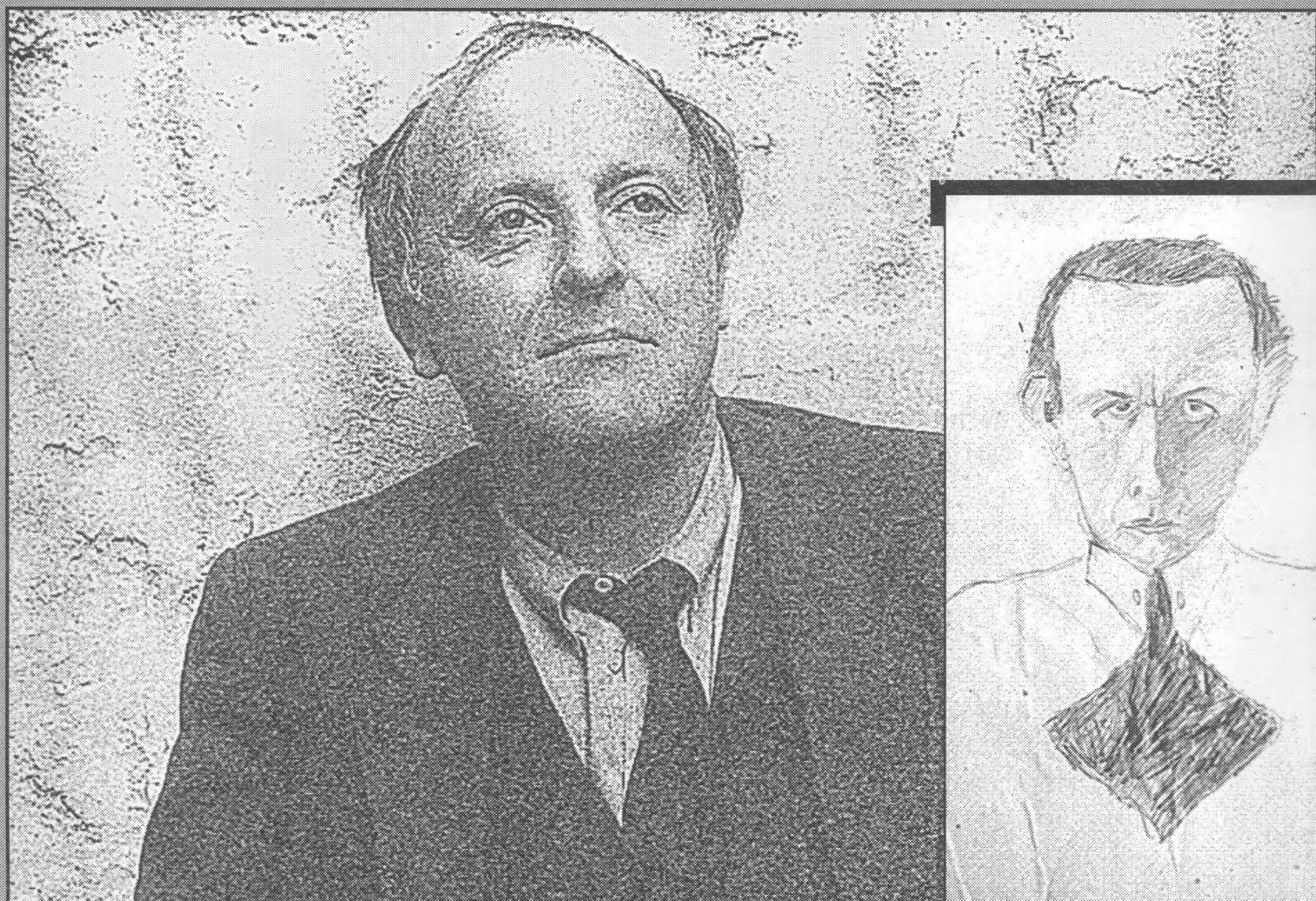


РУССКИЙ КУРЬЕР № 1/93

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Февраль



**Неопубликованные
произведения
ИОСИФА БРОДСКОГО
и ДАНИИЛА ХАРМСА**

Издательство “ТРЕТЬЯ ВОЛНА”
(Париж – Москва – Нью-Йорк)
совместно с Пушкинским фондом
(Санкт-Петербург)
приступили к выпуску
полного собрания сочинений
ИОСИФА БРОДСКОГО
в 4-х томах



Том первый уже вышел в свет.
Множество текстов печатается впервые.
Уникальный иллюстративный материал.
Издание в твердом переплете с суперобложкой.
Первую книжку собрания можно приобрести
в магазине “Москва” (Тверская 8),
в Московском Доме книги (Новый Арбат 26)
и в магазине „Книжный мир“ на Мясницкой

Считая необходимым в наше нелегкое для культуры время поддержать развитие литературно-художественного процесса, руководство "РУССКОГО КУРЬЕРА" решило реорганизоваться и приступить к изданию ежемесячного журнала литературы и искусства.

Редакционный совет и редколлегия "РУССКОГО КУРЬЕРА" намерены привлечь к участию в журнале лучшие литературно-художественные силы России и русского Зарубежья, знакомить читателей с наиболее значительными и в нашей стране не известными произведениями западных авторов, следить за развитием художественных тенденций в литературе и искусстве.

Любители изящной словесности встретятся на страницах "РУССКОГО КУРЬЕРА" с прозой, поэзией, эссе, мемуарами, критикой активно работающих в литературе авторов.

Поклонников искусства журнал будет держать в курсе последних художественных событий в нашей стране и за рубежом.

Редакция журнала

РУССКИЙ КУРЬЕР № 1/93

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Февраль

УЧРЕДИТЕЛИ:

Центр современного русского искусства, издательство "Прогресс", ТОО "Дар"

Редакционный общественный совет:
 ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ,
 ЛЕВ АННИНСКИЙ,
 НАТАЛЬЯ ИВАНОВА,
 ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ,
 БУПАТ ОКУДЖАВА,
 ЕВГЕНИЙ РЕЙН,
 ГЕНРИХ САПГИР,
 СЕРГЕЙ ЮРЬЕНЕН.

Главный редактор
 АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР

Главный художник
 АРКАДИЙ ТРОЯНКЕР

Заместители главного редактора
 ГЕННАДИЙ КОМАРОВ
 АЛЕКСАНДР ФАЙНГАР

Ответственный секретарь
 ИОСИФ ГАЛЬПЕРИН

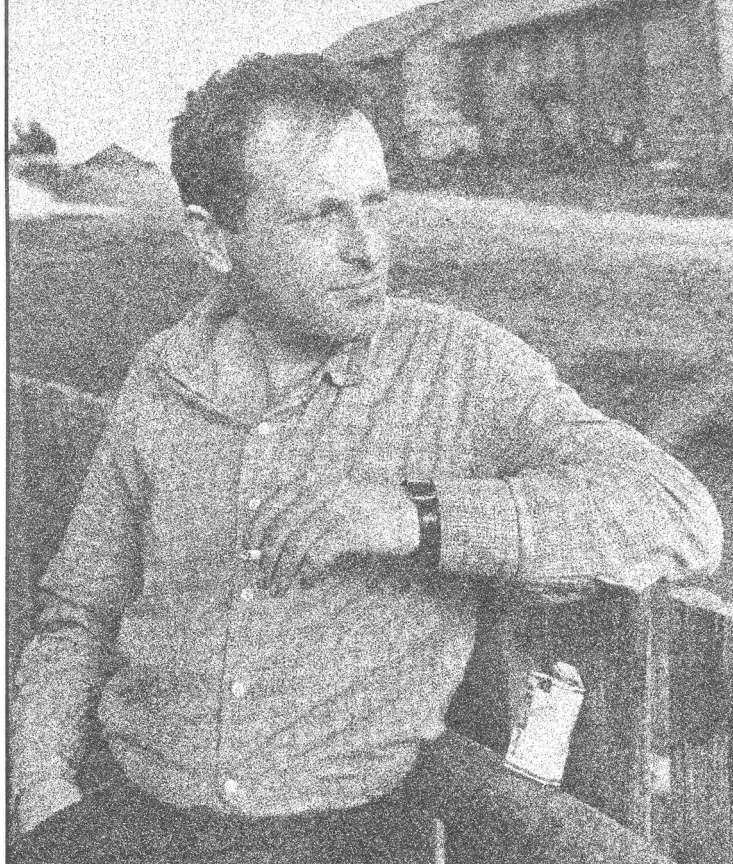
Адрес редакции:
 123060, Москва,
 ул. Маршала Вершинина, 3,
 корп. 1, кв. 91

В США
 24 Romaine Ave.
 Jersey City N. J. 07306 USA

Во Франции
 Chateau du Moulin de Senlis
 91230 Montgeron, France

Журнал набран и сверстан в ТОО "Внешсигма"
 Тираж отпечатан с готовых диапозитивов в типографии «Известий»
 Тираж 5000 экз.
 Зак. 872.

ПОЭЗИЯ	ИОСИФ БРОДСКИЙ Из неопубликованных стихов.	2
	БЕЛЛА АХМАДУЛИНА ПОРТРЕТ, ПЕЙЗАЖ И ИНТЕРЬЕР Стихотворение	5
	ЕВГЕНИЙ РЕЙН Пять стихотворений	8
ПРОЗА	ВИКТОР ЕРОФЕЕВ ДЯДЯ СЛАВА. Рассказ	3
	ЕВГЕНИЙ ПОПОВ ПОД СОЛНЦЕМ. Рассказ	7
КРИТИКА	АНДРЕЙ АРЬЕВ ПО ТУ СТОРОНУ ЛЮБВИ Рецензия на книгу И. Бродского	10
	ЕВГ. ШКЛОВСКИЙ МЕТАМОРФОЗЫ ЗУФАРА ГАРЕЕВА. Рецензия	11
МЫСЛИ В СЛУХ	ЛЕВ АННИНСКИЙ "КОНЕЦ ПЕРСПЕКТИВЫ". Из ответов на записки.	13
АРХИВ	НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ХАРМС	15
ЭССЕ	ЛЕВ ОЗЕРОВ. ЕЖЕГОДНЫЙ "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"	24
ВОСПОМИНАНИЯ	АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР "ЧЕЛОВЕК С ДВОЙНЫМ ДНОМ". (Глава из книги)	18
ИСКУССТВО	ЖАН ОДИЖЬЕ НЕПОВТОРИМЫЙ НОВАТОРСКИЙ ДУХ (О творчестве Михаила Шемякина)	27
	Русский год в Париже.	31
КРУГЛЫЙ СТОЛ	с участием ЕВГЕНИЯ РЕЙНА, КОНСТАНТИНА КЕДРОВА и АЛЕКСАНДРА ГЛЕЗЕРА.	34
ХРОНИКА		36



В Норенской
Архангельской области
(место ссылки И. Бродского)
Фотография А.И. Бродского.

Иосиф Бродский

Из неопубликованных стихов

* * *

Я пепел посетил. Ну да, чужой.
Но родственное что-то в нем маячит,
хоть мы разделены такой межой...
Нет, никаких алмазов он не прячет.
Лишь сумерки ползли со всех сторон.
Гремел трамвай. А снег блестел в полете.
Но, падая на пепел, таял он,
как таял бы, моей коснувшись плоти.

Неужто что-то тлею там, внизу,
хотя дожди и ветер все сметали.
Но пепел замирает на весу,
но слишком далеко не улетает.
Ну да, в нем есть не то что связь, но нить,
какое-то неясное старанье
уже не суть, но признак сохранить.
И слышно то же самое желанье
в том крике инвалида "Эй сынок". —
Среди развалин требуется помощь
увлечшемуся поисками ног,
не видящему снега. Полночь, полночь.

Вся эта масса, ночь — теперь вдвойне
почувствовать, поверить заставляют:
иные не горят на том огне,
который от других не оставляет
не только половины существа,
другую подвергая страшным мукам,
но иногда со смертью естества
разделаться надеется и с духом.
Иные же сгорают. И в аду,

оставшемся с оставленною властью,
весь век сопротивляются дождю,
который всё их смешивает с грязью.

Но пепел с пеплом многое роднит.
Роднит бугры блестящий снег над ними.
Увековечат мрамор и гранит
заметившего разницу меж ними.
Но правда в том, что если дождь идет,
нисходит ночь, потом заря бледнеет,
и свет дневной в развалинах встает,
а на бугре ничто не зеленеет,
— то как же не подумать вдруг о том,
подумать вдруг, что если гибнет дом,
вернее — если человек сгорает,
и все уже пропало: грезы, сны,
и только на трамвайном повороте
стоит бугор — и нет нам нем весны —
то пепел возвышается до плоти.

Я пепел посетил. Бугор тепла
безжизненный. Иначе бы — возникла...
Трамвай прогрехотал из-за угла.
Мелькнул огонь. И снова все затихло.
Да, здесь сгорело тело, существо.
Но только ночь угрюмо шепчет в ухо,
что этот пепел спрятал дух его,
а этот ужас — форма жизни духа.

60-е годы

Текст и фотография предоставлены
Пушкинским Фондом (Санкт-Петербург)



Виктор Ерофеев

ДЯДЯ СЛАВА

РАССКАЗ

Мальчик, если у тебя есть бабушка, если она еще не умерла, сделай ей больно. Сломай ей руку, откуси завядший сосок. Так учил дядя Слава. Так. Только так. Только так и поступай. Откуси и выплюни.

Тьфу!

В то лето бабушки не стало. В сердцах ей крикнул: чертова бабка. Умоляя простить, упал на пол, рыдал. Не простила. С трагическими почестями был вызван отец. Бабка требовала расправы. Рядом был поселок завтрашних космонавтов. Никому неведомый Гагарин глядел по ночам на звезды, а денежные знаки были такими большими, что взрослый человек мог легко сесть на корточки и подтереться. Край был дивный, ну прямо дивный. Высокие березы, высокие травы. Спускаться к большому пруду по колено в траве было очень приятно. Помню ожидание удара, испуганное томление лица, вот сейчас, сейчас, щеки онемели, в ушах звон — отец не ударил.

Не знаю, на чем готовили пищу на соседней даче у дяди Славы, а мы жарили на керогазе. Бабка не верила в электроплитки, потому что электричество имело особенность тухнуть. Керосинки медленно уходили в прошлое, а керогаз — нет — он возвышался над жизнью и утварью, как головной убор первосвященника, и в нем был веселый глазок, как в печи, где тогда сжигали покойников. Стреляло масло, куски колбасы — пайковой, докторской — подпрыгивали и искривлялись, и становились похожи на уши. Душевым голосом бабка пропела в сад:

— Ку-у-у-шать!

В саду был я: худой и большеголовый, яйцеголовый и не разбуженный. Еще не я. Не-до-я. Я-не-я лет около тринадцати, который весь извелся от одиночества. Где-то в парке играла музыка. Было паническое чувство, что жизнь проходит и пройдет мимо. Сидел на куче песка, как на куче навоза, и обреченно, но с удовольствием играл в железную дорогу. Это была отечественная дорога, уродливая и прочная, и остов железнодорожной цистерны я выкинул в мусоропровод уже после того, как женился. Или до одури читал. От одиночества неумолимо превращался в образованного юношу. Полное отсутствие приятелей толкнуло меня к знакомству с дядей Славой.

