говорит: хорошо, говорит, гражданин, вы не волнуйтесь, я на базу позвоню, может, там есть, а вы на стульчик присядьте, успокойтесь.

Пошла звонить, а я жду и весь на нервах, потому что дело уже к вечеру пошло. Смотрю, вваливаются два здоровенных таких бугая в белых халатах, под руки меня взяли и в дверь. Куда это вы меня, интересуюсь, в чем дело? Сейчас все наладим, говорят, и за руки держат. На утро меня из больницы выпустили — Зяма позвонил, что из Большого дома требуют. Пришел на съемку — все впокатушку хохочут, а больше всех Наливкин. Смейся, думаю, пока у меня не заплакал.

Все лето в экспедиции работали, а так с недельку до отъезда вызывает меня Зяма и говорит: на тебя, Груздь, вся надежда — надо для объекта «уголок пляжа» срочно достать одну вещьцу. А сам согнулся, зад выпятил и руки вперед. Знаешь, говорит, такая есть скульптура, «пловчиха» называется. Добудь к завтраму и на склад привези.

Сунулся я на пляж, а комендант мне сразу: берите, говорит, нам не жалко, потому как мы с этой «пловчихой» намучились, не знаем, как ее устанавливать. Если ее лицом к воде, раз «пловчиха», то она будет одним местом на шоссе светить. А там начальство ездит — неудобно. А если ее лицом к дороге развернуть, то они и так могут сказать, что, мол, за дураки здесь работают — «пловчиха» у них на проезжую часть прыгнуть собирается. Так что берите ее, раз на съемку надо. Не долго говоря, погрузил я бабу эту гипсовую — и на склад.

Дождлся вечера, сунул швейцару «малыша» и «пловчиху» на первый этаж в номер к Наливкину, в его кровать уложил, одеялом этак прикрыл, как живую.

Назавтра являюсь на съемку как ни в чем не бывало — смотрю, Наливкин скучный и рука левая на привязи. Потом мне ребята рассказали, что он вечером из гостей вернулся, свет не стал зажигать, а разделся и прямо в постель, да как закричит на весь коридор, понятился со страху, за тумбочку ногой зацепился, упал и руку вывихнул.

Подхожу я к нему и спрашиваю: что это, Леха, с тобой? Может, тебе элегии приложить, чтоб полегчало? Могу достать!

Теперь я на другой картине работаю — «Любовь на море». Так что там выдумали — надо им срочно морского ежа достать, чернопузого, захохлыш называется. И что думаете, не достал? Двух захохлышей в банке из-под огурцов принес, если для дубля.



Вот, говорят, все кино любят. Верно, смотреть-то любят, если интересное и с любовью, а помогать — тут уже в сторонку, желающих мало. Один хапуга двести рублей запросил. Думаете, за что? А за то, чтоб на часок антенну убрать, чтоб не мешала. Их же в прошлые времена на крышах не было, а одни трубы печного отопления.

— Я, — говорит, — без телевизора из-за вашего кино сидеть не буду. Мне его доктора прописали, нервы успокаивать.

Вот и маешься, уговариваешь, дочку его в массовкустроишь на задний план, потому как у нее, как говорится, «один глаз на нас, а другой — в Арзамас».

Это я к тому, что прошлым летом, аккурат в мае месяце, взяли меня на картину «Красавица Маруся». Такое название дали — зрителя дурачить. Все подумают — интересное кино, Марусю эту, может, сама Чурсина играет. А дело-то про другое идет — про машинное доение, а Марусей дойную корову зовут. И должна она красавицей быть, сементальской породы, бурой масти и чтобы вымя до земли.

Послали меня с художницей и фотографом в совхоз эту самую красавицу Марусю выбирать. Я-то думал — дело простое, корова и корова. «Четыре четверки, две растопырки, седьмой хлебестун», как моя бабка покойная говорила.

Директор совхоза на меня этак из-под очков посмотрел и говорит:

— У нас никаких таких Марусь нет! Не по адресу попали.

— Неважно, — отвечаю, — пусть хоть Звездочка или Буренка, мы ее Марусей окрестим. — И на первую попавшую корову показываю.

— Еще чего выдумали? Она к доярке приписана, личное дело заведено, все данные. А прозвище — Мальвина.

Но Тимку Груздя голыми руками не возьмешь.

— Хотите, — заявляю, — мы вам в клуб можем Гурченку привезти, живую показывать.

Он, конечно, оттаял и спрашивает:

— Что ж вам за корова нужна — яловая или стельная, может, дойная или недойка?

Я в этом деле мало разбираюсь, а художница Муза Аполлоновна вовсе подойти боится. Думали-думали, а я возьми да ляпни:

— Чтоб, — говорю, — вымя до земли и шерсти бурой с отливом.

Директор папироску закурил и спрашивает:

— Вымя до земли — это, считай, пятнадцать килограммов молока в сутки. А кто же ее доить будет? И план мне сорвете вчистую!

— Доить найдем кому, вот Муза...

— Она вашу Музу к себе не допустит. А если вы на вашей съемке ей вымя об пенек испортите? Или ящуром заразите?

И за телефон берется по другим делам говорить. Уехали мы ни с чем, на студию пришли: где корова? в четверг съемка, забыл, что ли?

Вот тут и пошла эта самая любовь к кино. Где только ни был, перед кем шапку ни ломал, про «самое главное для России» ни объяснял — везде отказ. Только и твердят:

— А разрешение имеете коров заснимать? Дайте ваш сценарий прочитать — может, вы показывать будете такое, что за рубежом не должны знать? Заснимете, я вас знаю, а потом в «Фитиль» вставьте!

Пал я духом, да и Зяма как назло в командировке — посоветоваться не с кем. Плюнул я на все, сел в электричку — и в область, в самый край, представился начальником, галстук в костюмерной выпросил с Кремлем, медали свои нацепил, да еще в реквизите две штуки взял — «За Варшаву» и «За Берлин».

Явился к главному зоотехнику в совхозе в одном:

— Кино, — спрашиваю, — любите?

А он:

— Терпеть, — говорит, — не могу!

Я ему тут стал соловьем разливаться, на съемки приглашать, в Дом кино, фотографу подмигнул (он со мной приехал кандидатку снимать), а Артем сразу же аппаратом щелкает и обещает фотографию прислать.

Вывели наконец во двор коровенку. Вымени и не видать — сухое как мочалка, а по масти, зоотехник назвал, жухолоя.

— Как же, — спрашиваю, — ее красавицей сделать?

А он свое:

— У вас в кино все обман. В пятницу поехал в Ленинград на рынок, смотрю — киноартистка яблоки покупает, по портрету узнал. Глянул поближе — ни кожи, ни рожи, смотреть не на что. А вечером меня ребята в кино затащили, и смотрю, эта киноартистка — красавица, не оторваться. Ну вот, вы Розе нашей вымя из пенопласта приклейте как надо. У той артистки, думаю, так же сделано.

— Ну а масть, — говорю, — не та, что по сценарию.

— А вы разрисуете, как захотите. Я зимой один кинофильм смотрел, так там коровы зеленые.

— Ладно, — говорю, — берем вашу Розу, делать нечего.

Вот тут и пошла эта самая любовь к кино, такая любовь, что я без малого суток двое мотался, ветеринарную справку добыл, хорошо — баба знакомая попалась, вспомнили старое, то да се, намеки, смешки. Так она мне справку выдала не дождавшись понедельника, как у них положено. Стали Розу на скотовозку грузить (на простую машину нельзя, добыть им скотовозку), тут зоотехник этот, принципиальный такой, стал с меня доверенность требовать. Читал, говорит, в газете про одного жулика... Я аж вскипел весь. Через вашу паршивую коровенку себя марать, говорю, не стану. У нас вон артист пастуха играет, депутат, орденов полный иконостас, дубленка импортная — все под замком держим и Бражников Жора не отходя на посту стоит, чтобы... не того. Давайте корову, и шабаш!

Доставили эту Розу жухолою на студию, все трудности позади, а тут худсовет ли, не знаю кто, артистов всех утвердили, а Розу ни в какую. Не потянет, говорят. Ищите другую кандидатуру! И зоотехника, и гостиницу, и суточные как теперь оформить?

Чувствую — голова как чужая, пошел в медпункт, давление смирели — двести двадцать на сто двадцать семь, все одно как в утюге! Доктор спрашивает:

— В красном свете все видите или нет? Меня как видите?

— Красный, — отвечаю, — как свекла!

Вот вам и вся любовь к кино. Маком!

"ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ"



Только я в отгул хотел идти — вызывает меня помощник по кадрам Еремей Николаевич:

— Ты, Тимофей Нилыч, что с сорок пятого по пятьдесят второй делал?

А сам анкету листает.

— Как это «что», — отвечаю, — учился. В пятьдесят втором до пятого класса дошел.

— А у вас какой язык был?

— Наш, — говорю, — какой же еще?

— Я про иностранный. Французский изучали?

— Маленько. Я слова учить не любил. «Мерси», «бон жур», а больше ничего не застряло. Ну, еще «мадам»...

— Ничего, — говорит, — подучишься. Мы тебя, товарищ Груздь, в Париж хотим послать. Есть такое мнение, что ты на артиста Водопьянова фигурой смахиваешь. Он хоть и главную роль играет, а за рубеж его нельзя, потому морально не устойчив. В Париже парутройку проходов заснять надо. Однут тебя в водопьяновское и будешь по Елисейским полям вместо него гулять.

— Это, — отвечаю, — мне очень неожиданно и даже интересно, потому как в Париже не приходилось бывать. А оплата какая?

— Оплата как положено. Валюта есть валюта, понятно тебе? Завтрак, имей в виду, бесплатно дают. Ну а обед... Консервов из дома захватишь, колбаски твердокопченной, пару кило сухарей, сахару. Чего ж еще надо? И кипятильник, если есть, захвати — чайку попить. Только ночью, чтоб не засекали. Ребята бывалые — научат.

— Ясно, — говорю, — понятно. Не затем еду, чтоб жиры копить, а чтоб Париж поглядеть.

— На это, товарищ Груздь, не очень рассчитывай — время в обрез. Будешь за Водопьянова ходить, оператору помогать аппаратуру грузить, за плотника тоже, по части пиротехники кой-какой опыт имеешь, ну, и вот что... — Тут, значит, он дверь прихлопнул, на шепот перешел: — Ну, и посматривать за народом нашим будешь, чтобы лишнего не позволяли, в одиночку не шлялись, языки не распускали. А если начнутся там анекдотики — на заметку бери. Если с бабой увидишь — запоминай, ясно?

— Ясней ясного, — отвечаю. — Будет сделано.

Я анкету заполнил, как положено, на фотокарточку снялся, чтобы оба уха было видно, кровь, мочу проверили — все подходяще, и через недельку мы и полетели. В Париже — сразу в гостиницу, простенькую такую. Фу ты — смотрю, одни, извините, бляди сидят, гостей ждут. Шнапс переключку сделал — и спать. Рассказывать много не буду. С утра, значит, водички с-под крана поплюю, сухарь с плавленым сырком съем и на работу: за Водопьянова пройду, ящики погружу, рубашки водопьяновские после съемки в ванне постираю — и к ребятам, чтоб не нарушали. Снимали во всю прыть, а перед тем как домой возвращаться, Первач, замдиректора, мне и говорит:

— Что ж ты, Тимка, так ничего и не повидал в Париже. Хочешь, тебя Чирчикашвили сведет, он здесь все знает, как представитель. А то ребята на студии засмеют: по Гороховой, мол, шел, а гороху не нашел? Я ему позвоню — он тебя ждать будет.

За этим все и началось, я этот Париж проклятый век не забуду. Ей-богу! Открыл Первач путеводитель и научает меня, как к Чирчикашвили доехать. Запоминай, Груздь, да получше. Сядешь, говорит, в метро на Шамп-Елизе-Клемансо. Запомнил? Проедешь сперва Мобер-Мютюалите, потом Лувр-Пале-Рояль, потом Понт-Нэф и аж до самого Лямарк-Коленкур. Там выйдешь, и в аккурат на площади, возле фонтана, тебя Чирчикашвили ждать будет. Только запоминай хорошенько, а то не дай бог заплутаешь, домой не вернешься, тебя и забрастают.

— А как его, — спрашиваю, — опознать, грузина этого? Мне что грузин, что француз.

— Не ты его — он тебя узнает. Выходной костюм на тебе наш будет? Брюки наши, баретки наши? Он и узнает. Рубашку белую надень, галстух повяжи — и дуи!

Вышел я на улицу, народу тьма и, поверите — нет ли, так на душе тревожно стало, спросить не у кого, по ихнему ни бум-бум, даже господа Бога вспомнил, тайком перекрестился, а вместо молитвы названия шепчу — Коленкуры эти. В метро у них не то, что у нас, а билеты кассир продает. И, понимаешь, у чертей, чем монетка поменьше, тем подороже, а здоровая такая, потяжелей рубля — мелочь считается. С трудом сторговались, я старался, чтоб не надул меня старичок. Поехали мы, я остановки считаю, после каждой палец загибаю. Как дошел до мизинца, — значит, выходить. Станция, смотрю, занюханная такая и народу никого — все, видно, безработные, по домам сидят. Ищу, где бы наверх выйти. Смотрю — стрелка наверх показывает и написано: «сортир». Нет, думаю, мне не сюда, — может, и сходил бы, да вдруг плату надо, и дорого, не по карману. Повернул в другой конец, шурую побыстрее, чтоб Чирчикашвили не ушел меня не дождавчись. По сторонам смотрю, а выхода не вижу. До конца добежал — стрелка наверх показывает и опять вывеска: «сортир». Мать честная, думаю, к чему ни столько сортиров, наверно, черти, пиво дюжинками пьют. Спросить не у кого. Поверите, заволновался, даже взопрел в нейлоновой рубашке. Не выйти мне никак, будто замуровали. Уйдет, думаю, грузин, что тогда? Я ж не знал, что «сортир» по-нашему «отхожее», а по ихнему «выход». Бегаю из конца в конец, от «сортира» к «сортиру», пот меня лише прежнего прошиб, глаза щиплет, между лопаток течет, рубашка насквозь мокрая. Господи, помоги, думаю — может, не туда попал, может, кнопку какую нажать, пока не схапаят меня как подозрительного и шприц в задницу. Лучше плюнуть и назад возвращаться, к своим. Хорошо сказать, а я ж, дурья голова, забыл, откуда ехал и все названия со страху из головы вылетели. На кой ляд, думаю, мне этот грузин сдался? Что я — дворцов не видал? У нас в Ленинграде своих дворцов навалом, не здешним чета. Мне бы как-нибудь наверх выбраться от позора своего, да поскорей, а потому что, чувствую, на меня люди посматривают, подозревают. К тому и пот уже с подбородка на галстух капает. На плавленном сырке да на чаю с сухарями еле ноги таскаю.

Тут, смотрю, старушка идет. Я — к ней. Мерси, говорю, мамаша, и на пальцах объясняю, что мне наверх выбраться надо.

— Итальяно? — спрашивает.

— Нет, — говорю, — мамаша, я чисто русский, ля Москва! Бхай-бхай!

Она посмеялась и показала, как выйти на белый свет. Я наверх рванул и думаю — только бы грузина не прозевать. Смотрю: верно — фонтан, голые женщины чашу держат, а из чаши вода хлещет. И, поверите, возле каждой красавицы то ли по грузину, то ли по французу стоит, черт их разберет — все чернявые да носатые. У которого цветы, а кто с барышней сговаривается, как бы днем переночевать. А который здесь мой — не пойму. Хожу вокруг фонтана, грудь выпятил как дурак, чтоб меня Чирчикашвили опознал. Вдруг одна такая размалеванная, бедрами качает и — ко мне, хват под руку, в глаза, стерва, заглядывает, груди свои показывает, с дыню каждая, платочком надушенным мне пот утирает и лопочет: «Бон жур! Бон жур! Ан сигарет!»

Все, думаю. Налицо провокация. Поднатужил — и от нее. Тимку Груздя голыми грудями не возьмешь!

— Я, — говорю, — некурящий! Некурящий я! Поняла?

И — деру дал. Так бежал, что шляпа слетела. Хрен, думаю, с ней, со шляпой. Шестой год таскаю.

Как к своим добрался, и не помню. Ничего, конечно, Первачу не сказал, а соврал, что живот схватило — пришлось вернуться. Наутро собрались мы уезжать. Я плавленный сырок «Янтарь» доел, сухари голубям отдал и на остаточные гроши жене в аэропорту духи купил, «Красную Москву».

А дома ребята пристают — Расскажи про «парижские тайны». Ну что скажешь? Какие тайны, Париж он и есть Париж. На своем месте стоит, и ничего такого особенного! Куда ни глянешь — одни сортиры.



Яков Друскин. Середина 1960-х.
Фото Михаила Шемякина

Трудно вкратце охарактеризовать необычного человека, оставившего огромное неопубликованное философское наследие.

Жизнь Якова Семеновича Друскина (1902—1980) связана с одним городом: Петербургом — Петроградом — Ленинградом. О поездках в другие города или страны он и не помышлял, говоря: «В чухлом деревце за окном моей комнаты я вижу больше, чем если бы объездил весь свет».

Он дважды окончил Университет: первый раз в 1923 году — философское отделение, где учился у Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова, второй — математическое экстерном в 1938-м. В 1929-м также экстерном окончил Консерваторию по классу рояля.

Однако, при столь широкой эрудиции, резко разграничивал службу и дело, которому посвятил всю жизнь. Средством к существованию являлось преподавание вне-идеологической дисциплины — математики в вечерних школах и техникумах.

Дело — это прежде всего писание философско-поэтических и философско-богословских трактатов и эссе. Он пишет ночами, и не только потому, что днем занят. Он любит ночь, тишину опустевших улиц, уединение. «...Я не сочиняю, — фиксирует Друскин в дневнике, — и пишу не по памяти, а непосредственно вижу... Поиск того, что есть независимо от меня, при этом строится сейчас мною, это тождество бытия и мысли».

Судя по сохранившимся отрывкам и воспоминаниям в дневнике, писать он начал рано, но стал сохранять свои рукописи года с 1927-го или 1928-го. Эту дату он называет своим «вторым рождением» и поясняет: «Только в середине двадцатых годов через музыку «Страстей по Матфею» Баха я помимо своей воли был полностью увлечен Благой вестью...» (из дневника). Писал всю жизнь, не думая об опубликовании: в учебных тетрадях и на отдельных листках, в блокнотах и на оберточной бумаге (во время войны). Свои крупные работы по многу раз переделывал, не исправляя, а полностью переписывая их заново. Все варианты сохранял — такова была отличительная черта его творчества.

По окончании философского отделения Друскину предоставляют возможность остаться при Университете для подготовки к соисканию магистерской степени при условии письменной критики учения Лосского, подвергнувшегося, как и все русские философы в те годы, гонению. Категорически отвергнув эту форму доноса, он порывает тем самым связь с официальной философией и обрекает себя на жизнь религиозного философа-одиночки в воинствующем, атеистическом, авторитарном государстве.

В молодые годы Якову Семеновичу посчастливилось встретить друзей и единомышленников, память о которых он пронес через всю жизнь. Это три поэта: Александр Введенский (1904—1941), Даниил Хармс (1905—1942) и Николай Олейников (1898—1942), а также философ Леонид Липавский (1904—1941). Дружба с Липавским нача-

лась еще в 1918—1919 годах. В дальнейшем они вместе учились в Университете. С января 1922 года к ним примкнул Введенский — все трое окончили, один за другим, гимназию им. Л. Д. Лентовской. В 1925 году к ним присоединяется Хармс, а вскоре Олейников. Все пятеро были творчески одаренными личностями, их содружество основано на общности мироощущения, это было единение философской поэзии и поэтической философии и единственная возможность для самовыражения. С легкой руки Введенского эта группа получила название Чинарей¹ и просуществовала до ареста в 1937 году Олейникова и в 1941-м — Хармса и Введенского. Чудом выживший Друскин с риском для жизни сохранил бесценные архивы своих друзей: Хармса, частично Введенского и Олейникова. Начиная с 60-х годов Яков Семенович мечтает об опубликовании стихов погибших поэтов, не сомневаясь, что такое время придет. Постепенно он знакомит очень узкий круг молодых, которым полностью доверяет, с произведениями Чинарей, помогает понять их суть, щедро делится своими соображениями. В 1973 году пишет подробное исследование о поэзии Введенского², а также заметки о личности и творчестве Хармса. В конце 70-х передает архивы поэтов на вечное хранение в рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (фонд № 1232).

Огромное воздействие оказало на Друскина искусство: в первую очередь музыка. Всю сознательную жизнь ему сопутствовал Бах. Результатом анализов его произведений явилась книга «О риторических приемах в музыке И.-С. Баха»³. В 60-х годах работает над переводом с немецкого известной монографии Альберта Швейцера о Ба-

хе⁴. С конца 50-х страстно увлекся додекафонной музыкой А. Шёнберга и А. Веберна. Неоднократно прослушивал магнитофонные записи, много часов отдал освоению додекафонной техники, знал ее лучше, чем многие профессионалы. «Идейные» основы атональной музыки (если позволено так выразиться) использовал в своем философском учении.

С современной живописью познакомился и живо ею интересовался благодаря дружбе с В. Стерлиговым (учеником Малевича) и Т. Глебовой (ученицей Филонова). Из старых мастеров больше всех ценил Рембрандта.

Может показаться странной столь широкая сфера духовных интересов, но в этом и состоит его необычность: он ищет общий критерий в подходе к основным вопросам бытия, выражаемый философией и искусством. Как пишет сам автор в дневнике, во всех его работах, философских, музыкальных или литературных, «есть общее ядро, хотя прямо, может, и не сказано: Soli Dei Gloria».

ЛИДИЯ ДРУСКИНА

¹ Друскин Я. Чинари//Wiener Slawistcher Almanach. 1985. Во. 15; Друскин Я. Чинари//Аврора. 1989. № 6; Сажин В. ...Содружество друзей, оставленных судьбой//Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990; Орлов Г. Предисловие//Я. Друскин. Вблизи вестников. Washington. Frager a. Co, 1988.

² Друскин Я. Звезда бессмыслицы. ОР ГПБ, ф. 1232, № 15.

³ Издана в 1972 году на украинском языке, в 1987-м — на болгарском.

⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.

ЯКОВ ДРУСКИН

CREDO

Бог говорит мне:

Я создал тебя из ничто, из абсолютного ничто, из ничего. Поэтому ты невинен, а Я за все отвечаю, за все ответственен. Все, что Я делаю,— добро и любовь. Я не выбирал добра и любви, Я не подчинен добру и любви. Я ничего не выбираю, ничему не подчинен, свободно по собственной воле творю все из ничего. Если бы Я сотворил зло, оно было бы добром, потому что Я сотворил его. Если бы Я сотворил ненависть, ненависть была бы любовью, потому что Я сотворил ее. Не добро определяет Меня, а Я определяю добро. Не любовь определяет Меня, а Я определяю ее. Потому что Я единственный Творец всего из ничего.

Я создал тебя из ничто. Я взял прах, созданный Мною, только Мною, созданный Мною из ничего, и вдохнул в него жизнь, и стал ты — прах земной. Из праха ты вышел и в прах вернешься. Но Я так возлюбил тебя, что отдал Сына Своего Единородного, чтобы ты, поверив в Него, не погиб, а имел жизнь вечную. Что должен ты делать для этого? Ничего. Потому что ты из праха вышел и в прах вернешься. Потому что ты ничего не можешь делать — горшок в руках горшечника, что может он сделать? Ты не можешь ни помешать, ни помочь Мне, потому что Я — Господь Бог твой, Творец всего видимого и невидимого. Я не оставил тебе ничего для твоей воли, для дела рук твоих. Все дела рук твоих рухнут — потому что все делаю Я. Я ничего не оставил тебе, Я оставил тебе самое большое, самое страшное и важное, чего никто не может понять, кроме Меня, Творца всего видимого и невидимого, Я оставил тебе **ничто, ничего**, чтобы ты не думал, что ты можешь что-либо сделать — хорошее или плохое, потому что сам от себя ты не можешь ничего сделать, ни хорошего, ни плохого, ты не можешь сам от себя даже грешить. Есть только один грех, один абсолютный грех: думать в ничто, которое Я оставил для тебя, только для тебя из всех сотворенных тварей, что ты можешь сам от себя что-то сделать хорошее или плохое. И это есть хула на Духа Святого, которая никогда не простится ни в этом веке, ни в будущем. Всякая хула простится, даже на Меня, твоего Творца, и на Моего Сына Единородного, а хула на Духа Святого не простится ни в этом веке, ни в будущем.

Я, Господь Бог твой, Творец всего видимого и невидимого, Я — Сущий, а все остальное не сущее ничто. Так как все остальное — ничто, то Я — в ничто, потому что ничего другого **сущего** нет и Я сотворил тебя из ничто, тебя, самого по себе — ничто, и дал тебе самое большое, что только мог дать — **ничто**. Все сотворенные мною твари живут в чем-то, а ты — в ничто: ты, как и Я, — в ничто. Но тебе это не по силам, потому что ты не Бог, а тварь, прах земной. Из сотворенного только ты в ничто, это и значит, что Я сотворил тебя по Своему образу и подобию. Но ты тварь, а не Бог, и тебе не по силам Мое ничто. Но Я так возлюбил тебя, что отдал Сына Своего Единородного, чтобы ты, поверив в Него, не погиб, а имел жизнь вечную. **Должен ли ты верить в Него? Нет, ты не должен: если должен, то нет никакой цены твоей вере. Можешь ли ты поверить в Него? Нет, как можешь ты, прах земной, поверить в то, что превышает всякую возможность, и больше всего — возможность веры. Можешь ли ты хотя бы понять, что ты не можешь поверить? Нет, как можешь ты понять то, что невозможно понять? И все же, если не поймешь того, что ты не можешь понять, если разочаруешься во всем, даже во Мне — «Эли! Эли! ламма савах-фани?» (Мф. 27.46), — если ты увидишь, что ты ничего не видишь, что ты ничего не делаешь, ни хорошего, ни плохого, что все Я делаю, только Я, что ты ничего не можешь делать, не можешь даже думать, что думаешь сам от себя, только верь в невозможное, в абсурд, в парадокс, верь, что Я так возлюбил тебя, что отдал ради тебя Своего Сына Единородного, верь в Него, верь в то, во что невозможно поверить, тогда * ты не погибнешь, а будешь иметь жизнь вечную. Не будешь, а уже имеешь.**

Credo quia absurdum est**.

NOLI ME TANGERE*** —

О БЕССТЫДСТВЕ

1

«Не касайся меня» — хорошо ли это или плохо?

1. У меня ипохондрия: воротнички, брюки я ношу на 1-2 номера больше, чтобы они не касались шеи или живота. У меня еще анально-уретральная ипохондрия: постоянно чувствую, что у меня есть желудок, есть мочевого пузырь, которые надо все время опо-

* В рукописи вместо «тогда» — «то». Здесь и далее примеч. редактора.

** Верую, потому что нелепо (лат.).

*** Не касайся меня (лат.).

рожнять. От постоянного ощущения наполненности моего желудка и мочевого пузыря я, насколько себя помню, часто хожу в уборную. Я все время (кроме состояний опьянения) чувствую, что у меня есть тело. Это ощущение неприятно: воротничок касается и сжимает шею, пища касается и давит на стенки желудка, моча — на оболочку мочевого пузыря. У меня редко бывает ощущение комфорта или удобства жизни, приятности физического существования. Но ведь это и значит иметь страх Божий, все время экзистенциально чувствовать, что я иду не долиной веселья, а долиной плача, что многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Небесное, что сила Твоя совершается в немощи и когда я немощен, я силен.

2. Но есть еще другое *poli me tangere*. Как павший в Адаме, я загражден от моего ближнего и от Бога.

Загражденность от моего ближнего. Я разговариваю с моим ближним. Он переходит на разговор личный, интимный, ноуменальный: о себе самом, обо мне, о моем ближнем. Положим, он говорит о моем ближнем, говорит серьезно и хорошо, его что-то волнует, он просит меня помочь ему, разрешить сомнения. Я тоже об этом много думал, но, как только меня спрашивает об этом же мой собеседник, я провожу между ним и мною черту, заключаю себя в круг и говорю ему: *poli me tangere*. Я не говорю этого прямо: на его вопросы я отвечаю, но поверхностно, внешне, не по существу и искусно перевожу разговор на другую тему. То же самое и в первых двух случаях, и особенно нехорошо, что я замыкаюсь в себе, когда он говорит лично, интимно о себе. Я боюсь этих разговоров. Я не интересуюсь моим ближним, и это тоже: *poli me tangere*.

3. У меня есть какое-то дело. «Дело» — не обязательно писание какого-либо рассуждения или исследования, хотя может быть и это. Главное же: пребывать в определенном строе души. А я, вместо этого, чтобы избежать главного, беру какие-то уже ненужные мне книги и читаю. Я замыкаюсь в себе от Бога, бегу от Бога, говорю Богу: *noli me tangere*.

4. Возможное возражение мне: это от стыдливости; интимное, ноуменальное — тайна, тайна неприкосновенна, защищается от прикосновения. — Что же, я защищаю свою тайну и от Бога и Ему не даю прикоснуться к ней? Но ведь Он же и дал мне эту тайну, этой тайной Он дал мне лицо, и в конце концов эта тайна — Он Сам. Почему же я и Ему говорю: *poli me tangere*? Это не от стыдливости. Тайна закрывается только от тех, кто уверен в себе: в своем уме или в своей праведности. Во всех остальных случаях духовное *poli me tangere* не стыдливость, а трусость, боязнь нарушить свой душевный покой, свое *Bestehende* *. Тайна, именно как тайна, требует своего раскрытия, но большей частью не в прямой речи, а в косвенной: открывается скрываясь и скрывается открываясь. Потому что это тайна — то, что превосходит человеческое разумение. Поэтому и не может быть сказана прямо. Но я, особенно с моим ближним, в некоторых вопросах и не пытаюсь сказать ее ни прямо, ни косвенно: замыкаюсь в свой круг и говорю ему: *poli me tangere*. А часто говорю это и Богу. Иногда даже и писание какого-нибудь рассуждения или исследования — замыкание в себе, бегство от Бога.

2

«И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились» (Быт. 2.25). После же грехопадения — вкушения от древа познания — открылись глаза у них обоих, «и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3.7.). Не увидели, а именно «узнали». Тогда это уже не физическая, а духовная нагота. «И услышали голос Господа Бога... и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая. И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: «Где ты?» Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и убоялся, потому что я наг, и скрылся» (Быт. 3.8-10). Почему Адам, услышав голос Бога, убоялся и скрылся от лица Господа Бога? Почему он устыдился своей наготы? До грехопадения, то есть до вкушения от древа познания, он не стыдился своей наготы: таким сотворил его Бог. Он устыдился, узнав свою наготу. Нагота — не зло, Бог сотворил Адама нагим; животные наги и не стыдятся своей наготы, не знают ее и невинны. Адам узнал. Нагота не зло, знание своей наготы — зло. Богу все возможно, Он мог предотвратить грехопадение — узнавание своей наготы. Но не предотвратил: чтобы у человека открылись глаза. Праздный вопрос: если Богу все возможно, не мог ли Он открыть человеку глаза

* Устойчивое, общепринятое (нем.); термин Кьеркегора.

другим способом, не допустив греха? Глупо рассуждать о том, что бы Бог мог сделать. Есть факт: нагота — грех — узнавание наготы — стыд — открывание глаз — бегство от Бога. Мы можем только найти некоторые соотношения и зависимости между этими состояниями.

Пока Адам и Ева не знали своей наготы, у них не было и свободы воли: ни мнимой свободы выбора, ни абсолютной свободы; была только одна воля Божия, они подчинялись ей, даже не зная, что подчиняются ей. До свободы выбора не могло быть и свободы выбора. Поэтому они не виноваты, что пали. Бог дал им свободу выбора, навязал им свободу выбора — это и было грехопадением. В грехопадении Бог наложил на Адама — на всех нас, на меня — вину за грех, в котором Адам, мы, я не виноваты. Но как только Он наложил на меня эту вину без вины — свободу выбора, я уже действительно стал виноват: не потому, что я охотно воспользовался навязанной мне свободой выбора, все время пользуясь ею и уже не могу не пользоваться ею, но потому что Бог наложил эту вину на меня, я уже виноват: реально ноуменально виноват. Наложив на меня вину без вины, Бог сказал мне: ты грешник. И как только Бог сказал мне: ты грешник, я уже действительно, добровольно и свободно — грешник и, услышав голос Бога, бегу от Него.

Узнав в грехе свою наготу, я получил лицо — личность. Тогда увидел и лицо Бога, то есть Его личность. Но, не имея лица, я не могу видеть или знать лицо Бога. До грехопадения Адам не знал и лица Бога, Бог был для него только Божеством, так же, как и для животных до сих пор: еще не было разделения царства природы и царства Благодати; Бог был все во всем. Личная встреча человека с Богом возможна только после грехопадения: пока у самого Адама не было лица, он не мог видеть и лица Бога. Получив же в грехе лицо, Адам, а в Адаме и я, устыдился, убоялся, и пытался, и пытаюсь скрыться от Бога.