Я его не сразу стал называть дядей Славой. Дачи были казенными, для среднего звена, заборов между ними не полагалось. Мылись на кухне, среди кастрюль и ночных бабочек, в корыте. Или на веранде. Всегда очень не хотелось перед сном

мыть ноги в тазу. Из чайника бабка лила кипяток. Ну что, теплая? Три колени. И чего это ты с ним связался? Смотри, еще отцу повредишь. На пол не брызгай.

Большим пальцем дотронешься до воды. Ой, еще горячее! Она льет, мозолят глаза бретельки от лифчика, пар идет, вдруг ошпарит. А что? Я стал бояться, что она меня ночью задушит, потому что я молодой, то есть из зависти. Ты слышишь, что я говорю? Он тебе не пара. Видишь, с ним никто не здороваётся. А утром проснешься: солнце, теплынь — не задушила. Босиком бежишь умываться.

Так что знакомство с самого начала получалось подсудным. Бабка рано начала пугать меня мужчинами. Заманит конфетой в лес, а потом разденет — и всё! Я пугливо представлял себе страшного мужика, который засовывает в мешок летние детские вещички, сандалики и уходит, хрустя валежником, оставляя меня голого в лесу на произвол судьбы, с фантиком от конфеты. Я клялся ей, что не буду никому верить, а она меня гладила по голове шершавой рукой, и иногда мне кажется, что я сдержал эту клятву.

Помимо бабки, с которой мы жили душа в душу, я враждовал с помоечным котом, а помойка у нас с дядей Славой была общая — большая вонючая яма. Дядей Славой я стал, я осмелился его называть уже в августе, когда наступил звездопад, и, сидя рядышком на скамейке со спинкой, выгнутой на бульварный манер, отвлекшись от основного занятия, мы в тайне друг от друга загадывали желания — вот еще одна, говорил я, а вот еще! — мне хотелось, чтоб он меня обнял, прижал к себе, — да, много их падает, вдруг согласился дядя Слава с болью в голосе. Жил он на даче почти безвыездно, мирно, и всякий отъезд его в Москву меня глубоко обижал.

К даче подкатывал черный, далеко не новый ЗИМ, открывался маленький, как несессер, багажник, вяловато крутился шофер, появлялись женские призраки домочадцев — он выходил в безукоризненном темном костюме, в темном галстуке и в темной шляпе. Четкий в каждом движении, корректный и малость растерянный, он нырнул, наклонившись, в ЗИМ, неспеша опускался на заднее сидение, издевательски прикрытое — чтобы он не нагадил — плюшевым темно-красным чехлом. Помню запах сизого дымка из выхлопной трубы этого ЗИМа. Запах нашей разлуки. Проезжая мимо худого подростка с большим застенчивым ртом, он поднимал и опускал руку, согнутую в локте. На секунду на его

лице обозначалась расплывчатая, отечная, болезненная улыбка. Я тоже вскидывал руку в прощальном приветствии и долго стоял у дорожки, и чувствовал, как Земля, вращаясь, крутит колеса его машины.

Как-то какой-то стекольщик разбил на дорожке большое стекло, и осколки лежали, поблескивая на солнце сотнями пенсне дяди Славы, и моя бабка, чей муж, то есть мой умерший дедушка и железнодорожный бухгалтер, тоже всю жизнь проносил пенсне, сказала сочувственно, что пенсне украшает мужчину. И повдovsky смахнула слезу. Когда у нее портилось настроение, она говорила, что это я убил дедушку, потому что мучал его своими капризами и заставлял носить себя на руках, отчего у него случился инфаркт и он умер страшно не вовремя, не успев получить — глаза бабушки делались мечтательными — уже обещанный орден Ленина, или что я неблагодарный, потому что как же можно не помнить дедушки, который для тебя сделал столько хорошего, и как он с тобой возился на даче в Раздорах, свистульки делал и ползал на коленках, играя в машинки, и я его вдруг однажды увидел: в просторной пижаме и в совершенно дурацкой тубейке, и, увы, без ордена, катающего коричневатого-желтый троллейбус. — Хорошо быть милиционером, — с одышкой сказал, подмигнув мне, дед. — Машешь себе палкой туда-сюда.

— Ку-у-у-шать! — завопила бабка.

Раньше б стекольщика этими бы осколками накормили. После обеда бабка прилегла в саду на раскладушке, в своем сидевом синеньком сарафане, накинув на ноги покрывало, а я сидел на куче песка и пускал вниз по рельсам цистерну — вдруг бабка метнулась — молоко убежало, залило керогаз и запахло, — сорвала покрывало, и я увидел, что у нее под сарафаном — ничего, кроме черных волос, и еще на долю секунды мелькнула розовая рана — и я как сидел на куче, так и остался, оглушенный — с цистерной в руках.

Под беззащитными шинами ЗИМа теперь хрустели осколки. На даче дядя Слава ходил в светлой паре, без галстука и в светлой шляпе. Любил гулять кругами, далеко от дачи не отходил. И всегда при нем всегдашняя палка. Простая, с простой ручкой. Был негибачый, ладный, похожий на маленький сейф. Дачники, издалека завидев дядю Славу, поворачивали назад, а те, кто с ним сталкивался, проходили, как скромники, не поднимая глаз. Жареная колбаса с макаронами. Любимый ужин. Но если переест колбасы — будет изжога. Я мучался от изжоги и одиночества. Ужин заканчивался скандалом и слабеньким чаем. Бабка мне не давала слушать транзистор. Ей казалось, что транзистор портится оттого, что его слушают. В ту пору транзистор был ошеломляющей новинкой, неведомой здешнему населению. Бабка заматывала транзистор в тряпку и прятала в шкаф. Это был внушительный ящик, ярко-красный, с белой пластмассовой ручкой, норвежского непонятно почему производства. Когда я тайком от бабки брал ящик на большой пруд, с местными случалось вроде помешательства. Они облепляли меня, любопытные и подозрительные, и на лицах было написано, что их не проведешь: радио не может играть без провода, само по себе. С транзистором на пруду я чувствовал себя юным непонятным богом. Мне папа разрешил, говорил я. Ну и что, что разрешил? — говорила бабка. Ты всё портишь, и это испортишь. Она всё в жизни пеленала: моя велосипедная фара тоже хранилась в тряпочке. Папа разрешил! Не дам! Нет, дашь! Она доводила меня до слез, а потом скрывалась и выносила транзистор с несчастным видом обиженного бульдога. И я бежал в сад: он в росе, я в слезах. После слез мир казался еще прекраснее.

На пограничной скамейке под высокой березой мы встречались с дядей Славой каждый вечер около девяти. Бабка никогда не подходила к нам и не слышала, что мы слушаем. Она только хмурилась: — Чего ему от тебя надо? — но уважала.

Я всегда первым приходил и всегда волновался, что он не

придет. Дядя Слава приходил полминутой позже. На тридцать одном метре я выуживал из радиохаоса позывные. Сначала, как водится, передавали краткую сводку новостей, затем полный выпуск. Дядя Слава клал ладони на ручку палки, на ладони он клал подбородок — усы, пенсне, шляпа покоились и не мешали. Мы обращались в слух.

Голос все время норовил уйти в сторону, и его приходилось вновь и вновь вылавливать. Глушили. До шестьдесят третьего, если не ошибаюсь. Давали послушать какие-то посторонние новости, а как доходило до нас или до Берлина — включалась по чьей-то команде глушилка, и слушать становилось почти невозможным. Но все-таки чуть-чуть возможно, и дядя Слава никогда не уходил, а бабка опять и опять вскакивала с раскладушки, а по ночам стояла у меня в изголовье: задушить — не задушить? Дядя Слава никогда не уходил, когда начинали глушить, и никогда не кричал, не выражал своего раздражения или недовольства, он относился к глушилке как к неизбежному явлению природы. Он оставался невозмутимым, сидел и ждал, когда я найду ту промежуточную зону, где полуслышно, полуглушат. Он был молчалив, но всегда приветлив, с самого начала приветлив, и хотя сидел покойно и плотно, меня не покидало тревожное чувство, что он здесь случайный гость: вот присел на скамейку к мальчику, тот крутит радио, и случайно услышал то, что не следует, и старый конспиратор не виноват, но так как это случайное случилось каждый вечер, из вечера в вечер, он эту мнимую случайность разыгрывал не передо мной, а перед всем миром, которого не было: скамейка была глухая и только наша, и в эти минуты мы были одни во вселенной, он и я, молчаливые заговорщики, слушавшие непопозволенное, одинаково неправые, пионер и пенсионер, перешедшие на нелегальное положение, но почему-то не предающие друг друга. И это, конечно, нас сблизило, и от вечера к вечеру он становился ко мне добрее, я был уже не просто мальчик, у меня появилось имя, неуловимыми жестами он давал мне понять, что не сердится на меня за то, что не слышно, и я постепенно утрачивал чувство неловкости от соседства с ним и оттого, что не всегда успешно справлялся с глушилкой. После обеда бабка прилегла в саду на раскладушке, и вдруг — молоко! С этим молочным извержением и с дядей Славой в качестве постоянного слушателя я прожил все лето, комментарии он слушал редко, тихонько поднимался и уходил после новостей, и только однажды услышали мы в новостях имя дяди Славы, когда сообщили — помню просто дословно, — что студенты Бейрутского университета бросали в полицию бутылки с коктейлем, названным в честь дяди Славы. Голос Америки был для меня не меньшим откровением, чем черные волосы под сарафаном, и я украдкой глянул на дядю Славу: как откликнется на свое имя? Откликнись! Никак не откликнулся.

Он никогда ни о чем меня не расспрашивал, не задавал снисходительных вопросов — я тоже его никогда ни о чем не спросил. Но помнил, как несколько лет назад в Сочи отец выходил из моря — и вдруг объявили — и люди побежали к репродуктору — что вот: разоблачен. Все они и еще к ним примкнувший. Помнил, как огорчились мои родители, особенно папа в купальных трусах огорчился. Рядом со мной — мне хотелось, чтобы мы ласкали друг друга, запускали бумажных змеев, бегали по полю и целовались, — сидел создатель неизвестного мне коктейля, а бабка затеяла большую стирку, и, как всегда в такой день, я был предоставлен самому себе, и я выкрал из шкафа то, что мне категорически запрещалось брать: отцовское духовое ружье с маленькими пульками, — и побежал на помойку убить кота. На помойке кота не оказалось, и я долго сидел у вонючей ямы в засаде, пока не надоело. Когда надоело, я убежал с ружьем в лес и оказался метким стрелком. В тот день большой стирки я убил много ворон, трясогузок, синиц и других, неизвестных мне птиц. Мне нравилось, как они, как кулечки, тихо падали наземь.

По дороге домой я подстрелил красивого дятла, он свалился мне прямо под ноги, и мне совсем не было его жалко. Потом я снова побежал на помойку и, когда до меня донесся клич: — Ку-у-у-шать! — я увидел щуплого серого кота, промышлявшего в яме. Кот хотел улизнуть, но я предательским голосом позвал его: кис-кис. Тот прищурился, подозревая подвох, как местные подозревали подвох в радио без провода. Я вложил всю нежность в следующее кис-кис. Кот заколебался. Я осторожно поднял ствол духовки и прицелился с приветливым лицом. Кот стоял в нерешительности. Я выстрелил ему в лоб. Он зашипел душераздирающим шипом и бросился в траву. Дрожа от возбуждения, я стал неловко перезаряжать ружье.

— Ку-у-у-шать!

Кота я больше никогда не видел. Дядя Слава тоже вскоре уехал. Кто-то донес отцу, что я бегал с духовкой и уничтожал все живое. Вот какие бывают суки. Я признался, что взял без разрешения и заплакал, прося пощады. Перед сном от розовой раны сладко ныло и ныло внизу. Как это делается? — удивился дядя Слава. — Смотри. Берем кожуцу... А инфекция туда не попадет? Ты что, какая инфекция! Вот так. Правильно. Ну, давай, не бойся, бутон! Он слушал со мною антисоветчину, холодно думал я. Коммунизм неизбежен. Отец в бешенстве ударил меня по лицу. Незадолго до смерти дядю Славу восстановили в партии.

Октябрь 87.



Белла Ахмадулина

ПОРТРЕТ, ПЕЙЗАЖ И ИНТЕРЬЕР

Как строить твой портрет, дородное палаццо?
Втесался гость Коринф в дорический портал.
Стесняет сброд колонн лепнины опояска.
И зодчий был широк, и каменщик приврал.

Меж нами сходство есть, соитье розных родин.
Лишь глянет кто-нибудь, желая угадать,
в какой из них рожден наш многосуший ордер, —
разгадке не нужна во лбу седьмая пядь.

Собратен мне твой бред; но с наипущей лаской
пойду и погляжу, поглажу, назову:
мой тайный, милый мой, по кличке "мой Миланский",
гераневый балкон — на пруд и на зарю.

В окне — карниз и фриз, и бабий бант гирлянды.
Вид гипса — пучеглаз и пялиться горазд
на зрителя. Пора наведаться в герани.
Как в летке пыл и гул, должно быть, так горят.

За ели западал сплав ржавчины и злата.
Оранжевый? Жаркой? Прикрас не обновил
красильщик ни один, и я смиренно знала:
прилипчив и линюч эпитет-анилин.

Но есть перо, каким миг бытия врисован
в природу — равный ей. Зарю и пруд сложу
с очнувшейся строкой и, по моим резонам,
"мой Бунинский балкон" про мой балкон скажу.

Проверить с е й туман за Глухово ходила.
А там стоял туман. Стыл островерхий лес.
Все — вотчина моя. Родимо и едино:
Тамань — я там была, и сям была — Елец.

Прости, не прогони, приют порочных тайнств.
Когда растет сентябрь, то ластьясь, то клубясь,
как жалко я спешу, в пустых полях скитаясь,
сокрыться в мощный плющ и дряблый алебастр.

Как я люблю витраж, чей яхонт дважды весел,
как лал и как сапфир, и толстый барельеф,
куда не львиный твой, не родовитый вензель
чванливо привнесен и выпячен "ЭЛЬ ЭФ".

Да, есть и желтизна. Но лишь педант архаик
предтечу помянет, название огласит.
В утайке недр земных и словарей сохранен
сородич не цветка, а цвета: гиацинт.

Вот схватка и союз стекла с лучом закатным.
Их выпечка лежит объемна и прочна.
Охотится ладонь за синим и за алым,
и в желтом вязнет взор, как алчная пчела.

Пруд-изумруд причтет к сокровищам шкатулка.
Сладчайший из добыч пребудет вольный парк,
где барышня веков читает том Катулла,
как бабочка веков в мой хлороформ попал.

Там, где течет ковер прозрачной галереи,
бюст-памятник забыл: зачем он и кому.
Старинные часы то плач, то говоренье
мне шлют, учуяв шаг по тихому ковру.

Пред входом во дворец — мыслителей арена.
Где утренник молодой куртины разорил,
не снизошедший знать Палладио Андреа,
под сень враждебных чар вступает русофил.

Чем сумерки сплошней, тем ближе италиец,
что в тысяча пятьсот восьмом году рожден
в семье ди Пьетро. У, какие затаились
до времени красы базилик и ротонд.