Почему Адам и Ева сделали себе опоясания, а не прикрыли другие члены тела? Потому что эрос — наиболее сильное желание, в нем Адам устыдился вообще своего желания, своей природности. В конце концов, стыдно от всякого «я хочу». Христос сказал в Гефсимании: впрочем, пусть будет не как Я хочу, а как Ты хочешь. А я все время говорю: пусть будет не как Ты хочешь, но как я хочу. Тогда и возникает духовная стыдливость — страх и бегство от Бога. Я говорю Богу: *noli me tangere*.

Но этот страх амбивалентен: страх — симпатическая антипатия и антипатическая симпатия (Кьеркегор). В страхе Божьем я не только скрываюсь от лица Его, но одновременно и бесконечно заинтересован Им. Моя бесконечная заинтересованность Богом — лицо, которое Он дал мне, моя личность. Виною без вины, которую Он наложил на меня, Он дал мне лицо — бесконечную заинтересованность Богом.

Духовная стыдливость — лицемерие. Адам и Ева думали обмануть Бога, надев опоясания. Так и я обманываю себя своей духовной стыдливостью. Трижды лицемерю я в духовной стыдливости: скрываясь, как Адам, от лица Господа Бога, говорю Богу: *noli me tangere*. Закрываю себя в круг, замыкаюсь самим собою, говорю моему ближнему: *noli me tangere*. Босья своей духовной наготы, замыкаясь от себя самого, скрываясь от себя самого, самому себе говорю: *noli me tangere*.

Духовная стыдливость — первоначальная форма греха, и все время поддерживается желанием душевного комфорта: легче, удобнее, приятнее жить, не видя своей духовной наготы. Но она есть, и каждый человек в конце концов чувствует ее. Тогда старается покрыть ее. Но так как сам я не могу сделать — только Бог, верой, которую Он дает мне, покрывает ее, то я лицемерю, прикрываясь своей духовной стыдливостью.

Формы лицемерия или духовной стыдливости: Хам подглядел духовную наготу своего отца и, злорадствуя, рассказал о ней своим братьям. «Хам» стало нарицательным именем. Хамская бесстыдность — подглядывание чужой наготы, чтобы скрыть свою, покрывание своей наготы опоясанием из смоковых листьев, чтобы скрыть ее от Бога, от ближних и, может, главное — от себя самого. Потому что от Бога все равно не скрыть, от людей иногда можно скрыть, но легче всего, приятнее и спокойнее — скрыть свою наготу от себя самого. Тогда духовная стыдливость — фарисейское лицемерие. Хам был первым фарисеем и лицемером.

Различно лицемерит человек, пытаясь духовной стыдливостью прикрыть свою наготу: можно прикрывать ее цинизмом — циническое бесстыдство тоже одна из форм духовной стыдливости. Мне кажется, во времена Ренессанса она была особенно сильной. Покаяние, когда оно становится игрой и переходит в хвастовство своими недостатками, тоже от духовной стыдливости. Самая же лицемерная стыдливость — это уверенность в себе самом: в своем уме или в своей праведности.

Словами «духовная стыдливость» я только прикрываю свое лицемерие, свою трусость, свое желание духовного комфорта, когда говорю Богу, ближнему и себе самому: *poli me tangere*. Лучше прямо сказать: духовное бесстыдство, настоящее, полное до конца бесстыдство, экзистенциально ноуменальное бесстыдство — ответ Богу на Его вопрос мне: где ты? Я здесь, перед Тобою, нагой, каким Ты и создал меня, в грехе через древо познания открывающий глаза, тогда стыдящийся Тебя, боящийся и убегающий от Тебя, а сейчас в полном экзистенциальном бесстыдстве стою один перед Тобою, и бежать мне уже некуда. Вот, мне кажется, ответ Богу на Его вопрос: где ты? Тогда Он покрывает мою наготу, берет на Себя вину, возложенную Им на меня. Потому что в этом экзистенциально полном бесстыдстве, бесстыдстве в сокрушении духа мне уже некуда бежать от Бога: Бог поймал меня.

ДЬЯВОЛ

Идея или понятие дьявола. Антиномия невинность + виновность в смысле *causa*, т. е. причинности, определяет мое состояние сейчас. Невозможность ни принять, ни не принять дар ответственности и абсолютной свободы есть мое состояние в свободе выбора. Тогда подаренная мне вина — *causa* стала виной — *culpa*, само же несоответствие бесконечного дара моей невинности, то есть сотворенности, — мой грех. В свободе выбора разделяется реальное и идеальное, практическое и теоретическое, душевное и духовное — вернее, и появляется это различие, до грехопадения в невинности оба момента отождествлены в первом — реальном, практическом, душевном. Через Христа они снова объединяются, но в форме второго, во всяком случае в последней паре.

После грехопадения мое тело стало душевным. В Воскресении, говорит апостол Павел, оно станет духовным.

Христос, имея всю вину *causa*, отказался от нее и принял на Себя вину *culpa*, то есть грех всего мира. Дьявол — анти-Христос: имея как сознающая тварь вину *culpa*, пожелал сам, без помощи Христа, то есть самовольно взять на себя всю вину *causa*, отказавшись от вины *culpa*. Поэтому в нем уже нет той раздвоенности, которая есть у нас, он уже не живет в противоречивой свободе выбора. Он — предельное само — сам, чистая воля, то есть чистая, злая воля. Как реализованная предельность чистой воли он, во-первых, не знает свойственных нам сомнений и колебаний и, во-вторых, его телесность духовная — та, которую мы, по апостолу Павлу, получим в Воскресении из мертвых. Поэтому для нас он нематериальный злой дух. Так как он анти-Христос, то есть злой дух, то его духовность — антидуховная. Но и антидуховная духовность нематериальная.

Наше земное душевное тело часто бывает для нас источником соблазна. Но плотские прихоти и желания сами по себе еще не сам грех, а только наша человеческая слабость в состоянии свободы выбора. Эта слабость, с одной стороны, влечет нас к греху, с другой же — препятствует полной реализации самого греха — чистой, то есть злой воли. Дьявол свободен от этой слабости. Так как он — полная реализация чистой злой воли, то его телесность уже духовная, так как он сам — антидуховная духовность или духовная антидуховность, то единственное его желание: пусть будет не по Твоей, а по моей воле.

У дьявола нет сомнений и колебаний, как у нас, нет раздвоенности в его желаниях: он желает всегда одно — зло: пусть будет по моей воле. Но само единство его желаний, его как бы монофизитизм и монофелитизм — есть сама раздвоенность: легион имя мне, сказал он. Он осуществил невозможное для человек, но не как Бог, не как Христос, а как самосознающая тварь. Он преодолел двойную раздвоенность самосознающей твари:

(х) невинность + виновность $\frac{causa}{culpa}$. Но преодолел сам, своими силами, отвергнув

culpa и взяв на себя *causa*. Так как он не Бог и не Христос, то он не мог реально взять на себя виновность в смысле причинности, но только в намерении. Полностью отвергнув вину *culpa*, он отвергает и саму антиномию — грех. Тем самым он сам и становится грехом — персонифицированным грехом. Так как преодоление антиномии (х) у него не реальное, а только в намерении, в абсолютном намерении, то в своем монофелитизме, в единстве своего монофелитизма, он стал принципом разделения: он дух сомнения и анти-

соборности. В Богочеловеке — тождество нетождественного, в дьяволе — нетождественность тождественного, поэтому он разрушитель; его единство чистой, то есть злой воли — разрушительное единство, единство в разрушении. В книге Бытия, глава IV, он говорит: а правда ли...? Его вопрос и есть разрушительное единство, он не сам разрушает, а соблазняет другого на разрушение, он — сама энтелехия разрушения и антисоборности — разрушения Божественного домостроительства.

Дьявол не антибог, он антихрист. Христос — истинный Бог, истинный Человек, истинное единство — лицо, образ, по которому Бог сотворил человека. Дьявол отверг этот образ, отверг лицо, поэтому он не лицо, а лживая личина (Флоренский о народных представлениях дьявола). Так как он не лицо, то и в своем монофелитизме, то есть в единственности своего желания, своей чистой злой воле, он множественен: различно является — он дьявол, один дьявол и он же злой дух, множество, легион злых духов. Так как он лживая личина, и у него одно желание, одна воля — порвать с Богом, с Сущим, то он не есть в прямом смысле слова. Но нельзя сказать: его нет. Он не есть в своем намерении; так как он и есть **только это свое намерение** — чистая, то есть злая воля, то он не есть. Но так как он **есть** свое намерение, то о нем нельзя сказать: нет. О нем много сказать: есть, но мало сказать: нет. Как дух отрицания — он и сам не есть. Как дух отрицания — он и есть **сам, само**, тогда нельзя сказать о нем: нет. Его существование именно интенционально: он и есть в интенции к злу — тогда о нем много сказать: есть. Но он **есть** в интенции к злу, он — полюс этого интенционального отношения — тогда о нем мало сказать: нет. Он — ноуменальный смысл интенции к злу. Но зло не безлично и не безличен ноуменальный смысл интенции к злу. Злое и злая интенция всегда личная, но субъект его в зле теряет лицо — тогда он лживая личина. Для антиномии: «много сказать: есть; мало сказать: нет лица» — есть определенное слово: лживая личина. В каждом из нас она есть, но есть преимущественный ноуменальный носитель лживой личины, кроме нее ничего и не имеющий, — дьявол.

Это — дьявол эссенциально. Экзистенциально я вижу его в соблазнах, искушающих меня, в моей жестокости, в моем бесовском упорстве в грехе, в зле, в ноуменальной сонливости, в унынии и страхе, страхе перед ничто. За всем этим я вижу его — лукавого, хитрого и в то же время пошлого — отца лжи. Исторически я узнаю о нем из Священного Писания.

ГРЕХ

1

Пушкин: Грех алчный гонится за мною по пятам.

Пятикнижие Моисеево.

Бытие 4.7: «Приносишь ли ты доброе или недоброе, грех лежит у дверей; он стремится к тебе, но ты можешь господствовать над ним».

Что грех, сам грех? Надо различать: грешное желание, прегрешение, грех и сам грех. Августин говорил: сам грех — *concupiscentia* *. *Concupiscentia* — наиболее сильное желание, но, если человек голодает, *concupiscentia* угасает, переключается на желание по-есть. Тогда почему чревоугодие не сам грех? Чревоугодие — грех, но не сам грех.

Бог сотворил человека телесно-душевно-духовно. Все, что сотворил Бог, хорошо. Тогда всякое пожелание и *concupiscentia* само по себе не сам грех, и даже не грех. У животных тоже есть желания и *concupiscentia*, и все же они невинны.

Буддисты говорят: страдание от желания. Это верно, но дальше они сделали неверный вывод: значит, желание, всякое желание — грех. Желание — грех у грешного человека, но само не грех, тем более не сам грех.

Сам грех — то, от чего я никогда, ни при каких обстоятельствах не могу освободиться сам, своими силами; сам грех — строй моей души, павшей в Адаме. Желания — только материя греха, то, на чем и в чем проявляется мой грех. Осуществление греха — энергия по терминологии Аристотеля, то есть осуществление или реализация самого греха в моем желании.

* Вожделение (лат.).

Структура самого греха:

1. Я — ложь. Проявления: исполнив желание, я похваляю себя, растрогаюсь или как-либо иначе проявлю свою чувствительность, хотя и знаю, что исполнил только должное, и что я раб, ничего не стоящий. Но даже поняв, что я раб, ничего не стоящий, я невольно подумую: а все же я это понял, значит, чего-либо стою. И снова понимаю: но ведь это же и есть мой грех, моя гордыня, моя ложь и я раб, ничего не стоящий. И снова: но ведь сейчас-то, уже во второй раз, понял, что я раб, ничего не стоящий, значит — чего-то стою. И дальше так же, до бесконечности: я лгу, каюсь, и в самом покаянии снова лгу, и снова каюсь; я нагромождаю ложь на ложь и своими силами, сам, не могу выйти из своей лжи, из круга лжи, как не могу выйти из себя самого, потому что я сам — ложь. Это можно назвать объективированием самой лжи — объективированием самого себя как лжи. Проявляется же и в более скрытых формах: я не могу определить мотивы моих решений, так как не хочу определить их, потому что они дурные или проявляются дурно, а я хочу оправдать, то есть обмануть себя; у меня есть тайные прегрешения, потому что я не хочу их обнаружить перед собой и перед Богом, то есть обманываю себя и Бога, и даже явные прегрешения я стараюсь оправдать в своих глазах и объяснить в свою пользу. Другие проявления моей лжи: самоублажение, ложный стыд, например стыд слезного дара, потому что слезный дар от Бога, а моя ложь извращает его в чувствительность и сентиментальность. Если у тебя хватит мужества и честности, ты найдешь и другие проявления своей лжи.

2. Духовная сонливость. Христос сказал в Гефсимании: «Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение. Дух бодр, плоть же немощна» (Мф. 26.41). И еще: «Вы все еще спите и почиваете; вот приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников» (Мф. 26.45). У каждого человека был, а если еще не был, то будет час, когда надо бодрствовать, а человек засыпает. И в обычных случаях не хватает силы для бодрствования. И когда я говорю: Бог меня оставил, это значит: не хватает силы духа. И уже положив руку на плуг, я все еще оглядываюсь назад, хотя уже и оглядываться не на что, я неблагонадежен для Царствия Небесного. Другие формы духовной сонливости: мечтание и парение мысли; увлечение более легким делом, чтобы избежать более трудного и важного дела; любопытство; уныние. Другие формы и проявления духовной сонливости найдешь сам.

3. Самооправдывание в оправдании своих склонностей, привязанностей, чувств, радостей и скорбей. Сама по себе склонность, привязанность, радость и скорбь — не грех, любовь к ближнему — одна из двух заповедей, «на которых стоят закон и пророки» (Мф. 7.12). Но может стать грехом, так как в любви к ближнему своему я люблю себя самого. Тогда это грех и все же еще не сам грех. Когда я замечу, что, любя ближнего своего, я и в этой любви, какой бы она ни была самоотверженной, люблю себя самого, и, может, еще больше, чем своего ближнего, тогда я начинаю лицемерить перед самим собой и перед Богом. Я задаю себе вопросы, начинаю сравнивать свою любовь к ближнему и к Богу. Эти вопросы глупые, потому что Бог не человек, и любовь к Богу не такая, как к человеку. И в то же время эта одна и та же любовь — и к Богу, и к человеку — они совместны, потому что это одно и то же, хотя и не одно и то же. Это тайна, сердце понимает эту тайну, а уму и не надо понимать ее. Если же я начинаю задавать себе эти вопросы, сравнивать свою привязанность к чему-либо или к кому-либо с любовью к Богу, то не потому только, что я глуп и любопытен, не моя глупость и не праздное любопытство руководило мною, но мой грех, сам грех: я чувствую эгоизм моей привязанности к чему-либо или кому-либо и слабость моей веры и любви к Богу и хочу оправдать себя в своих глазах и перед Богом. Не привязанность к чему-либо или кому-либо конечному сам грех, а мое желание оправдать себя. При этом я скрываю основной грех и придумываю какие-то воображаемые отношения мои к ближнему и к Богу и доказываю Богу, что они совместны и греха в них нет. Это, может, и верно, в придуманных мною отношениях греха и нет, во всяком случае самого греха. Сам грех в том, что я придумал эти отношения, чтобы скрыть действительные отношения к моему ближнему и к Богу, придумал, чтобы скрыть свой основной грех, оправдать себя. И здесь уже необходимо получается: оправдав себя, я обвинил Бога. Совсем не надо говорить это словами, то есть говорить прямо: я против Бога. Но в этом-то и сам грех: я скрываю от себя, что я иду против Бога, потому что кто-то виноват в моем страдании: или я, или Бог. Оправдывая себя, я говорю Богу: «Ты виноват». Этого не надо говорить прямо, это непосредственно вытекает из моего самооправдывания. В этом самооправдывании завершается моя ложь, это наиболее изощренная, утонченная ложь: слова мои благочестивы, я не сказал Богу: Ты виноват, и все же придумываю какие-то несуществующие дилеммы, потому что и нет никакой дилеммы, никакой несовместности

между первой и второй заповедями, на которых стоят закон и пророки; я хитро и лицемерно придумал эту дилемму, чтобы оправдать слабость своей веры, чтобы оправдаться. Но, оправдав себя, я обвинил Бога.

В самооправдывании сам грех завершается и открывает свое подлинное лицо: в глубине души я встаю против Бога, я хочу утвердить себя, поставить себя на место Бога. Грех хитер и лжив, как отец лжи; сам грех — это я сам, павший в Адаме, восстающий на Бога, я сам хитер и лжив: произношу благочестивые слова, а в глубине души иду на Бога.

Иов восстал на Бога. Затем явился ему Сам Бог. Фактически Он не ответил на вопросы Иова. Из поэтических слов Бога в Книге Иова можно сделать только один вывод: что ты знаешь, человек? Иов смирился не потому, что получил ответ на свои вопросы, а потому, что увидел Бога. Это и есть ответ. Тогда человеку больше ничего и не надо. Ответ получает не ум, а сердце.

Как увидеть Бога? Друзья Иова вели вполне благочестивые речи. Поскольку Книга Иова — религиозная поэма (она написана в стихах), автор поэмы приписал друзьям Иова не только благочестивые, что вытекало из религиозных намерений автора, но часто мудрые и красивые изречения, например: «человек рождается на страдание, чтобы, как дитя пламени, устремиться вверх». Это тоже отчасти ответ Иову, но автор поэмы правильно понимал, что главный ответ на вопрос — другой. Это красивый ответ — нравственный, а главный, окончательный — только религиозный. Друзья Иова отвечали благочестиво, но умом, а не сердцем. В теологической системе их ответы безукоризненны. Но самое главное они забыли: перед ними живой, страдающий человек. Теология, в конце концов, дело рук человеческих. Как Хам, вместо того чтобы любовью прикрыть наготу отца, они в конце концов только гордились: мы умнее тебя, мы понимаем все, а ты ничего не понимаешь. Чего он не понимал? Что он страдает? Этого он не мог не понимать; он знал это не только на словах, но экзистенциально, он и был страданием. А откуда страдание? Ни он, ни друзья его не знали. Он честно говорил: не знаю. А друзья его делали вид, что знают, поэтому лицемерили.

Иов восстал на Бога. И все же Бог оправдал его, а не его друзей. Почему?

1. Он страдал. Страдание свято.

2. Он потерял всякую надежду, всякую человеческую надежду.

3. Тогда возроптал на Бога. И вот именно тогда, когда он довел до конца самый большой грех — отчаяние и восстание на Бога,— к нему пришел Сам Бог.

Мне кажется, автор поэмы вскрыл здесь структуру греха. Верно, что «Бог высоко на небе и близ сокрушенного сердцем и смиренного духом» (Пс. 33.19; Ис. 57.15), но покаяние должно быть полным, человек должен понять свой грех до конца. А конец греха — самооправдывание, это самосознание греха, самого греха. В этой поэме на нас производит странное, даже неприятное впечатление желание Иова доказать свою праведность перед Богом. А разве я сам, в глубине своей, почти бессознательно, не делаю того же? Только Иов сказал это честно, а я хитро и лицемерно. Книга Иова — религиозно-поэтическая поэма. Поэтому и автор прямо не говорит здесь, и, может быть, прямо здесь и вообще нельзя сказать. В поэме Бог непосредственно приходит к Иову и произносит длинную поэтическую речь, смысл которой можно сказать в двух словах: ты ничего не знаешь, только это ты можешь знать, смиришься, и Я буду с тобой. Бог различно приходит к человеку. Бог выбирает тот способ Своего явления, который человеку будет наиболее понятен и полезен. Религиозная мысль поэмы: Бог приходит к человеку, когда человек осознает всю глубину своего греха. Так как это поэма, то сказано не прямо, а поэтически: Бог открылся Иову, когда Иов довел до конца свой грех: оправдал себя и обвинил Бога. Иов смирился и покаяться. Покаяние не должно быть формальным и поверхностным, как этого требовали друзья Иова. Чтобы оно было экзистенциальным и полным, человек должен дойти до глубины греха, до самосознания греха — восстания на Бога. И тогда уже приходит к человеку Сам Бог, и Сам Бог прощает богоборца за то, что он не побоялся до конца честно и искренне продумать свой грех.

2

Парадокс: я люблю и ищу Бога, иду к Нему и, идя к Нему, бегу от Него; в глубине души, оправдывая себя, встаю на Него, борюсь с Ним. И именно тогда, когда я борюсь с Ним, противлюсь Ему, убегаю от Него, Он привлекает меня к Себе. Он даже требует, чтобы я боролся с Ним, посылает мне несчастья, страдание, испытание, соблазны, скорбы,

чтобы я восстал на жертву, возроптал; удаляя меня от Себя, удаляясь от меня, Он привлекает меня к Себе.

Бог требует от меня одного: полной жертвы, отдать себя самого. Но эта жертва не должна быть корыстной — ради получения другого высшего блага и не должна быть вынужденной, но абсолютно свободной. Здесь есть противоречие: я знаю, что эта жертва — высшее благо, но если я совершаю ее ради получения этого блага, она не будет бескорыстной. Чтобы принести себя в жертву, я должен совершить величайшее усилие, но тогда она будет вынужденной, а не свободной. Но если я **должен** совершить эту жертву, то она уже не свободная, не добровольная; и благо, которое **должно** быть благом, уже не благо, а страдание и зло. Я беру на себя бремя, и оно должно быть легким для меня, но оно тяжело, я беру на себя иго, оно должно быть благом, но для меня оно зло. Я должен принести себя в жертву, эта жертва должна быть свободной и добровольной — бременем, которое легко, и игом, которое благо. Я не только не могу совершить того, что Бог требует от меня для моего же блага, я даже не могу рационально формулировать свою задачу. Потому что павший в Адаме, вкусивший от древа познания добра и зла — древа свободы выбора, я и понимаю все в форме свободного выбора, в форме долженствования. А именно от свободного выбора и от долженствования я и должен отказаться. И снова я сказал не то, что хотел сказать: я **должен** отказаться от долженствования. Но если я и откажусь от долженствования в силу того, что я **должен** отказаться от него, то я уже совершил **долженствование**. И это — мой первородный грех: я не только не могу совершить последнюю жертву, я не могу даже рационально формулировать свою задачу. Задача, которую я должен решить и исполнить, неисполнима и неразрешима. Положим, я понял и сказал себе: да, я не должен выбирать, я откажусь от свободы выбора, я твердо решил: я не буду выбирать ни выбора, ни невыбора. Но ведь как только я твердо решил, сам понял и сам решил, уже в этом твердом решении я **выбрал** невыбор. Не все ли равно, что я выбрал? Я сам выбрал, и, может быть, выбор невыбора еще хуже выбора выбора, хуже самого рабского следования своим страстям и прихотям, потому что в выборе невыбора я жертвую своими удовольствиями, прихотями и страстями ради себя самого, я утверждаю себя самого, хотя бы в своей смерти. В этом выборе невыбора, если бы мне полностью удалось осуществить его, я стал бы господином над своими удовольствиями, прихотями, страстями; господином над всем миром, потому что мне уже ничего не нужно, кроме себя самого в выборе невыбора; в выборе отречения от мира я стал бы господином всего мира, владыкой всего мира во имя мое. Я стал бы антихристом. Эта победа над миром дорого бы стоила мне, этой победой, утверждая себя, я утверждаю себя в смерти и в грехе, так как самоволие и есть грех — отпадение от Бога, от абсолютной жизни. (Поэтому же и вечная смерть.)

Дьявол — отец лжи, и три формы самого греха — это как бы антитроица, и можно сказать, что первая форма греха — это его субъект, вторая — объект и третья — их ложный ритм — завершение самого греха, и в завершении греха — богоборчество. Потому что в самооправдании бывает ропот и богоборчество. И здесь Бог приходит к человеку, и когда человек начинает бороться с Богом, Бог притягивает его к Себе. Потому что неверующий или маловерующий и не борется с Богом, так как он и не знает глубины своего падения. Познание этой глубины почти неотделимо от попыток самооправдания, а это и есть ропот и богоборчество. Но только так, в богоборчестве и почти неотделимом от него сокрушении сердца и окончательном смирении духа, человек приходит к полному самосознанию; Бог, отталкивая (отдаляя?) человека, восстанавливая его против Себя, приводит к Себе. Два вида самооправдания. Первый относится к моей лжи. Второй — к самой глубине меня. Если чрезмерная печаль о близких умерших и грех, то, во всяком случае, не сам грех. Но попытки оправдать ее — сам грех даже в том случае, если сама эта чрезмерная печаль не грех.

Может, правильнее так, в самооправдании, во-первых, ложь — тогда это первая форма самого греха. И, во-вторых, попытка оправдать свое отделение от Бога — это уже опосредование в самоутверждении и богоборчестве — завершение своего самосознания. И тогда уже Бог вмешивается непосредственно и приводит меня к Себе в моем сокрушении сердца и смирении духа. Бог непосредственно сокрушает мое сердце и смиряет мой дух.

Три формы самого греха — это структура самого греха, и в третьей форме я дохожу до самосознания греха — борьбы против Бога. Конечно, это не поверхностная антирелигиозность и не сознательное притяжение дьявола, но понимание своего падения, своей закоренелости в грехе, своего окаянства. И здесь уже только Сам Бог ведет меня к Себе, сокрушив мое сердце и смилив мой дух. В этом смысл и Книги Иова.

ПОКА НЕ ПОЗДНО

Выставка «Традиция и мода» экспонировалась в конце прошлого — начале нынешнего года в Музее этнографии народов СССР. Она была организована творческо-производственным объединением «Грифон» и представляла работы современных мастеров декоративно-прикладного и народного искусства.

Ее несомненная, исчисляемая в билетах, популярность (до 500 посетителей в день) оказалась неожиданной для многих. Так же, как и единодушная восторженная оценка выставкой зрителями: из более чем двухсот отзывов — лишь один отрицательный. И это при почти полном отсутствии рекламы!

Но, несмотря на такой успех, может, и не было бы смысла к ней возвращаться, зная, что публикация выйдет лишь через восемь месяцев, если бы она не подняла ряд проблем, выходящих за границы выставки. Именно поэтому, не рассматривая ее как предмет критического исследования, мне бы хотелось обратиться к более широкому социально-психологическому анализу.

Это была первая в Ленинграде выставка-продажа такого размаха. Ее коммерческий характер и девиз (не очень, на мой взгляд, удачный) безусловно повлияли на содержание: кто-то из авторов посчитал, что к моде не имеет никакого отношения, кому-то просто стало жаль расставаться с лучшими работами. И все же выставка, по всеобщему мнению, получилась. Она не стала застывшим смотром достижений, а был в ней, пожалуй, даже излишний шум и сучужность, но она оказалась живой, и смотреть ее было интересно. В то же время, не претендуя, казалось бы, на полноту и адекватность отражения художественной ситуации в декоративном и народном искусстве Ленинграда, выставка эту ситуацию достаточно четко отразила.

С грустью мы еще раз убедились, что народное искусство в нашем регионе практически находится на грани гибели и никакие «постановления партии и правительства» ему не помогли и уже не помогут. Слишком долго уничтожали деревню, разрушали некогда цельную экологию сельского быта, чтобы надеяться на ее возрождение. И сегодня лучшие образцы крестьянского искусства давно уже в музеях, последние талантливые мастера умерли или доживают свой век: во всей России осталось лишь несколько десятков гончаров, а игрушечников, кузнецов — вообще единицы. Учеников почти никто из них не оставил — кому сейчас в деревне передавать свое ремесло? Если же оставили, то это совершенно иные по складу ума и образу жизни люди. Они уже вряд ли смогут, да и захотят возродить традиции в подлинной чистоте. А если бы и захотели, то где взять краски, кисти, ткани?..

Вот и получилось, что, объехав не только Ленинградскую, но и соседние области, организаторы выставки не нашли ни одного образца подлинного крестьянского искусства! А выставлен-

ные в витринах берестяные туеса, плетеные из лозы абажуры, расшитые рушники и платки — это уже изделия горожан, и лишь по инерции их можно отнести к народному искусству. Тем не менее включение таких работ в экспозицию представляется логичным: ведь, по сути, это сегодня целый пласт городской культуры. И хотя выполнены они не профессиональными художниками, есть в них уважительное, тактичное отношение к форме предмета, его орнаментике. И сделаны они грамотно, мастеровито. Иногда, может, и излишне «идеально» сделаны, что вообще-то несвойственно вещам из крестьянской среды. Там они всегда несли отпечаток «ручности» изготовления, им были неведомы ровность линии, повто-

И все же это направление — реальный путь сохранения традиций народных промыслов. А если говорить об их развитии, то делают это прежде всего профессиональные художники декоративного искусства.

Казалось бы, живет художник в городе, с народным искусством общается в основном по книгам и журналам. И все-таки умудряется — верное, каким-то инстинктом самосохранения — нести в себе гены этого искусства, интуитивно угадывать таящуюся в нем непреходящую ценность. В отличие от народных умельцев обращение к нему у профессионалов происходит обычно на более глубинном, корневом уровне, на уровне современных художественных и мировоззренческих представлений автора.

Внешние связи с традициями народных ремесел могут при этом проследиваться достаточно ясно, как в коллажах из ситцев Л. Успенской, керамике Е. Лобовкиной и Л. Назиной, росписях по дереву Т. Воронцовой и Г. Писаревой. Глядя на эти работы, можно вспомнить тканые крестьянские половики, филимоновскую игрушку, гордечкие прялки. Но это не подражание им, не стилизация, а обращение к истокам традиций, их творческое переосмысление в совершенно самостоятельное художественное произведение.

Характерны в этом плане и работы многих модельеров. Обращаясь к конструкциям, формам народной одежды, простым и логичным, выверенным не одним поколением крестьян, они извлекают из нее лишь то рациональное зерно, которое делает эту одежду функциональной и художественно выразительной. На этой основе А. Григорьева и Г. Змоновская создают современные, острые модели.

Связи эти могут быть и еще более опосредованными, как в удивительно теплых керамических зверях О. Мунтян, забавных стеклянных котках и попугаях Н. Южаковой и И. Родионовой или в дивных по красоте вышивках М. Принцевой, которой посвящена, наверное, половина восторженных отзывов посетителей выставки. Изобразительно-пластический язык этих работ абсолютно современен. Но как близки они народному

искусству живостью, непосредственностью миро-восприятия, паразитической энергией добра и радости. А какое единство художественного и духовного в керамике Л. Максимовой и В. Носковой, в текстильных панно А. Якуничей, где есть ощущение осознания себя частью Природы, Мироздания, что характерно было и для крестьянского искусства!

Конечно, не все художники идут в своем творчестве от народных истоков. Кому-то ближе классические традиции петербургской культуры с ее изысканно-холодной рафинированностью. Их продолжение — в строгой завершенности линий стекла Ю. Мунтяна, в виртуозной лепке фарфоровых букетов Г. Рейн, изяществе декора сервизов Е. Азаренковой. Эти работы — взгляд в прошлое, ностальгия по городу, прекрасному в своей гармонии и ныне гниущему. И они — немой упрек городу, которому сегодня не нужны сохраненная в них красота и мастерство.

Закроется выставка, и большинство работ вновь осядет в мастерских художников, где их, как правило, будут видеть лишь близкие, друзья. И с новой силой навалится на город «художественные ремесла» кооперативных ларьков — матрешки, ложки, брошки, по сути имеющие к народным традициям такое же отношение, как ансамбль «Березка» к танцевальному фольклору. Художникам-прикладникам нынче и продавать свои работы практически негде, да и выставки становятся редкостью — нет денег на их организацию. Эмоциональная реакция зрителей на эту ситуацию была удивительно активной. Они просили, требовали, вплоть до личного обращения к А. А. Собчаку, оставить выставку как постоянную

экспозицию в стенах Музея этнографии или создать новый музей современного прикладного искусства, чтобы «сохранить этот луч света в окружающем кошмаре», «водить сюда своих детей и самим черпать желание жить».

Идею такую, кстати, вынашивает и Л. Н. Парина, во многом благодаря усилиям которой состоялась выставка. По ее мысли, это должен быть живой, действующий музей-центр с мастерскими, где художники могли бы работать и передавать свое умение всем желающим, с денежным фондом от выставок-продаж для закупки лучших работ.

Что же, идея замечательная. Она актуальна сейчас как никогда. И потому, что идет переориентация в сознании людей в пользу национальных культурных ценностей (а ценности тем временем гибнут). И потому, что идея эта совпадает с тенденцией, характерной для нового движения «синих», разворачивающегося во всем мире, в том числе и у нас в стране. Его девиз — выживание через творчество, цель — раскрытие творческих способностей человека, поддержка его веры в себя, в жизнь. А как нам этого сегодня не хватает!

Вот почему хотелось бы, чтобы уже сегодня нашелся некий могучий спонсор, в лице ли городских властей, отдельных предприятий, пожелавших поддержать идею создания такого музея-центра, способного сохранить лучшее, что мы имеем в декоративном и народном искусстве, дать импульс и возможность для творчества людям, еще верящим, что красота может спасти мир. Пока не поздно.

ГАЛИНА ГАБРИЭЛЬ

ТАМ, КУДА ХОЧЕТСЯ ВЕРНУТЬСЯ...

Незабываемы те мгновения, когда, переступив порог неизвестного тебе ранее театра, окажешься в удивительно близком и желанном сердцу мире... Где все пропитано Театром, но нет дешевых закусных подыгрываний. Где актеры после спектакля вовсе не превращаются в «обычных» людей, но, оставаясь «необычными», они внимательны и любопытны. Где все-таки текут свои театральные будни, но «сор не выносятся из избы», и более того, есть какая-то трепетность и бережность в отношении друг к другу. И так трогательна их самовлюбленность, она не безмерна, она заслужена, она... И это о Камерном театре...