Отчасти, дом, и ты — Палладио обитель.
В тот хрупкий час, когда темно, но и светло,
Виченца — для нее обочин путь обычен —
вовсельником вжилась в заглушенное село.

И я туда тащусь, не тщась дойти до места.
Возлюбленное мной — чем дале, тем сильней.
Укачана ходьбой, как дремое дормеза,
задумчивость хвалю возницы и коней.

Десятый час едва — без малой зги улада.
Возглавие аллея — в сиянье и в жару.
Во все свои огни освещена усадьба,
столетие назад, а я еще живу.

Радужен фронт-фронтон. Осанисты колонны.
На сходбище теней смотрю из близкой тьмы.
Строения черты разумны и холены.
Конечно, не вполне — да во своих мы.

Кто лалы расхватал, тот времени подмену
присвоит, повлачит в свой ветреный сусек.
Я знаю: дальше что, и потому помедлю,
пока не лязгнет век — преемник и сосед.

Я стала столь одна, что в разноляпье дома,
пригляда не страшась, гуляет естество.
Скульптуры по ночам гримасничает догма.
Эклектика блазнит. Пожалуй, вот и все.

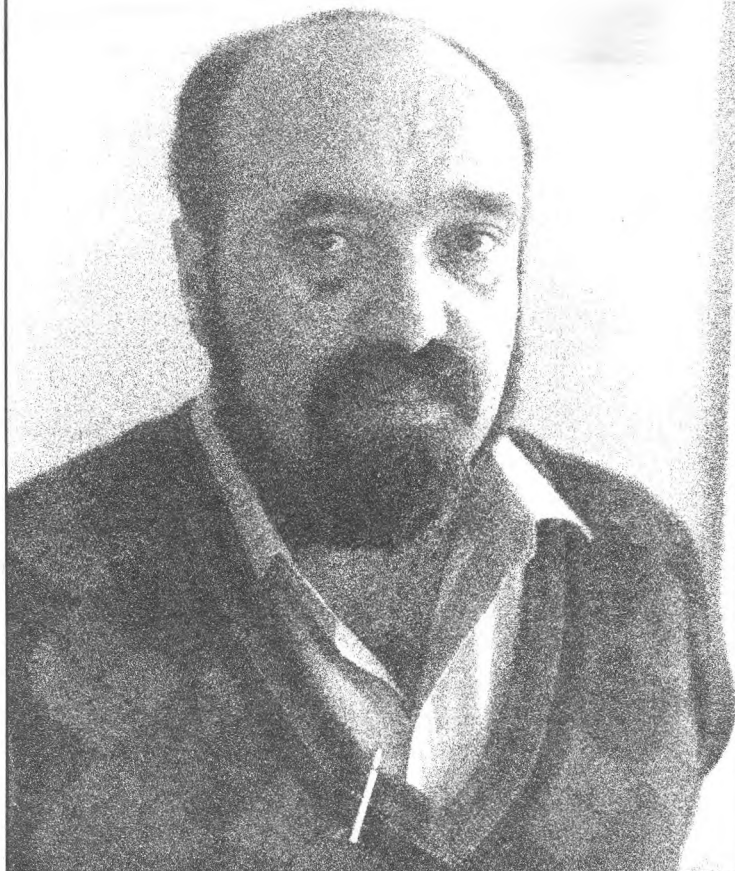
*Осень 1991 и 1992 годов
в Малеевке.*

"РУССКИЙ КУРЬЕР" поздравляет лауреатов Государственных премий России: МАРКА ЗАХАРОВА, АНДРЕЯ БИТОВА, АНДРЕЯ ИКОННИКОВА, ЛЮДМИЛУ НАЗАРОВУ, ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА, СОФИЮ ГУБАЙДУЛЛИНУ, ЛЬВА ДОДИНА, НИКОЛАЯ ТРЯПКИНА, БОРИСА ЦЕЙТЛИНА, РОЗУ ХАЙРУЛЛИНУ, МАРИЮ РЫБАСОВУ, РОДИОНА ЩЕДРИНА, ИРИНУ КРУТИКОВУ.

Поздравляем БЕЛЛУ АХМАДУЛИНУ — с премией "Nosside International Poetry Award's 92" (по сообщению из Италии — это премия за заслуги в искусстве).

Поздравляем также С. АВЕРИНЦЕВА, Н. АНАНАШВИЛИ, Л. ДОДИНА и Т. ШЕСТАКОВУ, Д. КРАСНОПЕВЦЕВА, А. ШНИТКЕ с присуждением премии Российского Благотворительного фонда поощрения высших достижений литературы и искусства "ТРИУМФ", а МАРКА ХАРИТОНОВА — с первой "Литературной премией Букера" в России.

Здоровья вам и новых успехов, лауреаты!



Евгений Попов

ПОД СОЛНЦЕМ

РАССКАЗ

Был месяц июнь, начало. Уж и зазеленела листва на тополях, уж и небо заголубело. Оно стало совсем-совсем голубое-голубое. Такое совсем-совсем голубое-голубое и радостное-радостное, что дальше уж и некуда. И если бы даже бы какой-нибудь кто-нибудь другой бы захотел бы, чтоб оно стало еще более голубое-голубое и радостное-радостное, то уж и фиг ему с маслом. Потому что существование в природе неба голубее существующего невозможно, да и, пожалуй, не нужно.

С такими мыслями стоял я под солнцем в небольшой извивающейся очереди за симпатичными огурчиками. Огурчики были зелененькие. Но не это важно.

Стою, а одна женщина другой тихо говорит:

— Замечайте, Нина Сигизмундовна! У ей в левом ящике огурчики-то посимпатичнее будут, чем в правом.

А Нина Сигизмундовна ей отвечает:

— Тише вы, Фекла Карповна.

А инвалид один куражится, поет:

— Ай и настает зи-и-ма лютым ма-ро-о-озом!

Ай-ди-ри-ри! Ай-ди-ра!

А студент прижал к груди свежий номер прогрессивного журнала и смело вглядывается в окружающий мир пытливыми глазами.

А мне, наверное, солнцем голову напекло.

— Как бы пробую окружающий мир на зубок, — забормотал я. — Каков он? Как примет взятого на баланс молодого человека? Куда? Как? Зачем? Почему?

— Сто дорог тут на пути и все смогу пройти! — запел чистый голос из ближайшего транзистора.

— Всюду! Всюду жизнь! Все живут! Все действуют! Все поют! А я? Кто я? Человек мягкий, робкий до идиотизма, путаник. Но с другой стороны — как бы даже и украшение. Я и честный,

я и — соль, я и — кит, а также я и — ось. Но ведь и это — ошибка. Тут бедой пахнет! Тут — зыбкость! Тут от зыбкости беда выйти может! — продолжал бормотать я.

И ведь действительно солнцем сильно напекло мне голову, потому что лишь дошла до меня очередь, так и я решил пошутить. Вместе со всеми.

— Свешай-ка мне, доча, огиркóв полкила — похуже да покривее! — лихо крикнул я.

Очередь и златозубая продавщица разинули рот. Блестели под солнцем зубы, а золотые — нестерпимо.

А я, выдержав эффектную паузу, добавил:

— ... для моей тещи!

Очередь расхохоталась, а златозубка, трепеща крашеными ресницами и грациозно оттопырив мизинчик, стала отпускать мне товар.

— Ай да парнишка лихой! — сказала очередь.

— Лихой парень! — повторила очередь.

— Все они лихие, — вздохнула очередь.

— Надо ж такое придумать — для тещи похуже да покривее!

— восхитилась очередь.

А я скромно потупился и добавил:

— И чтоб в одном был еще и червяк.

И тут случилось вот что. Одна маленькая такая, высохшая старушка, как-то ушедшая из поля моего зрения, сильно засуетилась. Она подскочила ко мне, трясая птичьими кулачками, и спросила серьезно:

— Это почему?

— Что "почему"? — растерялся я.

— Это почему? Что она тебе такого сделала?

— Так я ж пошутил. У меня и тещи-то нету. — Я — холостой. Как говорится — неженатый, — оправдывался я.

— Дай мне свой адрес! — бушевала старуха. — Я поеду к ней сказать про твое поведение! Ты — кто?

— Я? — пискнул я. — Я — это я.

— Ты — паразит! — крикнула старуха. — Ты зачем врешь? Я остолбенел.

Остолбенела и очередь.

Все остолбенели. Лишь продавщица не растерялась.

— А ты, бабка, не вмешивайся в чужую семейную жизнь! — звонким голосом сказала продавщица.

Тут-то старуха и заплакала. Она плакала и вытирала слезы выцветшим ситцевым платочком. И у ней кривились потрескавшиеся губы. И седые космы разметались.

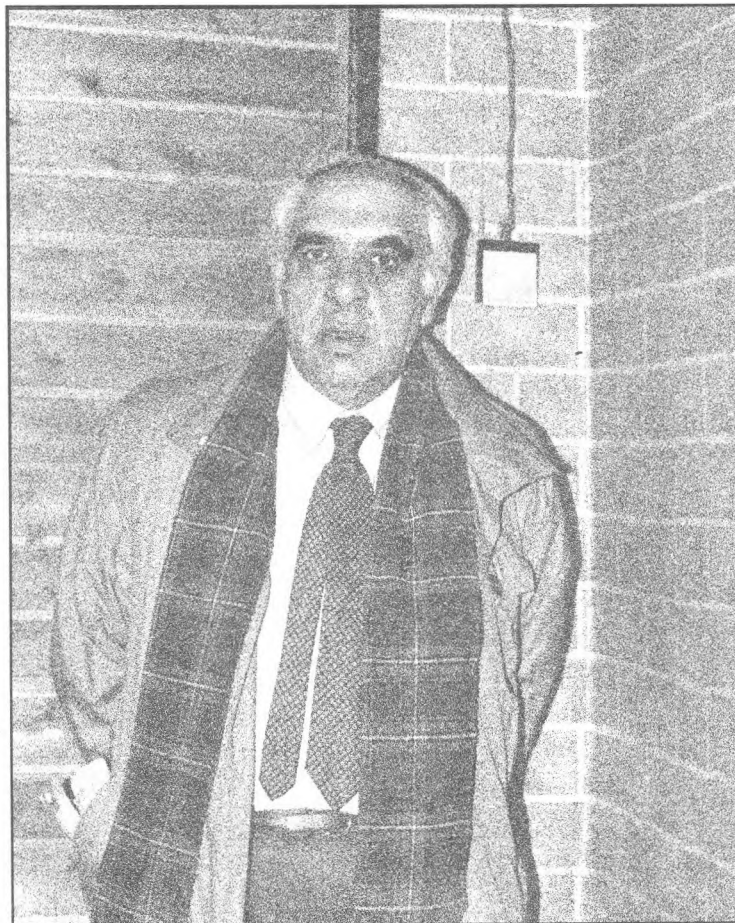
Очередь молчала. Я бросился утешать старуху, но она оттолкнула меня и ушла.

Я был сильно сконфужен, а она вроде бы потом повесилась. Да-да, повесилась, потому что я слышал — у нас в городе

недавно повесилась какая-то старуха.

Впрочем, что же это я вру? И вовсе она не повесилась, а выкинулась из окна. Это в троллейбусе рассказывали, что, понимаете ли, жила вот такая тихая старуха в городе, на сундуке, оклеенном изнутри картинками времен коллективизации. У ней дочка в городе была замужем, вот она и жила. Слушала радио, как там поет всякий, кому не лень, полы мыла да белье стирала. Обижали ее или не обижали, а так вот она и жила. А раз принесла из молочной домой детское питание, пошептала в уголке с Иисусом Христом, раскрыла окошко, да и упала вниз головой с пятого этажа.

Впрочем, что же это я вру? И вовсе она не с пятого упала, а с четвертого. Опять я все перепутал. Действительно ведь я — путаник, человек мягкий, робкий до идиотизма! Господи! Как мне грустно! Я бы с удовольствием попросился, чтоб меня расстреляли, да знакомые говорят — это очень больно.



Евгений Рейн

УХМЫЛКА ЛЕОНАРДО

Я вышел на канал
через настил горбатый,
и Амстердам мерцал
под вечер бесноватый.
Шел в небеса дымок
чужой марихуаны,
я так устал, промок
под местные дурманы.

Я сел на парпет
лилового залива
и заказал в ответ
четыре кружки пива:
"Бельгийского", "Фуше",
"Мадонны" и "Короны",
и захватил в душе
плацдарм для обороны.

Налево за стеклом
загадочней Джоконды
меня манили в дом
одни такие блонды,
что снял бы я часы
швейцарской фирмы "Роллекс"
и наколол усы
на этот южный полюс.

Но поздно! И при мне
мои часы и деньги,
и я давно вовне,
в смоленской деревеньке,
где бедная моя
спит на погосте няня.
Летейская струя
летит, меня тараня.

Последний "мессершмитт",
 последний Талалихин,
 я живо убит
 и замертво накликаю
 на ваш последний пир
 у аравийской бездны.
 Оставь меня, кумир,
 друг другу бесполезны,
 совместно мы глядим
 на знаки Зодиака,
 ты мне необходим
 и я — тебе, однако

все было и прошло
 при Прусте и Верлене.
 Но очень хорошо
 в твоём разлечься тлене.
 А ну, мерцай, мани
 в развалы и бордели,
 забудь и помяни
 меня в пустой постели,
 где нету ничего —
 ни спазма, ни азарта,
 и вот взамен всего —
 ухмылка Леонардо.

под ней валуны,
 оставленные ледником
 сколько-то столетий назад.
 Когда мне было пятнадцать лет,
 я выбил на этой стене свои инициалы.
 Через сорок лет приехал к этой стене.
 Неузнаваемо разрослись сосны,
 показалось мне, что даже валуны переместились.
 И только мои инициалы,
 побледневшие, выкрошенные, были на месте.

 Имя — это почти вечность.

СВЕТ С ВОСТОКА

В отеле "Атриум" — пять звездочек по Бедкеру —
 за полночный ужин уходит в рассветный фриштик.
 Ех oriente lux пробивается за портьеру,
 золотя у подружки припудренный прыщик.
 Ех oriente lux — это попросту "свет с Востока",
 кажется, что-то гностическое по части Святой Софии.
 Выхожу на балкон и затягиваюсь глубоко
 нервным, нежным озоном, совмещающим грозовые
 придунайские залпы и советские вихри с изнанки,
 вижу тучи над северным окоемом.
 У подъезда швейцар в голубом доломане охраны
 принимает взносы у смены ночной с поклоном.
 "Боже мой, — я думаю, — тут все еще Томаса Манна,
 Фицджеральда, Арлена продолжается лирическое".
 Трижды бармен осмотрит хрустальное дно стакана,
 ибо форма сосуда переходит в его содержанье.
 Что ж, вернуться за столик и пошарить в надорванной
 пачке,
 на которой грустит дромадер — тоже вестник Востока?
 Что-то тошно, как бы в ожидании подачи,
 и отводишь глаза, потому-то и видишь высоко
 в этом своде отеля, где мобили, дельфтские вазы;
 слышишь музыку Моцарта, смешанную с "Мицукки".
 И как дервиш чурасься сей обреченной заразы,
 как поломник к святыне протягиваешь руки.
 Видно, как побледнели привычные старые тени,
 обреченно и нагло подведенное сузилось око,
 слышно, как повторяет швейцар — тут и гностик — в
 смятенье:

"Свет с Востока, с Востока, с Востока..."

ИМЯ

В Териоках на берегу Финского залива
 бетонная стена дамбы,
 над ней сосны,

ПОСРЕДИ КАЛИФОРНИИ

На деревянной веранде, увитой глицинией
 где-то посреди Калифорнии
 (хозяева оставили меня одного дома)
 вечером я разглядывал толчею звезд.
 Ворчал водомет в саду.
 До ужина было часа полтора.
 Жизнь отступила,
 выбросив меня на эту веранду.
 Мои пятьдесят три года фосфоресцировали надо мной
 во тьме небесной,
 точно хвост кометы.
 Какой пунктир! Вспышка — провал, провал, провал —
 вот словно спичечная головка зажглась и обломилась
 и опять провал.
 Чужие созвездия в чужом небе.
 Бортовые огни самолетов.
 Зарницы.
 Ничего больше не надо.
 Все было напрасно.
 Не вспоминай.
 Вытянуться и оттолкнуться.
 Значит, кончено!
 Теперь начинай отсюда снова.

ЖЕНЩИНА С БУЛОЧКОЙ

За тридевять земель от дома
 в невероятной Италии
 в разбойничьей Генуе
 в тесном баре около кафедрального собора
 я заметил женщину.
 Она ела булочку с сосиской
 и запивала безалкогольным пивом.
 Я видел только профиль,
 но и этого было достаточно.
 Никогда ничем не заполнится пустота —
 ее отсутствие.

Андрей Арьев

ПО ТУ СТОРОНУ ЛЮБВИ

Перефразируя самого Нобелевского лауреата, можно, наконец, сказать, что в России Иосиф Бродский "живет не по углам, как думают насмешники, а всюду". Под грифом "Пушкинского фонда" вышла первая книга его четырехтомника.¹⁾ Неслыханный в истории отечественной поэзии случай, когда гонимый и изгнанный поэт печатает на родине представительное собрание сочинений. К тому же — не приложив к этому мероприятию ни малейшего усилия. Вся работа по составлению и изданию проведена его почитателями и друзьями. Более того, несмотря на очевидный успех, поэт, кажется, не собирается ни возвращаться в родные пенаты, ни посещать "эту местность любви, полуостров заводов, парадиз мастерских и аркадию фабрик, рай речных пароходов...". На недоуменные вопросы он отвечает в том духе, что на место любви не возвращаются — возвращаются на место преступления.

Собственно говоря, это носящее метафизический оттенок переживание открылось поэту задолго до отъезда: В двадцать два года он написал: "Слава Богу, что я на земле без отчизны остался". И в том, что собрание его стихотворений начинается со слова "Прощай!", видится в большей степени вектор поэтической судьбы, чем самодостаточная для семнадцатилетнего юноши поза изгиба.

-Вообще, в целом Бродский с самых ранних вещей исповедует в стихах "романтическую метафизику", реальную почву под которую подвело как раз изгнничество, равное избранничеству. Корни его поэзии — небесные, а не земные, и слово "Господь" (в значении "владыка небесных сил") он произносит с большим чувством, чем слово "Бог".

Гипертрофированная избыточность соседствующих земных предметов и примет, без труда поглощающихся сюжетами его лирики, поразила аудиторию Бродского с самого момента его перед ней появления. Охватить все эти вещи одним взглядом можно лишь с высоты, и особенности художественного видения Бродского прямо связаны с особенностями его мироощущения, с его философией.

Бродский, как никто, может быть, до него, утвердил в русской поэзии метафизическое измерение. Он — метафизик почти что в буквальном и древнейшем значении этого понятия. В значении более древнем,

чем сама русская поэзия. Бродский видит, что лежит "позади природы". И то, что "позади", является для него "первым".

В число этих первоэлементов входят "любовь" "свобода" и "одинокчество", при помощи которых стирается неизменно протупающий сквозь бытие "рисунок смерти". Все большие вещи Бродского (а "длинное стихотворение", по признанию автора, это и есть наиболее близкий ему жанр) — суть сплошной "метафизический пейзаж", увиденный с высоты нездешним, нечеловеческим взглядом, "наведенным на резкость". Может быть, это взгляд стремительной и вещей птицы, чтобы не впасть в патетику и не упоминать всуе имя Бога.

Вот, например, характерный образчик из поэмы 1962 года "Зося" (фабула ее состоит в том, что поэт, званный в сочельник "на пироги", никуда на самом деле не отправляется и проводит время дома, в одиноком созерцании у окна):

На улице за окнами рябя,
там что-то убегает от тебя,
ты смотришь на заржавленный карниз,
ты смотришь из окна любви вослед,
ты видишь сам себя — автопортрет,
ты видишь небеса и тени чувств,
ты видишь диабаз и черный куст,
ты видишь это дерево и ад,
в сей графике никто не виноват.

Польское имя в названии поэмы тоже весьма симптоматично. "Чувство неразделенной любви к родине", очень сильное в польской культуре, сладостно распознано было и у нас в годы, когда Бродский принял поэтический постриг. Имена Галчинского, Анджеевского, Вайды, Хласко, Конвицкого много говорили сердцу поколения, очнувшегося в конце пятидесятых. Мне кажется, что судьба Бродского наводит в этой связи и на более глобальную параллель — с Адамом Мицкевичем, сражавшимся за Польшу по всему миру, но так и не рискнувшего въехать пересечь ее вполне прозрачные границы. Что если и Бродскому раздражающе щемящее чувство по отношению к родине интуитивно представляется залогом чистоты и силы связанных с ее существованием лирических медитаций?

Польский романтизм не случайно приходит на ум прежде отечественных аналогий, когда думаешь о раннем Бродском. До сих пор сохраняется ощущение, что он появился "ниоткуда", "ниоткуда с любовью". И в ту же область откочевал — с тем же, будем надеяться, чувством.

В Ленинграде в годы дебюта Бродского с очевидностью стало ясно, что "петербургский период русской культуры" не протупишь, как того хотелось бы, и что сама эта культура уже похоронена и отпета как раз

теми творцами — Кузминым, Вагиновым, оберютами, обучаться у которых ринулась держащая молодежь.

"Оттепель" обнажила скорее заброшенное кладбище, чем "цветущую культуру". Как-то не входило в сознание, что "ветвь бузины", щедро протянувшаяся "от Марины", протянулась с кладбища.

Не спорим, те кресты, что удалось обнаружить, оказались дорогами сердцу. Однако врожденная потребность Бродского взглянуть "на то, что оставалось за спиной" — метафизическая потребность — предостерегала его от соблазнов всяческих гальванизаций. И его связь с Мариной Цветаевой оставалась в ту пору тайной.

Драгоценней культурных открытий оказалось для Бродского открытие области "частного существования", в которой он пребывает и по сию пору. Отвращение к грубой площадной славе у него с самого начала зашло столь далеко, что и источник этой славы был поставлен под сомнение:

Да, книги, — те его ошеломят.
Все Жанны эти, Вертеры, Эмили...
Но все ж они — не плоть, не аромат.
Надолго ль нас они ошеломили?
Они нам были, более всего,
лишь средством достижения успеха.
Порою — подтвержденьем. Для него
они уже, по-моему, лишь эхо.
("Феликс", 1965)

Незамеченный парадокс раннего Бродского заключался в том, что привыкши разгадывать его "пост"- или "сверх" модернистскую поэтику, мы не заметили одного определяющего обстоятельства: его поразительно нормальных, даже простецких, пристрастий, его "неприличности". Он, как и большинство его более или менее эрудированных сверстников, любил джаз ("золотой дискенд, в черных кепках, прекрасный, прелестный"), любил польское кино, мировые чемпионаты по футболу, любил фронтового поэта Бориса Слуцкого, чуть позже — Владимира Высоцкого... Наконец, как это и следует делать лирику, он посвящал стихи рыцарски избранному предмету страсти с инициалами "М.Б.". То есть — великому "Может Быть" всякой настоящей лирической поэзии.

Я хочу сказать, что Бродский начал с простых, в общем-то всем доступных вещей (перечитывая первый том его лирики, включающий и стихи периода ссылки, диву даешься, что вызвало столь хамскую злобу литературных и иных властей, разве что как раз открытая ересь простоты): с изображения мира, который поэты призваны "одобрить". И чувство это — может быть и некстати с национал-обывательской точки зрения — сохранилось у поэта в эмиграции: "Но пока мне рот не забили глиной, из него

раздаваться будет лишь благодарность”.

В простоте раннего Бродского таится до сих пор восхищающая меня мера этического вкуса, обычно как-то особенно и нарочито не развитая у молодых поэтов. В первую очередь я имею тут в виду его стихотворение 1962 года:

Затем, чтоб пустым разговорцем
развеять тоску и беду,
я странную жизнь стихотворца
прекрасно на свете веду.
Затем, чтоб за криком прощальным
лицо возникало в окне,
чтоб думать с улыбкой печальной,
что выпадет, может быть, мне,
как в самом начале земного
движенья — с мечтой о творце —
такое же ясное слово
поставить в недальнем конце.

Для Бродского простота является изначальным поэтическим субстратом, а не конечным литературным продуктом. И в этом смысле он находится на встречном пути по отношению к магистральной, установленной Пастернаком (при всем известном сходстве поэтического зрения обоих поэтов).

Конечно, всевозможные стиховые изыски известны Бродскому, как говорится, “не хуже других”. И на пути к постижению немногих — но вечных — метафизических тем поэт находит порой сверхъестественные решения, как, например, — из вещей, вошедших в первый том, — в поэме-мистерии “Шествие” (1961), в “Большой элегии Джону Донну” (1963), в “Новых стансах к Августе” (1964) и т. д. и т. п. (подобным образом встречается иногда в особо патетические речи сам поэт).

Но больше, чем на поэтические изыски, Бродский все-таки надеется на силу разошедшейся вовсю речи, на остроту взгляда, не отстающего от причудливых изгибов мятущейся природы.

Показательно в этом плане, что у Бродского, человека в высшей степени остроумного, шутить в стихах времени почти не остается — такова скорость его главной мысли, при всей ее продолжительности. Из этого обстоятельства следует и еще одно привлекательное качество его поэтических воплощений. Имея все основания презирать многое из увиденного на своем веку, он не использует ни презрения, ни сарказма как неотразимого свидетельства поэтической “мудрости”.

И тут мы, наконец, соотнесем Бродского с отечественной литературной традицией. Величина Бродского — это величина, конечно же, русской, а не польской и не английской поэзии. Назвав в Нобелевской речи “великого Баратынского” как лирического апостола и провозвестника идей “частного существования”, поэт указал и на

собственный культурный источник. Для Бродского метафизическая струя в русской поэзии обнаружила себя изначально яснее всего в лирике Баратынского, а ярче всего дала о себе знать в творчестве Цветаевой.

По-человечески понятно, что наибольшее количество упоминаний замечательных наших поэтов у Бродского в первом томе относится к Ахматовой. Но еще замечательнее внутренняя твердость поэта, признавшего при таком соседстве первенство — для себя — Цветаевой. Из “влиятельных” только одно цветаевское и явственно у автора, например, “Холмов”, которые можно было бы назвать “Попыткой Цветаевой” — не вполне удачной, впрочем, как все попытки. Я же имею в виду иное — подспудное — родство, родство мироощущений. Оно основано на сокровенном знании: поэтическая речь заводит поэта слишком далеко, дальше всех земных символов и обозначений, в том числе и обозначения Бога. Эта интуиция получила наиболее ясное выражение в “Шествии” (и помимо литературного мотива, связанного с Крысоловом):

Кроме страха перед дьяволом и Богом,
существует что-то выше человека.

Выше человека в случае Цветаевой и Бродского одно — Речь. Речь, берущая свое начало в небесах, независимое от того, ощущает ли человек присутствие Бога на земле или нет:

Нежной рукой отведа нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.

Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...
Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

¹⁾ Сочинения Иосифа Бродского. Т. I, 1992, 480 стр. Совместное издание КПО “Пушкинский фонд” и издательства “Третья волна”. Издание составил и подготовил Г.Ф. Комаров. Оформление художника С.А. Острова.

Евг. Шкловский

МЕТАМОРФОЗЫ ЗУФАРА ГАРЕЕВА

Встретились наемни два литературных критика, посетовали привычно на печальное состояние нашей словесности по причине печального состояния нашей культуры вообще, поудивлялись, что еще выходят, оказывается, кое-какие книги современных писателей, даже и молодых (имея в виду невеликую книжечку Зуфара Гареева “Мультипроза” — М., Объединение “Всесоюзный молодежный книжный центр”, 1992), и неожиданно разговорились, потому что обыкновенно критики многозначительно молчат и тайно ненавидят всю литературу и друг друга в частности. Вернее, любят требовательной, в некотором роде даже яростной любовью, одной, но пламенной страстью.

Вот критик А., представьте, и говорит:

— А все-таки чрезвычайно одаренный этот писатель Зуфар Гареев. Жаль только, что подзадержался он с публикациями. Выйди его книжки, а это уже вторая, первая была совсем тонюсенькой, называлась “Про Шекспира”, лет пять назад, его сразу бы заметили, а теперь наверняка все канет в безвестность.

— Ну, положим, про чрезвычайную одаренность это ты малость подзагнул, — полемически отвечает ему критик Б., которого хлебом не корми, а дай поспорить, — тут еще надо посмотреть, разобраться серьезно. Я вот тебе честно признаюсь: не могу я определить, хорошая эта проза или плохая. Критерия нет. И это не только гареевской касается. По мне, так все эти так называемые постмодернистские ультрамодные экзерсисы, как и их авторы, на одно лицо. Непонятно какие...

А. Это почему же непонятно какие? Очень даже понятно. Умные, начитанные, ироничные, скептические, тонкие... Их ведь с их неприятием фотографического реализма сколько не пуцали, давили, загоняли в подполье. Они и сформировали свою систему в отталкивании от традиционных форм, выворачивая их наизнанку, глумясь, обнажая их изжитость, доводя до абсурда. В “Мультипрозе” Зуфара Гареева есть грустно-смешная, пародийная сцена: ветераны слушают радиоспектакль о войне, и приемник от накала страстей сначала удушливо задымился, а потом и взорвался, осколками ранив собравшихся. “Продрал автор... реаллизм, понимаешь, а ты думал как... —

Сильная постановка... — поддержали его другие, и, раненные и перебинтованные, они стали расходиться". Разве и впрямь не абсурдны многие подобные "сильные постановки", где искусство выродилось в набор общих сентиментально-патетических мест, подобно тому, как забота о ветеранах — в очереди за продуктовыми заказами и бои "местного значения"? Между прочим, у Гареева эти два лейтмотива часто смыкаются: вырождающееся искусство и вырождающаяся реальность. Энтропия, одним словом.

Б. Можешь не продолжать. Знаю заранее, что ты скажешь: разрушение стереотипов, пародия, игра стилями, мотивами, образами — как современной литературы, так и национального фольклора, — все это, известно, в арсенале новой прозы. "Лихая година! — закричал Кромешный, — горячие денечки! Иди, Петров, встань оплечь мне" и т. п.