Есть спектакли, посмотрев которые хочется сразу писать, чтобы освободиться, выплеснув то неведомое волнение, переходящее в бред, подменяющий мысль, ассоциации, тоску непонятную, упоение, радость... И это все о «Фрекен Жюли» Камерного...

Миниатюрная площадка, амфитеатр на сотню мест (аудитории в институте и то больше), все отлажено с любовью и аккуратностью...

Спектакль «проник» бесшумно. Едва уловимая музыка, полная тайны и очарования, окутывает сознание необъяснимым волнением. Эту музыку несли не только звуки, но и видимое. Две белые фигуры в цветочных венках — сама Музыка — кружились в «танце-Любви». Это Он (артист Д. Смирнов) и Она (артистка Т. Кузовкина) в Ночи, где Закон — Любовь. Кто они, мечта или явь? Ушли не ответив... Тьма...

Но тьма расступилась, выпустив на свет божий женскую фигуру. Женщина замерла и не дышала, словно бы боялась нарушить то удивительное состояние гармонии, которым лучилось лицо, глаза, улыбка... И вдруг словно пробуждение от сна — прекрасного сна мечты. Это Кристина, кухарка (артистка Р. Бенките). А мы на

господской кухне. Здесь не будет праздничного торжества в сегодняшнюю Иванову ночь, здесь место другим событиям. Но отзвуки праздника прорываются и сюда.

В спектакле «Фрекен Жюли» колдовством Ивановой ночи пронизано всё и вся. Колдовство словно отуманивает головы и как будто объясняет необъяснимость поступков. Ведь как могло случиться, что фрекен Жюли (артистка Н. Адамантова) оказалась здесь, на кухне, в обществе слуг? Только по законам Ивановой ночи. Сегодня нет никаких различий между полом, возрастом и сословием, возможно бессилие трезвости и расчета. И Жан (артист М. Кучеров) с его непрерывным «оглядыванием» именно в эту ночь, лукавую и коварную, обречен оступиться — злые духи сегодня не спят. «Фантазии!» — скажете вы. «Романтические фантазии...» — подсказывает программка.

Не надо думать, что авторы спектакля увидели в Стриндберге только метафизика. Тончайшее полотно спектакля соткано из очень конкретных нитей поступков и их причин. Реальные люди, живые характеры, корысть, борьба, смерть... и всё вместе — «романтические фантазии».

«Это многообразие мотивов — не могу не похвалить себя — очень современно!» Стриндберг это, Стриндберг...

Интереснее всего авторам спектакля взгляд Стриндберга на природу человека. Природа эта

загадочна, но невозможно не попытаться ее объяснить. Есть в ней давно сформировавшееся и закончившее, но вдруг наступает прорыв других начал, которые могут оказаться гораздо сильнее. Что ими движет?

Почему фрекен Жюли все-таки решилась пойти с Жаном? Не помешала ей ни ненависть к мужчинам, с детских лет глубоко вросшая в нее, ни фамильное достоинство, ни, наконец, соперничество со своей кухаркой. Вглядываясь во фрекен Жюли, постепенно убеждаешься — в ней природное гораздо мощнее «сделанного». Едва уловимый шелест белого, тончайшего шелка ее платья, «благородный» жест, изысканные манеры, умение «одаривать» собой — словом, все признаки светскости равноправно уживаются рядом с редкостным жизнелюбием. Удивительно грациозная, живая, нервная, фрекен, кажется, создана для любви, наслаждения, цветов, полноты жизни. Она сначала играет чувствами Жана, но вовсе не ненавидя его, наоборот, желая, ревнуя и искренне восхищаясь звучанием неведомых ранее струн его души. Как заметно меняется ее обращение с Жаном по мере его откровений. С каким восторженным вниманием станет ловить фрекен Жюли: каждое его слово, будто бы не историю жизни, а упительный стих поэмы будет рассказывать Жан. И неподдельное сострадание возникнет на лице Жюли при мысли о нищем детстве этого человека. Каждой клеточкой своей заживет она чужой болью.

«Фрекен Жюли». Сцена из спектакля. Фото Г. Павлова



Внезапно проявившаяся в Жане тяга к красоте оказалась родственной натуре фрекен Жюли. Другое дело, что, упиваясь внешним блеском, ослепленная светом горящих глаз Жана, она пропустила, а может, и хотела пропустить главное в его «лакейской красоте». Поэзия Жана по сути своей прозаична. И «портреты императоров и красивые гардины с бахромой» никогда не смогут стать для фрекен Жюли предметами истинного наслаждения и мечты. Ее душа устремляется к иной поэзии, к высоким тайнствам любви, природы. Ее тянет к себе первозданность, которая есть и «на озере Камо, где зеленеет лавр...», и в объятиях мужчины. В ее воображении будут парить в «танце-Любви» Он и Она. И себя начнет представлять Жюли в нем, как в сладостных мигушках наслаждения. Застыв в кресле, с закинутыми за голову руками, сомкнув ресницы, мечтою устремится к уходящим теням. А когда такой очевидной станет «не судьба» вернуть мгновения счастья, «это была любовь?» — будет вопрошать она перед лицом жестокой реальности. И, не желая верить в невозможность осуществления мечты, забыв обо всяком мужененавистничестве, слабая, до последнего будет цепляться за ускользающую надежду: искать защиты у более сильного — мужчины. Желание укрыться от надвигающейся боли, не думать ни о чем, потеряв голову в любовных наслаждениях, будет устремлять ее снова и снова в объятия лакея. И как выход — тянуть, тянуть время... А слова об «озере Камо» зазвучат по-новому — ностальгическим бормотанием об ушедшем и невозвратимом. И если раньше звуки голосов Жюли и Жана переплетались, устремленные к единой мечте, то теперь таким одиноким зазвучит ее голос...

«Да просто удивления достойно, как подумаешь... Она!» — скажет Жан Кристине, а после уточнит: «...ведь это для нас утешение, что другие ничуть нас не чище!»

Но нет. Именно в этом ошибется Жан, слишком рано поставив точку во всей непростой истории. Натура фрекен Жюли не допустит этого. Ранее лишь в мелочах проявлявшиеся, но тогда не сумевшие остановить, сословные начала Жюли при новых обстоятельствах с громадной силой заявят о себе. Оскорбленная женская честь становится лишь частью более сильного — чести оскорбленного рода, неприкосновенной «привилегии аристократической иерархии», берущей свои начала в вельсунгских временах. Желание отмщения пробуждает неведомые ранее силы, обнажает то, что скрыто, и порой просто меняет людей.

Молча проглотит фрекен Жюли очередное упоминание лакея о ее «падении». Лишь тень невыносимой внутренней муки пробежит по застывшему лицу, да сильнее вопьются тонкие пальцы в шершавый бархат подлокотников. Женская слабость фрекен Жюли уступит свои позиции поистине валькирическому началу. И оно — неиз-

бежность, при которой возвращение к старому положению униженной уже становится невозможным. «Между нами — кровь!» — крикнет она Жану. За этими словами будет стоять не только кровь маленького чижики, лихо разделанного Жаном, но что-то более глубокое, непреодолимое. Несовместимость кровей — невозможность когда-нибудь оправдать те законы, по которым строится жизнь каждого. И правдой будут звучать слова фрекен Жюли о «желании увидеть семя врага плавающим в таком вот море...». Это действительно ее желание, которое никогда не станет поступком. У Жана может им стать. И станет.

Борьба с Жаном утратит для фрекен Жюли прежнее значение. Чудовищное одиночество дополнится полной безысходностью: «Я теперь ни во что, ни во что не верю...» К обратному — пути нет. Лакейской веры фрекен Жюли принять не может. Свалить грех на Спасителя — не меньшее лакейство. Остается?..

Долго будет вперять в пустоту свои потускневшие глаза фрекен Жюли. Но не засветятся они искорками жизни. Лишь последняя прощальная слеза тихо прокатится по щеке.

Как самой решиться на это? Для авторов спектакля очень важно то, что Жюли так и не удается стать медиумом во власти лакея. Прежде чем он вымолвит те страшные слова, она уже уйдет сама, оборвав невозстановимую ниточку рода. Но свершится месть.

Останется Жан, чтобы жить дальше, «смотря на мир снизу» и в страхе ожидая, когда задергнут веревочку звонка — ниточку, на которой держится вся его жизнь. И наверное, не в последний раз произнесет он это ужасное слово: «Идите!»

Останется печаль от случившегося. Оборвав свой танец, уйдут, чтобы не вернуться больше, Он и Она; поникнут цветы в брошенных венках — увянет надежда. Надежда, одинаково нужная и героям и нам, людям сегодняшнего дня. Ведь, по сути дела, самое тонкое в спектакле — его необычайная современность. Разве до сих пор не силен страх оторваться от привычных, закоснелых законов, часто ломающих всю жизнь, когда, казалось, появляется возможность осуществить заветные мечты? Бесчувствие, жестокость к ближнему, постоянный поиск собственной житейской выгоды и, наконец, растаптывание даже того, кто был дорог, — не слишком ли частое в нашем бытии? Об этом спектакль. И все это у Стриндберга.

В постановке Койфмана все целостно, вдохновлен удивительной способностью *ткасть* ткань внутренней жизни героев, *не делать*. Потому, наверное, так ощутимо «поле» спектакля, под властью которого находятся не только актеры, но и зрители, получающие, быть может, самое ценное от Театра — ощущение таинства происходящего.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

СМЕРТЬ В ВЕРОНЕ

Глубокое глухое пространство за перекрестьем деревянных лесов, подпирающих невидимый соборный купол. Перед фигурой коленопреклоненного ангела, парящего в полумраке, застыли двое: мужчина и женщина. Вымалывают ли они отпущение грехов или только что захлебнулась их общая исповедь — кто знает... Так, с короткого бессловесного пролога начинается спектакль театра-студии «Перекресток» «Верона» — планета любви». И через мгновенное затемнение продолжится долгим, отчаянно-глумливым диалогом тех самых двоих, превративших возвышающийся посередине алтарь в брачное ложе, лобное место и поле боя одновременно. Героям Алексея Шипенко, молодого московского драматурга, автора ряда опубликованных и пока еще не опубликованных пьес, чувство душевного комфорта незнакомо. Они живут в состоянии затянувшегося психологического кризиса, на грани, отделяющей тихую истерику от буйного помешательства, превращая любое, пусть даже незначительное, действие в акт бичевания и истязания себя и другого, в приступ лихорадочного желания. От немой комы — к судорожному крику, от желания убить — к желанию умереть.

«— А почему так односторонно? — А потому, что у меня нарушена центральная нервная система». Это переговариваются персонажи другой пьесы Шипенко — «Наблюдатель». Повторяемость человеческих типов, общность проблематики объединяют все пьесы драматурга в единое целое. Это попытка самоанализа, беллетризованная автобиография, драматургический фотоснимок в одно и то же время. В «Вероне» «нарушение центральной нервной системы» лишь следствие куда более глобальных перемен — сдвинулась мировая система жизненных соответствий, «распалась связь времен».

«Секс, с его гипертрофией техники половых отношений, стал служить деградации человечества, пожалуй, впервые в истории самого человечества», — говорит известный московский режиссер Роман Виктюк, определяя основную идею «Вероны». В спектакле Михаила Груздова, имеющем подзаголовок «сексуально-эротический трагифарс о любви конца XX века», в течение двух часов длится мучительный поединок, с неоднократными попытками обладания в самых разнообразных формах, с шокирующей обнаженностью актеров, откровенностью интимных сцен и уличной натуральностью речи. Секс, половые отношения, голая эротика...

«А как же «любоф» с большой буквы?» — вопрошает персонаж еще одной пьесы Шипенко, «Смерть Ван Халена», в ответ на весьма грубое предложение своей подруги. А действительно, как же Любовь? Так это и есть она самая, от которой до ненависти только один шаг, а мужчина и женщина бредут, преодолевая столь краткое расстояние годами и десятилетиями. Бредут, срываясь на крик, замирая в истоме, вторгаясь в душу и тело другого, преодолевая встречное сопротив-

ление, отдаваясь и обладая... Любовь до гроба. Эрос и Танатос. Смерть — еще один мотив спектакля, смерть подвывает смятение плоти. «Тебя никто не ждет, кроме одной особы, которая ждет тебя так же, как и меня. Это ее профессия — ждать. Всех нас». Это уже из шипенковской «Археологии». Но и из «Вероны» тоже — не произнесено вербально, но звучит. И когда убитый Женщиной Мужчина умирает, то появляется его ангел, ангел смерти, без оглушающего рева труб, грохота меди, прозаически и деловито. Озябший ангел не прочь выпить с красивой дамой, выкурить сигарету, процитировать что-нибудь позабистее из богатого лексикона своего умершего подопечного. Вообще они похожи, только этот беспол, в чем предлагает убедиться женщине. Вместе с жизнью уходит «любоф» с маленькой буквы. Светится застывшее тело мужчины в прозрачном параллелепипеде алтаря, распростерлась безжизненная фигура женщины подле него, тихий ангел замер над обоими. «Нет повести печальнее на свете...» Красивый финал.

Вообще, спектакль Груздова красив. Лаконична сценография Ф. Фильштинского. Эффектны костюмы Е. Аршавской. Сплетение обнаженных тел в роденовских мизансценах сопровождается чувственной музыкой В. Пигузова. Явно выделяется сцена трапезы, бравурная, мажорная: бокалы вина, золотистый блеск «ассирийских» кос-

«Верона» — планета любви». Мужчина — В. Бамбушек, Женщина — З. Цыганкова. Фото А. Хана



тjumов, торжественная поступь языческого монуэта. Спектакль красив, что... противоречит стилю пьесы — жестковатому, рваному. Там, где у Шипенко горький, но смех, здесь ироничная, но элегия. У автора — безнадежность настенной графики, прокорябанной гвоздем, здесь — мерцание многослойной старинной лаковой живописи. Ассоциативность — характерная черта спектакля. Вот в этом есть сходство с драматургией Шипенко, обильно наполненной литературными реминисценциями, именами писателей и их героев, перепетыми фразами и словечками. В спектакле возникает иной набор ассоциаций: «Жертвоприношение» Тарковского, «Расёмон» Куросавы, «Египетские ночи» Таирова, упомянутый уже Роден. У «Вероны» в «Перекрестке» есть своя плоть, спектакль хорошо «прописан».

Сходное ощущение возникает на «Школе для эмигрантов» в Московском Ленкоме (в январе показывался на гастролях в нашем городе). Камерная, очень тонкая и откровенная пьеса Дмитрия Липскерова превращена Марком Захаровым в пышное фантазийное представление, которое порой просто дезавуирует основное содержание талантливой драматургии. Для меня связь между Шипенко и Липскеровым несомненна. Не хочется говорить еще раз о поколениях, но общность стилей налицо. И тот и другой ухватывают особый ритм словесно-физического поведения своих героев, который сформирован в недрах рок-культуры. В спектаклях же, что у Захарова, что у Груздова (сопоставление двух режиссерских имен меня лично не смущает), фактурность стиля проигнорирована. Но в спектакле Московского Ленкома актеры, и в первую очередь Олег Янковский, этот изъятый режиссерской многословности преодолевают. Что касается «Вероны»... Конечно, «пробуждение» В. Бамбушка приятно...

«— Маньяк! — Неправда. Я — гитарист.» Это опять из «Ван Халена». Герой «Вероны» — тоже «гитарист». Не в смысле особого умения перебирать струны прославленного округлостью форм музыкального инструмента. Имеется в виду сама способность владеть искусствоведящим инструментом. Не гитарой, так пером, не пером, так кистью. И тогда сама красивость постановки не самоцель, а отражение его тяги к эстетизации переживаемых состояний — от любви до смерти. Такое предположение выглядит убедительным. И тогда, возможно, «эстетическая» среда спектакля не противоречит пьесе, а, напротив, открывает в ней возможность разных сценических истолко-



«Верона» — планета любви». Сцена из спектакля.
Фото А. Хана

ваний. Пусть так. Отказываясь от «физиологической очерковости», свойственной, например, додинским «Звездам на утреннем небе», Груздов, по сути, заглядывает в театральное завтра — а я уверен, что завтра за театром красивым, трогательным не только и не столько верностью житейских наблюдений, но и своей правдой, правдой Красоты.

Как говорит героиня «Археологии»: «*Вся твоя жизнь — это одно сплошное сновидение. Какие-то бесконечные и безвкусные конфликты, или даже эпизоды, отдельные части. Как-будто когда-то, черт знает когда, ты пересмотрел целую кучу всякого запретного дерьма из чужой жизни. Той, которая где-то там, у них. И которая на самом деле не имеет никакого отношения к реальности.*» Только девушка не совсем права: сны всегда реальны. Просто это другая реальность.

P.S. Говорят, что «Перекресток» выставили из родного Дворца имени Первой Пятилетки. Рад, что все-таки успел посмотреть спектакль дважды.

P.P.S. Дал почитать эти заметки приятелю, видевшему спектакль. Он говорит, что я его наполовину придумал. Видимо, это еще одна другая реальность.

АЛЕКСАНДР ПЛАТУНОВ

КОНСОРТ — ЗНАЧИТ СОТОВАРИЩЕСТВО

Одно из неисчислимых свидетельств плачевного состояния нашей музыкальной культуры — своеобразная изоляция, искусственное отторжение концертной жизни двух столиц российского искусства Москвы и Ленинграда. Ленинград совсем не избалован гастролями как московских

оркестров, так и выдающихся исполнителей-солистов — и тех и других чаще слышат зарубежные поклонники. Почти заокеанской экзотикой стал Большой театр, который за все 80-е годы не посетил берега Невы ни разу. О новых же московских камерных ансамблях и исполнитель-

ских именах, тем более не увенчанных лауреатскими званиями на престижных конкурсах, ленинградцы не получают информации, питаюсь слухами и устными рассказами друзей.

Не приходится удивляться, что состоявшиеся в разгар сезона концерты московской «Академии старинной музыки» (во дворце Белосельских-Белозерских) и ансамбля солистов «Московский консорт» (в зале Капеллы) прошли практически незамеченными, в том числе и благодаря нашему новому «достижению» — почти полному отсутствию в городе афиш.

«Академия старинной музыки», представившая инструментальную программу «Музыка французского барокко» (Ж. Б. Люлли, М. Маре, Ж. Б. де Буамортье, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо), претерпела значительное обновление. Возглавляемая теперь лауреатом Международных конкурсов скрипачкой Татьяной Гринденко (вместо покинувшего ансамбль клавесиниста Алексея Любимова), она пополнилась молодыми струнниками, среди которых, кстати, скрипач, ранее игравший в ленинградском ансамбле «*Arts consoni*», — Андрей Суротдинов. Творческий, художественный рост бывшего ленинградца несомненен. Москвичи продемонстрировали прекрасную ансамблевую игру. Можно лишь сожалеть, что Гринденко лишилась тонко и глубоко чувствующего партнера, каким показал себя Любимов, ибо столь гармонично спянного дуэта на этот раз мы не услышали. Клавесинист Александр Пуляев — музыкант совершенно иного, чем Любимов, склада. В его трактовке, например, «Маленькие ветряные мельницы» Ф. Куперена, отображались, как показалось, в расслабляюще-ленивой атмосфере безветренного полуденного зноя, тогда как их высокохудожественная интерпретация Любимовым запомнилась выражением напористой энергии при упругом и четком ритмическом биении.

Премьерная программа «Московского консорта», руководимого известным контратенором Евгением Аргышевым, казалась поистине дерзновенной из-за своей сложности и отсутствия отечественных традиций исполнения религиозной музыки Италии на рубеже XVI—XVII веков. Вынесенные на суд публики маленькая оратория «История Иова» Дж. Кариссими, мотет «*Assumpta est Maria*» К. Джезуальдо (в двух версиях — без одного несохранившегося голоса и реставрированный И. Ф. Стравинским), псалом № 112 «*Laudate pueri*» К. Монтеверди и — гвоздь программы — прозвучавшие впервые в Ленинграде «Плачи пророка Иереми» Э. Кавальери исполнились с вдохновенным, самозабвенным увлечением. Мы услышали ансамбль одаренных вокалистов, не пытавшихся скрыть свою индивидуальную манеру за аскетической маской, которую иногда примеряют некоторые хоры в стремлении к усредненно-безличному звучанию музыки далекой эпохи. Быть может, столь различимая яркость отдельных голосов порой нарушала выдержанность стиля, но безусловно облегчала и оживляла восприятие музыки, которую многие наши современники

несправедливо считают «неживой», «застывшей», лишенной динамических противопоставлений. В интерпретации московской открылись контрасты (наиболее впечатляющие в «Плачах») между звучаниями: массивно-«хоровым» и камерным; чисто вокальным и имитирующим инструментальную манеру; сдержанно-«мотетным» и эмоционально-«оперным». Вместе с заложенными в самом музыкальном тексте контрастами — речитативной и ариозной мелодики, сольной прозрачности и уплотненной ансамблевой фактуры, стилей гомофонно-моноподического и имитационно-полифонического — они помогли осознать красоту этого искусства.

Вокалистов отлично поддерживал орган (партия цифрованного баса с традиционным дублированием вокальных партий — *colla parte*) — Елена Койлина играла с большим вкусом, заметным в искусных замедлениях. Но при ускорениях порой чувствовалась лихорадочность, вступающая в противоречие с эстетикой эпохи. Вероятно, имея печальный опыт общения с музыковедами в роли концертных лекторов, руководитель ансамбля сам произнес вступительное слово — лаконичное, немногословное, но насыщенное информацией, удовлетворяющей и профессионалов, и любителей музыки. Однако заявленное в программе определение жанра «Плачей» ораторией, устно названной к тому же первой в истории музыки (на основании датировки 1597 годом), — в высшей степени дискуссионно. Поскольку даже более позднее сочинение Кавальери «Представление о Душе и Тел» (1600), ранее считавшееся первой ораторией, в современном музыковедении рассматривается лишь как предшественник оратории.

Оба концерта подтвердили своеобразную специфику московских и ленинградских ансамблей старинной музыки. Московские примечательны своими вокалистами и исполнителями на смычковых инструментах — эту «традицию», возможно, установил еще в 60-е годы знаменитый «Мадригал», руководимый Андреем Волконским. В ленинградских же — прекрасные духовики (такие, например, как флейтисты В. Федотов, А. Кискачи, М. Федотова). Сотрудничество и объединение исполнительских усилий во имя Музыки прямо-таки напрашивается, но на практике ленинградские исполнители гастролируют в Москве еще реже московских в Ленинграде. Союз концертных деятелей России стоило бы разработать программу более тесного сотрудничества между музыкантами, включающую своевременную информацию и рекламу. Конечно, для этого потребуются иные формы финансирования. Но находятся же спонсоры, помогающие иногда выезжать даже за границу! И разве не символичны сами названия ансамблей — «Московский консорт», ленинградские «Барокко-консорт», «*Arts consoni*»? Напомним, латинское *consonantia* означает *согласие*, а *consortium* — *соучастие, сотоварищество*.

ВИТЯЗЬ оперной сцены

Николай Печковский. 1930-е



герман поплавский

ИСКУССТВО ПЕЧКОВСКОГО

*Сравненья все перебирая,
Не знаю, с кем сравнить...*

К нам возвращаются события, имена, даты, казалось навсегда ушедшие, утраченные, выпавшие из памяти нескольких поколений, из летописей истории, политики, науки, культуры, имена, которые волей трагических обстоятельств были затушеваны, почти стертые — и вдруг вновь вырвались к жизни, загорелись... И среди них — имя выдающегося оперного певца народного артиста республики Николая Константиновича Печковского.

С 1924 по 1941 годы артист был ведущим солистом Кировского театра, подлинным лидером труппы, награжденным за выдающийся вклад в советское искусство орденом Ленина. Оказавшись летом 1941 года по независящим от него причинам на террито-

рии, оккупированной врагом, Н. К. Печковский сделал все возможное, чтобы вернуться на Родину, но был оклеветан и репрессирован, в связи с чем его имя и творчество были надолго преданы забвению. Сегодня творчество замечательного артиста является предметом самого пристального изучения исследователей оперного театра. Неповторимость его исполнительского облика заключалась прежде всего в уникальном слове вокально-музыкального и драматического искусств, слове настолько гармоничном и глубоком, что стирались всякие грани между «поющим актером» и «играющим певцом».

«Для меня, — признавался Г. А. Товстоногов, — Н. К. Печковский, которого я слышал до войны, запечатлелся очень ярко, потому что он один из немногих оперных артистов, кто в совершенстве владел драматическим искусством. Никогда на оперной сцене я не встречал такой силы драматического исполнения при высокой вокальной культуре»¹.

¹ Из беседы автора с Г. А. Товстоноговым 9 апреля 1988 года.

По многочисленным свидетельствам современников, певец поражал голосом «такой красоты и выразительности, что, пожалуй, так может «спеть» лишь виолончель, и то только под смычком великого мастера» (С. Я. Лемешев)². «Он обладал редким по красоте драматическим тенором, — вспоминала Н. Л. Вельтер, — а его высокие ноты, кажется, искрились (это была так называемая «теноровая слеза», достигаемая усиленной атакой звука)³.

Особое очарование тембру голоса певца придавал одному ему присущий специфический «надрыв» — словно какое-то заключенное, растворенное в звуке страдание, горечь, тоска. «У него душа плакала», — определила эту черту М. П. Максакова⁴. По-видимому, эта особенность тембра позволяла драматическому тенору артиста прекрасно справляться с чисто лирическими партиями Ленского, Альфреда, Ромео, Синодала и другими.

Высокая певческая форманта, свойственная мощному голосу певца, сообщала его пению особую звонкость и полетность, позволяла перекрывать оркестровую звучность даже в эпизодах forte.

Печковский, как и Шаляпин, не получил систематического музыкального образования, эпизодически занимаясь и консультируясь у различных преподавателей пения, среди которых были и известный в свое время тенор Большого театра Л. Донской, и преподаватель пения В. Рубцов, и даже знаменитый наставник А. В. Неждановой профессор Московской консерватории Умберто Мазетти. Печковский обладал природной постановкой голоса; несистематические занятия и консультации у педагогов-вокалистов помогли ему закрепить определенные навыки профессионального звуковедения, найти эффективные приемы и методы в собственной работе над голосом.

Оперная же студия Станиславского стала для Печковского и консерваторией, и школой сценического мастерства, заложившей основы творческого метода артиста, его музыкально-художественной эволюции.

Особой выразительности достигал певец введением в вокальную речь приема декламации. В своем искусстве Печковский сплотил пение и речь в органичном единстве. Сущность этого единства заключалась в том, что Печковский, подобно Шаляпину, никогда не превращал пение в обычную декламацию, свойственную драматическим актерам. На сцене он всегда интонировал слово музыкально, передавая его значение и смысл через полнозвучную непрерывную музыкальную речь.

На эту особенность искусства Печковского как «самого человечнейшего свойства музыки» и обратил внимание академик Б. В. Асафьев, когда писал: «Его фразировка естественна и правдива, его интонация убедительна»⁵.

Однако все вокальные приемы, особенно певческой манеры, сам голос являлись для Печковского лишь благодатным материалом, основой и средством для создания полнокровного вокально-сценического образа, находились в органическом слиянии с ним в процессе «действия звуком», как того требовал Станиславский, видя в этом основу техники оперного певца.

Главным достоинством Печковского и была удивительная способность «действия звуком», склонность к творческому образному конструированию роли, ее архитектоники — ритма, динамики, перспективы... Владея музыкально-сценической перспективой роли, Печковский обладал и исключительным даром создания атмосферы спектакля.

Артист добивался приближения, соединения ритма сценического действия с ритмом музыки, придания ритму организующего воздействия в создании вокально-сценического образа. Темпоритм произведения являлся для Печковского решающим художественным слагаемым роли, подсказывавшим ему и мизансцены и развитие самого образа в предлагаемых обстоятельствах. Именно поэтому артист так блистательно владел искусством импровизации, искусством подлинно драматургического развертывания всей партитуры, роли, картины, отдельного эпизода, даже крохотной фразы, в которой могла содержаться музыкально-смысловая квинтэссенция сценической ситуации или состояния персонажа, «зерно» всей роли.

В каждой картине артист умел найти и выделить ее вокально-психологическую кульминацию, так же как и кульминацию всего спектакля, к которой он шел, динамизируя действие, словно все более и более стремительно раскручивая стальную пружину музыкальной драматургии. Излюбленный его прием — вокально-эмоциональное наг-

² Лемешев С. Я. Путь к искусству. М., 1968. С. 115.

³ Вельтер. Н. Об оперном театре и о себе. Л., 1984. С. 37.

⁴ Из беседы автора с М. П. Максаковой 4 апреля 1969 г.

⁵ Асафьев Б., Шреккер Ф. Дальний звон // Об опере. Л., 1976. С. 261.



Виолетта — Р. Горская, Альфред — Н. Печковский («Травиата» Верди)



Шакловитый («Хованщина» Мусоргского)

нетание действия в построении кульминации. Нагнеталась не только сила звука, но главным образом вся система музыкально-сценических средств, которыми артист пользовался очень тонко и предельно выразительно: темп, ритм, пластика, продуманные паузы, широкое перемещение по планшету сцены вплоть до выхода на рампу. Наконец, звуковая мощь голоса концентрировалась в кульминационном эпизоде в яркий эмоциональный разряд нервной энергии. Этот своеобразный «исполнительский стресс» артиста потрясал слушателей подлинным взрывом эмоций.

Печковский проявил себя мастером «звучащей» паузы. Более того, это был один из его коронных приемов: пауза обыгрывалась им не только музыкально, но и сценически, становилась художественно равноценной звуку, приобретала значение ударного акцента, своеобразного инструмента — реца, рельефно чеканящего форму и структуру вокальной фразы.

Обладая высокой культурой движения,

почерпнутой и закрепленной в студии Станиславского, Печковский сумел и ее подчинить искусству пения, непрерывности вокально-сценического действия. В его пластике, то широкой и развернутой, с большими перемещениями, боковыми проходами (требуемыми особо высокого мастерства и грации) и фронтальным выходом на авансцену, в повороте головы, туловища, плеча или жеста, движении кисти руки — то плавном и мягком, то резко изломанном, — постоянно и непрерывно звучала музыка, а остановки движения, выразительно проявляя музыку, звучащую в оркестре, являлись психологической реакцией или на спетую, или на предстоящую фразу.

Не случайно на спектакли с участием Печковского стремился весь балет Кировского театра во главе с главным балетмейстером театра Л. М. Лавровским, необычайно высоко ценившим пластическое искусство Печковского.

«Он был не только большой певец, он великолепно владел своим телом, его пла-

ИНТЕРМЕЦЦО

— Что наша жизнь?

стика была чрезвычайно выразительна», — свидетельствует В. М. Чабукиани⁶.

На оперной сцене Печковский был носителем традиций романтического театра (сейчас во многом утраченных). Его вокальная речь и сценическая игра были проникнуты возвышенной патетикой и эмоциональной концентрацией чувств, благородством, экспрессией, искренним лиризмом и трагедийным накалом.

Это был артистический характер, мятежный, храбрый, бурный, дерзкий, искрометный. И такими были его герои.

В его исполнении всегда ощущалась «тоска по лучшей жизни», жил, звучал, пульсировал тот напряженный нерв, то чувство социального подвижничества и скрытого протеста, беспокойства и взволнованной сопричастности к страшному периоду 30—40-х годов, атмосфера которых тягостным саваном окутала жизнь и судьбу современников, рождая в глубинах человеческого сознания неясное и объединяющее людей чувство протестующего гражданского единения.

Соприкасаясь с искусством Печковского, слушатели, быть может, не всегда осознавали, понимали, отдавали себе отчет в этом социально очищающем, будоражащем, волнующем душу характере творчества певца, но всегда чувствовали содержащийся в ней могучий порыв к светлым идеалам человечности, сочувствие и сострадание к человеческой боли и несправедливости, а зачастую и напрямую проводя эмоциональные аналогии с трагическими переживаниями, разлуками и потерями эпохи массовых репрессий. Об этих своих ощущениях говорят многие, кто пережил страшные годы, совпавшие с расцветом творчества певца.

Быть может, еще и поэтому его бунтарское искусство, будоражившее мысли и чувства людей, его дерзкая и мятежная лира пришлось не по вкусу вершителям человеческих судеб 50—60-х годов, застойное мышление которых препятствовало артисту вернуться к полноценному творческому труду, достойному его таланта педагога, художника, Мастера.

Наш долг, долг всей советской культуры — сказать о замечательном мастере русской оперной сцены слова, которые были бы соизмеримы с его великими открытиями в искусстве.

Николай Константинович Печковский — это грандиозное имя в нашем оперном искусстве. В его сценическом успехе, в необыкновенной силе воздействия на аудиторию крылся целый комплекс вокально-актерских качеств. Проникновенный бархатный и в то же время мужественный голос, изумительное мастерство актера, сценическое обаяние, прекрасная фигура, захватывающая пластика — все в нем привлекало, магически действовало на зрителей. И не удивительно поэтому, что в довоенном Ленинграде Николай Константинович пользовался умопомрачительной славой, которой не удаивался ни один артист. Он был всеобщим любимцем. Трудно было найти человека, которому бы он был не известен. Когда по радио или просто в разговоре произносилось имя «Печковский», все реагировали на это имя как загнипнотизированные.

Сам же он был удивительно, на редкость скромнен, подчас даже застенчив. После потрясающего успеха он мог простодушно заявить: «У меня то-то в этом спектакле не получилось». Это качество свойственно лишь очень талантливым людям.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович любил его, часто бывал на его спектаклях. Он говорил: «Для меня не важны какие-то отдельные частности, вокальные погрешности. Главное, что он живет музыкой, ее образами, ее нутром, а не формой, выражает суть музыки так горячо, искренне, ярко».

Память навсегда сохранила замечательные образы, созданные Печковским на сцене — Герман, Ленский, Отелло, Хозе, Канио... В каждом из них Николай Константинович добивался художественного совершенства и выразительности, удивительного эмоционального воздействия.

Разве можно забыть его никем не превзойденного Германа в «Пиковой даме»?! Не только запомнились, а врезались в память, в слушательское сознание его первый выход и знаменитое ариозо в саду, а затем совершенно потрясающая кульминация в сцене грозы — экстатическое заклятье: «Она моею будет, моею, иль умру!»

Значительной была сцена появления Германа в комнате Лизы. Он появлялся внезапно, врываясь с балкона словно ура-

⁶ Из беседы автора с В. М. Чабукиани 10 февраля 1989 года.



Хозе («Кармен» Бизе)



Ленский («Евгений Онегин» Чайковского)

ган, пылая жаром и зноем, и пел в предельно возбужденной манере. Это буквально потрясало!

Сцена в спальне Графини представляла каким-то таинственным рембрандтовским полотном, полным тайны, ужаса и надвигающейся трагедии.

Казарма: экспрессия колоссальная! Это надо было видеть и слышать. Но, передавая стихийный порыв, Николай Константинович был всегда верен художественному вкусу, всегда соблюдал меру.

Наконец, последняя картина. Он приходил в игорный дом как из ада. На его лице был ад: глаза безумца и смертельная бледность. Невозможно было оторвать глаз. (Теперь всего этого не замечаешь.) И потрясающее бриндизи — «Что наша жизнь».

Все это действовало неотразимо, потому что Николай Константинович был крупной личностью и в партии Германа становился alter ego героя Пушкина. Казалось, что Печковский — это и есть Герман.

Николай Константинович был прекрасным Ленским в «Евгении Онегине» — юным, пылким, горячим и непосредственным. Уже

один выход его в «Онегине» покорял зрительный зал. Я помню этот выход: Ленский — Печковский и Онегин — Сливинский; оба высокие, стройные, красивые. Ленский — нетерпеливый и импульсивный, Онегин — сдержанный, аристократически горделивый.

Наиболее яркой сценой у Печковского была сцена ларинского бала, где он просто подкупал своей непосредственностью, увлекал драматизмом крушения любви.

В 1939 году главный режиссер БДТ Л. С. Рудник ставил в Кировском театре «Кармен» Ж. Бизе. Музыкальным руководителем и дирижером был прекрасный музыкант, но, быть может, чрезмерно педантичный А. М. Пазовский. И тут разыгрался конфликт. Пазовский начал упрекать Печковского в неточной интонации, ибо стремление к метрономической точности превратилось у дирижера в навязчивую идею. Он пытался всю музыку держать в ритмической узде, убрал свойственный «Кармен» стихийность и засушил спектакль. Печковский же стоял за импровизационность, которой Пазовский не допускал. В результа-



Отелло («Отелло» Верди)



Канио («Паяцы» Леонкавалло)

те опера Бизе лишилась своего божественного вольного дыхания. Это почувствовал и сам Пазовский, и на генеральной репетиции, после того как уже отзвучали три акта оперы с прекрасным певцом Нэлеппом в роли Хозе, неукоснительно выполнявшим указания Пазовского, дирижер вдруг попросил на сцену Печковского. И произошло невероятное: спектакль сразу же засверкал всеми своими красками. Вот что значит подлинное мастерство и чутье настоящего певца-художника!

Неожиданным предстал артист в «босаяккой» роли Ленки в опере Т. Хренникова «В бурю». Печковский не пел премьеру, но затем его участие поднимало весь спектакль, и радовался этому сам Хренников. Это был плакатно разудалый, разухабистый парень, от которого можно было ожидать всего. Но я все время чувствовал в его повадке душевную тонкость, какой-то крестьянский аристократизм.

На спектаклях с участием Печковского всегда царил праздник. В зале — весь художественный Ленинград: А. Н. Толстой, величавый Юрьев, писатель Шишков со своей

красавицей женой, знаменитый физик академик Иоффе, академик Байков, Шостакович, Асафьев, Соллертинский, Богданов-Березовский...

Через день или два после спектакля любители театра, встречаясь на улице, задавали один и тот же вопрос: «А вы были на последнем спектакле Печковского?»

И вот в самый разгар этого грандиозного признания, этой славы, перед Декадой ленинградского искусства в Москве, где Печковский стал подлинным героем, единственным получившим сразу и орден Ленина, и звание народного артиста, в конце 1938 года в помещении Народного дома был открыт Филиал Кировского театра, художественным руководителем которого был назначен Николай Константинович.

Главным дирижером Печковский пригласил С. В. Ельцина. Мне же довелось работать в этом театре в качестве заплата. Он знал меня еще по работе в Филармонии, где чувствовал себя как в своем родном доме. Он там часто давал свои знаменитые *Liederabend*'ы, которые пользовались необычайным успехом. И хотя он порой забывал

текст и швырял ноты на рояль, ему все прощали. Он был живым человеком, энергичным, деятельным, горячим, и это все хорошо понимали.

И вот в Филармонии я с ним и познакомился. У него были дивные серо-голубые глаза с широким разрезом, доброе лицо и приветливая улыбка. Когда он говорил, в его выразительных глазах сверкали молнии, даже в обычном разговоре. Вообще, характером он обладал горячим и пылким, и порой срывался с обыденного тона неожиданными вспышками. Но эта горячность была и человеческим, и артистическим свойством его натуры; горячностью и пылкостью были пронизаны все его роли, даже сугубо лирические.

Но он так же быстро успокаивался и тогда становился милым и обаятельным, так как был человеком очень добрым и щедрым.

И вот настала пора устройства 40-летнего юбилея творческой деятельности С. О. Давыдовой, которая обычно аккомпанировала Печковскому в его *Liederabend*'ах. Она была чудесной пианисткой, аккомпанировала также и инструменталистам, но ее особой любовью пользовались певцы, и все это знали. И когда Николай Константинович, выступая с ней, вдруг «зарывался», то она, будучи очень терпеливой, милой, улыбчивой, всегда умела с честью выходить из любого огнеопасного положения.

Печковский с радостью согласился возглавить юбилейный комитет, или «юбком», как тогда весело остряли, имея в виду необычайную популярность Николая Константиновича у прекрасного пола. И он со свойственной ему горячностью взялся за организацию юбилея и юбилейного банкета, который был задуман в Доме ученых на берегу Невы. Он дал несколько сольных концертов, и необходимые средства были собраны.

В день юбилея Софьи Осиповны была получена телеграмма из Парижа: «Дорогая Сонюшка, поздравляю тебя горячо. Желаю тебе еще сорок лет выручать артистов. Федор Шаляпин».

Печковский был без ума от этой телеграммы. Сверкая своими очами, он показывал ее всем, а потом подошел ко мне:

— Послушай, — он говорил мне «ты», — как Шаляпин умеет определять так, как никто, — именно «выручать артистов»! Как это он здорово написал! Ах, Шаляпин, Шаляпин! Она же меня так много раз выручала, Софья Осиповна-то!.. И как Шаляпин угадал это, как он это ухватил, как он меток, как он умеет смотреть в корень вещей!

Он носил и носил эту телеграмму, с восхищением читая ее и там и тут. Это было

очень трогательно. Ну посудите, он ходил, доставал ее из кармана и всем читал! Рослый, могучий, стройный — настоящий витязь! Таких теноров не сыщешь! Обычно Бог награждает теноров неказистой внешностью. А тут — исполин, Самсон!

И главное — я не могу забыть его глаз: они сверкали! И он вновь и вновь доставал эту телеграмму и показывал всем. Он гордился тем, что С. О. Давыдова удостоилась приветствия Шаляпина.

Итак, Филиал был открыт и туда устремились толпы народа: Печковский — его имя обладало какой-то магнетической силой. Спектакли шли с аншлагом, к крайнему удивлению начальства. Так что вскоре многие стали именовать Филиал просто «Театр Печковского».

Перед Филиалом сразу же были поставлены трудные задачи: не дублировать репертуар Кировского театра, а стремиться выработать свой собственный художественный стиль, свою репертуарную направленность. Художественное руководство театра видело их в области лирической оперы — русской и западноевропейской, преимущественно французской второй половины XIX века, совершенно несправедливо забытой: в произведениях Гуно, Делиба, Массне, Оффенбаха, Сен-Санса.

Театр начал жизнь, и его первые премьеры сопровождалась громадным успехом.

Николай Константинович гордился званием художника, болел и переживал за свой театр. Великолепно сознавая свое артистическое достоинство, он никогда никого не заменял в Кировском театре. Когда прихворнет, скажем, Нэлепп или кто-нибудь другой, Печковский уходил от замены, и добиться от него, чтобы он кого-то заменил, было совершенно невозможно.

Другое дело в Филиале: там он готов был заменить любого тенора и, если потребуется, выйти и сказать одну фразу: «Кушать подано». «Пожалуйста, я художник, я люблю свое детище, я беспокоюсь о нем и ради него готов на все». Он готов был быть кем угодно: артистом миманса, хористом, статистом — лишь бы спектакль прошел успешно.

Я помню, как однажды в день спектакля заболел исполнитель партии Дубровского. Тогда Печковский сказал: «Я спою, повесьте объявление».

И вот уже днем у кассы Филиала на каком-то захудалом листке было написано: «Сегодня партию Владимира Дубровского будет петь Печковский». И случилось невероятное: за несколько часов все билеты в довольно большой зал Народного дома оказались распроданы, полный аншлаг —

такова была слава Печковского. О его выступлениях не надо было объявлять в газетах или по радио — маленькая записочка от руки над кассой — и театр брали с боем.

Мне вспоминается еще только один случай, когда Печковский заменял. Однажды, по-моему зимой 1940 года, в Большом зале Филармонии должен был петь И. С. Козловский. Уже приехав в Ленинград, он несколько раз откладывал и, наконец, в день выступления отменил концерт.

Дирекция в ужасе, ведь все билеты проданы. Весь музыкальный Ленинград наэлектризован. Отмена концерта угрожала колоссальным скандалом возмущенной публики. Была вызвана конная милиция. Директор и его замы умоляли Козловского выступить, но он был непреклонен.

Тогда, чтобы спасти репутацию Большого зала Филармонии, было решено не отменять концерт и попытаться пригласить оперных звезд, устроить своеобразный гала-концерт. Первый, кому позвонили, объяснив причину такого неожиданного приглашения, был Печковский. Он выслушал директора и сразу же согласился. Вслед за ним согласились выступить В. Р. Сливинский и находившийся в Ленинграде М. О. Рейзен.

И вот пришедшая на концерт Козловского публика стала свидетельницей редкого события. Что это был за концерт — передать невозможно. Это был праздничный салют вокального искусства: Сливинский! Рейзен!! Печковский!!! В зале стоял сплошной рев восторга после каждого номера...

А Филиал между тем продолжал наращивать взытый темп. Поражал энтузиазм его руководителя. Он помогал всем, он знал все цеха, всех людей. Я не стану повторяться, какой это был певец и актер, но он обладал несомненным режиссерским дарованием. И это было им доказано, когда он поставил один из величайших шедевров мировой оперной литературы — «Отелло» Верди и сам же блестяще спел заглавную партию.

Печковский возмечтал поставить в Филиале «Вертера». С наивностью, свойственной подлинным художникам, которая меня, тогда юнца, покорила, он вдруг стал спрашивать, нельзя ли ему выступить, вопреки гётевскому изображению, в черном костюме. Вертер был, по-моему, в светлом.

— Понимаешь, Исачок,— говорил Печковский,— я что-то стал немного полнеть, мне бы в черном...

— Ни в коем случае, Николай Константинович,— кричал я с юношеским максимализмом,— надо уважать Гёте!

Я был юным пуристом и не мог допустить такого отклонения от Гёте.

— Ну что тут особенного,— размышлял Николай Константинович,— это же не имеет никакого значения. Ну кто знает, что там Гёте писал о костюме Вертера.

— Все знают, все культурные люди читали «Вертера», и Наполеон Бонапарт, собеседник Гёте, в том числе,— горячился я.

Нравы были замечательными. Он советовался. Он был очень добр. Он был внимателен к чужому мнению. Мне он очень нравился как человек. В нем была наивность и страстная преданность тому делу, которому он посвятил свою жизнь.

Незадолго до войны Николай Константинович принял решение о постановке «Самсона и Далилы» Сен-Санса и «Сказок Гофмана» Оффенбаха. Он очень хотел спеть Самсона, потому что, во-первых, это была интересная, но редко исполнявшаяся опера, а во-вторых, до той поры не было создано настоящего вокально-сценического образа Самсона. Его трудную партию пели певцы, внешне очень далекие от богатырского облика Самсона. А где же его могучий рост, где его богатырская мощь, его шевелюра, в которой таилась такая необыкновенная сила. Будущий Самсон говорил, что надо только найти Далилу, и он, строгий судья, стал перебирать всех ленинградских меццо-сопрано, но таковой в Ленинграде не оказалось. Были чудесные певицы С. А. Преображенская, О. Ф. Мшанская. Но он хотел, чтобы исполнительница роли соответствовала и внешне библейскому персонажу, сверкая обольстительной внешностью и юной красотой, хотел, чтобы музыкальный спектакль восхищал театральной зрелищностью.

И я помню, что для этой цели он остановил свой выбор на молодой певице из Свердловска Глазуновой. Он говорил, что, во-первых, она очень хороша собой, во-вторых, у нее прекрасный голос, и он хотел поставить сцену обольщения с максимальной художественной выразительностью, яркостью и блеском.

Но этой затее не суждено было осуществиться. Началась война...

Когда, уже после реабилитации, Николай Константинович вернулся в Ленинград, я, работая завлитом Малого оперного театра, предложил директору театра Б. И. Загурскому:

— Давайте пригласим Печковского в театр.

— Не возражаю,— ответил он.

Но Николай Константинович непременно хотел работать в столь дорогом для него Кировском театре.

А вскоре путь ему был перекрыт и в Кировский, и в Малый оперный...

НЕТ, ВАША ДАМА БИТА

— *Мой гуз.*

— *Нет, ваша дама бита.*

«Какая дама?» — спрашивает Елецкого Герман — Печковский. Пиковая дама оказалась его злобещей картой — символом несчастья и превратностей судьбы.

Знакомство моего отца, Алексея Николаевича Феона, с Печковским произошло в далекие двадцатые годы. Отец работал в ту пору главным режиссером Театра музыкальной комедии в Ленинграде и пригласил на несколько спектаклей молодого, но уже снискавшего известность, талантливое оперного певца. Николай Константинович с удовольствием принял это предложение. «Постараюсь вас не подвести, ведь мне близок жанр оперетты. В Москве, в студии Немировича-Данченко прошел огромную практику — пел во многих опереттах». Отец пригласил Печковского на два спектакля: «Гейшу» Джонса и «Голубую мазурку» Легара.

Печковский, конечно же, затмил всех исполнителей. На его фоне опереточные актеры выглядели жалкими, безголосыми. «Такие эксперименты весьма опасны — их не стоит повторять», — сокрушенно вздыхая, говорил отец.

Впоследствии совместная работа больше не связывала моего отца с Николаем Константиновичем, но родители, а иногда и вся наша семья бывала на его спектаклях. В своей незаконченной книге «Страницы воспоминаний» отец писал: «Увидев Печковского в роли Вертера, я был покорен не только певческим, но и его актерским дарованием. Его Вертер — трагичен и трогателен. Лирико-драматический тенор Печковского, с присущей только ему одному страстно-надрывной интонацией завораживает зрителя».

...Незабываем вечер в уютном доме артиста Малого оперного театра О. К. Малаховского, сводного брата жены Печковского Таисии Александровны.

Помню, Николай Константинович пел тогда только романсы: Глинки, Чайковского, Аренского... Он пел с такой охотой, вкладывая в этот импровизированный домашний концерт столько души, как будто не было у него ежедневных утомительных репети-

ций, частых спектаклей, концертов. Аккомпанировавшая ему Таисия Александровна пыталась остановить мужа:

— Может быть, хватит, Коля, у тебя же завтра «Пиковая» — надо отдохнуть.

Но Печковский не хотел отдыхать! Через край била кипучая энергия, жизненная сила!

Концерт закончила Таисия Александровна. Она играла печально-раздумчивые ноктюрны и прозрачно-светлые вальсы Шопена. Мне почему-то стало грустно. Может быть, это было предчувствие трагической судьбы, которая постигнет счастливую молодую женщину спустя какие-нибудь три года.

Редкий день проходил у Печковского, чтобы он не позвонил из театра своей матери Елизавете Тимофеевне, в ту пору уже пожилой грузной женщине, с отеками, больными ногами.

Я видела ее всего лишь раз, на каком-то спектакле. Елизавета Тимофеевна сидела в директорской ложе и плакала, аплодируя сыну. Плакала, не стесняясь своих слез, вытирая глаза мужским носовым платком. «Смотрите — мать Печковского! Мать Печковского в директорской ложе!» — тут и там раздавались голоса поклонниц Николая Константиновича, откуда-то знавших о нем все до мельчайших подробностей.

Кончалась весна тысяча девятьсот сорок первого года. Подходило время летних отпусков. В те солнечные дни Николай Константинович перевез мать на дачу в Карташевскую под Гатчиной. Он и Таисия Александровна оставались в Ленинграде, наезжая на дачу в свободное от репетиций и спектаклей время.

22 июня. День объявления войны. Разрушены ближайшие планы, жизнь сразу же потекла по другому, непривычному руслу. Николай Константинович решает оставить мать на даче. Там ей будет безопасней и спокойней.

В Кировском театре еще идут спектакли, хотя неотвратимо приближается угроза эвакуации. Печковский часто выезжает в воинские части на концерты. Таких выездов у него бывает по несколько в день, а вечером — спектакли. Проходят дни, недели. Гитлеровские войска подступают все ближе к Ленинграду.

...Как-то днем отец пришел из театра взволнованный, огорченный.

— Ходят невероятные слухи — будто Печковский поехал за заболевшей матерью к себе на дачу и попал в окружение к немцам.

Телефонный разговор с Таисией Александровной был коротким. Известие о том, что Николай Константинович попал к немцам на следующий же день своего приезда на дачу, увы, подтвердилось. Таисия Александровна, судя по голосу, была в ужасном состоянии, сказала, что никуда не уедет и будет ждать Николая Константиновича в Ленинграде.

Лето шло к концу. Кировский театр эвакуировался в Пермь, Малый оперный — в Оренбург. Отец оставался в Ленинграде, продолжая работать главным режиссером Театра музыкальной комедии.

Как-то осенью, не дозвонившись Таисии Александровне, отец отправился на Лермонтовский, где жили Печковские. Их соседка, узнавшая отца, доверительно сообщила ему, что Таисию Александровну забрал однажды ночью «черный ворон». Квартиру Печковских разгромили, всё искали что-то...

Из письма О. К. Малаховского отцу

Одесса, декабрь 1944 г.

...Алексей Николаевич, вы спрашиваете меня о Тасе и Коле. О судьбе Н. К. я узнал из достоверных источников. При освобождении советскими войсками Риги, Н. К. оказался там. Вскоре он был отправлен в Москву, где его и осудили, приговорив к ссылке сроком на десять лет. Место ссылки — Крайний Север — Инта. О нем распространялись самые невероятные слухи, что он примкнул к власовцам и даже пел в ставке Гитлера — я не могу в это поверить! Всегда знал Николая как кристально чистого человека, роль предателя и подлеца — это не его роль, нет, тысячу раз нет!

Как хочется дожить до тех дней, когда можно будет лично у него узнать правду. О Тасе писать бесконечно тяжело. Меня давит сознание, что я ничего толком не знаю о последних днях сестры. Существуют две версии о ее смерти — первая, будто бы она погибла в тюрьме от истощения, вторая, что ее выпустили. Она была в тяжелом нравственном и физическом состоянии. Вскоре сестра умерла в какой-то деревне под Ленинградом, у женщины, которую ранее знала. И та, и другая версия ужасны! Ее арест — трагическая ошибка! Если Николая могли в чем-то считать виновным (по чести говоря, вина его заключалась лишь в том, что он не бросил старую, тяжелобольную мать), то Тасю-то за что? Простите меня великодушно, Алексей Николаевич, но у меня не хватает сил и слов писать об этом...



Герман («Пиковая дама» Чайковского)

В театральном музее им. Луначарского мне довелось прочитать письма Николая Константиновича, посланные из мест заключения. Они были адресованы Евгении Петровне Кудиновой, впоследствии ставшей его второй женой.

В письмах, прошедших строгую цензуру, далеко не полностью раскрываются тяготы лагерной жизни Печковского, о них можно только догадываться...

Из писем Н. К. Печковского к Е. П. Кудиновой

18 ноября 1950 г.

...Я пока много работаю и в работе забываюсь. У нас уже зима в полном разгаре, а у вас, как передает радио, еще тепло.

Дорогая Женя, я тебе, наверное, наделал вечными просьбами. Ты пишешь, что живешь воспоминаниями, это нехорошо, надо жить настоящей жизнью и находить хорошие и приятные стороны... Не забывай того, кто тебя помнит и не теряет надежды через четыре года быть вместе с тобой...

Почт. ящик 388/13 Коми АССР. Кожевинский район.

19 июня 1951 г.

...Начну со здоровья.

Зубы починил удачно, есть стал лучше, но с кожей дело обстоит хуже, не хватает каких-то витаминов, вернее с мускулатурой, и необходимых витаминов «С». Только ты одна не забываешь меня и присылаешь ежемессячно... Я не знаю, как тебя благодарить...

21 января 1953 г.

...Наконец я имею возможность тебе написать. Приношу глубочайшую благодарность за продуктовую посылку — она была как раз вовремя, т. к. я в тот момент находился в состоянии Хлестакова из «Ревизора» во втором действии, а по твоему открытому письму я ожидал посылку с очками, мылом и зубными принадлежностями, но она, вероятно, будет на днях...

Ты у меня молодчина или, как принято выражаться в нашей местности, «человек». Когда хотят что-либо похвалить, говорят «мясо — человек», «картошка — человек». ...Конверты и открытки я не получил. Наверное, на почте «балуют»...

Сейчас я занимаюсь разучиванием серенады Дриго и работаю над постановкой «Ревизора» — вот так проходит мое время. Жаль, конечно, что здесь нет радио и кино; я не имею возможности увидеть такие замечательные фильмы, как «Молодой Карузо» или «Глинка», ну что же делать, — видно, такова моя судьба...

22 июня 1953 г.

...Я переехал на другое место, постепенно приближаюсь к тебе, а именно в Омск; правда нахожусь не в самом городе, а в семи километрах, но и это неплохо. Настроение у меня неплохое. Здесь большая стройка, и мне придется поработать, по специальности конечно. Но меня радует, что письма и посылки будут приходить гораздо быстрее...
...Моя милая, может быть в связи с последними событиями ты сумеешь кому-нибудь подсказать, — неужели они не смогут меня использовать, ведь я еще многое могу дать в театре и как певец и как режиссер...

Омск, 21 сентября 1954 г.

...Спешу тебе объяснить, как вышло, что я остался в Омске. 12 сентября я должен был отправиться в Красноярский край, а 11 сентября был оставлен в Омске по моему заявлению на имя секретаря Обкома тов. Лебедева. И вот я житель Омска. В на-

стоящее время я работаю в Филармонии пока в качестве режиссера, до выяснения в Москве моей ставки и уточнения моего звания и ордена, хотя я и не был лишен их, но дирекция хочет все же уточнить официально, имея подтверждение из Москвы... Встретили меня в Омске радостно, но выехать из Омска я не имею права, т. к. числюсь в ссылке... Не теряй времени, хлопочи о пересмотре моего дела, о снятии судимости, тогда я смогу приехать в Ленинград...

Лет около семнадцати Николая Константиновича не было в Ленинграде. Большой кусок жизни вырвали у него.

Теперь я уже не помню, как мы узнали адрес и телефон Печковского по его возвращении, — помню только то, что он с радостью откликнулся на наше приглашение и через несколько дней был на Бородинской.

Он пришел со своей второй женой — верной многолетней поклонницей Евгенией Петровной Кудиновой. Она все долгие десять лет его лагерной жизни спасала его, посылая продукты, лекарства. Неизвестно, остался бы Печковский жив, не помоги она в страшные времена.

Какая же это была радостная, чуть суматошная встреча!

Я не принимала участия в общей беседе — смотрела на Николая Константиновича и все больше замечала неумолимые следы времени, изменившие его. Чуть одутловатые щеки бороздили две глубокие морщины. Отекшие подглазники и сероватый цвет лица говорили о нездоровом его состоянии. Он заметил мой пристальный взгляд.

— Что, смотришь, как постарел Николай Печковский? Ну ничего, главное, что жив остался и петь еще могу. — И тут же, сидя за столом, без аккомпанемента, запел арию Германа «Что наша жизнь — игра». Голос звучал, как прежде, поражая широким диапазоном; та же экспрессия, присутствующая ему одному, — вот только верхние ноты звучали неровно, раскачиваясь, как будто им не на что было опереться...

Закончив арию, Николай Константинович обвел всех взглядом, стараясь по выражению лица угадать впечатление, которое произвело на нас его пение.

— Хотите я расскажу вам маленькую историю, которая могла обернуться для меня трагически? Я всегда вспоминаю о ней, когда пою арию Германа. — И, не дожидаясь ответа, начал: — Ну так вот, у нас в лагере в районе Инты сидели урки — довольно большая группа, в тесном соседстве с политическими заключенными. Эти самые урки,

то бишь воры, уголовники, имели обыкновенные проводить время за игрой в карты. Игры были самые невероятные, о которых я в жизни не слышал, расплачивались человеческой жизнью. Однажды я лежал на нарах и маялся животом — то ли от протухшей баланды, то ли от постоянного голода, — только слышу около себя голос: «Артист, а Артист...» В лагере я проходил под такой кличкой. «Вставай, Артист, говорить надо», — повторил голос с сильным грузинским акцентом. Я приподнял голову, увидел черные буравчатые глаза урки и сразу понял, что дело пахнет порохом. «Не могу подняться, живот болит», — едва шевеля губами от страха, сказал я. «Ничего, мы тебя живо вылечим». Пришлось встать и топтать за ним. Я не смел обернуться, вымолвить слово.

Мы подошли к бараку уголовников, около которого, как я понял, стоял его дружок, а может, только карточный партнер. Второй уголовник был тоже страшноватый на вид, только маленького росточка. «Зачем понадобился?» — осмелился я спросить, скрывая внутреннюю дрожь. «Сейчас сэрьезный разговор будет», — ответил он, вынимая из кармана хорошо отточенный хлебный нож и при этом ехидно поглядывая на своего партнера. И вдруг меня осенило! «Хорошо, будем разговаривать, только разрешите перед смертью спеть». Я понимал, что этой просьбой оттягивал ненадолго свой смертный приговор. «Дай ему спеть», — попросил проигравший. «Идем, Артист, петь будешь». Они отвели меня подальше от бараков — место было пустынное, — и запел. «Что наша жизнь — игра». Я пел, как мне тогда казалось, последнюю арию своей жизни, голос звучал как никогда хорошо. Ария закончена, урки притихли. «Готов», — сказал я, подходя к ним. «Разговора нэ будет. Очень хорошо поешь, будешь петь мне, Артист, каждый дэнь, слышишь, каждый дэнь».

...Как-то идя по Загородному проспекту, я увидел стенд с афишами. Крупными красивыми буквами было написано: «Концерт артиста Н. К. Печковского. Дом культуры им. Цюрупы». Около афиши стояла высокая пожилая женщина, увидев меня, она с возмущением обратилась ко мне:

— Какое безобразие, что же это такое делается?! Разве у Печковского и звания не было? Видите ли, просто артист Печковский!

Женщина вытащила из огромной старомодной сумки авторучку и, погрозив кому-то неведомому кулаком, написала крупным размашистым почерком: «Народный артист РСФСР, орденносец».

...Когда мы, спустя несколько месяцев, увиделись снова, Николай Константинович очень изменился: куда девались его прежний оптимизм, детская шумливость, суматошность. Николай Константинович сидел за столом, поддерживая голову рукой. Вид у него был усталый, изможденный. Бледно-серое лицо выдавало болезненное его состояние. На предложение мамы поужинать и выпить чашку чая он отказался.

— Николай Константинович, что происходит, чем вы расстроены, расскажите.

— Собственно, ничего не произошло, а если и произошло, то очень давно, со дня моего возвращения в Ленинград. Я до сих пор всылке, правда более удобной, благоустроенной... Сейчас я живу в городе с прекрасными декорациями, где идет очень плохая пьеса. Сколько же лет меня будут кормить обещаниями Управление по делам искусств, дирекция и партийная организация Кировского театра (кстати, секретарь ее, артист Ульянов, за что-то ненавидит меня, ну да ладно, Бог ему судья)... Ну так вот, они все делают вид, а может быть, оно так и есть на самом деле, что ждут указания сверху. В обкоме и горкоме меня принимают какие-то мелкие чиновники. Они обещают «доложить», «рассказать», «подумать». Я послал несколько заявлений, писем на имя первого секретаря обкома партии, но это был глас вопиющего в пустыне. Я устал от этих просьб, заявлений, пустых и ни к чему не приводящих разговоров. А мог бы еще столько сделать для театра, ладно, пусть не как певец, но как режиссер, педагог сцены.

Николай Константинович встал и прошелся по комнате.

— Мне оказали величайшую милость и разрешили петь на концертах в Домах культуры, руководить самодеятельностью, — продолжал он изливать свою душу. — Но и там я чувствую себя приглашенным из жалости. Ведь я профессиональный артист и должен работать в профессиональном театре, а не только в самодеятельности. Зачем они вернули мне орден Ленина, звание народного артиста, а если вернули, так дайте мне работать — или отправьте опять на десять лет в лагерь, я там тоже смогу заниматься самодеятельностью. А может быть, бросить все к черту и уехать, только куда? Эх, Ленинград, Ленинград — здесь мне надо жить, работать и помереть.

...Когда из квартиры, где жил Печковский, выносили гроб с его телом, хор Кировского театра пел заупокойную молитву из финала «Пиковой дамы»:

Господь, прости и упокой его мятежную, измученную душу.

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

СМОТРИТ • ГОНДЛУ •

Во время гражданской войны, находясь в служебной командировке, Николай Гумилев проезжал через Ростов-на-Дону. На остановке, выйдя на привокзальную площадь, поэт увидел афишу, из которой узнал, что в местном театре идет спектакль «Гондла», поставленный по его одноименной драматической поэме¹. Это и обрадовало его и удивило одновременно, так как явилось для него полной неожиданностью. Ведь он не знал, что где-то, на Юге России, получило сценическую жизнь его поэтическое произведение, написанное не для театра.

Прервав поездку, поэт отправился в город на поиски театра и нашел его довольно быстро,

так как он находился неподалеку от вокзала, на улице Большая Садовая, 25, в особняке местного богача и домовладельца Чернова, и назывался «Театральная мастерская». Гумилеву хотелось посмотреть спектакль. Дело происходило днем, телефоны были тогда только у избранных одиночек, тем не менее труппу удалось собрать быстро, что называется «по тревоге». И высокому гостю спектакль был показан в тот же день. В зрительном зале сидел один человек — автор.

¹ Премьера «Гондлы» состоялась 6 июля 1920 года. Ред.

ТЕО ПЕТРОГУВВОЛИТПРОСВЕТ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
Владимирский просп., 12.
С 8 по 15 января 1922 г., ежедневно
ГОНДЛА
НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА.
Декорации и костюмы по эскизам художника А. А. Аралова.
Музыка профессора Н. Э. Хейфеца.
Декорации исполнены художником В. М. Божерининым.
Постановка А. Б. Надамдова.
Костюмы собственной мастерской театра.
Главный режиссер Д. М. Любимов.
Начало в 8 часов вечера.
Принимает театр С. ШТОРБАНЬ.
Ассистент М. П. ВЕТРОВ.
Продажа билетов со вторника 3 января в кассе театра с 2 часов дня до 8 часов вечера.

Гумилеву постановка понравилась. Он был приятно удивлен, что в провинции, далеко от театральной столицы, так умело, с высокой мерой профессионализма было разыграно театральное действо. Оно взволновало поэта и потому, что актеры убедительно сумели донести до зрителя его замысел, и потому, что это был первый опыт сценического воплощения его поэмы.

Из беседы с театральным коллективом поэт узнал, что основателем и первым режиссером «Театральной мастерской» был недавний выпускник местной гимназии Н. П. Степанова Павел Вейсбрем, которому удалось объединить группу талантливой ростовской молодежи, влюбленной в театральное искусство. Одной из первых постановок была «Незнакомка» Александра Блока. На сцене этого быстро завоевавшего симпатии зрителей передвижного театра при Донобнаробразе были поставлены пушкинские маленькие трагедии «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери»; «Семь принцесс» М. Метерлинка, старинный французский фарс «Адвокат Пателен», «Трагедия об Иуде Искариотском» А. Ремизова, «Гибель „Надежды“» Г. Гейрманса, сцены из лермонтовского «Маскарада», «Проделки Скапена» Мольера...