А. А разве не так? Разве пресловутый былинный размах наших буден не обернулся, как в сказке, всеобщей нищетой и боем с тенью? Не постмодернисты разрушают культуру, о чем печалются разного рода традиционалисты-ортодоксы, а культура саморазрушается от силком навязываемых ей эстетических императивов, которые быстро вырождаются в квазиэстетические. Зуфар Гареев с его абсурдистской эпичностью лишь обнажает этот процесс. Да и не только стереотипы занимают писателя, но архетипы нашего подсознания. Так что не удивительно, что прошлое в его прозе постоянно воспламеняется и персонажи устремляются в свой последний и решительный, погибают и воскресают...

Б. Стереотипы, архетипы... Нельзя ли попроще? Я давно заметил, что наши доморощенные теоретики постмодернизма выражаются жутко заумно, чирикают что-то на своем птичьем языке, а тексты-то от этого лучше не становятся. Писателей я имею в виду, а не теоретиков. Их даже истолковывать как-то не возникает желания — ни характеров, ни связного сюжета, ни некоей общей идеи. Персонажи-марионетки, которых автор дергает за ниточки, как ему заблагорассудится. Осколки какие-то, обрывки... Мульти-пульти. А какой за всем этим смысл, одному Богу ведомо. Просто игра, не более.

А. Ну а какой смысл вообще в нашей нелепой жизни? Можно подумать, что ты прямо с этим смыслом родился. Но ты, между прочим, верно заметил: осколки... Разбилось зеркало культуры, и писатель как бы пытается собрать из осколков нечто цельное, примеряет и так, и эдак, по всякому, но точной фокусировки не получается, все карикатурно искажается, то вырастает до немислимых размеров, то микроскопически уменьшается. Попробуй посмотреть в осколок — что ты там увидишь? Не лицо, а

гримасу. И символический гареевский Парк полон не смыслами, а отражениями смыслов, их осколками — оборванными сновидениями, опустошенными лозунгами, обрывками сюжетов...

Б. А писатель, как заправский чудодей, ворожит над этим экзотическим варевом. Только я сейчас думаю не о писателе, а о читателе. Бедный! Боюсь, что ему это блюдо придется не по вкусу.

А. Ссылаться на некоего анонимного читателя — последнее дело. Читатель тоже разный. А проза, которую пишет Гареев, требует вдумывания, как любая серьезная литература. С первого наскока она действительно может показаться несъедобной. И абсурдизмом тоже не стоит обманываться, за ним есть мысль. Не можешь же ты не согласиться, что мы сталкиваемся в произведениях Гареева с удивительным, богатым модуляциями и обертонами, насыщенным обширной культурной памятью языком? Причем Гареев и не скрывает этого знания — народный эпос, обэриуты, Платонов, Музиль, Гайдар и т. д. Все читано, отрефлектировано, обыграно и существует в единой стилиевой системе, а не эклектично, что, кстати, и является, на мой взгляд, критерием. И потом в гареевской прозе много юмора, жизнерадостной, гротесковой разухабистости...

Б. ...доходящей подчас до кровожадности.

А. Ну, черный юмор не Гареевым придуман.

Б. Да и жизнерадостность, я бы сказал, весьма относительная. В повестях "Парк" и "Мультипроза" действительно много самозабвенной карнавальности, эпатазирующего юродства, и тем не менее обе вещи, и особенно третья — "Аллергия Александра Петровича", которая мне показалась наиболее интересной, — все они скорее драматичны, чем комичны. А в "Аллергии" я слышу трагическую ноту. В ней есть поэзия одиночества, сиротства, отчужденности человека на земле...

А. Согласен, в ней есть места пронзительного лиризма. Ну вот хотя бы для примера: "Обо всем захотелось Александру Петровичу рассказать потомкам от лица умершего человечества: что и мы однажды посетили Землю каждый в свой час и видели свихнувшийся от тоски и любви закат, и мокрые деревья вспыхнувшие, и пустые стекла домов вспыхнувшие, и лужи, полные крови и огня, что расплескались навзрыд по пустой земле, — и осторожно ступаем мы по краешку их: пригнувшись, приплясывая, обжигая нежные ступни..."

Б. Красиво. Но и все равно "расплескавшиеся навзрыд лужи" — где-то это уже было. А тебе не кажется, что и здесь, в этом цельном, чистом лирическом пассаже Гареев

опять же играет, то есть морочит нам голову? Мы-то вроде как всерьез, а он иронизирует, радуясь, что поймал нас, провел на мякине. Пойди пойми, где подлинность, а где трюк. Все колеблется, двоится, смещается, мерцает...

А. Да так ли это важно? Главное, напор лирического чувства, который все равно нас захватывает, как чистый гармонический голос скрипки над хаосом какофонических звуков в какой-нибудь симфонии Шнидке. Одной этой партии, этой неведомо откуда взявшейся волшебной, чарующей мелодии достаточно, чтобы пережить истинный катарсис.

Б. Что толку? Все равно даже эти робкие, насмешливые проблески красоты тонут во всевластии абсурда и какофонии.

А. Но ты же не станешь отрицать, что писатель тонко чувствует ее и, главное, умеет выразить, хотя сам в любой момент готов посмеяться над собственной сентиментальностью.

Б. Отрицать не стану, но и не скажу, что меня это радует. И так все в жизни расплывается, ценности размываются, ничего прочного!..

А. Вот уж не считаю, что искусство должно непременно радовать. Чего бы это? А то, что Гареев — писатель с большими возможностями, это для меня очевидно.

Б. Хорошо, а ты читал?..

На этом, пожалуй, стоит прерваться, потому что критики народ такой, только начнут и уже не могут остановиться, хорошо, если на личности не переходят. Вредливый народ, беспоконный, все до чего-то докопаться желают, и то им не так, и это. Трудно с ними. Но и без них, право, скучно. Литература ведь тем еще и хороша, что о ней поговорить можно. Не все же о ваучерах...

" РУССКИЙ КУРЬЕР "
публикует рекламу
ИЗДАТЕЛЬСТВ,
ВЫСТАВОЧНЫХ И КОНЦЕРТНЫХ
ЗАЛОВ,
ЛИТЕРАТУРНЫХ АГЕНТСТВ,
СТУДИЙ ГРАМЗАПИСИ,
КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЙ...

Цены шалящие.

Страница обложки — 50000 руб.

Журнальная страница — 35000рублей.

Полстраницы — 20000руб.

Четверть страницы — 10000 руб.

**С вашей рекламой познакомятся
читающие по-русски
интеллигенты**

всех континентов земли.

Адрес редакции: 123060, Москва,
ул. Маршала Вершинина, 3, корп. 1, кв. 91.

Лев Аннинский

”КОНЕЦ ПЕРСПЕКТИВЫ”?

Из ответов на записки

— *Говорят, в условиях рынка русская литература умирает. Так ли это?*

— Так. Но дело не только в рынке: рынок — лишь один из показателей и регуляторов происходящего; с точки зрения глубинных сдвигов в культуре — это не более, чем индикатор, датчик. То, что происходит в глубине человеческой природы — в недрах русской психологии, — драматичнее умирания литературы.

Если кончится литература, энергия, ее питающая, найдет другие формы, но если умрет энергия народа, — формы вообще не будут иметь значения.

На литературной поверхности барахтаются и захлебываются сейчас ”толстые” журналы. Банкротятся и сокращают планы издательства. Исчезает литературная критика — традиционный связующий слой читающих и пишущих. Исчезает литературная подписка — канал духовного взаимодействия.

Между тем, прилавки завалены книгами. Рынок, который вчера был черным, теперь посерел и залил пегим, псивым колером книжного торговлю. Надо полагать, что в условиях рынка издается именно то, что читается. Вот тут-то корень всего: что именно читается?

Читается Чейз (говорят, впрочем, что его тискают, потому что в силу каких-то налоговых хитроумий не надо ничего отчислять). Так или иначе: раз издадут, значит, наверное, читают. Читают всякую детективную и приключенческую развлекаловку. Читают все разоблачительное, всякие тайны Кремлевского двора; кто кого и как убивал, кто с кем спал и кто сколько украл. Читают эротiku. Читают каббалистику, магию, чернокнижие.

Равнодействующая всех этих факторов — читательское восполнение жизни до чаемой гармонии. Какой жизни? Той, в которой нет настоящего действия (а есть тупая лямка, и потому нужна воображаемая приключенческая атлетика души), нет надежд (разбогатеть можно только в воображении), нет любви (требуется эротический допинг, иногда в сопровождении сексуально-технических руководств). Вся эта восполняемая гармония работает на уровне особи или индивида. Уровень личности не задевается.

За личность сегодня, как умеет, борется церковь, борются всевозможные секты, ереси, оккультные течения. Кто-то преуспевает, кто-то кого-то отталкивает, кто-то отлетает.

Классической русской литературной традиции в этой свалке делать нечего. Ее ниша занята, вернее, разрушена. Наиболее простодушные и честные из ее адептов громко зывают к классике и грозно отстаивают классику. В каком-то узком ”пространстве” это пока действует. То есть люди еще читают Гоголя и Чехова, Достоевского и Толстого, Лескова и Горького. Хотя бы в сенсационных ”новопубликациях”. На худой

конец, в ходе скандальных переоценок. Но я не могу себе представить, чтобы современный обыватель стал читать современную русскую прозу, написанную в классическом духе, или следить за ее стилистическими поисками. Он еще может перечитать Тургенева. Но будет ли он перечитывать Георгия Семенова или Владимира Гусева, вопрос.

Я не могу себе представить также, что современный обыватель, зажатый нуждой и тревогой, едва сводящий концы и считающий копейки (то есть теперь это рубли), подпишется на ”толстый” журнал. В крайнем случае — на ежедневную газету он подпишется. Менее вероятно, что на литературную (благо, теперь она не одна, можно выбирать). Но ”следить за прозой”? За ”поззией”? Что-то плохо верится.

Какой-то сдвиг ощутим в самом глубоком слое психологии людей. Происходит смена представлений о мире как Целом. Русская литература тем и жила, что ставила сверхлитературные цели, пыталась духовно воссоздать мироздание; она в этом смысле действительно чувствовала себя наперсницей Творца, соперницей церкви, по мнению некоторых, — подменной, соблазном и даже профанацией религии. С потерей этой претензии литература теряет и высший смысл, и прежний статус. Ей остается восполнение частных в жизни индивидов. Вступает в свои права рынок. Сплывают редакции, разбегаются критики, впадают в прострацию писатели. Все ищут денег, спонсоров, бумаги, типографских мощностей, каких-нибудь спасительных издательских комбинаций.

А надо искать читателя.

Его нет. Он отвернулся и занят другим.

Как сформулировал поэт Бродский, ”здесь конец перспективы”.

— *Говорят, на смену социалистическому реализму идет ”соцарт” и ”другая литература”. Так ли это?*

— Так. Идут. Да только дохлый это номер. Не ”идут”, а ”плывут” или ”ползут”. Или даже ”летят”. Потому что почвы нет под ногами. ”Соцарт” строится как пародия: он жив постольку, поскольку жива память о том, что пародируется. Поистине, если бы социалистического реализма не было, его бы выдумали. А его нет. Его больше нет, хоть ты встань на уши. Он был, был в реальности; это не химера, выдуманная Кирпотиным и Ермиловым под чутким горьковским руководством; это реальное течение мысли и искусства, оно отразило реальное состояние народа, поверившего в рай земной. Вы можете сказать, что народ очередной раз поверил в химеру, в Опоньское царство, что все это лопнуло; но он ПОВЕРИЛ, а лопается рано или поздно все на свете, потому что движется — и тектонически — почва, на которой строит свою жизнь человечество. Расползлись основы, рухнула Российская империя в ее последнем, Советском, перевоплощении — развелись и миражи социалистического реализма. И ничего из этого больше не высосешь, это уже история.

Да, на какие-то исторические мгновения людей может увлечь магия мести, ярость передразнивания. В живописи — издевательские антиплакаты Комара и Меламеда. В литературе — Сорокин, добросовестно воспроизводящий технику соцреализма ради того, чтобы добавить в нее ”кусочек дерьма” (так же истово описан-

ный). Но техника соцреализма все равно мертва, она от пародирования не оживает: в результате мы не получаем ничего нового, кроме разве что порции дерьма, да еще, пожалуй, моря желчи.

Желчи хватало бы и капли. На желчи не замесишь нового бытия. Тут нужно простодушие. ”Другая литература” вся — попутная, комментирующая. Она, как лиана, обвивается вокруг ненавистных окаменевших столпов соцреализма. Она рассказывает, как человека давили, искажали, плющили, размазывали. Но вот своды рухнули, флаги сброшены, объявлено, что ”системы нет”, а размазанные особи и индивиды продолжают пищать о размазанности, и непонятно, что же на них теперь-то так давит, если ”система рухнула”?

Давят — сами люди. Сама природа человека. Сама низкая, животная, невменяемая природа его, которая вместе с ”рынком” обнажилась. Нет Сталина, не на кого валить. Нет цензуры, нет империи, нет ”общего ярма”. Нет держиморд социализма. И все-таки нечем дышать?

Раньше было нечем дышать от спертости, теперь — от вакуума. Не на что опереться. Отсюда и ”другая” литература. ДРУГАЯ, потому что остается в памяти ТА литература: в ненавидящей и тайно влюбленной памяти.

Уберите ”ту”, что станет с ”этой”, ”другой”? Где ее внутренняя база, где ее жизненная драма? Где ее собственный стиль? Собственный, то есть не зависящий от того, что она пародирует.

Мой уважаемый учитель Андрей Синявский полагает, что, освободившись от политики, современная русская литература наконец-то становится собой: чистым искусством.

Не знаю, что делать с чистым искусством. Пушкинское ”мы рождены для вдохновения, для звуков сладких и молитв” — никакое не чистое искусство. В пушкинском контексте это УЖЕ молитва (то есть переживание целостности бытия), а в Некрасовско-писаревском контексте (куда пушкинскую формулу и переместили в качестве мишени) она тем более сыграла роль абсолютно политизированной программы, только — от противного: программы АНТИнигилистической, но это ”анти” было таким громогласным выходом за пределы чистого искусства, что понадобился писаревский погром и еще целое столетие ревдемократского прессинга, чтобы нейтрализовать. Ничего себе ”чистое”!

Мой уважаемый учитель пишет с иронией: художник перестает быть художником, когда он прикасается к власти, когда он ”обустраивает” Россию, вместо того, чтобы обустривать собственный лист бумаги. Помилуйте, да разве что-нибудь, кроме ”листа бумаги”, осталось от того трактата, который здесь имеется в виду? Десяток советов в земском духе? Да это все либо общеизвестно, либо неосуществимо. Идея славянского Союза? Рухнула прежде, чем сочинение об этом донесли до российских углов. НИЧЕГО не зацепилось, а осталось только одно: ощущение искреннего усилия великого писателя помочь, его отчаяние (подавляемое!) от бессилия помочь, его надежда (недоказуемая!), на то, что помочь все-таки можно. Это же чисто ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ документ! И это, простите, не что иное, как ”обустройство собственного листа бумаги” великим художником.