С молодежным театром, отличавшимся сильной режиссурой, оригинальным репертуаром и необычными постановочными приемами, охотно сотрудничали видные деятели искусства, в то время жившие в Ростове, — М. Сарьян, Н. Лансере, М. Гнесин. Для приема в труппу надо было выдержать конкурсные испытания. Однажды в приемную комиссию входил и Вс. Мейерхольд, высоко ценивший спектакли талантливого коллектива.

Много и доброжелательно писала о «Театральной мастерской» местная пресса. Скажем, о гумилевском «Гондле» газета «Советский Дон» напечатала подробный отзыв. В нем есть такие слова: «Здесь все три искусства — изобразительное, сценическое и музыкальное — вместе переплетены... Вообще вся постановка, за некоторыми исключениями, довольно стройно и глубоко продумана...» Другая местная газета, «Станок», писала: «Когда смотришь «Гондлу», то так и напрашивается на язык книжное слово «мастерство». Безукоризненна также игра артистов».

Прощаясь с актерами, Гумилев пообещал, что приложит усилия, чтобы «Театральную мастерскую» перевести в Петроград, где бы она стала театральным коллективом Петроградского Союза поэтов. Свое слово он сдержал. Будучи в Москве, встретился с наркомом просвещения А. В. Луначарским, убедил его, и по прошествии времени, осенью 1921 года, «Театральная мастерская» переехала в Петроград и обосновалась в помещении бывшего купеческого клуба (Владимирский пр., 12)². К сожалению, она стала играть в Петрограде, когда ни самого Гумилева, ни Блока, знавшего о постановке своей «Незнакомки» в Ростове, уже не было в живых. Тем не менее сравнительно долгое время из вечера в вечер шел здесь «Гондла». В репертуаре были и другие спектакли, привезенные труппой.



Сцена из спектакля

Спектакли нового для Петрограда театра шли с успехом. Они вызвали одобрительные отзывы рецензентов. Известный поэт Михаил Кузмин посмотрел весь репертуар и написал обстоятельные отзывы о постановках «Адвоката Пателена», «Трагедии об Иуде» и о «Гондле». Рецензию о «Гондле» он назвал «Прекрасная отвага». Она опубликована в выходившей в Петрограде газете «Жизнь искусства» 17 января 1922 года.

«Открытие же театра на Владимирском представляет собою акт прекраснейшей и редкой отваги, — писал М. Кузмин. — Действительно, приехать из Ростова-на-Дону с труппой, пожитками, строго литературным (но непопулярным) репертуаром, с декорациями известных художников (Арапов, Сарьян и др.), без всяких халтурных «гвоздей», приехать и открыть сезон «Гондлой» — могли только влюбленные в искусство мечтатели. Но мечтатели, полные энергии и смелости».

При постановке гумилевского произведения вставало немало трудностей, но театральный коллектив их успешно преодолел, как пишет автор — «героическими усилиями». И далее рецензент замечает: «Прежде всего мы услышали почти идеальную читку стихов, которых вообще у нас читать не умеют, и свежие молодые голоса... Нельзя не отметить прекрасную сцену 2-го действия обращения в волков и магического влияния волшебной лютни. Хорош первый выход Конунга и приятны группировки во время лесного пира».

С похвалой отзывается М. Кузмин об исполнении главной роли — Гондлы молодым актером Антоном Шварцем, который «с большой лирической задушевностью и элегантною простотой» произносит стихи. «По пластичности жестов, — говорит автор, — выделялись г.г. Эго и Холодов («волчата»). Тщательные декорации Арапова и очень подходящая музыка свидетельствовали о заботливой и бережной работе». Завершает свой отзыв рецензент такими словами:

«Для тех, кому известна пьеса Гумилева и знакома, хотя бы приблизительно, театраль-

² Ныне — Театр имени Ленсовета. Ред.

ная работа,— будет ясно, сколько самоотверженности, таланта, труда и смелости скрывается под этой, как будто скромной постановкой.

Всякий, любящий искусство, должен заинтересоваться работой «Театральной мастерской», возникшей как бы в виде упрека многим „художественным начинаниям“».

Скажем, что кроме А. Шварца в заглавной роли в этом спектакле играл и его двоюродный брат Евгений Шварц, создавший образ Лагге. Постановщиком спектакля был А. Б. Надеждов.

Внимательно следила за «Театральной мастерской», начиная с ее первых шагов, и Мариэтта Шагинян. С ее постановками она была знакома еще в Ростове и уже тогда отмечала успешное развитие молодого театрального организма. В Петрограде она вновь сблизилась с труппой и с большой охотой рассказала читателям об этом незаурядном театральном коллективе. Вот что, к примеру, говорила о постановке «Гондлы» в «Театральной мастерской» Мариэтта Шагинян в большой статье «История одного театра», напечатанной в той же газете «Жизнь искусства» от 25 октября 1921 года под псевдонимом П. Самойлов: «Ставился «Гондла» Гумилева. Странно было видеть в глухом углу России камерное представление высокого стиля, и продуманное, отделанное до мелочей. (Речь идет о премьере, состоявшейся в Ростове.— И. Г.) Аудитория — рабочая и красноармейская — сидела, затаив дыхание. Тут не нужно было ни объяснений, ни указательных пальцев, красота побеждала сама собой...»

Так случилось, что в Петрограде «Театральная мастерская» просуществовала недолго. Но творческий состав не изменил своему призванию и продолжал усердно трудиться в приютившем его городе. Не вдаваясь в подробности, скажу,

что Евгений Шварц стал известным драматургом и детским писателем, Антон Шварц — незаурядным мастером художественного чтения. Многие годы на концертных подмостках города на Неве выступала Гаянэ Халайджиева.

Интересно сложилась судьба и других артистов. Александр Костомолоцкий вначале играл в театре имени Мейерхольда, а затем — в театре имени Моссовета, Георгий Тусузов и Рафаил Холодов длительное время проработали в Московском театре сатиры. Белла Чернова и Варвара Черкесова успешно снимались в кино. К слову, Б. Чернова сыграла в ранних фильмах Ф. Эрмлера «Парижский сапожник» и «Катя-Бумажный ранет» (вновь показанный по Центральному телевидению в цикле «Иллюзион»), а В. Черкесова сравнительно недавно, уже в преклонные годы, вновь появилась на экране в телефильме Марка Захарова «Формула любви».

Особо следует отметить Анатоля Литвака. После закрытия «Театральной мастерской» он пришел на петроградскую студию «Кино-Север», где вместе с Н. Петровым снял фильм «Сердца и доллары», затем был командирован во Францию для изучения кинодела, однако, женившись там, остался работать за рубежом, став со временем известным деятелем мирового кино, снимавшим фильмы в Германии, Франции, Англии, Америке. Его знаменитый фильм «Майерлинг» нередко идет на советских экранах. Что же касается Павла Вейсбрема, то он много лет работал режиссером в ленинградских театрах, создав немало ярких, талантливых спектаклей.

ИОСИФ ГЕГУЗИН

Ростов-на-Дону

парадоксы авангарда



И. Тарасюк. Фото А. Хана

Прошло немногим более трех лет с того дня, когда молодой график Иван Тарасюк получил диплом об окончании Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, но его работы уже обратили на себя внимание критиков, коллег-художников и зрителей. Надо отметить, что работы этого художника встречались на выставках еще в его студенческие годы. Правда, тогда эти попытки сопровождались определенным «скрипом» со стороны институтского руководства: еще господствовало убеждение, что молодым авторам не должно «смечь свои суждения иметь», а тем более их прилюдно высказывать.

Всегда затруднительно оценивать какое-либо художественное явление, когда оно находится в становлении, не устоялось ни в узкопрофессиональной, ни в общественной среде. В этом случае, думается, возможна оценка наметившихся в творчестве молодого автора его потенциалов и возможностей. И уверен, подобные оценки не должны претендовать на недостижимую объективность, а высказываться с максимальной и открытой субъективностью. Ибо сколько-нибудь объективными — и по отношению к современным

художникам, и относительно нас, их критиков, — смогут быть лишь те, кто придет после нас...

Признаюсь, что при всем своем уважении к художникам-однолобам, специализирующимся в каком-либо одном виде техники, мои симпатии в большей степени отданы тем, кому для реализации собственной творческой природы одного узконаправленного луча мало. И в этом плане Иван Тарасюк явно привлекает меня. Помимо цветной литографии (в которой он специализировался в институте) его «распирает» и в живопись, и в очень оригинальную керамику, и вовсе нет уверенности в том, что художник на этом остановится, — по крайней мере, я вижу несомненные возможности для этого автора и в искусстве оформления книги, может быть — в архитектурном дизайне и в театральном деле.

Художника не обязаны признавать «своим» и любить все. Вряд ли творчество Ивана Тарасюка будет воспринято апологетически сторонником академической формы, столь необходимой в учебном процессе и еще недавно — при разных оговорках — считавшейся каноном официального искусства. На взгляд такого зрителя (художника, критика), произведения Тарасюка явно тяготеют к авангарду. А поскольку последний имеет длительную формотворческую традицию, в работах Тарасюка прочитываются неизбежные влияния этих традиций, определенные цитаты и парафразы из разновременных увлечений художника — из Малевича, Филонова, Пикассо, Шагала, Ларионова, Леже, Лабаса, Шемякина, Аршакуни, керамистов с выставок «Одна композиция» и ряда других. Нельзя не увидеть тяготения к обобщенной «матрешечной» форме Малевича в трактовке человеческих фигур, когда они играют роль неких знаковых «иероглифов» в массовках толпы на листах и холстах молодого ленинградского автора. Часто его привлекает лабасовский ракурс с высоты летящего самолета или дирижабля. «Индустриальный конструктивизм» Леже находит также своеобразное продолжение и развитие как в графике и живописи, так и в керамике Тарасюка. С некоторым трудом, но все-таки можно различить в ряде работ Тарасюка мотивы Ларионова «примитивистского» периода.

Художники, особенно авангардного направления, очень болезненно относятся к напоминаниям о том, что в их творчестве присутствуют какие-либо следы влияния предшественников, настаивая на полной оригинальности собственного творчества. Иван Тарасюк не отрицает этих влияний, считая их для себя плодотворными и необходимыми в собственном становлении как личности и художника. Тем более что эти влияния усвоены им творчески, перерабатываются в оригинальный сплав, который так же отличается от исходных компонентов, как, скажем, бронза от меди и олова. Многие изначальные формы раннего авангарда у Тарасюка приобрели новый контекст. Например, бодрый индустриальный мотив мастеров 1920—1930-х годов в листах и полотнах нашего современника аранжирован в тона экологической угрозы и засилья механистичности. В этом же плане переосмыслен малевический «знак» человеческой фигуры — упрощенный,

«кегельный» по своей форме, словно обточенный на токарном станке. Но этот же «знак» еще раз переосмысливается в мотиве творческого труда («Швея»), где форма стремится к иконописному обводу.

Преобладание авангардистской формы в творчестве Тарасюка порой порождает, даже у его коллег, сомнения в том, что художник действительно прошел академическую школу (в институте, а еще ранее — в художественном училище в Свердловске, откуда он родом). Думается, что дело здесь в личности художника. Одного эта система полностью подминает и лишает «на всю оставшуюся жизнь» способности впитывать и по-своему перерабатывать новые пластические идеи, формировать на их основе собственное художественное мировоззрение. Другой же, кто, как Тарасюк, вошел в эту систему уже не в зеленом возрасте, из академической школы берет все то ценное, что в ней действительно наработано веками, чтобы по выходе из ее стен решительно отряхнуть догмы, которых там накопилось немало, особенно за последние десятилетия. Для таких академическая система остается хорошей школой технологического мастерства, композиционной и пластической сделанности, которая проявляется даже в самых новационных ходах. Довольно длительный опыт наблюдения над творчеством многих художников авангардного плана приводит к выводу, который может показаться кому-то всего лишь неудачным парадоксом, а именно: за малыми исключениями (типа талантливых самородков) убедительный художник-авангардист получается из того, кто прошел основательную академическую школу, усвоил ее ценное ядро, но поставил под сомнение академические догмы. Пример Ивана Тарасюка — тому подтверждение.

Вместе с тем творчество Тарасюка подтверждает еще одно наблюдение. В его работах очень ощутимо присутствие традиционного народного творчества. В частности — в добродушном юморе, который смягчает даже самые жесткие листы Тарасюка, к юмору отнюдь не располагающие (например, посвященные теме механистичности нашей жизни). И в той своеобразной орнаментальности, которая тяготеет не столько к самоценности декора (хотя и придает вполне декоративный характер работам), сколько к смысловой значимости орнамента, что вообще присуще функции орнамента в традиционном народном творчестве. Хотя, на поверхностный взгляд, распространенный тарасюковский орнамент из зубчатых передач типа часовых механизмов непосредственно не имеет аналогов в народном творчестве, но он должен был появиться в обществе, «зацикленном» на механистичности и где выточенность на токарном станке «кадры» и техника «решают все».

Традиционное народное творчество очень тесно смыкается с примитивом, наивным искусством, к которому откровенно тяготеет душа художника, к широкому употреблению его приемов. Как, например, в листе «Площадь», где здания и машины распластаются карточным веером вокруг гигантской фигуры регулировщи-

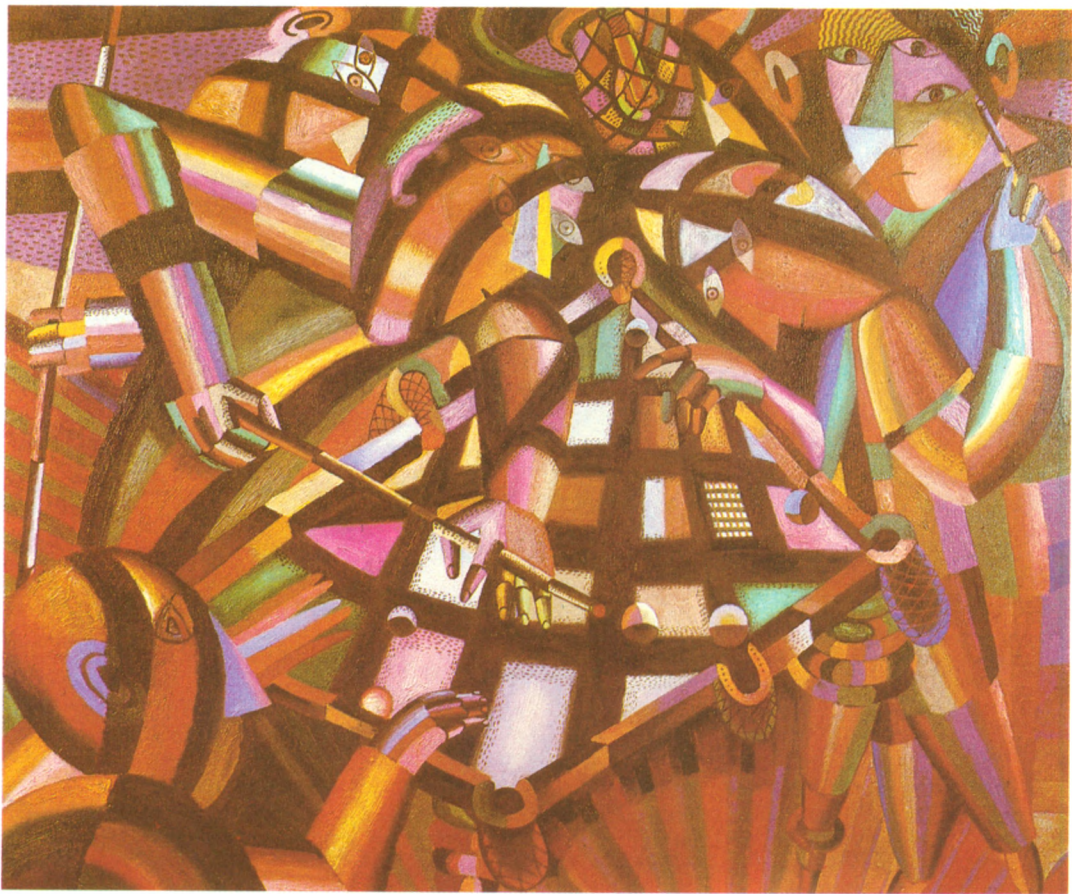
ка, как на наивном или детском рисунке. В не меньшей степени с народным творчеством Тарасюка роднит любовь к зрелищам, балаганам, цирку, празднествам, которые часто присутствуют на его листах в откровенно декоративной и стилизовано-орнаментальной форме. В еще большей степени связь с народным искусством ощутима в керамике Тарасюка. «Первозданность» и «почвенность» этого материала в той или иной мере неизбежно проявляется, наверное, у многих мастеров, и не случайно, что к нему тянутся те, кто сохранил в душе народные корни. По-видимому, закономерно, что еще в годы учебы, наряду с изучением Эрмитажа и Русского музея, Тарасюк ощущал постоянную потребность знакомиться с экспозициями народного творчества этих музеев, которые привлекают далеко не многих. Какие-то мотивы в керамике Тарасюка навеяны поездками на родину отца, в окрестности Житомира. Во всяком случае, пласти «Вороны над жнивьем», «Луна и Пес» и другие вызывают ощутимые ассоциации с украинским фольклором. Своеобразно керамическая скульптура «Воющий пес». Она словно бы собрана из промышленных ферм или деталей детского конструктора, но, несмотря на откровенный «конструктивизм» (воспоминание о Ф. Леже?), этот обнаженно авангардистский прием чрезвычайно близок к условному языку традиционного народного творчества.

Исходя из подобных наблюдений, можно сформулировать еще один «парадокс авангарда»: современный художник «авангарден» и современен в той мере, в какой он использует извечные мировоззренческие установки и формотворческие идеи из арсенала традиционного народного творчества. Ибо многое из того, что для современного зрителя кажется эпатирующим авангардным откровением, в значительной степени было уже разработано и закодировано в фольклоре разных времен и народов. Показательно, что авангард, особенно в последние десятилетия, подсознательно стремится выполнять роль «второго фольклора», замещая тем самым вакуум, образовавшийся в результате уничтожения крестьянства и традиционного народного творчества.

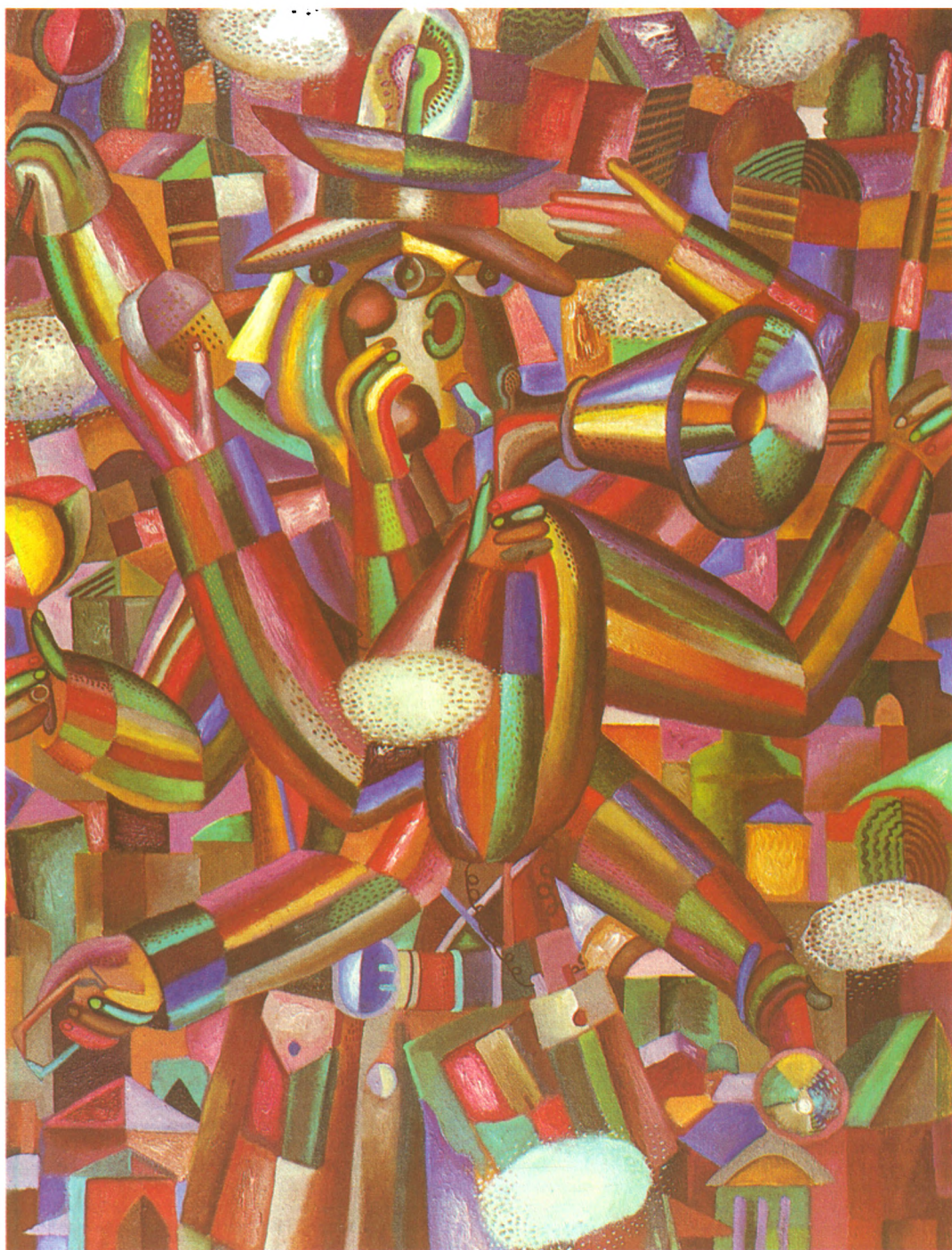
Вот такие субъективные «картинки с выставки» возникают у меня при знакомстве с творчеством Ивана Тарасюка. Подлинный художник неизбежно будит мысль, которая не хочет ограничиваться лишь описанием и пересказом виденного. Мысль, вызываемая собеседованием (и даже спором) с произведением искусства, может, казалось бы, уйти от конкретного собеседника, чтобы вернуться к нему наполненной новым содержанием. Ведь пространство мысли, провоцируемой творчеством другого, прямо пропорционально глубине посылок, сокрытых в этом творчестве. Но для этого надо взглянуть на произведение не читая аннотаций, этикеток и манифестов, окунуться в мир художника, нахмуриться, удивиться, что-то вспомнить, узнать, задуматься...

ЮРИЙ НОВИКОВ

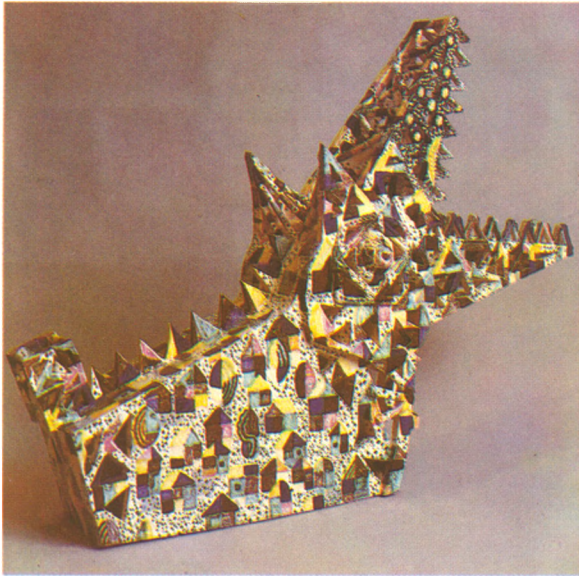
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ИВАНА ТАРАСЮКА



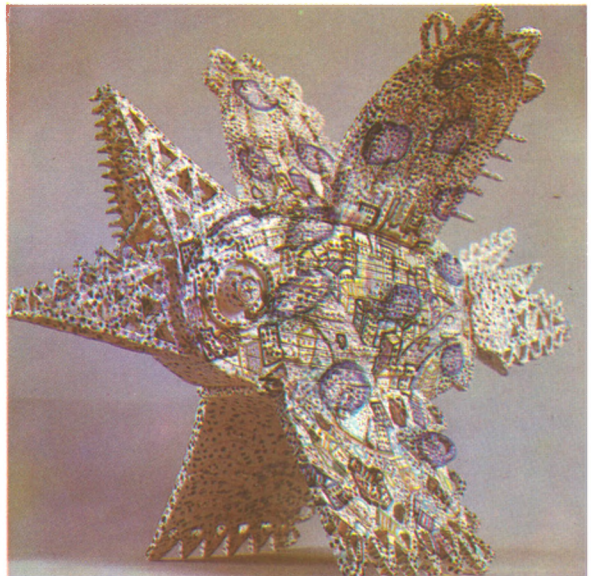
Игроки. 1990. Холст, масло



Милиционер. 1989. Холст, масло



Пес. 1990. Шамот, эмали, майолика



Птица летит. 1990. Шамот, эмали, майолика



Швея. 1989. Дерево, масло, коллаж

ВОТ ЧТО Я ВАМ СКАЖУ



ВИКТОР ГОЛЯВКИН

ПУТЬ

У него было восемь окон в департаменте — нормальных, со стеклами, натуральных. (Это был не департамент Сены, а другой департамент, и не в Париже, а совсем в другом месте, и под словом «департамент» подразумевается совсем другое, не то, что обычно имеют в виду.) Он всегда радовался этим окнам. И каждый день ходил в театр мимо этих окон. А потом у него что-то случилось, и он все окна забил фанерой. Только одно оставил. А потом и это единственное окно тоже забил. И стал грустный.

Нашел ее. Места в департаменте было много. Куда одному столько места! А с ней веселей. Печали меньше и толковей безусловно. Оттого что двое.

Она ушла. Другая пришла. Потом уже они шли и шли. А другие, те не уходили, в департаменте оставались. (В этом случае уже слово «департамент» понимается в переносном смысле.)

Так и бегают. А это не то. Тогда он разделил департамент. Попалам разделил. Затем еще пополам. Потом еще. Потом еще. Потом еще.

Представляете, что получилось? Получилось много департаментов. (В этом смысле слово «департамент» понимать как низкую ступень.)

Не меньше трехсот департаментов. Триста кроликов — триста департаментов. Каждому кролику по спелому, каменному, мясистому, отвислому департаменту. (В этом смысле слово «департамент» понимается как нечто объективное.)

Но тут ему, представьте себе, не осталось места. Не может нигде поместиться. Малость запутался. Ну ничего, бывает.

А ему какво? (В этом случае слово «каково» понимать в самом высоком, идеалистическом-реалистическом, романтическом смысле.)

Потом я его в Самарканде встретил.

Он стоял у столба и глядел в небо. А небо синее в Самарканде. Тогда я и спросил:

— Ну как?

— Эх-хе-хе! — вздохнул он.

— А чего? — спросил я. Понятно и несравненно ясно, что я имел в виду не то, что он, по самым понятным, объективным причинам.

топают. Даже башкой в стенку ткнул. Да так, что шишка вскочила. А шапки все не видеть. Ну, что тут было! Трах-тарарах! — все крошит, ломает — известка, пыль... А шапки-то все равно нет. Поискать шапку нужно, а он шумит. Напрасно он это делает. Ну тогда он ка-а-к разбежится да головой в печку как двинет... Упал и забыл про шапку. И про оперетту забыл. Расстроился, загоревал. Неприятно же про оперетту забыть!

Дальше вот что было. Встал он и вспомнил про оперетту. На другой день шапка сама нашлась, и он даже не помнил, что искал ее. Только вот что случилось с ним. Он как-то странно стал разговаривать. Приблизительно так: «Здравствуйте, Ай-Петри, мой дорогой, Ай-Петри, я вас, Ай-Петри, давно не видел, Ай-Петри». А почему? Неясно. Без всякой на то причины. Он работал счетчиком и лектором. Его сняли и правильно сделали, какой же теперь он счетчик и лектор, когда «Ай-Петри» твердит.

Потом он у кого-то что-то спросил и, вероятно, сказал «Ай-Петри», и его за это побили. Да так, что еле живой остался.

Наверно, думали, что он нарочно так говорит.

В больнице ему понравилось. Ему там халатик дали. И он с ним не хотел расставаться. Но пришлось расстаться.

Он вышел — нагрязнул праздник. Кругом музыка, флаги, дети.

И он, безусловно, пошел погулять. И на пороге внезапно скончался.

Вот повезло человеку! Умереть окруженным детьми, демонстрантами, транспарантами...

Он мне сам рассказывал про свою жизнь, жизнь не очень удачливого человека. Эта его жизнь прошла передо мной и перед вами. Мы проследили этот жизненный путь, так сказать, с начала до самой смерти.

С О Н

Слово «давит» употреблялось в смысле «спит».

То есть спит человек — значит попросту «давит». Тот, о ком идет речь, давил в сутки по целым суткам. И было как-то обидно смотреть, как он давит, в то время как на дворе нет тумана, напротив — солнышко, и люди фланируют с радостью. А он знай себе спит. Может быть, ему снились сны и во сне он тоже фланировал при гораздо лучшей погоде. Может, во сне он в кабриолете ездил, махал шляпой знакомым, был беспредельно весел и в то же время — давил со страшной силой. По крайней мере, он себя чувствовал мило. И трудно винить его в чем-либо. Ему это было не вредно. Ему не худо было.

И если ему даже сны не снились, то, собственно, это его не пугало. Один тот факт, что он давил с радостью, необъяснимым упорством и методичностью, говорит о многом.

Этот факт говорит, что он хотел спать и он спал, то есть что хотел, то и делал.

И пусть спит себе, то есть пусть себе давит!

Если кто возразит и напомним о том, что он все проспал, в то время как он давил, а другие... и так далее, то еще неизвестно... На воде вилами писано. Так что, знаете...

Я опять заснул у телетайпа. А он ушел. Пришел другой, меня разбудил.

А этого я даже и фамилии не знаю. Знаю, что он УНИКА. Как хотите понимайте. Вставляет себе в зад пластинку и: «Тру-лю-лю! Тру-лю-лю!»

Просто? Просто.

Или же: «Там-там-там! Там-там-там!»

Просто? Просто.

Или же: «Ля-ля-ля! Ля-ля-ля!»

Тот же ведь очень просто. Пока не снимет пластинку. Потом перерыв. И опять в зад пластинку. И пошла та же музыка.

Пластинки в бордюрах. Бывают желтые с белым бордюром. Бывают белые с желтым бордюром. Бывают в сплошных бордюрах. Бывают с разрывами: есть бордюры — нет бордюра. Бордюры в основном простой и ясный. Пара светлых цветочков с листочком. Или пара листочков с одним цветочком. Или попарно, так сказать: пара тех — пара этих. Два цветочка — два листочка...

Другие слушают, выпятив уши. Мозги набекрень. Затылки с дырками. Рты до ушей. Животы пустые. Дети не понимают. Дети спрашивают — им объясняют. Что дети? Дети есть дети. Дети тут ни при чем, как видите. Жалко детей...

ЗНАЕТЕ!..

Почему сейчас фамилии пишутся по алфавиту?

Вот почему. Раньше этого не было. Писали просто. Одну за другой. Это было, конечно, ошибкой. Один поднял этот вопрос. Он на А начинался. А очутился в конце. Ему показалось, что он последний, несчастный, покинутый, оскорбленный, брошенный и так далее. И он стал кидаться камнями в других, в тех, кто был первым, вторым, даже третьим. Это был какой-то обыкновенный список, не то какая-то афиша, не то список избирателей, не то еще что-то. Он разбил голову двоим или троим, а двоим попал в ногу. А потом убежал в другой город и там свбил отряд, и этот отряд был из тех, кто были в списках последними, и их порядочно набралось. Точно столько же, сколько и первых. И эти напали на тех. Бой. Стратегия. Раненые. Убитые. Фанфары, техника, убитые. Потом переговоры. Полковонец последних в списках говорит полководцу первых:

— Вы это что? А?

А тот ему:

— А чего? Ишь ты!

Этот ему:

— Мы вас всех!

А тот ему:

— Нет, мы вас всех!

Тогда этот ему говорит:

— А ты скотина, свинья и дохлятина!

А тот ему говорит:

— А ты дубина, осина и ель вонючая!

А этот ему говорит:

— А вы все ублюдки, верблюды, бараны, гады полосатые, шимпанзирующее отродье, сито непочиненное, ведро дырявое, лопухий лоботряс, трескучая дробилочка, кухонная полка, поганая дверная ручка, журчащий ватерклозет, ватерклозетский балбес, дырка, говно и так далее...

Ну и тот ему в таком же роде.

Потом переговоры кончаются. Оба сраных генерала отходят к своим позициям, и начинается свистопляска. Опять бой, выстрелы, кирасиры, рапиры, танки, бомбы, взрывы, атаки, кони, люди смешались в залпах орудий...

А потом, перебив порядком друг друга, один сказал так:

— Давайте так! Давайте по алфавиту.

И все стали по алфавиту. И всем стало хорошо и легко на душе.

А потом опять все пошло по-старому, и назревали конфликты...

Один показал мне листок бумаги. Он сказал:

— Вот что я написал, поразмыслив над всем.

Вот что он написал:

«А — пришло пять человек.

Б — пришло шесть человек.

В — пришло семь человек.

Г — все ушли».

— Ну как? — спросил он.

Я спросил:

— Почему сразу пять?

Он пожал плечами. Я ничего не ответил.

РЕЧЬ В АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ И ЧЕРТЕЖНЫХ РАБОТ ПО АЭРОНАВТИКЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО КОРРЕСПОНДЕНТА ШЕРЕЛБЕРЕЛДЕРЕЛСЕРЕЛВЕРТОВА В ЗАЛЕ ДЛЯ ИГРЫ В МЯЧ

«Товарищи! Дамы и господа! Президенты и космонавты! Англичане и папуасы! Отцы и матери! Мы берем одну палку, подразумевая, что это две палки. Подразумеваем только лишь исключительно потому, в силу того, я хочу сказать, что у нас под рукой, дорогие товарищи, нет другой, то есть попросту второй такой же палки. Итак. Дорогие люди! Глядите сюда, глядите сюда: мы берем отмечаем один конец одной палки номером 1.

Потом другой конец другой палки — номером 2. (Надеюсь, вы не забыли, господа, что мы подразумеваем две палки, и не обращайтесь, что у меня в руках сейчас, в настоящее время, всего лишь, как вы видите,— одна!)

Итак. У кого есть ножичек? Ни у кого нет ножичка? У вас есть? Давайте сюда. Так. Итак. Мы что делаем?

Мы надрезаем на обоих концах, то есть, я хотел сказать, на каждом конце каждой палки такие, я бы сказал, небольшие углубления.

Вы видите все? Так. Итак. Мы накладываем одну палку на, я бы сказал, другую. Вот так. Итак. Что мы находим в результате этого? В результате этого мы получаем, как каждый видит из вас, вероятно, понял, абсолютно идеальную палку требуемой длины.

Итак. Все. Я кончил, господа. Я приветствую вас, я приветствую!!!

(Ученый идет под громкие овации, крики «ура», «твою мать!» и другие возгласы. Он машет людям рукой.)

После выступления этого уважаемого человека как-то руки опускаются. Он сразу, с ходу, с размаху, блестяще, виртуозно, голословно, потрясающе, бесподобно, удивительно, выразительно, светски, талантливо, остроумно, ловко, фехтовательски, беспардонно (я частенько путаю слова, но не в этом дело), охватывающе, жульнически, безобразно, хамски, нахально, демагогически (опять не те слова!) дает вам понять, что вы ни черта не значите и ваше место на свалке, в помойной яме, в угольной яме, в темном мешке, на том свете — где угодно! Он дает вам это понять всей силой своей учености, способностей, фантазии, изобретательности, сообразительности — чего хотите!

Когда я с ним был, он мне говорил: каждый странный, все странные. Другой одно делает, третий второе. Каждый свое. Каждый по-своему. Один, например, так считает: вот это вот интересно и странно. Другой наоборот считает...

Это он мне истины говорил. Замечательный был человек — все знал. Он знал, что истины забывают, и твердил их мне беспрерывно. В этом смысле я разделяю его точку зрения. Опять-таки смотря как понимать...

МИЛЫЕ МИЛЫЕ...

Я увидел их, но подойти не смог. Они обиделись на другой день. Встречают меня, возмущаются. Я объясняю:

— Я нагнулся, и у меня штаны лопнули сзади по швам, и я не мог к вам подойти, хотя очень хотелось.

Требуют:

— Покажите.

Я показываю:

— Полюбуйтесь.

Они остались довольны. Пригласили меня обедать. Была курица. Суп с горохом. Яйца. Дыни. Фрикадельки. Антрекот. Зелень. Свинина. Редиска. Хрен. Утка. Лапша. Вафли. Пряники. Они знают, что я очень вафли люблю. Очень милые, милые люди...

ВОТ ЧТО Я ВАМ СКАЖУ

Один заявляет во всеулышание:

— Кончайте этот бред! Мы с вами не пойдем! Возьмите свое произведение и повесьте на гвоздик там, где оно нужнее!

Я нарочно привожу его слова, чтобы обратили на них внимание. Я для того их привел, чтобы каждый дал бы ему по экземпляру моего несравненного произведения, и пусть он идет с ним туда, куда он так настойчиво стремится, и пусть сидит там до тех пор, пока все экземпляры моего несравненного произведения не уйдут на его необходимые в таком месте нужды. Его место там с моим произведением! Пожелаем же им обоим здоровья, выдержки и созидательной работы!

Ах, вы спрашиваете, почему я так не дорожу своим произведением, позволяя вешать его на гвоздик и давая возможность... я вас понял! Я не даю ему никакой возможности, никакой возможности! Куда вы денете свои экземпляры, зависит от вас, а у меня не книжный магазин!

А вы что хотели сказать? Ничего? А вы? Ничего? Ну пожалуйста, пожалуйста... ах, вы спрашиваете меня, кто будет это читать? Отвечаю: «Вы!» Ах, вы не будете? Почему же? Вам не нравится? Ну тогда не читайте, в чем же дело. Вы школу окончили? Окончили. Молодец. Еще что-нибудь окончили? Не хотите отвечать? Почему же? Потому что плевали на меня и на мое произведение? Тогда прочтите. Не будете читать? Напрасно. Если вы будете плевать как верблюд и не будете ничего читать, вы останетесь на очень низком уровне развития. Ах, вы будете читать что-нибудь другое?? Вам полезно, полезно, начинайте прямо с букваря! Ах, никто не будет читать мое произведение? Будут. Куда они денутся!

А вы, девушка, что так рот разинули? Ничего не понятно? Ничего? Ровным счетом? Совершенно? Ни-ни? Нисколько? Вовсе? Правда? Ну, миленькая вы моя! Лю-лю! Ну ладно, ладно, не обижайся, девка! Чего тебе обижаться! С такими-то ногами! С такой-то вирзохой! Ну вот обиделась, ушла, вот что значит, когда человек не понимает, когда его хвалят, уважают. И не знает, за что его хвалят и уважают. А за что же еще хвалить? Ну не за разинутый же рот, господи, не за разинутый же рот, куда ворона может залететь, честное слово!

А вы что там шебуршитесь? Вши вас там заели, что ли?

О! Жму вашу руку! Вы меня отлично поняли! Наливаю вам стакан! Пейте, мой дорогой. Выпьем с вами! Оп-ля! Прекрасно!

Вы говорите, что здесь и понимать-то нечего? Конечно нечего! Чего уж тут понимать, когда все понятно!

ФОТО-МОТО

Фотокросс с мотоциклом. Кросс по кругу. Все бегут за мотоциклами. У каждого бегущего — три фотоаппарата. По условию. Самое интересное начинается с того, когда становится непонятно, кто за кем бежит и зачем вообще это нужно.

Зрелище прекрасное. Вид необычный. Все кричат.

Некоторые бросают фотоаппараты. Очко. Некоторые бросают по два-два очка. Иные три-три очка. Четыре очка — не бывает. В связи с фотоаппаратами. Только три. Но не четыре. Чем больше очков, тем лучше. Или хуже. Не в этом дело. Очки идут. Мотоциклы стучат. Все довольно мило.

Потом люди расходятся группами. Спорят. Хихикают. Бьют друг друга по морде. Крик. Ругань. Группы.

И все от чего?

Оттого всё, что кросс фото-мото, и всё.

ТРАКТАТ О ТОМ, КОМУ МОЖНО ПОДСАЖИВАТЬСЯ, А КОМУ НЕЛЬЗЯ

Например, мы сидим. Нас двое. Пришли нежелательно подсаживающиеся. На хрена нам! Следует сказать: «Мы не хотим».

В противном случае, в силу своей мягкости, нерешительности, чистосердечности, доброты и т. д. не заявись со всей прямоотой и твердостью: «Мы не хотим!» — не напешься до предела. Вот и все. Нужно сурово и жестко, со всей строгостью относиться к людям, которые нежелательно подсаживаются. Таких людей карать, штрафовать. Советую ввести эту меру в кабаках, барах, ресторанах, вагон-ресторанах, на лотках, в шинках, погребках, закусовых, рюмочных, кафе, в домашних условиях (имею в виду безбилетников), в морских условиях, магазинных условиях (имею в виду пол-литра на двоих). С третьего — неминуемо штраф. Третий должен знать об этом. Третий должен уйти. Другое дело, когда нам желателен подсаживающийся. Тогда все меняется. О штрафе не может быть и речи. Жест энергичной пьяной руки. Улыбка до ушей. Пол-литра на троих!

Эта тема не из последних, а может быть, даже одна из важнейших тем человечества, если не считать темы созидания, учебы, семьи, любви, морали, чести, спорта, культурно-массовых мероприятий, прогулок на свежем воздухе, трезвенности, бокса, кулинарии и других отраслей (собаки тут, конечно, ни при чем, хотя собаки и кошки тоже при чем).

О пьяницах много писали, а они все пьют. Как будто о них писали мало, или они ничего не читают? Все больше пьют? И себя со стороны не видят. Пусть они это прочтут.

И себя увидят: в каком они неприглядном виде — нелепом, глупом и жалком. И как им не стыдно! Зачем они пьют? Что им, плохо, что ли? Им, по-моему, хорошо. А они пьют. Значит, им плохо. Поэтому они пьют. А к чему это приведет? Надо, чтоб приводило к чему-то. Ну хотя бы к славе или к богатству. А пьянство к этому не приводит. Наоборот. Человек станет нищий. Он все свои деньги пропьет и будет без денег. Поест у него не будет. Плохо ему будет. А надо, чтобы ему было хорошо. Чтоб все у него было. Кран, стенка, пол, носки, книги, куры, самовары. А он пьет. Ему же хуже! Те деньги, что пропил, мог бы сохранить и фруктов поест. Алычи, айвы, арбузов, а дыни! Да не только дыни! Можно даже роля купить. Играл бы себе на роляе. Жена бы пела...

Сидят за столом, а стол накрыт. Зубровка. Спотыкач. Первач. Чача. Чего только нет! Шампанское. Бутылка спирта для тех, кто намерен напиться до предела. Под столом ковры. Вались под стол и спи. Для женщин один стол, для мужчин другой. Чтобы под столом был порядок!

Вон за перечницей бутылка норвежского рома. Сбоку, я вижу, армянский коньяк. Хороший все же народ — армяне! Грузинское вино. И грузины народ неплохой. Азербайджанское виноградное. Хороший народ — азербайджанцы! Русская водка. Молодцы русские! А вот и другие «народы» выстроились на столе. Весь мир. Пил, пью и буду пить! Рюмки, стаканы, фужеры, стаканчики, рюмочки, стопари, гоп-гоп-опля! (В смысле дернул, опрокинул, выпил.) Водка, од-кхал! Хорошо!.. По второй, повторим!..

Пиво, шампанское. Сладкое. Полусладкое. Сухое. Игристое. Искрящееся. Советское. Немецкое. Венгерское. Французское...

УТРО

Утром солнце двигалось кверху. Тени ложились косо. Улицы пустовали. Навстречу мне шел человек. Он поравнялся со мной. Он взял меня за рукав. Я видел его дружелюбный взгляд.

— Гнома поймали, мой друг! — сказал он.

— Какого гнома? — спросил я невольно.

— Как — какого? — поднял он брови.

— Где он был? — спросил я глупо.

— Он был везде! — крикнул он.

— Почему? — спросил я.

— Как почему? Это факт.

— Что за факт?

— Общеизвестный. А вам неизвестно?

— Нет, — сказал я.

— О! — сказал он.

— Да, — сказал я.

— О! — сказал он. — Гном все тот же, с шапочкой набоку. И с зеленой кисточкой.

Давали его вместе с сахаром. Я хотел взять его, но мне был не нужен сахар — вы меня понимаете? Мне не дали его без сахара, а сказали: «Возьмите сахар, дадим вам гнома».

— Это белиберда.

— Нет, это не белиберда.

— Это глупости.

— Нет, это не глупости. — И гном сбежал. Он бежал через задний ход, потому что передний был заперт. Его видели двое калек и один больной. Они трое были без шапок...

— Это вы больной?

— Я не больной, я в шапке, его видели трое без шапок...

— Чепуха.

— Нет, это не чепуха.

Я повернулся уйти, но он встал передо мной.

— Вы должны знать о гноме, — сказал он ясно.

— Я не желаю, — ответил я.

В конце улицы кто-то шел.

— Минуточку, — сказал он и помчался ему навстречу.

ЧЕРТ ТЕ ЧТО

— Черт возьми! — вскрикнул я, протерев глаза.

Мимо меня проходили люди. Их вид меня поразил. У них были предметы утвари вместо голов. Вот идет: на месте головы сидит крепко чайник. Ручка стучит по боку чайника.

Человек-чайник прошел мимо. А эти двое — кастрюлька и сковородка.

А! Что это?!

Это уж слишком! Деревянная ложка! Маленькая деревянная ложка вместо головы.

Человек-ложка сказал: «Ни туды ни сюды и ддррр-брым!»

Я отскочил в сторону, в подъезд. Другой, с головой-кастрюлькой ответил: «Андрюша, врим, бегали дрлинг...»

С головой-ложкой сказал: «Ну не бывали, бывали, туды и сюды...»

Тот другой ответил: «А-а-а... вrrrr-трррр-врт...»

С головой-ложкой сказал: «Пер-вер-дер — обдурили Дария...»

Другой засмеялся: «И... и... и... хи... хи... хи...»

Я поинтересовался:

— О чем здесь, прошу вас, скажите, вы только что говорили?

Они оба сказали:

— Дербртвр...

ПУГОВИЦА

Мой дядя

Так и запомнился мне мой дядя — когда он приезжал к нам в гости в те далекие времена — с огромной пуговицей на кальсонах.

Таким запомнил я дядю в детстве, таким остался он на всю жизнь — с огромной пуговицей на кальсонах.

И когда говорят у нас в доме о дяде, когда вспоминают его светлый образ, его заслуги перед государством, то передо мной возникают его кальсоны с огромной пуговицей от пальто.

Отец говорит: «Он был красив» — я вижу пуговицу на кальсонах.

Мать вспоминает его улыбку — я вижу пуговицу на кальсонах.

Когда я смотрю на его портрет — я вижу его кальсоны с огромной пуговицей от пальто.

ИЗ НЕВЫ В НЕВУ

Я их вспоминаю с восторгом. Это были упорные люди. Самые работающие люди. Работа горела у них огнем.

Я не встречал ни до ни после таких работающих людей.

Они работали дотемна.

Чуть свет они подъезжали к Неве, устанавливали водокачку. Это была примитивная штука, что-то вроде насоса. Она приводилась в движение вручную. И так, они брались за дело. Как прекрасны в труде эти люди! Они шестером облепляли рычаг и по команде: «Вперед, ребята!» — яростно начинали качать.

Один конец шланга шел в воду. Оба конца шли в воду. Они перекачивали Неву. Может быть, вы удивитесь этому. Или вы усомнитесь в их пользе, или засмеетесь, в конце концов.

Но шестеро были другого мнения. И трудились они как черти. И нужно им поклониться. Ибо они трудились.

Мелькал рычаг. Шла вода. Светились их лица. Работа спорилась.

Они останавливались на миг вытереть пот со лба и вздохнуть полной грудью. И снова бежала по шлангу вода.

Вечером их ждал ужин. Обед у них не бывало. Они не тратили даром времени.

— Кончай работу! — кричал бригадир. Его зычный голос был тверд. В нем сквозили уверенность и упрямство.

Шесть упорных садились за стол. Двигалось шесть уверенных челюстей. Жевало шесть довольных ртов. Гордо блестело двенадцать зрачков.



EROTOPAEGNIA

Читатель, державший в руках четвертую, апрельскую книжку нашего журнала, целиком посвященную эротике в искусстве, наверное, запомнил публикацию фрагмента «Erotopaegnía». Название сборника переводов Валерия Брюсова из латинских поэтов означает буквально: «Любовные игры». Нам показалось, что, взятое в широком смысле, заглавие обнимает все разнообразное содержание «эротического» номера. Надеюсь в дальнейшем регулярно обращаться к этой вечной теме искусства, редакция журнала предлагает вниманию читателей новую рубрику.

НОВАЯ ЕВА

ТАТЬЯНА НИКОЛЬСКАЯ

В начале XX века в России, так же, как и во всем мире, усилился интерес к женскому вопросу. В Петербурге, Москве и в провинции устраивались бесконечные диспуты о том, какой должна быть современная женщина, в журналах и газетах печаталось огромное количество статей, в которых высказывались часто взаимоисключающие точки зрения. Появился даже специальный журнал «Современная женщина», выходивший в 1910-х годах в Москве. Почти в каждом выступлении на «женскую» тему затрагивался вопрос о праве женщины на сексуальную свободу, которая часто воспринималась как способ борьбы против морали двойного стандарта. Тургеневской девушке, названной популярным беллетристом В. Немировичем-Данченко «нежным венчиком рабской поры», противопоставлялась независимая «женщина-танго».

Одна из московских газет в 1914 году предложила своим читателям анкету «От Тургенева до танго»¹, на которую откликнулись многие известные писатели, выступавшие в защиту женской сексуальной свободы. Так Федор Сологуб написал, что новая женщина не хочет принимать семьи и изменяет мужу, «потому что отвергает всякие внешние санкции,

¹ Московская газета. 1914. № 298.

требует простора морали без обязательств. Хочет жить не потому, что так требует закон, а потому, что сама этого хочет». В. Немирович-Данченко доказывал, что свойственное современной женщине стремление к радостям жизни не делает ее хуже «тургеневской девушки», не требовавшей для себя почти ничего. Радикальной точки зрения придерживался известный грузинский критик Арчил Джорджадзе, заявивший, что женщина может быть и Дон Жуаном и Ловеласом и Саниным.

Естественно, что в литературе начала века появилась галерея «новых женщин», смело переступавших нормы традиционной морали. Это и героиня повести В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины», и Екатерина Ивановна Л. Андреева, и Елена из «Ревности» Арцыбашева, и героини рассказов В. Винниченко, одна из которых, Дара, даже покупает себе мужчину, с которым честно расплачивается за «сеанс»². Образ «современной» женщины, афиширующей свою сексуальную свободу, быстро проник в массовую литературу и стал своеобразным клише. Поэтесса Любовь Столица в статье «Новая Ева» не без иронии писала о двух ставших модными женских типах. Первый «желтоволосяный или даже лилово-голубо-зеленоволосый, гибкий до змеиности и бледный до прозрачности, с почти святыми глазами и развратными устами. Это — женщина-танго. Другой — в черных, а иногда и в красных стриженных кудрях, угловатый, как мальчишка, и ловкий, как апаш, с почти невинным личиком и наглой улыбкой. Это — женщина-гамен»³.

Из женских произведений на модную тему наибольшей популярностью в начале века пользовались роман Е. Нагродской «Гнев Диониса» и шеститомная эпопея А. Вербицкой «Ключи счастья», в которой повествовалось о жизни и приключениях Мани Ельцовой, названной современным критиком мелодраматизированным женским вариантом Санина⁴. Если в произведениях Нагродской и Вербицкой эротика, наряду с занимательностью сюжета, служила средством привлечения массового читателя, то у писательниц символистского круга, прежде всего Л. Зиновьевой-Аннибал, автора первой на русском языке повести о лесбийской любви «Тридцать три уroda», эротические мотивы были тесно связаны с философско-эстетическими концепциями, в частности с идеями о святости плоти⁵.

Промежуточное место между массовой и элитарной литературой занимало творчество Анны Мар (1887—1917) — пожалуй, единственной в русской литературе писательницы, целиком посвятившей себя разработке эротической темы. По словам критика Л. Фортунатова, она, «не принадлежа ни к феминисткам, ни к традиционалисткам, умела писать свое и по-своему»⁶. Дочь известного петербургского художника Я. Бровара Анна в 15 лет ушла из дома, жила в Харькове, где в 16 лет вышла замуж, вскоре рассталась с мужем и под псевдонимом Мар стала сотрудничать в газетах и журналах. В 1911 году она вернулась в Петербург, затем переехала в Москву, где познакомилась с В. Брюсовым, заинтересовавшимся ее творчеством. «Знакомлюсь с московскими литераторами, между прочим крайне мило отнесся ко мне Брюсов», — сообщила писательница в письме к известному критику А. Измайлову в 1912 году⁷. При помощи Брюсова в журнале «Русская мысль» тогда же была опубликована автобиографическая повесть Мар «Мимо идущие», вышедшая затем и отдельным изданием. В этой повести с неженским откровением хроникально запечатлена интимная жизнь героини. Правдивостью тона, отсутствием двусмысленностей и умолчаний ее произведение выгодно отличалось от типично дамской кокетливой прозы. «В героине Мар живут и воюют две женщины: новая и старая. Первая обладает смелостью и самокритицизмом, борется с условностями и традициями... вторая — робка и покорна», — писала критик Е. Колтоновская⁸.

Автобиографический характер носил и роман «Тебе единому согрешила» (1915) о любви эмансипированной женщины к католическому священнику. Скандальную известность принес писательнице роман «Женщина на кресте», вышедший двумя изданиями в 1916 и 1917 годах с таким количеством купюр, что о содержании некоторых страниц невозможно было даже догадаться. Лишь после смерти Мар в 1918 году появилось третье издание книги, на этот раз без купюр. Коллизия романа состоит в столкновении эксцентрич-

² Винниченко В. Честность с собою // Земля. 1911. Вып. 3.

³ Столица Л. Новая Ева // Современная женщина. 1914. № 5.

⁴ Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1978. С. 87.

⁵ Никольская Т. Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Блоковский сборник. Тарту, 1988. Т. 8. С. 123—137.

⁶ Фортунатов Л. Сидорова коза // Журнал журналов. 1916. № 24. С. 3.

⁷ РО ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, № 199.

⁸ День. 1914. № 901.

ной героини, стремящейся к исправлению через наказание, с мужчиной-женоненавистником, который сечет ее розгами как сидорову козу. В полном подчинении чужой воле героиня обретает счастье. Указывая на влияние Захер-Мазоха и Крафт-Эбинга, критика отмечала принципиальное отличие романа Мар от сходных сюжетов в западной литературе, заключающееся в любопытстве экспериментатора, с которым Мар «изучает потребность любящей души... подчинять свою волю воле любимого и необходимость переносить все исходящие отсюда страдания»⁹. Сама писательница, предвидя обвинения в безнравственности, предпослала роману предисловие, в котором, ссылаясь на опыт Реми де Гурмона, отстаивала свое право на «физиологический» роман. Оправданность интереса к отклонениям от общепринятых норм А. Мар обосновывала и в очерке о скульпторе Юлии Свирской: «Садизм и мазохизм — вот слова, которые звучат вульгарно, напоминая бездарность двух писателей и тупость врача, пустившего их в оборот. Две силы, самые страшные силы человеческого духа, пора называть иначе. И все, что ведет к разгадке, углублению, толкованию, выяснению этих сил, пора также признать ценным, важным, насыщенно важным для нас... О здоровом, обычном человеке может рассказать каждый самый известный художник... Порок, грех, уклонение, помешательство (ибо, с точки зрения обывателя, мазохизм — то же помешательство), требуют для анализа исключительного ума и более гибкого таланта»¹⁰.

Томлением по страданию, интересом к эротическим отклонениям проникнуты и прозаические миниатюры А. Мар «Cartes postales», вошедшие в сборники «Миниатюры» (1906), «Невозможное» (1912), «Кровь и кольца» (1916). На одной-двух страницах писательнице удается передать не только сюжет, но и эмоциональное состояние своих героев. Стремление к лаконичности было творческим кредо А. Мар: «Я прощу писателю все, но не растянутость... я стремлюсь к конечной сжатости», — писала она А. Измайлову¹¹. Язык многих новелл, отрывистый, нервный, предельно концентрированный, как нельзя более подходил к немому кинематографу, и не случайно писательница сделалась известной киносценаристкой. «Ее книги расходились хорошо. Еще лучше шли ее «Кино-повести», сделавшие ей большое имя в «кино-России», то есть во всей русской провинции», — писал друг А. Мар Ю. Волин¹². Писательница пробовала свои силы и в драматургии. Ее пьеса «Когда тонут корабли», принятая в 1917 году к постановке московским Малым театром, была рецензирована А. Блоком, оставившим запись в дневнике: «Настоящее»¹³.

В марте 1917 года А. Мар отравилась цианистым калием из-за несчастной любви. Узнав о ее смерти, Брюсов записал в «Дневнике поэта»:

Сегодня громовой удар,
По телефону мне сказали,
Что отравилась Анна Мар.
И, кажется, без внешних уз,
Меж нами тайный был союз¹⁴.

В одном из некрологов говорилось, что все ее творчество «вскрывало современную женскую душу, ищущую и гибнущую в этих исканиях»¹⁵.

Эротика в творчестве А. Мар носила холодный головной характер: «Женщины Анны Мар совсем не темпераментны, — писала критик С. Заречная. — Это не вакхическое женское начало, не бунтующая женская плоть, не женщина земля, которая жаждет оплодотворения и покоряется только оплодотворенно, — нет, женщины Анны Мар, лишенные инстинкта материнства, лишены также и здоровой чувственности. Их сладострастие головное, все в ображении»¹⁶. К литературной родословной писательницы можно отнести В. Брюсова и целую плеяду французских писателей — Вилье де Лиль Адана, Барбе Д'Оревильи, Ш. Бодлера, Гюисманса, Реми де Гурмона, из произведений которых А. Мар часто брала эпиграфы для своих «Cartes postales».

Как мы уже упоминали, в начале XX века в символистских кругах получил распространение дионисийский эротизм, основанный на вере в святость плоти. В поисках слияния

⁹ Утро России. 1916. № 190.

¹⁰ Мар А. Юлия Свирская // Журнал журналов. 1917. № 12. С. 10.

¹¹ РО ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, № 199.

¹² Журнал журналов. 1917. № 12. С. 8—9.

¹³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1963. Т. 7. С. 310.

¹⁴ Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 28.

¹⁵ Женское дело. 1917. № 6/7.

¹⁶ Женское дело. 1914. № 8.

плоти с духом ряд писателей и поэтов различной творческой ориентации обратились к эзотерическим обрядам русских мистических сектантов — хлыстов. Хлыстовский фольклор использовали К. Бальмонт, Андрей Белый, Н. Клюев, З. Гиппиус, М. Кузмин¹⁷. Как ни удивительно, это увлечение продолжалось и в советское время. Окрашенная эротизмом хлыстовская тема явилась центральной в творчестве по меньшей мере двух поэтов — Анны Радловой (1891—1949) и Ольги Черемшановой (1904—1970). В пьесе А. Радловой «Богородицын корабль» (1922) и в ее стихах из сборника «Крылатый корабль» (1922) изображены радения, участники которых доводят себя до состояния религиозно-эротического экстаза. Хлыстовская тема у Радловой органично сплавлена с античным дионисийством и одновременно проецирована на современность. Вихрь радений поэта ссопрягает с разрушением Рима и с постигшими Россию социальными катаклизмами.

Еще большей экзальтацией насыщены основанные на подлинном фольклоре псалмы О. Черемшановой, писавшиеся во второй половине двадцатых и первой половине тридцатых годов, заведомо не предназначенные для печати. Самобытность таланта этой практически неизвестной читателю поэтессы заслуживает отдельного разговора.

Черемшанова — псевдоним, под которым писала Ольга Александровна Чижова, в мужестве Ельшина. Она родилась и училась в Уфе. Вскоре после революции уехала с семьей в Сибирь, сблизилась с омскими поэтами, среди которых был и Леонид Мартынов. Период 1921—1924 годов сама Черемшанова охарактеризовала как «религиозные брожения». Она посещала дом баптистов на Оми, увлекалась йогой. В конспективных биографических записках есть глухое упоминание и о подземном храме сибирских святителей¹⁸. В 1924 году Черемшанова уехала в Москву, несколько месяцев проучилась в студии МХАТа, затем переехала в Ленинград. Она занималась декламацией с Н. Ходотовым и с 1926 года стала выступать на эстраде с мелодекламацией и исполнением характерных танцев. Среди друзей артистки были М. Кузмин и А. Радлова. По словам близко знавших Черемшанову, она была членом хлыстовской коммуны, однако достоверных сведений об этом нам обнаружить не удалось. В 1925 году поэтесса издала свой единственный поэтический сборник «Склеп», предисловие к которому написал Михаил Кузмин. Поэт указывал на фольклорные мотивы в ее творчестве, привязанность к «фиксированным веками метафорам и образцам народной поэзии»¹⁹. В стихах «Склепа» уже звучит тема самобичевания, но связь ее с хлыстовством лишь ассоциативная. Без сомнения, Кузмин знал и хлыстовские псалмы поэтессы. В стихотворении конца 20-х годов, ей посвященном, он писал:

И когда на оживленный дансинг,
Где-нибудь в Берлине или Вене,
Вы войдете в скромном туалете,
Праздные зеваки и виверы
Девушку кремневую увидят
И смутятся плоскодонным сердцем,
Отчего так чуждо и знакомо
Это пламя, скрытое под спудом,

Эта дикая, глухая воля,
Эти волны черного радения.
На глазах, как будто ночи, ставни,
На устах замок висит заветный,
А коснитесь — передернет тело,
Словно мокрою рукой взялся за провод.
И твердят насупленные брови
О древнейшей, небывалой нови²⁰.

Обильно используя сектантскую терминологию, Черемшанова не ограничивается простой стилизацией псалмов, а воссоздает эротическую стихию радений, проецируя на себя образ хлыстовской Богородицы. Ее духовно-эротическая поэзия пронизана электрическими зарядами последнего откровения любовного экстаза. Как отмечал М. Кузмин, стихи Черемшановой были рассчитаны на произнесение вслух: «Они требуют плоти и крови, конкретно живого человека, неся в себе всю потенцию полнокровного исполнения. Особенно заметно это в ритмах, гибких, меняющихся, эмоциональных, но ритмах скорее декламационных, чем метрических»²¹. Идеальным исполнителем стихов была сама поэтесса. В последние годы

¹⁷ Иваск Ю. Поэты русского модернизма и мистическое сектантство // Russian modernism. Ithaka, 1978.

¹⁸ Конспективные биографические заметки Черемшановой хранятся в собрании знаменитого ленинградского библиофила, коллекционера рукописей М. С. Лесмана, вдова которого Н. Г. Князева любезно позволила с ними ознакомиться. О Черемшановой также см.: Никольская Т. Тема мистического сектантства в русской поэзии двадцатых годов XX века // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1990. Вып. 883. С. 157—169.

¹⁹ Черемшанова О. Склеп. Л., 1925. С. 4.

²⁰ Кузмин М. Собрание стихов. Мюнхен, 1977. Т. 3. С. 508.

²¹ Черемшанова О. Склеп. С. 7.

жизни, будучи уже на пенсии, Ольга Александровна охотно знакомила со своим творчеством молодых друзей, по просьбе которых переписывала свои хлыстовские стихи в тетрадки и дарила. Ей хотелось, чтобы хотя бы в списках распространилась ее своеобразная поэзия.

Разумеется, в одной статье нельзя рассказать о всех писательницах и поэтессах, отдавших дань эротической теме. Если бы мне предложили составить такую антологию, я бы начала ее с Мирры Лохвицкой, а из имен малоизвестных, помимо уже названных, включила бы Любовь Столицу, языческое буйство стихов которой покоряло ее современников, Наталью Грушко, автора сборника пряно-эротических стихов «Ева», Марию Шкапскую, стихи которой на такую непозитическую тему, как аборт, стали достоянием искусства, и Нину Хабиас-Комарову, чей единственный сборник «Стихетты», вышедший мизерным тиражом в начале двадцатых годов, наряду с книгой ее мужа имажиниста Ивана Грузинова «Серафические подвески», был запрещен цензурой. Я бы включила в антологию и раздел эротического кемпа, куда вошли бы по стихотворению из «Стихов зеленой дамы» Н. Поплавской, «Мутного вина» Е. Стырской и многое, многое другое.

ОЛЬГА ЧЕРЕМШАНОВА

КРЫЛАТЫЙ КРУГ

Во святом кружении душевном
Словно парус риза раздувается...
В умилении моем душевном
Сердце господу открывается...
Заплясала дева, заплясала,
Словно книгушки священные записала.
Во прыжках своих, в круженьях дивных
Записала пером из крыльев серафимьих.
Нежный трепет белых риз...

«Дева, дева, не кружись,
На нас, дева, оглянись!
За нас грешных помолись!»
— Кто меня, деву, любил?
Кто из груди моей кровь пил?
Кто меня духом высоким ласкал?



Ольга Черемшанова. Около 1934-го

Кто меня, деву, целовал?..

«Ох, тебе хвала, хвала!

Ты Христа нам зачала!»

Ох, мне трепетно, смятенно на груди,
Тоской небо хоть широкое пруди!
Чую, режет меня острый нож,
Мой сыночек на тебя будет похож...
Где правда?.. Где ложь?..
Не думай о смятенных страшных строках,
Не думай об искалечивших тебя руках.
От тебя, дева, любви своей не скрою.
Радуйся, благодатная, господь с тобою.