И неужели мировая слава писателя Синявского — следствие одного только ”обустрой-

ства" текста в его сочинениях? Систему его обертон не всякий и русский читатель в полной мере расширяет (а что остается в переводе?), между тем, как упрямую борьбу личности за независимость, фатальную борьбу личности с врожденной русской "дурью" — почувствует каждый. Разумеется, эта борьба есть чистейшая политика, что и было доказано процессом 1966 года.

Мой уважаемый учитель, впрочем, оговаривается: "может быть, превышение художником своего назначения — это вообще свойство русского таланта. Ведь русская нация достаточно молода, и мы все еще близки к магическим корням искусства, где творчество — синоним колдовства".

Вот тут я в главном согласен. Хотя мне не все ясно в динамике. Странно, в самом деле: американцам двести лет, и они — не "молодая нация", и "магию искусства" преодолели, а русским — под тысячу, и ВСЕ ЕЩЕ не преодолели...

А что, если это не дистанция, на которой рвут когти от пункта А к пункту Б (от синкретизма к художественности и т. д.), а многогранная природа человека, высвечиваемая разными гранями в разных народах? Тогда — ЗАЧЕМ мне другие свойства, чем те, какие "вообще свойственны" русскому народу? Зачем другой народ? И, соответственно, зачем "другая литература"?

Пусть будет ТА. А если погибнет, то пусть погибнет — именно как ТА, а не "другая".

Погибнет ли? Но это мы уже обсудили. Это уже не от литературы зависит, а от геополитических, тектонических сдвигов в человечестве. От таких глобальных перемен, в контексте которых и русская судьба — эпизод.

Эпизод, от исхода которого жизнь и смерть мои зависят.

— Если раньше мы говорили о "литпроцессе", то теперь — о "литбардаке".

— Литбардак был и раньше. И даже всегда. В обоих смыслах этого славного русского слова. То есть в переносном: неразбериха, и в прямом: любовное обслуживание власть имущих.

В наше время прямое значение поблекло: нет ни старого Союза писателей, ни "секретарской прозы", ни соответственной системы кормления и прихлебания вокруг литературной власти. Литературная власть ослабела вместе с властью литературы над умами. Переносное же значение, наоборот, усилило хаотические стремления всех пишущих не упустить шанса: не потерять свхаченного, не зевнуть попавшего под руки. На месте "пирамиды" — куча мала. Но — не "литпроцесс".

Процесс — понятие духовно-целесообразное, а не материально-свальное. Даже когда внутри него борются разные линии развития.

Было два основных линии, два направления, взаимоупор которых обеспечил силу литературы в Оттепель и Застой: линия либерально-урбанистическая и линия консервативно-почвенная.

Обе исчерпались.

Либеральная — утекла "вовне": физически — с отъездом крупнейших ее творцов туда, куда им хотелось: в "свободный мир"; нравственно — с потерей смысла борьбы. Смысл был в том, чтобы, отъехав, продолжать разрушение Системы и тем самым научить (проучить?) оставшуюся конформную советскую словесность. Недавняя яростная таяба эмигрантов (то есть либералов

отъехавших) с "перестройщиками" (с либералами, оставшимися дома) — комический финал этого трагического сюжета. Кто кому должен, кто кого имеет право ткнуть носом в дерьмо? Неактуально: той страны, из которой бежали диссиденты, в реальности более нет; счеты сводить не с кем; нет этой страны и для оставшихся на месте: ушла из-под ног. Здесь не станут слушать ни изгнанников, ни домоседов от шестидесятничества. Сюжет исчерпан: ноль. Хотя на бумагу излиты пуды желчи: скорбной горечи и злой обиды.

Консервативно-почвенная линия — доминанта русского национального сознания 70-х годов — тоже обескровилась на глазах. Из-под нее тоже ушла почва: деревенский человек в России бежал с земли. Вызвать не к кому. На евреев уже тоже не свалишь: эти, наоборот, бежали НА землю. На СВОЮ землю. А мы остались — на экологической свалке. Иван Африканович Дрынов из пророка превратился в памятник самому себе. "Все позади".

Была еще одна линия процесса, связанная с Отечественной войной. Точка гипотетического соединения "всех", как когда-то в памяти о 1812 году. Военная проза, фронтовая лирика. Кончилось и это: зачеркнуто Афганистаном, вытеснено ощущением войны как безысходной грязи. Можно подумать даже, что подготовленное "лейтенантской прозой" 60-х годов ощущение войны как проклятья предсказало и накликало афганскую авантюру. Тема спасенного Отечества, подхваченная из 1812 года в 1945-й через голову 1914-го (Солженицын эту пропасть постарался замостить, но — не восприняли), погибла в афганской бессмыслице, породив потрясающий режюм Светланы Алексиевич. Отвоевавшее поколение 1941 года ушло из жизни "вовремя": они бы этого зрелища не вынесли.

Они были не просто солдаты, новобранцы 1941 года. Они были — "добастые мальчики невиданной революции". Пик идеализма, последние героические предшественники потрясенных шестидесятников. И это их качество — надземный звездный идеализм — находится в сложной бытийной связи с их военной судьбой, война как бы реализовала ответ земли на их звездный вызов. У Василя Быкова в "Знаке беды" эта связь, кажется, впервые была осознана.

То, что она была осознана белорусом, писателем, особенно остро чувствующим крестьянское начало солдатской работы, побуждает меня вернуться к важнейшему аспекту процесса: к сложению разных национальных судеб в единую драму. Когда-то это называлось "многонациональным характером советской литературы" и казалось чистейшим пропагандистским вымыслом. А это была реальность, и теперь она тоже разрушена.

Дело даже не в том, что языковые границы становятся государственными: для культуры это по фатально; советская литература и раньше создавалась на двенадцати языках. Литовец как писал по-литовски, так и пишет; белорус — по-белорусски, грузин — по-грузински. Что изменилось? Вектор. Исчезло вглядывание друг в друга. Испытание единой драмы, единой судьбы. Распадается духовное пространство. Остается лоскутное одеяло провинциальных литератур. Если будут возникать новые мировые духовные центры (а они будут возникать), то скорее всего — ДРУГИЕ центры. Если не географически, то ду-

ховно — другие.

Удержит ли русская литература роль такого центра притяжения?

Нет. Знаю.

Есть глубинная иррациональная странность в русских людях, которая побуждает верить в этот вариант. В пору моей работы в одном не слишком многотиражном литературно-критическом журнале со мной сидел стол в стол молодой способный парень, который, как все знали, вөрчал миллионы в сфере, кажется, видеобизнеса. Я его спросил: "Зачем вам сидеть здесь, получая гроши, редактируя такую эфемерность, как литературная критика? Неужели ради такой безделицы, как публикация статьи-другой в год?"

Он ответил:

— Да, ради этого. Я все миллионы, заработанные на человеческой слабости и грязи, готов отдать за одну только возможность написать одну-две критические статьи в год.

В моем сознании пронеслось: "...Сейчас отдать я рада всю эту ветошь маскарада, весь этот блеск, и шум, и чад за полку книг, за дикий сад..."

В подсознании нашего человека живет безграничная преданность Книге, Слову.

На поверхности же — "нет литпроцесса". Есть "литбардак".

Недавно какое-то подобие "литературной ситуации" изобразилось по случаю учреждения премии Букера. Конечно, это уже само по себе действие несколько карнавальное: то, что наши литературные силы вострепнулись вокруг британских денег. Русских денег на литературу, как известно, нет; их не дает русский читатель; их дал читатель английский, вернее, английский едок букеровских бройлеров. Но это не важно, а важно то, что как только явились английские деньги, явились и русские книги. Жюри отобрало шесть, взглянули: до чего же похоже на "литпроцесс"!

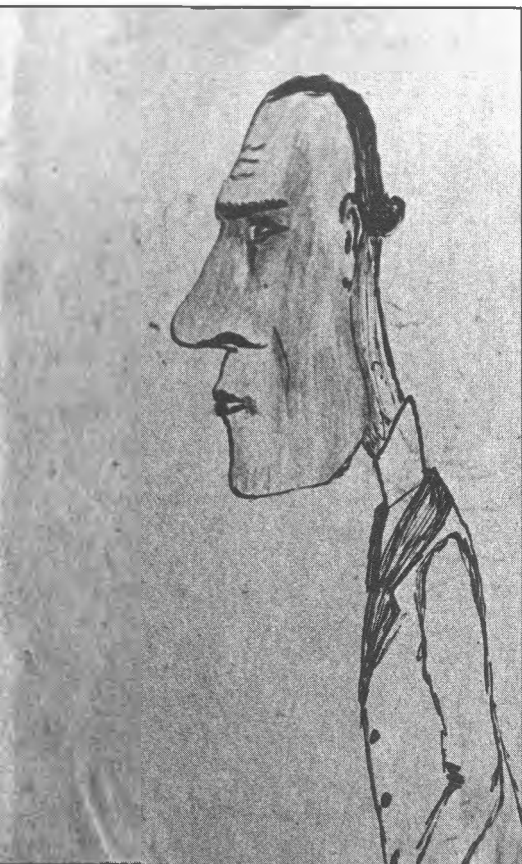
Увы. Нет "процесса". Есть распад, и этот распад талантливо (такого добра у нас всегда хватало) отражен в текстах. Это и у Маканина, который провожает глазами "убегающего гражданина" (между прочим, потенциального читателя) и фиксирует утеkanie энергии в "лаз" треснувшей реальности. И у Сорокина, сводящего счеты с соцреализмом. И у Харитонова, силищегося материализовать жизнь из миража.

Есть в букеровской шестерке один автор, прочно и мощно стоящий на стрежне "литературного процесса", — это Горенштейн. Он-то и продолжает традиционное исследование реальности, он-то и сохраняет верность "русской теме". Но гменно он — логикой вещей — переводит эту тему в контекст мирового противостояния духовных начал и там, "на небесах", опять-таки прочитывает ее финал. Судьба переводится из христианского контекста в иудейский. Русский литературный сюжет исчерпывается на стыке с еврейским. Это то же самое, что и у Бродского: самый крупный русский поэт конца XX века покидает русскую почву.

Не будем обольщаться тем, что все это пишется на русском языке: язык никуда и не денется; писались тексты на русском и до Ломоносова. Однако с Ломоносова начинается в лоне этого языка великая драма, породившая великую литературу и отразившая отчаянную попытку великого народа достичь счастья.

Если эта драма кончается, примем это как рок.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ХАРМС



Готовится к изданию собрание произведений Д. Хармса. Необходимость в нем ощущается все более. Стихотворения, изданные свыше 10 лет тому назад, малодоступны, да и по условиям издания (готовилось в России М. Мейлахом и В. Эрлем, а печаталось в Германии) проконтролировать точное воспроизведение текстов было затруднительно. В последние 6–7 лет оказалось возможным (и стало модным) публиковать Хармса в России. Появились многочисленные публикации прозы и драматических сочинений, сделанные, к сожалению, в спешке и с погрешностями. Есть еще и не напечатанные тексты, главным образом из-за непроясненности проблемы завершенности текстов (подчас считающиеся отрывком — на самом деле есть своеобразная форма текста Хармса). Одним из очень существенных недостатков публикаций Хармса, за немногим

исключением, является поверхностное комментирование его произведений, то как экспериментирования в рамках Обэриу, то как публицистических откликов на политическую обстановку 1930 годов. Такой подход существенно обедняет творчество Хармса, и в новом издании делается попытка избежать поверхностных толкований его произведений.

Собрание сочинений Д. Хармса вбирает в себя всё его наследие, начиная с самого раннего из сохранившихся произведений (приводим его под № 1) и кончая короткими миниатюрами в одну фразу.

Предлагаем вниманию читателей несколько неопубликованных до сих пор в России произведений Д. Хармса.

*Вступительная заметка
и публикация Валерия Сажина.*

1.

В июле как-то в лето наше
Идя бредя в жару дневную
Шли два б/р/ата Коля с Яшей.
И встретили свинью большую.

”Смотри свинья какая в поле
Идет” заметил Коля Яше
”Она пожалуй будет Коля
На вид толстей чем наш папаша”.

Но Коля молвил: ”Полно Яша,
К чему сболтнул ты эту фразу.
Таких свиней как наш папаша
Я еще не видывал ни разу”.

1922

2.

Дремлет стол скамья и стул
Дремлет шкаф, сундук и печь
И Петров свечу задул
И глядит куда бы лечь.

Ай Петров Петров Петров
Лучше стой всю ночь стоймя
Если шуба твой покров,
То постель тебе скамья.

Первая половина 1930 -х.

3.

Сладострастная торговка

одна красивая торговка
с цветком в косе, в расцвете лет,
походкой легкой, гибко, ловко
вошла к хирургу в кабинет.
Хирург с торговки скинул платье;
увидя женские красы,
он заключил ее в объятья
и засмеялся сквозь усы.
Его жена, Мария Львовна,
вбежала с криком ”Караул!”
и, через пол минуты ровно,
Хирурга в череп ранил стул.
Тогда торговка, в голом виде,
свой организм прикрыв рукой,
сказала вслух: ”к такой обиде
я не привыкла..”. Но какой
был дальше смысл ее речей,
мы слышать это не могли,
журчало время как ручей.
темнело небо. И вдали
уже туманы шевелились
над сыном лет — простором степи
и в миг дожди проворно лились
ломая гор стальные цепи.
Хирург сидел в своей качалке

кусают ногти от досады.
Его жены волос мочалки
торчали грозно из засады,
и два блестящих глаза
его просверливали взглядом;
и, душу в день четыре раза
обдав сомненья черным ядом,
гасили в сердце страсти.
Сидел хирург уныл.
и половых приборов части
висели вниз, утратив прежний пыл.
А ты, прекрасная торговка,
блестя по-прежнему красотой,
ковра касаясь утром ловко
своею ножкою босой,
стоишь у зеркала нагая.
А квартирант, подкравшись к двери,
увидеть в щель предполагая
твой организм, стоит. И звери
в его груди рычат проснувшись.
а ты, за ленточкой нагнувшись,
нарочно медлишь распрямитесь.
У квартиранта сердце биться
перестаёт. Его подпорки,
в носки обутые, трясутся;
колени бьют в дверные створки;
а мысли бешенно несутся.
и гаснет в небе солнца луч.
и над землей сгущенье тучь
свою работу совершает.
И гром большую колокольную
с ужасным треском сокрушает.
И главный колокол разбит.
А ты несчастный, жертва страсти,
глядишь в замок. Прекрасен вид!
И половых приборов части,
нагой торговки, блещут влагой.
И ты, наполнив грудь отвагой,
вбегаешь в комнату с храпением
в носках бежишь и с нетерпением
рукой прорешку открываешь,
и вместо речи — страшно лаешь.
Торговка ножки растворила,
Ты на торговку быстро влез
В твоей груди клокочет сила,
Твоим ребром играет бес.
В твоих глазах летают мухи,
В ушах звенит орган любви,
И нежных ласк младые духи
играют в мяч в твоей крови.
И в растворенное окошко,
расправив плащ, влетает ночь.
и сквозь окон большая кошка,
поднявши хвост, уходит прочь.

14–17 октября 1933.