VIII.26 г. Ленинград

ЧЕРНАЯ МОЛОТЬБА

Ох, на кладбище на черном
Колки сосенки шумят,
Колки сосенки шумят,
В пути праведны манят.
Только мне то, чернобровушке,
Ко сосенкам не идти,
Как стою-то на неверном я
На злом, крутом пути.
Только есть лекарство на мою болезнь,
Размечи о том ты, ветер, благую весть,
А Вы, родимые, разойдитесь, умоляю Вас.
Слушайте богородицы Вашей строгий приказ!
А ты, сестрица белокура,
Хороша ты и не хмура,
Ты тут горю пособи —
Коврик под ноги стели,
На ковре на том разлягусь,
Обрету я снова благость,
А ты, мила, порадей —
Меня розгами ты бей...
От этой, от черной, от молотьбы,
Не уйдут грехи от своей судьбы,
Отделатся от тела, как зерно от колоса,
Восстану я в призыве духового голоса.
Снова крылья на душе моей темной возрастут,
Моей песней сердца умиленные запоют,
Сам меня дух на престол пресветлый возведет,
Сам и ризы мои черные распахнет,

И узрите на теле моем знаки утишения,
Вам, малoverным, на радость и подчинение.
Раны те да садины — божьи письмена.
Учитесь искать в грехе божьи имена.

14.1.30 г. Ленинград

СОКРОВЕННЫЙ СМЫСЛ

Мой смертный приговор подписан,
Дышать — еще не значит жить.
Не вопль трагической актрисы
Способен правду заглушить.
И я не задаю вопросов,
Без них дано понять и знать,
Что скроено когда-то косо,
Почти немислимо шивать.
Простые вещи — дух и тело,
А вместе — сложности предел,
И тот, кто поступает смело,
Тот побеждает, если смел.
Иные дни... иные меры,
Но сокровенный смысл один —
От темных оргий тамплиеров
До розенкрейцеровских вершин.
Желаний темных черный сгусток
Слезой моей неразворим,
И небо пусто, тело пусто,
Во мне лишь ты — неколебим.
В тебе одном — все разрешенья,
Превыше песен, зовов, слов...
И злое кровное томленья,
И взлеты из земных оков.
Да, правду, что коснулась слуха,
Нам никогда не пребороть,
Ты — плоть, исполненная духа,
И дух — принявший кровь и плоть.
Ты мне — терпенья и мученья
Цепь неразрывную сплели —
Небес святое откровенье
И кровь горячая земли.
Но ты далеко, хоть и близко,
Две правды очень трудно слить...
Мой смертный приговор подписан,
Дышать — еще не значит жить.

12.IX.55. Ленинград

ЕВГЕНИЙ БИНЕВИЧ

АЛЕКСАНДР БЛОК и братья ГИППИУСЫ

«Жили-были старик со старухой, и было у них три сына.» И все трое — поэты. Собственно, родители никакими стариками не были — главе семейства В. И. Гиппиусу (1853—1918), крупному чиновнику земского отдела, в год рождения младшего — Василия исполнилось лишь 37 лет. Были у него еще дети — сын Лев и дочь Вера, по старшинству третий и четвертая, но к писательству отношения они не имели. Зато сам Василий Иванович литературного труда не чурался и в молодости под псевдонимом В. Герси сотрудничал в журналах, переводил Данте и Петрарку.

Эти литературные, и в особенности поэтические, наклонности были родовыми. Не случайно в древнейшем гербе Гиппиусов — Пегас. «Завещанность мне чуялась во всем...» — писал старший из братьев — Владимир, подписывавший свои поэтические книги то Вл. Бестужев, то Вл. Нелединский.

Что значат крылья конские в гербе?
Или стихами он ¹ раздолье славил?

Не имя шумное вручил судьбе,—
Лишь герб с двумя волшебными конями...

Зинаида Гиппиус тоже их рода. Владимир Набоков, ученик старшего Гиппиуса времен директорства того в Тенишевском училище, считал его «автором замечательных стихов», казавшихся ему тогда гениальными, и называл «кузину Зинаиду» «значительно более знаменитой, но менее талантливой» ².

Братья, один за другим, учились и кончали петербургскую Шестую гимназию, потом — Университет. Здесь, на юридическом факультете, студент Александр Гиппиус подошел однажды к студенту Александру Блоку и попросил у него лекции по государственному праву, как записано у Блока — «услышав от кого-то, что мой конспект хорош» ³. Они подружились. Их объединило одинаковое восприятие жизни, сходство литературных пристрастий, любовь к театру.

Письма Блока к А. Гиппиусу опубликованы в 8-м томе его Собрания сочинений, а то, что не вошло туда — несколько кратких записок, — в первой книге 92-го тома «Литературного наследства», как и часть писем Гиппиуса к Блоку. Но несколько весьма интересных писем Александра Гиппиуса, по новому раскрывающих личностные качества друзей и их взаимоотношения, составителями этого тома почему-то не учтены. Хранятся они в блоковском фонде ЦГАЛИ (ф. 55, оп. 1, ед. хр. 215).

Началась их переписка в 1901 году, когда студенты разъехались на каникулы: Блок — в Шахматово, а Гиппиус — в Силамяги.

Милый Александр Александрович!

Как Вы живете? Как Ваши экзамены? Статистика, Кауфман? ⁴

Очень и очень жалею, что Вас нет здесь, так [как] я испытываю большое блаженство. Представьте себе самую удачную комбинацию двух природ — русской и финляндской, и Вы получите некоторое понятие о Силамягах. Дача на берегу моря — вечно прекрасного, разнообразного, бесконечно широкого и безмерно живого, лес то хвойный, то лиственный, луга, поля, все, что уступами спускается к морю, все, что живет и дышит. Даже курортный оттенок не мешает.

Впрочем, все это Вы увидите.

Я напишу Вам, как только мы окончательно достроимся и жизнь на даче образуется.

Я очень плохо описываю природу («не сочинитель! — и по всему заметно!») и очень об этом сожалею, так как материал богатейший.

Заниматься толком еще не начал, так как приехал всего третьего дня, но начну на днях, так как не чувствую особой усталости. Тем не менее принимаю все меры, чтобы поправиться. Не пью, а прямо дую молоко и в пище себе не отказываю. Результаты на днях (надеюсь) проявятся.

Вообще я желаю, чтобы это лето принесло мне громадную пользу во всех отношениях, особенно в умственном, хотя из книг я навез сюда только государственно-правовых. Из истинно-мудрых-литературных Ницше и Фета.

Я пишу и, как Хлестаков, не знаю, куда писать (дай напишу на Почтамтскую!), и поэтому наугад пишу в Шахматово. Авось Вы уже там.

Получаю часто письма от Нины Николаевны — мне очень жалко ее. Что-то путается в жизни и едва ли распутает ее. Делаю, что могу. Но советы, хотя и действуют сами по себе, — ничто, так как дать настоящий совет всегда не только трудно, но почти невозможно. Пишу, кажется, так неопределенно, что Вы ничего не поймете (относительно Нины Ник.). Но дело такого рода, что в письме рассказать трудно...

Я вам пишу, а в это время солнце успело сесть, и в окно я вижу море — почти зеркальное и все розовое. Солнце село сегодня за тучи, так что я не мог любоваться закатом его в море — Солнцем, в волны заходящим! — Ночи тут белые, чудные. В лесу есть высокое место, откуда видно море. Я любовался им как-то белою ночью. Чудо!

Крепко жму Вашу руку.

Любящий Вас Александр Гипп[иус].

2

Милый Александр Александрович! Простите, что долго не отвечал Вам на Ваше письмо. Оправданий этому особенных нет. День проходит не так, как бы мне хотелось. Отсюда настроение — умеренное. Странное дело — все внешние условия здесь превосходны, а внутренних не обуславливают. С утра сажусь за книгу. Читаю преталантливейшее сочинение Градовского об администрации XVIII века ⁵ и все больше прихожу к заключению о необходимости изучать историю, особенно родную. Сколько вопросов уясняется. Ко многим явлениям отношение становится иным. Впрочем, Вы не очень любите политические темы. Днем частью гуляю, частью читаю, по вечерам учусь играть в наст[оящий] теннис и оказываю в этом успехи. С кем я играю? Конечно, с барышнями, подругами моей сестры, и нахожу в игре большое удовольствие. Затем — часов в 12 — спать. Живу я совершенно один, в маленьком домике, на берегу моря. — А море Черное шумит, не умолкая.

Недоволен я только, что мало вхожу в курс государственных наук, но не потому не вхожу, что голова занята чем-нибудь другим, более важным, а потому, что голова моя довольно пустовата. — Пустота, страшная пустота! — говорит Лиза в «Дневнике лишнего человека» ⁶ и — пустота, совершенная пустота! — говорил Орнатский ⁷ на уроках математики. К себе я могу отнести только второе (понимаете разницу?).

Затем, причина скорби моей, тиран души мой — Нина Николаевна. Письма ее читать — просто тоска берет. Никакого интереса, кроме регресса!!! Впрочем, об этом со временем.

Я все не могу уловить причин, препятствующих Вам приехать ко мне. Советую от

чистого сердца. Вам очень понравится. Удобнее мне будет, вероятно, в июле. Я Вам, конечно, напишу, но не питайте надежды, жестокий мужчина! (sic)

Любящий Вас Александр Гиппиус.

Июня. Числа не помню — день был без числа.

3

*Силамязи 1901 года. Июля 4-го,
сегодняшний день среда с числом.*

Милый мой Александр Александрович! Я конечно виноват перед Вами. Письмо Ваше⁸ было такое чудное, и я глубоко радуюсь за Вас. Рад, что Вы достигаете того, до чего я до сих пор не могу добраться. Меланхолии, особенно черной, нет больше у меня на душе. Это было случайно. Хотя пользы она мне не принесла особенной. Природа и люди опять поглощают мое внимание — глупое и праздное.

Если я Вам скажу, что душевное равновесие мне возвратили «Братья Карамазовы», — Вы скажете: так и знал! А было по временам плохо. Даже сочинение мое перестало меня интересовать⁹. Впрочем, в этом отношении могу слегка оправдаться. Очень уж бездарны некоторые ученые, с ужасом думаю, что имею шансы сделаться подобным им. Фактов много, и преинтересных, но читать скучно, а книга почти в 1000 страниц. Вывод отсюда, что, вероятно, факты сами по себе неинтересные, интересна только их связь с более важными и глубокими жизненными явлениями. Впрочем, об этом я Вам, вероятно, говорил всю зиму и надоел хуже горькой редьки.

Ах, если бы Вы видели, какая тут природа, какие окрестности.

Хожу тут довольно много. Если далеко, то с барышнями. Как-то бродил до 5-ти утра. Скажу откровенно: я желал бы бродить только с одной, которой тут нет, которую я оставил в Петербурге. Был вчера в Нарве. Удивительно любопытный городок. Наполовину старый немецкий, в романском и готическом стиле, наполовину — в русско-провинциальном. И первая половина его необычайно привлекательна. Кроме этого, живописен он удивительно. Разбросан он по берегам Нарвы ниже Нарвского водопада. Поэтому Нарва в городе течет быстро и бурно.

Прочел сегодня в газете роковое известие — Лев Толстой, по заключению докторов, безнадежно болен. Неужели он умрет. В этом мне чудится переворот в жизни. Умерли все, имевшие власть над душами. Кто остается — Розанов¹⁰ со своей незаслуженно странной репутацией и отвлеченный Мережковский¹¹, которого мало читают и еще меньше понимают (хотя книга о Толстом и Досто[евском] разошлась вся в 2 месяца).

Чехов что-то умолк и про [него] только и знаешь, что его издает Маркс¹² да что он женился¹³. Жду Вас к себе во всякое время — всегда буду рад. Впрочем, по воле Вашей будет Вам.

Любящий Вас А. Гип[пиус].

4

Милый Александр Александрович! Очень порадовался за Вас, получив Ваше письмо¹⁴. В настроении своем Вы подымаетесь на те вершины чувств и мыслей, когда и жить не трудно, и дышать не больно. Все это, вероятно, отразилось и в Ваших стихах, которых я еще не знаю (а узнаю?).

Я не писал Вам довольно долго, но делал это не потому, что не хотел Вам писать, а потому, что переживал ряд впечатлений, крайне неопределившихся и незаконченных. Три главные группы чувств я испытывал: думал, ехать или нет за границу на три года на место, которое мне предложили; боролся и борюсь, платонически кокетничая с барышней и совершая с ней по ночам длинные прогулки tête-à-tête*. Борюсь, конечно, с плотским существом своим. Но до сих пор «привычки милой не дал ходу», и, кажется, к лучшему. Наконец, третья группа моей душевной жизни — сочинение. «А, милые родственники! Черт бы вас побрал!» — восклицает клоун в цирке в чеховской «Каштанке». Так, кажется, готов воскликнуть и я о всех героях моего сочинения. Милы они, интересны, поучительны, но удовлетворяют меня пэль-мэль**. Впрочем, занимаюсь усердно. Читаю, делаю выписки, делаю науч-

* Наедине (франц.). Ред.

** Pèle-mêle — вперемешку (франц.) Здесь — постольку-поскольку. Ред.



Александр Гиппиус. 1931. Фото М. Нанпельбаума



Василий Гиппиус

ные открытия и продолжаю возмущаться бездарностью русских профессоров! Какие это ученые.

Читал интереснейшую книгу: история живописи Мутера ¹⁵. Эта книга суший клад для всех любителей живописи, желающих иметь систематическое о ней представление, книга «живописная» (excusez moi *), так живо написана, так талантливо, так любовно! Прочтите, Александр Александрович, советую — это Вам доставит большую отраду.

Хотелось бы мне поговорить об отношении своем к природе, но оно не самостоятельное, т. е. гуляю не один и восхищаюсь не один. Но представьте, какая досада! Небо звездное, чудное, море — дивное, но не очень спокойное, и ни одна звезда не отражается — точно море и небо две разные стихии, чуждые друг другу, как я да та, с которой я гуляю. Она сияет, сверкая звездами, но ничто не отражается во мне, потому что я неспокоен. Только и морю и мне отраднo и светло от звездного неба. Вот Вам моя жизнь, мой милый Александр Александрович. Не настоящая она какая-то. Если нужно поругать меня, ругните, да хорошенько. Не пожалейте ни крови, ни чернил. Все, что Вы мне скажете, приму к[ак] благо-словение.

Дай Вам Бог счастья.

Любящий Вас Алек[сандр] Гип[пиус].

1901 года, Силамяги, число 3, мес[яц] август.

5

Милый, дорогой Александр Александрович! Большое, большое спасибо Вам за письмо! ¹⁶ И как Вам не стыдно говорить, что не заслужили моего доверия! Нет у меня от Вас тайн. Борьба с плотью кончилась. Я люблю, любим и счастлив. Но, кажется, сам еще плохо понимаю свое счастье. Стихотворение Ваше меня истинно растрогало. Сколько радостно близкого.

* Извините (франц.). Ред.

Вот что я только что написал:

Все образы бледнеют пред тобой,
Лишь о тебе мое воспоминанье.
С улыбкой тайною, любимой и живой
Ты предо мной в неведомом сиянье...

И взором я в смущении поник —
Пред счастьем мне неведомым донныне.

Из недр души прозрачный бьет родник
И далеко теряется в пустыне.

Я этих струй течение люблю,
Я вижу в них твоё изображение,
И об одном у Господа молю:
Останови блаженное мгновенье.

Стишки эти мне не очень нравятся. Но они искренни. Вы думаете, что я утратил веселость, что я в меланхолии. Что Вы, что Вы! Я хуже малого ребенка, я хохочу, смеюсь и радуюсь всему. И кланюсь Вам, что Вы увидите меня тем же, даже еще усугубленным. Впрочем, я могу Вам и не понравиться. А что до сочинения — то, конечно, «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», но впряг и бью коня (т. е. сочинение) кнутом, и он бежит. Я, конечно, еще не написал, но вижу близкий конец. Буду писать в Петербурге, так как уезжаю послезавтра. Кроме того, надо попользоваться первоисточниками. Письма пишите в Петербург — Фонтанка, 116 и т. д. Когда Вы приедете? Напишите. Жду Вас с большим нетерпением. Пока прощайте и не осуждайте любящего Вас Алекс[андра].

Многое расскажу я Вам при свидании.

Александр Гиппиус.

Силамяги 16/VIII 1901 г.

«Дорогой мой Александр Васильевич,— отвечал Блок 23 августа,— поздравляю Вас искренне и от всего сердца, радуюсь за Вас ужасно, конечно, за главное, но также и за стихотворное возрождение, и за успех юридических эскерциций, и за настроение особенно; — оно, как я могу себе представить, и есть и должно быть великолепно. Очень хочу знать все подробнее, очень благодарю за все письмо — и за стихи и за прозу. В стихах лучше всего «родник», вообще же Вы еще не в спокойно-стихотворческом настроении, и содержание в ущерб форме, а мне все-таки очень нравится и настроение уж очень близко иногда...»¹⁷

Блок не кривит душой, когда пишет, что стихи Гиппиуса ему по душе, не просто подерживает в друге поэтический дар. У дочерей Александра Гиппиуса сохранился список стихотворений отца, которые должны бы находиться в архиве Блока. Самих стихов нет. Не удалось пока обнаружить их ни в одном фонде Блока различных хранилищ.

Но для стихотворения «Видение», написанного 1 августа 1901 года, эпиграфом Блок взял стихотворную строку Гиппиуса: «Предтечи вечного сиянья, Неугасимого огня»¹⁸. В 1914 году он рекомендует В. Э. Мейерхольду для издаваемого им журнала «Любовь к трем апельсинам» стихи А. Гиппиуса. В № 1/2/3 за 1915 год выходит подборка из четырнадцати его стихотворений, подписанных псевдонимом А. Надеждин. И среди них то самое, 1901 года:

Твой дерзкий взор, твой локон черный,
Что так ласкал, что так манил,
Я, красоте земной покорный,
В усталом сердце сохранил.

И много образов таят
На сердце трепетном моем...
И верно — дух мой возродится,
Земным сжигаемый огнем...

Настанет день — и Богу свечи,
Молясь, те образы зажгут,
Мой дух, как мудрые предтечи,
К престолу Бога вознесут!

Предтечи вечного сиянья,
Неугасимого огня! —
Вы для меня обетованье
Соединенья с Богом дня!

Этот выпуск журнала А. Гиппиус подарил «крестному отцу» публикации с надписью: «Милому другу Ал. Ал. Блоку от чистого сердца. А. Г. 13 октября 1915».

Переписка Блока и А. Гиппиуса — небольшими записочками — продолжалась и в Петербурге. В основном в них приглашения в гости друг к другу и поздравления с праздниками.

Летом они вновь разъехались. Александр Гиппиус на этот раз — в Любань, нанявшись воспитателем к сыну В. Н. Антипова.

Милый Александр Александрович! Не сердитесь на меня, что не отвечаю Вам до сих пор на Ваше письмо¹⁹. Мне было не до писем. Если бы Вы были со мной, мы бы поговорили и много и хорошо. А писать совсем другое дело. Но, увы, свидание наше до осени невыполнимо. Здесь живут отшельниками и сюда не доходят даже родные. А к Вам пока я не могу приехать из-за обязанностей к Антиповым. С большой грустью прочитал в газетах о смерти Вашего дедушки²⁰.

Отчего в мире столько печали? Зимой, в минуты легкомыслия, я писал (в стихах): Горе — время унесет, даже смерть и та пройдет, только радость бесконечна! Хорошо, если бы это было так, но — увы! Проходит и радость, и наоборот — не проходит и грусть. Разумеется, мерка одна — это глубина чувств: не более.

Ваше последнее письмо взбудоражило меня, а вместе с тем я твердо верю, что многое у Вас исчезнет. Самое больное место Вашего мировоззрения (неудачное слово! — скорее миро-чувствования) — это презрение к людям. Я не проповедую и не сочувствую поклонению людской пошлости, но я и не Гоголь. Неужели в каждом человеке (ради Бога, не чертике — черти *c'est un autre affaire* *) не сияет Божий образ? Помните, что и драгоценные камни находят и неотшлифованными. Видели Вы их тогда [?]. Я видел в этом году на кустарной выставке в таком виде, и они ничем не отличаются от булыжника. Но их трут очень долго. Много кусков олова истирается, прежде чем получится то, что мы в жизни называем драгоценным камнем. Вы на это скажете: завидна задача быть куском олова! Виноват — забыл: алмазы шлифуют алмазами. А вот Вам еще: все преходящее есть только символ! (эту мысль Гете Мережковский поставил эпиграфом к своей книжке). Я вам это все говорил еще весною, а Вы мне все не верите. Поверьте мне, что мир погиб — нет, не от недостатка идей, а от недостатка любви. И все люди, и я, и Вы, и Мережковские. Знаете, что Антоний, тот самый архимандрит, которым Вы так восхищались, в сумасшедшем доме [?] Торжество не за нами и не за интеллигентной церковью, а за отцом Иоанном. Делай добро втайне.

Наше время — не время грядущего возрождения, а время большого упадка; может быть, за ним и будет возрождение. Но все, что сейчас творится кругом, это упадок. Теперь, когда на помощь себе люди призвали все, что было накоплено в предшествующих веках, когда нет больше ничего сильного в смысле силы творящей, — не ясно ли, что это перед окончательным крахом [?]

Человек богатеющий не считает все время богатств, не вспоминает, как он их копил, как наживал. Но когда больше не богатеет, когда грозит разорение, человек собирает все имущество в кучу и думает, что предпринять.

Но Вы правы в одном бесконечно. Пора мне пробуждать свои силы, которые гибнут в большом количестве, и многие по моей вине. В этом я чувствую за собой большую вину и перед Вами. Не сердитесь на меня, напишите хоть немного. Пришлите своих стихов.

На мою долю пришлось посмотреть блестящий фейерверк в дождливую погоду: Нина Николаевна выходит замуж за одного иноземного студента, который, судя по письмам Нины Николаевны, не внушает мне доверия, при всей симпатии к его будущей жене. Свадьба очень скоро.

Думаю, и эта ушла. К лучшему, конечно. Только время темное. Хотя чем ночь темнее, тем ярче звезды. А их много показывается на горизонте (новых).

Любящий Вас Александр Гиппиус.

Любань. Дача Антиповых. 21 июля 1902 года.

В ответ пришло большое письмо Блока, где он излагает свою концепцию «миро-чувствования»²¹.

Милый Александр Александрович!

Мне очень грустно за мое поведение. Веду себя по отношению к Вам так, что Вы имеете полное право обидеться. Мне очень трудно писать Вам, так [как] настроение мое лучше всего характеризуется словами «атрофия мозга». Мозг не работает, целый день занят, а в свободные минуты на душе тихая грусть.

* Это другое дело (франц.). Ред.



Владимир Гиппиус



А. Блок. Август 1920-го

Может быть, скоро увидимся. То-то было бы хорошо! Я думаю в двадцатых числах августа уже быть в Петербурге. Когда Вы? Напишите мне письмо попроще, без мыслей, а так, с фактами: как живете, что делаете, пришлите стихов. Письма другого рода налагают на меня обязательства отвечать в том же роде, а при атрофии мозга это очень трудно, боюсь понять Вас не очень тонко, а так — сплеча. Я весь прежний и живу по-прежнему, только ошибок не делаю таких, как в прошлом году, в своих чувствах, и не поддаюсь неугомонному бунту крови и плоти. Иногда даже сильно склонен думать, что плоть далеко не так свята, как про нее говорят. Пора развенчать некоторых святых, а то наши святцы скоро лопнут от переполнения.

Какое славное время теперь. Тут-то и грусть, тут и радость. Погода ясная, холодная, осенняя. Деревья чуть тронуты золотом, листья начинают падать. А солнце такое мягкое, умирающее. Так хорошо, что уезжать не хочется. Хотя чуть ли не впервые природа для меня не чревата воспоминаниями.

Крепко жму Вашу руку и целую.

Любящий Вас Александр Гиппиус.

Но особенно интенсивной переписка стала, когда Александр Васильевич, закончив курс Университета и не сдав государственных экзаменов, по совету отца уехал в Маньчжурю работать на переселенческом пункте. Открытки и письма пошли уже с дороги.

Дорогой Александр Александрович! Большое Вам спасибо за Ваше внимание — за цветы, за письмо²², за все, за все. Я глубоко тронут. Бог Вас наградит за это. Пишу Вам в вагоне, по дороге в Тулу. Я провел почти двое суток в Москве, и Москва меня поразила — чудный, славный город. Ее сущность — это то, что она живой город, т. е. не оживленный, а

именно живой. Живы улицы, дома, церкви. Здесь соединено все: и красота, и убожество, и величие, и падение. Поэтому город жив, как жива душа человека, все в себя вмещающая. Но Москва — хорошая душа: красота и ясность преобладают. Жил у родных, которых не видел 10 лет. Милые, добрые люди. Очень меня тронули.

Пишите мне. Сретенск. Переселенческий пункт. Регистрирующему переселенцев
А. В. Гиппиусу.

Писать неудобно, а нужно писать еще многое.

Очень Вас любящий Алекс[андр] Гиппиус.

Подробнейшим образом описывал А. Гиппиус свое бытие на месте, настроения и мысли. «Послали меня к черту на кулички,— сообщал он в письме от 15 августа 1903 года,— а недели через две по приезде сделан заведующим переселенческим пунктом на ст. Маньчжурия, сохранив за мною обязанности регистратора... Условия работы необыкновенно счастливы и удачны. Значительная самостоятельность и милое общество. Все барышни-фельдшерицы... заведующие хозяйством петербургские курсистки, народ по большей части серьезный и работающий...» И в следующем письме: «Если бы Вы знали, как грустно жить вдали от всех близких и родных сердцу — но тем не менее хочется остаться здесь, пока не сдам экзаменов и выпутаюсь из жизненной каши...»²³ И просит друга навестить своих родных. Блок выполняет его просьбу: «Все они, как всегда, были со мной такие милые и славные,— отвечает он 2 ноября,— только Вашего папу я не застал и счел это за благоприятное свидетельство о его здоровье. И мама, и сестра говорили, что он чувствует себя хорошо. Вася был задумчив, но разговорился. А Владимир Васильевич живет в Царском Селе и целый день проводит в Петербурге на службе в двух гимназиях, так что мне к нему не попасть теперь, тем более, что мы с женой ужасно много сидим дома»²⁴.

Наконец, зимой 1904 года в Томском университете Александр Гиппиус государственные экзамены сдает, получает диплом и возвращается в Петербург. Здесь друзья часто встречаются, переходят на «ты».

Однако специальность юриста не прельщает Александра Васильевича. Он служит в земледельческом отделе под началом отца, в 1907—1909 годах работает в Сызрани, в 1911—1912-м — в Ковно. И вновь его с Блоком связывают лишь письма.

9

31 декабря 1906 г. Сызрань.

Милый и дорогой друг! Ты, верно, удивишься, получив это письмо, так давно мы расстались и не писали друг другу. «Бей, но выслушай!» Отчего ты мне не писал — не знаю, но ты, вероятно, знаешь — так же, как знаю я, почему не писал тебе.

Слишком быстро летит время, так быстро, что не успеваешь пережить ни чувств, ни мыслей. Люблю тебя и чувствую живо и нежно. Но к письмам отношусь так, как к свиданиям, — вот-вот напишу, и кажется, что проходят дни, а между тем прошли недели, месяцы, а скоро пройдет и год, как я простился с тобой и твоими родными. Первое время — весну и лето — я провел в большой суете, от которой, как ни странно, не очухался вполне до сих пор. Картина такая: ползет масса людей, и все недовольных, из России в Сибирь. Одни недовольны тем, что стали нищими, другие тем, что не делаются богаче, чтобы сделаться господами и властвовать над другими. Вот тебе переселенческое движение. Обязанность моя — на все смотреть и принимать к сердцу. Ну и принимаем. Кой-чему научился за это время, хотя пока малому.

Жизнь моя личная сложилась хорошо. Личной жизнью я называю, впрочем, только семейную. Остальная жизнь, напр[имер] общественная, сложилась скверно, даже безобразно. Людей для меня в Сызрани нет, если не считать за людей купцов, которые проедают съестные припасы, закуски, сласти. К весне меня, вероятно, переведут в Пензу, и там я надеюсь воспрянуть духом. Если же не переведут, то буду очень зол, так [как] развиваться аскетически, в кругу своей семьи или своей души очень тяжело, да и едва ли возможно.

Жена моя и дочка Наташа дороже для меня всего на свете²⁵, и наук, и искусств — но наука и искусство, особенно последнее, — та ниша, без которой я умру.

Да и как человек может один, без общения с людьми идти вперед и развиваться [?]

Возьми, напр[имер], огурец, и тот предпочитает расти в огороде с другими огурцами, а не сам по себе.

Милый мой, напиши, что поделываешь, чем живешь, напиши просто, хорошо, как писал в Манчжурию.

Читал недавно твои письма — такие хорошие. Из газетных (sic) объявлений я знаю, что ты пишешь много стихов и прозы. Если тебе не страшно рисковать и отдавать свои произведения на суд профана, пришли мне что-нибудь и тогда — «услышишь суд глупца!»

Дорого бы я дал, чтобы обладать хоть маленьким даром в какой бы то ни было области искусства, но — Судьба жестоко подшутила: любви к искусству вложила в меня изрядно, но «шишек» творчества не дала.

В «Доходном месте» Островского Юсов говорит про своего начальника, что хотя он гений, Наполеон, но только в Законе не совсем тверд, из другого ведомства, — а если ему при его уме и таланте да еще Законы... и т. д. Так и я — недостает мне только таланта, т. к. я «из другого ведомства».

Пока прощай — не то, что больше нечего писать, а не хочу. Буду ждать твоего письма с нетерпением.

Очень кланяюсь Александре Андреевне, Любови Дмитриевне и Францу Феликсовичу²⁶.

Не забывай меня и пиши. Любящий тебя Александр Гиппиус.

Сызрань, станция Сызрань Вяземской ж. д. Переселенческий пункт. Год от Рождества Христова 1906 (31 дек.), со дня нашей разлуки — первый. Александр.

А. Блок отвечает, но потом наступает довольно большой перерыв в переписке.

10

6 июня 1911 г.²⁷

Милый и дорогой друг Александр Александрович.

Прости меня, что немного замедлил с этим письмом. Пойми меня без каламбура, так как он выходит случайно — твоя Прекрасная Дама, которую я получил еще в мае (около 20), — была для меня воистину Нечаянной Радостью²⁸. Не говорю уже, как тронула меня сама присылка книги, надпись на ней, нежная и близкая, столько лучших чувств пробудила во мне — сама ее суть вдруг стала мне ближе, чем когда-либо. По обстоятельствам моей жизни, я еще не всю прочел ее, не всю усвоил — но близость ее [и] (главное) возможность ее усвоить почувствовал ясно. Читал как-то и прелестные стихи твои в «Аполлоне»:

Эта юность, эта нежность —
Чем для нас она была?²⁹

Думается об этой юности и ревниво хочется отнести эти стихи к себе. Впрочем, ты сам знаешь, сколько светлого и вечно радостного заронил ты в мою душу — и то, что заронено тобою, живит мою душу «в дни сомнений, в дни тягостных раздумий». Идут наши годы, мой милый, куда-то уводят нас и незаметно старят. Чувствую — еще год, другой, третий, и я уж не юноша и летами, и мыслями, и чувствами, а память о прежнем — о юности, о нежности — все жива, и «ночная фиалка цветет».

Сижу и пишу тебе в одиночестве — жена и детки, у меня их трое, уехали в деревню, откуда я недавно вернулся, прожив с ними неделю.

Деревня эта — Артамоново, где я проводил летом свои отроческие годы. Жена с детьми там в первый раз, но что она там, меня бесконечно радует.

Хорошо жить, милый мой, и благословенна жизнь. Порадуй меня, напиши, как живешь, чем занят? Прочел на обложке: готовится новый сборник «Ночные часы». Что за сборник и откуда стихи? Я так мало встречал тебя в печати в последнее время, что думаю, многое появится впервые. Пока — прощай — поздно!

Крепко целую тебя и шлю привет от всего сердца Любовь Дмитриевне.

Любящий тебя А. Гипп[иус].

Речь идет о втором издании «Стихов о Прекрасной Даме». Книжка, вероятно, не сохранилась, так как автограф на ней не приводит «Литературное наследство», нет ее и в семье Александра Васильевича. Зато сохранилось первое издание 1905 года с такой

надпись: «Милому, дорогому и близкому Александру Васильевичу Гиппиус в знак любви от Александра Блока. 29/X. 1904. СПб».

По-видимому, Блок дарил все или почти все свои книги другу. «Ты получишь осенью все остальное,— писал он в ответном письме от 13 июня,— и новый сборник (имеется в виду — «Ночные часы». — Е. Б.) и два последних тома «Собрания стихотворений». Свидетельством тому и другие (не учтенные донныне) автографы на книгах, находящихся у дочери Александра Гиппиуса Веры Александровны:

Александру Васильевичу Гиппиусу, милому другу. Александр Блок. IV.07. СПб. (на книге «Снежная маска». СПб., 1907);

Александру Васильевичу Гиппиусу — от любящего друга. А. Б. VI. 1916 (на книге «Стихотворения». Кн. 1. М., 1916);

Александру Васильевичу Гиппиусу от любящего автора. Апрель 1917 (на книге «Стихотворения». Кн. 2. М., 1916);

Милому другу Александру Васильевичу Гиппиусу. А. Б. 21.VIII.1918 (на книге «Двенадцать — Скифы». СПб., 1918);

Милому Александру Васильевичу Гиппиусу. Александр Блок. 3 июля 1919 (на книге «Песня судьбы». Пб., 1919).

* * *

В 1912 году в альманахе «Аполлон» Блок напечатал стихотворение «Всё на земле умрет — и мать, и младость...», написанное еще 7 сентября 1909 года. Старший Гиппиус — Владимир — возразил ему. Их поэтическая полемика перекинулась на страницы журнала «Гиперборей»: ответ Блока и цикл из четырех стихотворений Вл. Бестужева (то бишь Вл. Гиппиуса).

Последнее слово осталось за Блоком. Даря свой трехтомник, он написал: «Владимиру Васильевичу Гиппиус.— Александр Блок. 1912.

...И усыпительно, и сладко
Поет незвучная вода,—
Что сон ночной, что сумрак краткий —
Не навсегда, не навсегда...

Вл. Бестужев³⁰»

Цитируя своего оппонента, Блок прозрачно намекал, что ответ на их спор содержится в собственной поэзии Владимира Гиппиуса.

«Старший брат Александра, Владимир Гиппиус,— пишет в книге о Блоке его биограф Анатолий Александров,— автор стихотворного сборника «Песни», считался в литературной среде «дакадентом». ...Любовь к книге пробуждалась и у младшего брата — Василия, будущего литературоведа и переводчика... На квартире Гиппиусов началось знакомство Блока с новым литературным движением, получившим название — «символизм». Здесь Блок узнал о первых публикациях символистов...»³¹ А в 1916 году вышел сборник «Томление духа» Вл. Нелединского (он же Вл. Бестужев, он же Вл. Гиппиус), состоящий из ста двадцати шести сонетов.

Семидесятый сонет посвящен Александру Блоку:

Еще один! который вслед за нами
Запел — скучая в скучной стороне —
О незнакомой и прекрасной даме.

Он пел, а не рассказывал — стихами;
Мы слушали, как слушают во сне
Удары сердца — в глубине, на дне.

Мы с Добролюбовым³² о том же все мечтали:
Рыдать (а не рассказывать!) стихами
О буйных сменах в сердце бытия —
И гибли от бессилья и печали
(Он был бесстрашней, но бессильней,— я
Припал навек к истомам бытия,—
Но оба мы — почти беззвучно ждали)...
И вдруг напевы Блока прозвучали.

* * *

Высоким поэтическим образцом Блок был и для младшего Гиппиуса — Василия. Еще в 1911 году, будучи студентом, двадцати одного года от роду, он написал рецензию на сборник А. Блока «Ночные часы», в которой была и критическая оценка (осмысление) его творчества³³. Но редакция журнала «Новая жизнь» настолько исказила текст, оставив в нем лишь отрицательное и исключив положительное, что автор вынужден был с извинениями

прислать Блоку подлинную рукопись статьи. Поэт ею был удовлетворен и подарил критику первый том «Стихотворений» с надписью: «Василию Гиппиусу с приветом. Александр Блок. 1912».

В 1912 году Василий Гиппиус выпустил (в количестве 50 экземпляров) свою поэму-сказку «Волшебница» и, конечно же, преподнес ее Блоку: «Дорогому Александру Александровичу Блоку, учителю и мученику красоты. 21 февр[аля]. В. Гиппиус»³⁴.

В литературоведении существует поверие, будто после опубликования Блоком «Двенадцати» от него отвернулись многие литераторы и даже близкие друзья. Судя по материалам, связанным с братьями Гиппиусами, они в эту концепцию не вписываются...

В 1918 году умер отец — Василий Иванович Гиппиус. Семья Александрова уехала к бабушке по матери в Красноярск — от петерского голода. Сам же Александр Васильевич задержался, а потом застрял в Мурашах, отрезанный от семьи белой армией. Сюда Блок пришлет ему «Двенадцать» с автографом, известным уже читателям. Здесь Гиппиус стал учительствовать — в железнодорожной школе. Отсюда в Питер полетело письмо:

Получ. 7 мая 1919³⁵

Станция Мураши Пермской жел[езной] дороги.

Милый и любимый Александр Александрович!

Если ты видишься с Володей³⁶, то ты, вероятно, знаешь, как сложилась моя судьба, и в частности, почему я не еду в Петроград. На всякий случай повторю кратко: я учитель школы 1 ступени (железнодорожной). Живу в этих самых Мурашах, местечке достаточно глухом, и никак не могу выбраться в Петроград по соображениям гл[авным] обр[азом] стратегическим. Все это было бы хорошо — так как я чувствую, что попал на настоящую дорогу, но меня беспокоит ряд неразрешенных жизненных проблем, из которых главнейший вопрос — о моей матери: написал ей, но не получил еще ответа и не знаю, как разрешится вопрос о нашем раздельном житье³⁷. После этого главная забота — о моем долге Александре Андреевне. Если бы мне заплатили в издательском бюро за корректуру — вопрос разрешился бы удовлетворительно, т. к. по моим расчетам мне причитается больше 300 рублей³⁸. На всякий случай прилагаю тебе «карт-бланш» за моей подписью. Или впиши сюда текст доверенности на свое имя, или текст расписки в получении денег, а потом получи деньги и передай из них с глубокой благодарностью и извинениями Александре Андреевне 300 рублей. Если не хватит — напиши, а останется, оставь излишек пока у себя. Я потом напишу, что с ними сделать. Прости, ради Бога, за скучные и неприятные просьбы. Спасибо заранее.

Теперь еще об одном вопросе, который меня мучает: это об Евгении Павловиче³⁹. Я ни минуты не забываю о нем, но 1) думаю приехать и лично подробно осведомить о всех обстоятельствах тяжелой жизни или 2) подыскать ему место тут же, в Мурашах. Но второе, да и первое не удалось по обстоятельствам стратегическим. Губерния эта перестала быть такой, где можно было бы жить покойно. Да и в продовольственном отношении все ту же и ту же. Я живу скорее сытно, но изо дня в день не зная, чем буду сыт завтра; а сегодня питаюсь мукой (ржаной) — железнодорож[ный] паек — 25 ф[унтов] в месяц, маслом — 50—55 р[ублей] фунт, молоком — 1/2 бут[ылки] в день (достал с трудом по 4 р[убля] бут[ылка]) и очень редко картошкой — 50—60 р[ублей] пуд. Готовлю сам, т. к. на хлеба никто не берет, а столовой нет. В общем, жизнь дорога и 660 [рублей] жалования едва хватает одному. Говорят, что впоследствии, заведя знакомства в деревнях, будет легче.

В заключение большая просьба. При отъезде я тебе рассказывал о своем несчастье — знакомая коммунистка, твоя поклонница, увезла в Москву, не сообщив своего адреса, две книжки — третий сборник стихов Александра Блока (в последнем издании «Мусагета») и Блока же «Соловиный сад». Ты великодушно обещал мне возместить эту потерю (хотя все же невознаградимую). Очень был бы обрадован, если бы ты сделал это теперь. Это мои любимые книжки. — Я здесь, в Мурашах, тем более был бы несказанно («нечаянно») ими обрадован, так как Блока достать нигде, а ты сам знаешь, как много он для меня значит.

Если выберешь время и почувствуешь себя «соответственно» — напиши хоть коротенько — как живешь ты, Александра Андреевна, Любовь Дмитриевна и Марья Андреевна⁴⁰.

Знаю, что жить нелегко, и потому о последнем не столько прошу, сколько желаю. Дай тебе Бог всего хорошего, светлого. Верю, что так и будет. То же могу сказать о себе, хотя рана моя — разлука с семьей — не только не закрылась, но последнее время горит все сильнее.

Крепко тебя обнимаю и целую.

Любящий тебя А. Гиппиус.

СМЕРТЬ БЛОКА

Из равнодушных уст — как некогда, как вечно
Ворвался в разум звук: на свете Блока нет.
И звуку отзвуком заговорил ответ —
Плач человеческий — на меч бесчеловечный.
А в городе глухом все тот же гул беспечный,
Как будто в сумраке не нужен вечный свет.
Как будто в суете не нужен стон сердечный,
Как будто не погиб трагический поэт.
Как умирает тень в передрасветный час,
Как дождь — что радугой заживленной зажжется,
Семью сверканьями благословляя нас⁴¹.
Погиб — но не исчез — а трепетно угас.
Как угасает луч, скользнувший в глубь колодца.
Как умирает день с обетом, что вернется.

Но и после смерти поэта не прервалась душевная связь братьев с его родными. Доказательством того могут служить книги, даримые Александру Гиппиусу. Сохранилось, в частности, несколько книг⁴² с автографами М. А. Бекетовой, тетушки Блока и его первого биографа:

Александру Васильевичу Гиппиусу, одному из тех, кому истинно дороги те, о ком написана и кому посвящена эта книга, на вечную память о них с благодарным чувством и в знак глубокой симпатии. Автор. 24 марта 1923. Петербург (на книге «Александр Блок». Пг., 1922);

Дорогому и нежному другу тех незабвенных, о ком написана эта книга, милому Александру Васильевичу Гиппиусу с дружеским приветом и любовью. Автор. М[ария] Б[екетова]. 1925 г. 14 августа н[ового] ст[иля] (на книге «Александр Блок и его мать». Л.; М., 1925);

Дорогому и милому Александру Васильевичу Гиппиусу с дружеским приветом от автора. 25 октября 1929 г. Ленинград (на книге «Веселость и юмор Блока». Л., 1925);

Милому Александру Васильевичу Гиппиусу, другу юности Блока. М. Бекетова. 27 августа 1932 г. (на книге «Письма Блока родным». М.; Л., 1932).

И все трое, конечно же, постоянно возвращались мыслями к поэзии и личности Блока.

Владимир Гиппиус написал «О Блоке, что помню» еще в 1929 году. Черновая рукопись содержит восемьдесят один лист. Вероятно, кое-какие сведения и соображения о Блоке можно найти и в другой его рукописи — «Судьба и сорок восемь лет. Воспоминания», писавшейся в 1930—1932 годах и содержащей 474 листа⁴³. Пишу «вероятно», потому что почерк Владимира Васильевича почти нечитаем, и сотрудники ИРЛИ прилагают героические усилия, чтобы расшифровать его записи, наверняка представляющие большой интерес для историков русской литературы.

Успел напечатать воспоминания о встречах с Блоком Василий Гиппиус⁴⁴.

Не успел сделать этого Александр, и сознание невыполненного долга перед памятью друга постоянно мучило его, чему свидетельство его письма⁴⁵ литературоведу Д. М. Пинесу. Их переписка началась в 1928 году, когда Гиппиус с семьей жил в Перми. В первом из них, от 25 ноября он писал:

«Милый и дорогой Дмитрий Михайлович! Как ни стыдно мне писать Вам после такого долгого молчания вместо ответа на такие нежные знаки Вашего внимания, как книжки о Блоке, — все-таки еще хуже длить это молчание. От души прошу Вас, Дмитрий Михайлович, простите меня. Спасибо Вам большое, сердечное, что не забываете меня и, как совесть, временами напоминаете мне о моем долге перед памятью Блока. Спасибо, потому что память о грехе есть начало его искупления, забвение греха — новый грех, еще более тяжкий. (...) Эту вещь («Исповедь» М. Горького. — Е. Б.) мне летом или весной [19]18 года советовала про-

честь Александра Андреевна и даже давала мне ее. Кстати: на том экземпляре, который она мне давала, имелся отзыв Александра Александровича, написанный карандашом на шмуцтупном листе. Было бы очень досадно, если бы он стерся или затерялся. Экземпляр этот был, к несчастью, не переплетен и даже (насколько помню) не имел обложки. Дорого бы дал, чтобы теперь прочесть этот отзыв...»

Через девять месяцев — 2 августа 1929 года он пишет вновь:

«Милый Дмитрий Михайлович! Будете ли Вы 7 августа на могилах Александра Александровича и Александры Андреевны? ⁴⁶ Если будете — поклонитесь им от меня — их верного, хотя и недостойного друга. <...> Если будете мне писать — буду очень рад получить более подробные известия о Марии Андреевне ⁴⁷. Мария Андреевна не пишет, и я очень беспокоюсь...»

3 апреля 1930 года:

«Дорогой Дмитрий Михайлович! Если удастся осуществить то, что я замыслил, — мы скоро увидимся. Я пришел к заключению, что без моих писем к А [Александру] А [Александровичу] мне не обойтись. Откладывать приезд до осени — значит не исполнить обещания, данного Марии Андреевне. С другой стороны, является возможность получить и сейчас отпуск дней на 20. Окончательно все выяснится на днях, и в благоприятном случае примерно через неделю я буду в Ленинграде. Поступаю немного легкомысленно, предварительно не списавшись с Вами или Марией Андреевной. Застану ли Любовь Дмитриевну и буду ли иметь возможность заняться своими письмами, чтобы кое-что закрепить из них на бумаге [?] Дико это, но ничего не поделаешь. <...> Нужно ли говорить, как мне улыбается моя поездка и предстоящее свидание с моими друзьями...»

Однако Пинеса Александр Васильевич в Ленинграде не застал. Поэтому, проделав всю работу, рассказал ему об этом в очередном письме от 30 апреля:

«...Суэта, в которой я очутился, не дала мне возможности написать Вам раньше и поделиться своими настроениями и впечатлениями от Ленинграда. Отпуск мой в этот раз оказался с одной стороны деловым, а с другой — скомканным. То, зачем приезжал, — сделал. Увожу с собой в копиях необходимый материал для мемуаров, обработкой которого займусь в Перми. Для этого я почти ежедневно приходил по утрам к Марии Андреевне, где и работал до 3 часов. Может, что-нибудь и удастся сделать, тем более, что срок продлен — книжка о Блоке появится не к 50-летию со дня рождения, а к 10-летию со дня смерти. <...> Побывал в Большом драматическом театре, где видел «Слугу двух господ» и «Дона Карлоса». И то, и другое очень хорошо. Все время вспоминал Блока ⁴⁸. Завтра, 1 мая, вечером уезжаю в Пермь, унося с собою, как всегда после Ленинграда, хорошо взволнованную душу, досаду, что приходится уезжать...»

Но тогда, в тридцатом, воспоминания так и не были написаны.

В 1932 году Александр Васильевич вместе с братом Василием вернулся в Ленинград. По словам дочерей, он искупил-таки грех и написал воспоминания о Блоке. Они уже были сверстаны, но началась война, и набор рассыпали. Ни рукопись, ни верстку найти пока не удалось.

Когда немцы стали приближаться к городу, братья и не думали покидать Ленинград. И умирали друг за другом — по старшинству. Владимир Васильевич умер 5 ноября 1941 года, Александр Васильевич — в декабре (точная дата неизвестна), Василий Васильевич — 7 февраля 1942 года.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Т. е. родоначальник Гиппиусов, основатель фамильного герба.

² Набоков В. Другие берега // Дружба народов. 1988. № 6. С. 116—117.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 7. С. 342 (далее — Блок А.).

⁴ Кауфман И. И. (1847—1915) — профессор экономики и статистики Петербургского университета.

⁵ Градовский А. Д. Начала русского государственного права: В 3 т. Спб., 1881—1892.

⁶ «Дневник лишнего человека» — повесть И. С. Тургенева.

⁷ Учитель Шестой гимназии.

⁸ Ответ на письмо А. Блока от 25-VI-1901. См.: Блок А. Т. 8. С. 17—18.

⁹ Имеется в виду курсовая работа.

¹⁰ Розанов В. В. (1856—1919) — философ, писатель, публицист.

¹¹ Мережковский Д. С. (1865—1941) — поэт, прозаик, литературный критик. Книга «Толстой и Достоевский» вышла в 1901 году.

¹² Маркс А. Ф. (1835—1904) — книгоиздатель, купивший права на издание всех произведений А. П. Чехова.

¹³ 25 мая 1901 года состоялось венчание А. П. Чехова с актрисой МХАТа О. Л. Книппер.

¹⁴ Письмо от 28-VI-1901, в котором А. Блок прислал стихотворение «Чудесный сон» (Блок А. Т. 8. С. 19—21).

¹⁵ Речь идет о книге Рихарда Мутера «История живописи» (Спб., 1901) или о его же «Истории живописи в XIX веке: В трех томах» (Спб., 1899—1902).

¹⁶ Письмо от 13-VIII-1901 со стихотворением «Ты прошла голубыми путями...» (Блок А. Т. 8. С. 21—23).

¹⁷ Там же. С. 23.

¹⁸ См. Блок А. Т. 1. С. 473.

¹⁹ Письмо от 4-VII-1902. См.: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 432—433.

²⁰ Бекетов А. Н. (1825—1902) — видный ученый-ботаник, публицист, в 1876—1884 гг. — ректор Петербургского университета; дед А. А. Блока по матери. Умер 1 июля 1902 года.

²¹ См. Блок А. Т. 8. С. 35—37.

²² Письмо от 30-IV-1903, которое Блок оставил у Гиппиуса, не застав его дома (там же. С. 56).

²³ Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. С. 446, 447.

²⁴ Там же. С. 448.

²⁵ А. В. Гиппиус в 1904 году обвенчался с И. К. Пересторониной.

²⁶ Кублицкая-Пиоттух А. А. (урожд. Бекетова, 1860—1923) — переводчица и детская писательница; мать А. Блока. Блок Л. Д. (урожд. Менделеева, 1881—1939), актриса; жена А. Блока. Кублицкий-Пиоттух Ф. Ф. (1860—1920) — армейский генерал; отчим А. Блока.

²⁷ Год дописан рукой А. Блока.

²⁸ «Нечаянная радость» — название второго сборника стихов А. Блока.

²⁹ Речь идет о стихотворении «Юность» (Аполлон. 1911. № 3). Позже без заглавия вошло в цикл «Через двенадцать лет».

³⁰ Из стих. В. Гиппиуса «Ты слышишь — как в реке холодной...» (сборник «Возвращение», 1913), которую Н. Гумилев посчитал «одним из лучших в книге» (см.: Гумилев Н. Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 9. С. 54). Сохранились еще две книжки, подаренные А. Блоком Вл. Гиппиусу в 1919 году: «Театр» и «Песня Судьбы».

³¹ Александров А. А. Блок в Петербурге — Петрограде. Л., 1987. С. 83—84. Имеется в виду первый сборник Вл. Гиппиуса «Песни», изданный им в 1897 году под собственным именем.

³² Речь идет об А. М. Добролюбове. Выпустив один сборник стихов (1900), он ушел в религию и к поэзии более не возвращался.

³³ Новая жизнь. 1911. № 12. Стлб. 270.

³⁴ Хранится в библиотеке Пушкинского Дома. Текст публикуется впервые.

³⁵ Записано рукой А. Блока.

³⁶ В. В. Гиппиус.

³⁷ Елена Францевна Гиппиус осталась в Петрограде.

³⁸ А. Гиппиус был привлечен А. Блоком к работе в Гос. комиссии по изданию классиков русской литературы в качестве текстолога и корректора.

³⁹ Иванов Е. П. (1879—1942) — литератор, близкий друг А. Блока.

⁴⁰ Бекетова М. А. (1862—1938) — писательница, переводчица; сестра матери А. Блока.

⁴¹ Архив Н. В. Гиппиуса (Ленинград). Публикуется впервые.

⁴² Книжки хранятся у В. А. Гиппиус (Ленинград). Автографы публикуются впервые.

⁴³ ИРЛИ, ф. 77, ед. хр. 150, 151.

⁴⁴ Ленинград. 1941. № 3.

⁴⁵ ЦГАЛИ, ф. 391, оп. 1, ед. хр. 117.

⁴⁶ А. Блок умер 7 августа 1921 г.; А. А. Кублицкая-Пиоттух — 25 февраля 1923 г.

⁴⁷ Бекетовой. См. прим. 40.

⁴⁸ А. Блок был одним из основателей этого театра, заведовал репертуарной частью.

ОТ ВЕЛИКОГО ДО СМЕШНОГО

МИХ. МАТЮШИЧ



Обложка «Ералаша». 1846

5. «ЕРАЛАШ»

Качественно новым шагом в развитии карикатуры стал сатирический «Ералаш» Михаила Неваховича, первая тетрадь которого в шесть листов вышла весной 1846 года.

Журнал начал выходить четырьмя тетрадями в год. В каждом выпуске — по пять-шесть листов карикатур с подписями, большинство которых также принадлежало художнику. Очень скоро журнал приобрел множество подписчиков. Их было значительно больше тиража журнала, и потому «многие тетради литографировались по несколько раз»¹. «Газетные фельетоны соро-

ковых годов, — свидетельствует В. Зотов, — много говорили о работах М[ихаила] Н[еваховича], потому что о них говорил весь город»². А город говорил о его карикатурах потому, что не было предмета городской жизни, который не нашел бы иронического толкования в «Ералаше». И хотя подписи, за редким исключением, не раскрывали имен, большинство из них легко угадывалось современниками.

Продолжение. Начало см. в №№ 2, 3, 5, 6.
¹ Логинов М. Некролог М. Л. Неваховича // Современник. 1850. Т. 23. Отд. 6. С. 207.

² Зотов В. Р. Из воспоминаний // Исторический вестник. 1890. Т. 40. С. 105.



1



4



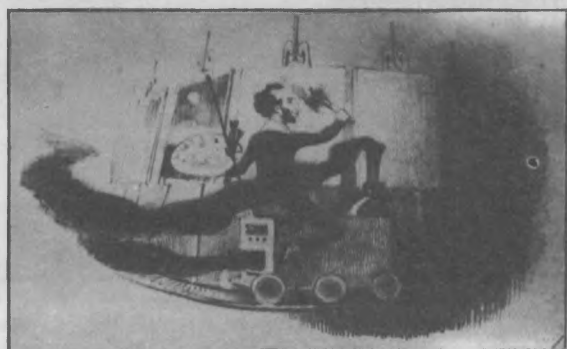
2



5



3



6

1. *Спящие за деньги*. 1846

2. *Диета*. 1846

3. [Г. Берлиоз]. 1847

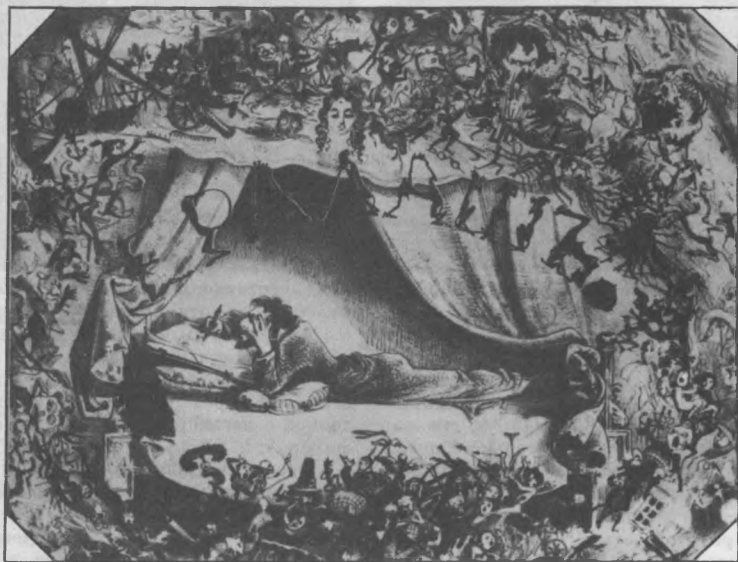
4. *Танцы в Опере (Сальви)*. 1846

5. *Стародеревенский Орфей*. 1847

6. *Полет гения*. 1847



7



8

7. Столичный Аполлон. 1847

8. Обложка «Ералаша». 1847

Как и Н. Степанов, М. Л. Невахович (1817—1850) был художником-самоучкой. Сначала он занимался в Горном корпусе, потом определился юнкером в уланский полк, дослужился до чина штаб-ротмистра и по слабости здоровья в 1841 году вышел в отставку. Его отец, Л. Н. Невахович (1776—1831), занимал пост начальника репертуарной части Императорских театров, был известен как критик, драматург и даже как философ («Человек в природе», 1804). Его пятиактная пьеса «Сулета, или Смертницы восемнадцатого столетия» (1810) имела большой успех у публики. Старший из братьев Неваховичей Александр тоже «баловался» драматургией; наиболее известные его пьесы — «Гусман д'Альфараша» и «Поэзия любви». После смерти отца он заменил его на посту начальника репертуарной части.

В 1842 году Михаил Невахович женился на известной тогда танцовщице Татьяне Смирновой и в мае 1844 года сопровождал ее в заграничных гастролях, был свидетелем ее успеха на сценах Парижа и Брюсселя. Неудивительно, что в творчестве художника искусства заняли не последнее место.

На обложке первого номера «Ералаша» изображены сам М. Невахович (слева) и художник И. Пальм среди всяческой чертовщины, олицетворяющей, видимо, человеческие недостатки; восходящее добродушное солнце и сова — символ мудрости. «С талантом, присущим многим интеллигентным представителям еврейского племени, — вспоминал все тот же В. Зотов, — Михаил Львович умел необыкновенно метко схватывать сходство и типические особенности лиц, а придавая им несколько шаржированное выражение, представляя их в карикатуре, вызывал невольную улыбку даже у тех, кого он срисовывал в свой альбом. Но не учась вовсе рисовать и имея смутное понятие о законах перспективы и анатомии человеческого тела, он дурно рисовал фигуры и вообще обстановку своих карикатур. Чтобы помочь этому недостатку, он взял в сотрудники для своего издания молодого художника И. Пальма и, набрасывая придуманную им карикатуру, тип или сцену, рисовал только головы, а все остальное обделывал и дополнял Пальм. Этот род сотрудничества на второй год издания «Ералаша» сделался излишним, так как Невахович, по своей даровитой натуре, скоро овладел искусством рисовать белго и правильно...»³

На первом рисунке первого листа Невахович и Пальм поместили цвет столичной театральной публики, спящей на спектакле «за деньги»: репертуар настолько скучен, а пьесы так однообразны, что даже премьера усыпляет столь искусственных зрителей. В первом ряду — драматург С. Потемкин, музыкант граф М. Виельгорский, вице-президент Академии наук князь М. Дондуков-Корсаков; во втором — А. Невахович и его начальник, управляющий конторой казенных театров А. Киреев; в третьем — литератор В. Зотов и писатель Е. Гребенка. На рисунке рядом — «спящие даром». Это лакеи, ожидающие своих господ.

На втором листе изображен толстый барин за столом, уставленным яствами и бутылками разнообразных фасонов, — «Диета». В «роли» бариона — А. Невахович. На рисунке «Петербургские

моды» — сам художник в шутовских в крупную клетку брюках и нелепом цилиндре, который ему явно мал. В другой, с пузцом, фигуре современники узнали начальника цензурного ведомства, писателя и библиофила М. Лоягинова.

На страницах «Ералаша» множество автошаржей. Пожалуй, ни один карикатурист не шаржировал самого себя столь часто. Не щадил художник и брата, обыгрывая его непропорционально громадные габариты при небольшом росте и его пристрастия к гастрономии.

Быстрота реакции Неваховича на события, происходящие в столице, удивительна. Не успел приехать в Россию Гектор Берлиоз, как тут же попадает на страницу «Ералаша»: композитор исполняет одно из своих произведений на виолончели, концом грифа которой служит голова начальника Певческой капеллы Бахметьева, повсюду сопровождавшего композитора. Публика в восторге.

Дважды «отметит» журнал итальянского тенора Сальви и единожды его земляка Тамбурины. Попадет в «Ералаш» и известный скрипач, капельмейстер Михайловского театра Лудвиг Маурер. Удостоится внимания и «свой» — граф Виельгорский: он слушает концерт козла. И наоборот — он же, «стародеревенский Орфей», будет исполнять серенады ослам, а ворона нападает ему на голову.

Из художников привлечет внимание Неваховича только И. Айвазовский. Он усадит его на техническую тогда новинку — паровоз, на котором тот будет мчаться вдоль установленных холстов, успевая на каждый бросить мазок краски.

Многие карикатуры выходили сериями. Скажу об одной из них — «Северная мифология». На двух листах Невахович поместил разных типов, владычествующих в городе. «Столичный Геркулес» — это откупщик Горфункель с мешком денег, перед которым «стелется» толпа посетителей. «Вакх столичный» — обладатель многих винных погребов Гордон. «Столичный Аполлон» — престарелый директор Императорских театров А. Гедеонов с дегенеративным лицом и толстоброхой фигурой.

Знаком русской сатирической графики середины прошлого века Л. Варшавский так определил значение «Ералаша»: «Заслугой Неваховича является то, что первый сатирический журнал он направил на осмеяние фактов, встречающихся в каждодневной жизни столицы; в своих карикатурах он не щадил известных всей столице физиономий. Для карикатуры эпохи 40-х годов это было огромным шагом вперед... Подобных рисунков не встречаем у предшественников Неваховича — Тимма и Агина»⁴.

Но особым пристрастием Неваховича был театр.

(Продолжение следует)

³ Там же.

⁴ Варшавский Л. Р. Русская карикатура 40—50-х гг. XIX в. [Л.], 1937. С. 55. Агин А. А. — первый иллюстратор «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

ВИКТОР ГОЛЯВКИН



Весна. 1970-е. Холст, масло

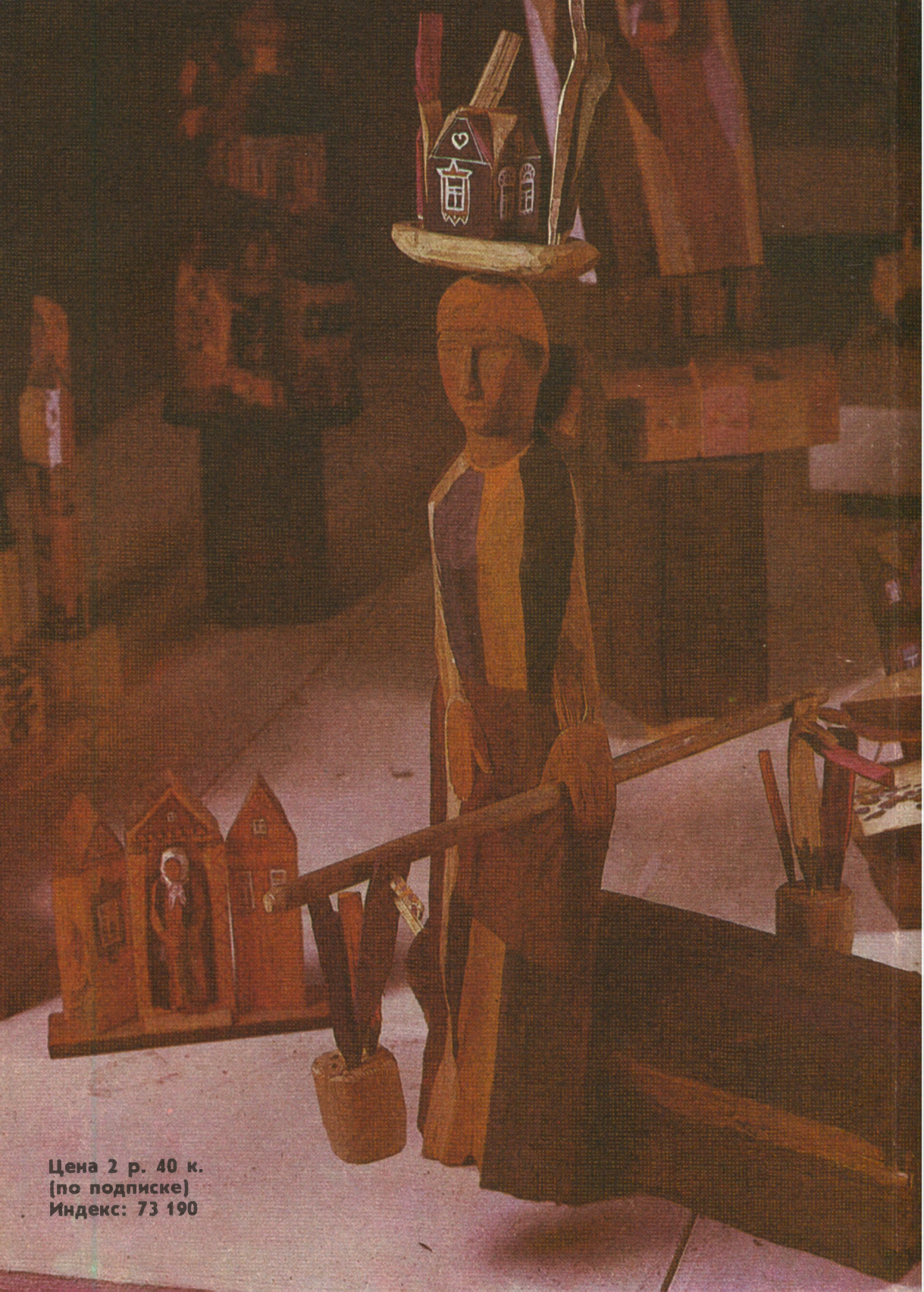


Цветы и пиво. 1989. Холст, масло

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

В связи с резким повышением цен на бумагу и полиграфические работы сумма, полученная за подписку, исчерпана. В этих условиях редакция, к сожалению, вынуждена отказаться от выпуска дальнейших номеров журнала по подписке за 1991 год.

Уточнение. В 5-м номере журнала за 1991 год по вине редактора допущена ошибка в фамилии поэтессы Н. Трейгер. Приносим извинения автору и читателям.



Цена 2 р. 40 к.
(по подписке)
Индекс: 73 190