4. Зарождение нового дня

Старик умелою рукою
Пихает в трубочку табак.
Кричит кукушка над рекою,
В деревне слышен лай собак.

И в гору медленно вползая
Скрипит телега колесом,
Возница воздух рассекая
Махает сломанным кнутом.

И в тучах светлая Аврора
Сгоняет в дол ночную тень.
Должно быть очень очень скоро
Наступит новый, светлый день.

16 января 1935 года.

5.

Воронин вбегая — Остановка истории!
Люди бегут по улице!
На Неве стреляют из пушек!
Степанов подсакивая на стуле — Которое сегодня число?
Воронин — Девятнадцатое марта!
Степанов падая на пол — Проспал! Проспал!

(1933)

6.

Один монах вошел в склеп к покойникам и крикнул: "Христос воскрес!" А он/и/ ему все хором: "Воистину воскрес!"

(1933)

Фома Бобров и его супруга.

Комедия в 3-х частях.

Бабушка Боброва /раскладывает пасьянс/:

Ну и карта же идет. Все шиворот-навыворот! Король. Ну, куда мне его сунуть? Когда нужно, ни одной пятерки нет. Вот бы сейчас пятерку! Сейчас будет пятерка. Тыфу ты, опять король!

/Швыряет карты на стол с такой силой, что со стола падает фарфоровая вазочка и разбивается./

Бабушка: Ах! Ах! Батюшки! Вот чертовы карты!

/Лезет под стол и собирает осколки./

Из этого уж не склеишь. А хорошая вазочка была. Такой больше не достать. Вон ведь куда залетел! /Тянется за осколком./

/В комнату входит Бобров./

Бобров: Бабушка! Что это вы под стол залезли?

Бабушка: Ну, ладно, ладно. Тебе чего надо?

Бобров: Да вот, пришел спросить: не найдется ли у вас цибика чая?

Бабушка: Ну-ка, помоги мне из-под стола вылезти.

Бобров: Вы что, уронили что-нибудь? Ах, вазочку разбили!

Бабушка /передразнивает/: Ва-азочку разбили!

/Бобров помогает бабушке подняться. Но как только он ее отпустил, бабушка опять села на пол./

Бобров: Ах, опять сели!

Бабушка: Села, ну и что же?

Бобров: Разрешите помочь. /Поднимает бабушку./

Бабушка: Вот карта плохо шла. Я и так и эдак... Да ты меня за руки не тяни, а возьми под мышки. Все, знаешь ли, король за королем.

Мне пятерки нужны, а тут все короли идут.

/Бобров отпускает бабушку, и бабушка опять садится на пол./

Ах!

Бобров: Господи! Вы опять сели.

Бабушка: Да что ты пристал: сели да сели! Что тебе от меня нужно?

Бобров: Я пришел попросить вас цибик чая.

Бабушка: Знаю уж. Говорил уже. Не люблю двадцать раз то же самое выслушивать. Только и знаешь: Ах, опять сели! и цибик чая. Ну, чего смотришь? Подними, говорят тебе.

Бобров /поднимая бабушку/: Я уж вас, разрешите, и в кресло посажу.

Бабушка: А ты поменьше разговаривай, а лучше поднимай, как следует. Я хотела тебе сказать, да чуть не забыла: ведь дверь-то у меня в спальней опять плохо запирается. Верно, ты все кое-как сделал.

Бобров: Нет, я скобку на шурупчиках поставил.

Бабушка: А ты думаешь, я понимаю, что это за скобка да шурупчики?

Меня это не касается. Мне надо, чтобы дверь запиралась.

Бобров: Она потому и не запирается, что шурупчики в древесине не сидят.

Бабушка: Ну, ладно, ладно, это, уж, там твоё дело. Мне надо только...

Ах! /Опять садится на пол./

Бобров: Господи!

Бабушка: Да ты что, решил меня об пол бросать с умыслом? Издеваться решил? Ах, ты, негодяй! Ну, просто ты негодяй, и лучше уходи!

Бобров: Да я, бабушка, честное слово, хотел вас на кресло посадить.

Бабушка: Я тебе что сказала? Чтобы ты уходил вон. А ты чего не уходишь? Ну, чего же ты не уходишь? Ты слышишь? Уходи вон! Ну? Убирайся вон!

/Бобров уходит./

Бабушка: Вон! Вон! Вон! Убирайся вон! Скажите, какой мерзавец!

/Поднимается с пола и садится в кресло./ А жена его — просто неприличная баба. Дома ходит совершенно голой и даже меня, старухи, не стесняется. Прикроет неприличное место ладонью, так и ходит.

А потом этой рукой за обедом хлеб трогает. Просто смотреть противно. Думает, что если уж она молодая да красивая, так уж ей все можно. А сама, неряха, у себя, где полагается, никогда, как следует, не вымоет. Я, говорит, люблю, чтобы от женщины женщиной пахло!

Я, как она придет, так сразу баночку с одеколоном к носу. Может быть, мужчинам это приятно, а меня, уж извините, увольте от этого. Такая бесстыдница! Ходит голой без малейшего стеснения. А когда сидит, то даже ноги, как следует, не сожмет вместе, так что все напоказ. А там у нее, ну, просто, всегда мокро. Так, другой раз и течет. Скажешь ей: ты бы хоть пошла да вымылась, а она говорит:

ну, там не надо часто мыть, и возьмет, платочком просто вытрет. Это еще хорошо, если платочком, а то просто рукой. Только еще хуже размажет. Я никогда ей руки не подаю, у нее вечно от рук неприлично пахнет. И грудь у нее неприличная. Правда, очень красивая и упругая, но такая большая, что, по-моему, просто неприлично. Вот уж Фома жену нашел себе! Чем она его окрутила, не понимаю!

/1931/

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ТРЕТЬЯ ВОЛНА"

приступает к выпуску

"БИБЛИОТЕКИ НОВОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ"

В ближайшие месяцы выйдут

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

следующих авторов:

ИОСИФ БРОДСКИЙ

ГЕНРИХ САПГИР

ЕВГЕНИЙ РЕЙН

ЛЕВ ЛОСЕВ

Каждый том объемом около 300 стр., в твердом переплете,
печатается тиражом 10000 экз.

Организации и частные лица могут присылать заказы на книги данной серии по адресу:
123060, Москва, ул. Маршала Вершинина, 3, корп. 1, кв. 91.



Александр Глезер

ЧЕЛОВЕК С ДВОЙНЫМ ДНОМ

(Глава из книги)

"Советская пресса – это не только коллективный пропагандист и агитатор, но и коллективный организатор".
В.И.Ленин.

14 февраля 1970 года я получил странное письмо. Заведующий сектором фельетонов газеты "Вечерняя Москва" А. Руссовский писал:

"Александр Давидович!

Мне хотелось бы встретиться с Вами и побеседовать по некоторым вопросам..."

Меня удивило и то, что ко мне обращается фельетонист (я в этом жанре никогда не работал), и сама форма обращения без общепринятого "уважаемый". Почему-то в голову не пришло, что это и есть возмездие за все мои грехи – выставки, квартиру-музей, новоселье-вернисаж и передачу за границу статьи о художниках. С легкой душой 17 февраля отправляюсь в редакцию "Вечерней Москвы". Руссовский, средних лет упитанный товарищ, с наигранным радушием здоровается со мной:

– Заходите, заходите, садитесь напротив меня. Сейчас кое-какие дела закончу, и мы начнем.

Смотрю, в углу за столиком пристроилась стенографистка. Но все равно ни о чем не догадываюсь. И лишь когда, пробежав глазами несколько лежащих перед ним бумаг, Руссовский заговаривает, я понимаю, что вот оно, началось! Три года торопился, собирал коллекцию, ждал, что грянет гром, и – он грянул этим серым, пасмурным февральским днем. Я много рассказывал о почти трехчасовом randevu в "Вечерке", и вскоре наша с Руссовским "дружеская беседа" попала ко мне в виде "материалов Самиздата". Все там было изложено точно, подробнее мне сейчас и не вспомнить. Поэтому целиком привожу самиздатский текст.

РУССОВСКИЙ: У меня на вас лежит материал. Я как

заведующий обязан проверить факты. Поэтому и решил с вами поговорить. Я задам некоторые щепетильные вопросы; если не захотите, можете не отвечать.

ГЛЕЗЕР: Мне нечего скрывать ни в личной жизни, ни в общественной деятельности. Я готов откровенно разговаривать.

РУССОВСКИЙ: У вас было три жены?

ГЛЕЗЕР: Да.

РУССОВСКИЙ: У вас есть коллекция картин?

ГЛЕЗЕР: Да.

Р.: Вы устраивали три выставки?

Г.: Не три, а семь и, наверное, даже больше.

Р.: Как так?

Г.: К примеру, выставка грузинской керамики и чеканки в Музее искусств народов Востока, выставка Д. Хуцишвили в журналах "Юность", "Смена", "Сельская молодежь" и вновь выставка керамики и чеканки в Доме литераторов...

Р. (обрывает Глезера): Меня не эти выставки интересуют!

Г.: А какие?

Р.: Выставку на шоссе Энтузиастов в клубе "Дружба" организовывали?

Г.: Да.

Р.: На этой выставке, кстати, наших дружинников "советскими хунвейбинами" называли?

Г.: Напомните, при каких обстоятельствах. Прошло уже три года.

Р.: Позже напомню. А вы скажите, почему вы не согласовали выставку с МОСХом?

Г.: Знаете, за работу в этом клубе, будучи еще инженером

и внештатным инструктором райкома комсомола, я был награжден грамотой райкома ВЛКСМ. Почетными председателями клуба были Эренбург и Хикмет. В те годы, то есть в шестидесятом — шестидесятом втором, я организовал там как председатель правления молодежного клуба "Наш календарь" выставки Эрнста Неизвестного, Владимира Яковлева. На эти выставки приезжало много народу, но никто не говорил, что надо разрешение МОСХа. Я об этом понятия не имел.

Р.: А почему на выставку приехали в первую очередь иностранные корреспонденты?

Г.: У вас неточная информация. Первым на выставку в три часа, то есть за два часа до открытия, приехал поэт Борис Слуцкий, вслед за ним переводчица, бывший секретарь Эренбурга Столярова, а потом уже пришло столько народа, что и разобраться было трудно. Я вам скажу только, что на тридцать или сорок иностранцев (такое число мне назвали в горкоме партии) было около двух тысяч советских граждан: инженеры, писатели, например Евтушенко, художники, академики, например академик Мигдал, ведущие критики МОСХа — Каменский, Саробьянов, Мурина. Кстати, последние поздравили директора с замечательной выставкой.

Р.: А как же все-таки иностранцы попали?

Г.: Знаете, в отделе культуры горкома партии заведующая сказала, что знает, что приглашал не я, и знает, кто именно приглашал.

Р.: И кто же именно?

Г.: Мне об этом в горкоме не доложили. Скажу только, что представительница группы по делу о выставке, созданной при горкоме партии, сказала мне, что послать приглашительные билеты иностранцам могли как художники, участвующие в выставке, так и враги этих художников с целью скомпрометировать первых.

Р.: Теперь о хунвейбинах. Это вы сказали, когда дружинники хотели вынести работы из клуба "Дружба". Вы назвали их хунвейбинами и сказали, что об этом напишет вся мировая печать. Откуда такая осведомленность?

Г.: Дружинники и секретарь парторганизации, некая Злата Владимировна, находились в кабинете директора клуба. А художники с картинами сидели в соседней комнате. Один из дружинников воинственно заявил: "Злата Владимировна! Раз не хотят они уходить, то мы сейчас пойдем картины сломаем и выкинем на улицу". Тут я и вмешался, спокойно сказав парторгу завода: "Что ж, Злата Владимировна, если вы хотите, чтобы вся мировая печать писала о бесчинствах советских хунвейбинов, то благословите этот акт". И надо вам сказать, Злата Владимировна остановила их, ибо каждому дураку было понятно, что если в первый день были представители зарубежной прессы, то о "сломанных" картинах, валяющихся на снегу, они напишут! По-моему, здесь я действовал разумно. И вообще, я говорил в райкоме партии, чтобы выставку не закрывали, что председательствовать на обсуждении будет Борис Слуцкий, выступить — Каменский, Саробьянов, Мурина (все они дали согласие). Шум получается тогда, когда выставки закрывают. Если бы их не закрывали, не было бы и шума.

Р.: Ну хорошо. Скажите, как была организована выставка в Грузии?

Г.: По предложению Союза художников Грузии.

Р.: И вы говорили там, что вам разрешил показывать свою коллекцию Союз художников СССР?

Г.: А вот это — ложь и клевета. К тому же абсурд. Почему

Союз художников СССР должен разрешать Союзу художников Грузии выставлять частную коллекцию? И если бы Союз художников Грузии интересовался разрешением, то не меня бы слушал, а запросил Москву.

Р.: Кто же захотел в Грузии организовать эту выставку? Вы можете назвать фамилии?

Г.: Первый секретарь правления Союза художников Грузии, заслуженный художник республики Зураб Лежава, его заместитель Мадзмериашвили, другие члены правления. Они заранее видели фотографии работ и даже выпустили официальный каталог.

Р.: Ничего они не выпускали.

Г.: Да этот каталог есть у меня, я могу вам его показать!

Р.: Это вы сами напечатали.

Г.: Простите, но вы работаете в печати и знаете, что без цензуры ничего опубликовано быть не может, тем более с таким грифом: "Союз художников Грузии".

Р.: Ну хорошо. А выставка в Институте мировой экономики?

Г.: К этой выставке я не имею никакого отношения. Единственно, что некоторые художники взяли у меня из коллекции свои работы для выставки.

Р.: Да, но ведь у вас были представители месткома института?

Г.: Они у меня были: согласитесь, что проще поехать к одному человеку и из тридцати художников выбрать пять, чем ездить ко всем тридцати. Так что, как видите, я облегчаю работу советским людям. А как травили Фалька и Неизвестного, а потом устроили выставку Фалька и повесили его картины в Третьяковской галерее, а Неизвестный принял участие в конкурсе в честь арабо-советской дружбы и завоевал там Гран-при. Времена меняются: из всех художников, представленных у меня, только человек пять не выставлялись на официальных выставках.

Р.: Но именно этих вы выставили на шоссе Энтузиастов!

Г.: Это неправда. Выставленные там Штейнберг и Воробьев участвовали в молодежных выставках, семидесятипятилетний Евгений Кропивницкий также принимал участие в выставках; в Институте гигиены и охраны труда выставлялся Лев Кропивницкий; на официальной выставке были представлены офорты Плавинского. Что же касается Рабина и Немухина, то они члены Горкома художников Москвы, а Рабин даже рекомендован живописной секцией МОСХа в Союз художников.

Р.: Не может этого быть!

Г.: Тем не менее это так.

Р.: Знаете ли, от приема до принятия — дистанция огромного размера. Вас ведь тоже рекомендовали в Союз писателей.

Г.: Конечно, но рекомендовала-то Рабина не секция портных, а художников, бюро живописной секции.

Р.: А вот есть такая картина у Рабина: на ней — желтая "Правда" и тухлая вспученная рыба.

Г.: Я же вас приглашал приехать ко мне. Фельетон надо писать со знанием дела. "Правда" — не желтая, а белая, и рыба написана так мастерски, что голодным людям хочется ее съесть.

Р.: Я видел фотографию. Разве не все равно — картину или фотографию.

Г.: Нет, не все равно. На фотографии многое пропадает.

Р.: Но Рабин вклеивает в "Правду" заголовки из других газет. А вклеивая, можно придать антисоветское содержание, всякие ассоциации...

Г.: Рабин — мой ближайший друг. Это человек редкостно честный, прямой и правдивый. Безусловно, вклеивая заголовки, можно придать разный смысл, но сколько я видел его картин — антисоветского содержания не усмотрел. Это кто как смотрит.

Р.: Ладно. А за границу статьи вы писали? Вот радитесь в тогу защитника русского искусства, а защищаете его почему-то с той стороны. Писали или нет?!

Г.: Писал. Одна статья, например, у Марка Шагала.

Р.: Кто это?

Г.: Выдающийся русский художник, который, к сожалению, живет за границей.

Р.: А с кем вы передавали статьи?

Г.: Та статья написана очень давно, я не помню.

Р.: А еще вы писали?

Г.: Да, писал.

Р.: И с кем передавали?

Г.: Мне нужно припомнить...

Р.: Эта статья у меня, я вам сейчас напомним.

Достаёт из сейфа статью Глезера с приклеенной к ней оборванной бумажкой, на которой что-то написано от руки печатными буквами.

Р.: Вы передали материал на квартире Оскара Рабина французенке Паскаль Гато.

Г.: Никакой Паскаль Гато я не знаю, хотя у меня бывает много народу, может, приходила и она, но статьи я ей не передавал, тем более на квартире Рабина. У меня есть своя квартира. А статью, которую вы держите в руках, я передал редактору голландского журнала "Музеум журнал", выходящего в Амстердаме. Это — не политический журнал, и я писал об искусстве.

Р.: Разве вы не знаете, что все материалы надо передавать через АПН? И вообще, почему бы не потребовать у нас статью напечатать, а не сразу же посылать статью за границу?

Г.: Я пишу и для АПН, но шестнадцать голландских художников и редактор журнала были в Москве всего два дня. Меня попросили написать статью о коллекции, и я не видел причин для отказа.

Р.: Но что вы пишете в своей статье? Вот о картине Олега Целкбва (зачитывает): "На переднем плане — медаль с изображением бабочки и безобразные, можно сказать, человекоподобные морды четырех идиотов. Рты у них широко открыты. То ли они пьют, то ли что-то восторженно кричат. Полубеззубые пасти, именно пасти, а не рты, маленькие глаза фанатиков... Страшно, что такими видит художник людей. И это ведь не случайная картина. Разуверился ли он в человеке или просто на окраине Москвы, где он живет, попадаетея ему много таких бессмысленных, отупевших от пьянства лиц?" Не искажаете ли вы облик советского человека?

Г.: Я пишу о пьяницах. Сейчас часто о них пишут. Больше ничего я в этом тексте не вижу.

Р.: Ну а дальше? Вы пишете о письме Замятина к Сталину и сравниваете положение современных художников с положением Замятина, которого не печатали. Разве этим вы не порочите наш строй?

Р.: Дальше у меня написано, почему их не выставляют, и я ссылаюсь на группу художников — Вучетича, Кербеля, Кацмана и Томского, которые, как и в сталинские времена, руководят союзом.

Р.: Вам не кажется, что раз им доверили такие посты, то надо их слушать?

Г.: Не кажется. Фалька не давали выставлять именно они.

Эренбурга с трибуны Кацман назвал сволочью. С ним боролся и академик Шмаринов, который пытался открыть выставку Штеренберга, будучи руководителем МОСХа. Но со Штеренбергом можно и подождать, а мне ждать некогда. Предположим, сменят этих товарищей. И решат делать выставку Немухина. А в СССР всего четыре зрелых его полотна, и все у меня. Я бы не купил — ушли бы за границу.

Р.: Так вы считаете, что делаете полезное дело?

Г.: Да.

Р.: А вот что вам пишет Гато: "Александр! Как вы могли дать мне такой материал? Он носит явно пропагандистский характер против вашей страны, которая оказала мне временное гостеприимство. Возвращаю его вам".

Г.: Во-первых, это непохоже на стиль иностранки, а подходит к стилю фельетониста. Во-вторых, почему письмо, адресованное мне, попало к вам?

Р.: Так уж получилось. А вы скажите мне, ведь вы не специалист в живописи, откуда вы знаете, что картины, собранные вами, действительно хороши?

Г.: О них высоко отзывались и зарубежные и наши искусствоведы, картины этих художников выставлялись в крупнейших мировых музеях. Кроме того, ко мне непрерывно ездит много народу, чтобы посмотреть эти картины. Это говорит само за себя.

Р.: Понимаете ли, у нас есть люди, которые настроены не антисоветски, нет, но фрондируют. Запретный плод сладок. Они с ухмылкой и едут к вам.

Г.: Я не думаю, что дело обстоит так. Ко мне приезжают достаточно серьезные люди, приезжают по нескольку раз. Например, репродукции с моих картин были напечатаны в журнале Общества итало-советской дружбы, в номере, посвященном пятидесятилетию советской власти, а я думаю, что итальянские коммунисты знают, что полезно для нас.

Р.: Мы сами знаем, что полезно для нас.

Г.: Кто это "мы"?

Р.: Те, кто руководит нашим искусством.

Г.: Простите, я уже приводил пример с Фальком и Неизвестным.

Р.: Хорошо. А если на одну чашу весов положить всех, кому нравятся эти картины, а на другую тех, кому не нравятся? Какая чаша перетянет?

Г.: Во-первых, для этого надо сначала показывать картины на больших выставках, а во-вторых, вопросы искусства никогда не решались большинством голосов.

Р.: Но ведь искусство делается для народа!

Г.: Конечно, но народ приобщается к высокому искусству постепенно, а на сегодня, уверяю вас, гораздо большее число людей слушает "Мишку-Мишку", чем симфонии Шостаковича, и гораздо больше людей читали Эдуарда Асадова, чем Велимира Хлебникова.

Р.: А что, Хлебников такой уж большой поэт?

Г.: Представьте себе, что очень большой. Его даже называют "поэтом для поэтов".

Р.: Это еще не звание. Вот если бы он был народным поэтом...

Г.: Так у вас один Исаковский останется, ибо и Пастернак, и Марина Цветаева, и Ахматова званий не имели.

Руссовский достаёт из сейфа конверт, в котором оказываются фотографии работ Бориса Свешникова.

Р.: Вы можете объяснить, например, эту картину?

Глезер объясняет.

Р.: (Указывая на снимок с картины "Ателье Гробовщика").

А это что?

Г.: А такие картины Свешников имеет право писать. Он отсидел восемь лет в сталинских лагерях по обвинению в заговоре с целью убийства Сталина! Как вы сами понимаете, чушь.

Р.: Ну если у него надломлена психика, то пусть пишет картины для себя.

Г.: А он для вас и не пишет.

Р.: Еще один вопрос. Вы построили трехкомнатную квартиру, устроили новоселье для двухсот гостей, а деньги откуда? Вы, кажется, даже внесли в кооператив сразу сто процентов?

Г.: Нет, я внес только первоначальный пай и заплатил за год вперед. Что касается денег, то только за одну переведенную мной книгу Алио Адамия я получил три тысячи рублей, а у меня вышло восемь книг с шестьдесят пятого года.

Р.: Не может быть!

Г.: Перечислить?

Р.: Да.

Глезер перечисляет.

Р.: Но после выставки на шоссе вас в периодике стали меньше печатать?

Г.: В какой-то степени меньше, но печатался в двух номерах альманаха "Поэзия", в "Литгазете", в "Смене", "Известиях", "Неделе" и даже в "Правде", без подписи, правда. А кроме того, в республиканских журналах.

Р.: Но все же многих возможностей вы лишились? Можно лишиться и остальных.

Г.: Все можно, только я не пойму, причем тут три жены?

Р.: А вы представьте себе, мы смотрим на вас со всех сторон: в быту — неустойчив, провокационные выставки устраиваете, дом в музей превратили и еще статьи передаете. Какой, по-вашему, облик получается?

Г.: По-моему, получается винегрет. Я сам работал в газете и знаю, что насчет жен и любовниц вы очень любите вспоминать. Но ничего хорошего из этого не получится.

Р.: Кстати, я, конечно, не ОБХСС, но фининспектора у вас были?

Г.: По-моему, один из них был не фининспектор, слишком уж странные вопросы задавал и странную осведомленность проявлял.

Р.: Да нет же, фининспектор был, фининспектор!

Г.: Ваша горячность только подтверждает мои предположения.

Р.: Вот вы им сказали, что ваша заработная плата в чистом виде, вместе с женой — в месяц примерно рублей триста.

Г.: Иногда и больше, жена тоже переводит.

Р.: Но будем исходить из трехсот рублей. Я сам столько имею. Но в кооператив вступить не могу, а картины покупать — тем более, и новоселья такие устраивать — тем паче.

Г.: Новоселье мое было в стиле а ля фуршет, выпивка вся была прислана друзьями из Грузии, осталось только сделать бутерброды. Так что все обошлось рублей в сто. А я вам уже сказал насчет восьми книг, переведенных мной полностью. Кроме того, еще есть книг пятнадцать, в которых я выступал как один из переводчиков, иногда довольно широко.

Р.: И все-таки мне кажется, что иногда вы картины продаете.

Г.: Если вы, как сказали вначале, хотите узнать правду, то не говорите, что вам кажется, а выслушайте собеседника. Кар-

тин я никогда не продавал, хотя бы по трем причинам.

Р.: По каким?*

Г.: Во-первых, если картина какого-нибудь художника мне разодралась, то я (у меня есть такая договоренность с художниками) имею право ее обменять на другую такого же размера, во-вторых, художники продают мне картины немного дешевле, и продавать картины после этого — недостойно. В-третьих, не могу я давать вам в руки столь желанный факт. Так что, слышите, ни одной картины я не продавал.

Р.: И все же мне кажется...

Г.: Но если вам "кажется", я ничего не могу сделать. Кстати, недавно у меня был парторг Министерства культуры РСФСР, а вслед за ним приезжал замминистра культуры РСФСР, и оба одобрительно отозвались о коллекции.

Р.: Назовите фамилии!

Г.: Фамилий замминистров не запоминаю.

Р.: Но с кем он приезжал?

Г.: С работником министерства культуры.

Р.: Позвоните этому работнику и узнайте фамилию! И завтра же сообщите мне!

Г.: Завтра не обещаю, у меня дела.

Р.: Для вашей же пользы говорю, отложите дела и узнайте!

Г.: Я отложить дела не могу, что же касается появления фельетона, скажу: конечно, можно лишить меня работы, но кое-кто прочтет его, по вашему же выражению, с ухмылочкой, с довольной ухмылочкой.

На этом разговор закончился.

А уже 20 февраля "Вечерняя Москва" опубликовала занявший целый подвал фельетон "Человек с двойным дном", в котором меня обвинили в том, что я организую модернистские выставки, что ушел из нефтяного института и занялся собирательством подозрительных картин, сообщалось, что выставку, организованную мной на шоссе Энтузиастов, закрыла общественность, что я намерен впоследствии продать за хорошие деньги собранные картины, и т.д., и т.п.

Оскар закупил пятьдесят экземпляров "Вечерки" с фельетоном и принялся меня поздравлять. Я ему:

— Ты что, с ума сошел? Теперь не то что картины покупать — жрать не на что будет!

Аскетическое лицо Оскара освещается улыбкой:

— Умереть с голоду не дадим. Но зато от тебя все сплетни отхлынут. — И рассказывает, что ему осточертело выслушивать бесчисленные соображения о том, что Глезер наверняка сотрудничает с КГБ. Как же иначе — выставки устраивает, к иностранцам в гости ходит, они к нему таскаются — и как с гуся вода. Его не только не трогают, а еще позволяют печататься в газетах и журналах. Как пить дать сотрудничает! И так рассуждали не одни злонамеренные стукачи-слухачи, сознательно сеющие в нашей среде подозрительность и недоверие, но искренние доброжелатели, особенно из старшего, прошедшего сталинскую науку поколения. Ведь и впрямь странно! Человек общается с зарубежными дипломатами и журналистами и не получает по заслугам. А то, что государственная машина порою медленно ворочает маховиками, что на согласования по инстанциям уходят годы, они в расчет не брали. Лишь боялись за доверчивых художников, которые угодят с этим Глезером в западню.

— Теперь так тебя расписали, — радостно потирал руки Оскар, — что волей-неволей заткнутся все говоруньи!

Вот какая у нас удивительная страна! Ее пресса для общественности как кривое зеркало. Окатила меня грязью с го-

ловы до ног, обвинила в антисоветской деятельности — и тем самым выдала свидетельство о честности и порядочности. О своем, о сексоте, такого ведь не напишут. Жил я в счастливом неведении об опутывавших меня сплетнях, а если б знал, то даже страшно подумать, каково бы пришлось? Чем, действительно, докажешь, что не замаран? Ну ладно, спасибо "Вечерке", с этой проблемой покончено. А дальше-то что? Как мне все-таки реагировать на фельетон? Неужто проглотить? Загорелось: подам за клевету на газету в суд! Друзья высмеяли:

— Спятил, что ли! Какой-растакой судья примет твой иск? Раз печатный орган горкома КПСС утверждает, что ты авантюрист, спекулянт и антисоветчик, стало быть, так и есть. Не оспорить. И редактор газеты, и судья получают указания от одних и тех же организаций — партийных и карательных.

— Не прожектерствуй, не мудри, а ложись-ка ты лучше в больницу и лечись от бессонницы. Принимаешь по пятнадцать таблеток на ночь... Докатишься до наркомании! — наседали Марат. Он уже давно склонял меня к этому. Ныне же, по его мнению, скрыться на месяцок — сразу двух зайцев убить: и подремонтироваться, и переждать, посмотреть, как развернутся события.

В общем, 23 февраля Марат и Майя привезли меня в больницу, и не в простую, а в психиатрическую, ибо лишь там имеются чудодейственные аппараты электросна. Оттуда я слинял 9 марта.

И вот я на свободе. Больничные бастионы скрылись за поворотом. Бегу по улице и вдыхаю свежий морозный воздух. Вваливаюсь к Рабину. Новостей немало. Сменив кисть на перо, он написал фельетон "Человек не чемодан" (это чемоданы у революционеров бывали с двойным дном для провоза литературы и оружия) и в виде открытого письма отправил его в "Вечернюю Москву". Наверное, плевались и чертыхались, когда читали:

"Я никогда не писал фельетонов. И не думал писать. Открою карты. Я художник. У меня есть друг — поэт Александр Глезер. Он пишет стихи. И много переводит. Кроме того, Глезер уже давно собирает картины современных художников: московских, ленинградских, грузинских, армянских.

20 февраля в газете "Вечерняя Москва" (в той самой газете, которая по иронии судьбы расположена на бульваре) появился фельетон "Человек с двойным дном", подписанный Р. Строковым. Кто такой этот Строков, судить трудно, да и существует ли он вообще? А вот заведующий отделом фельетонов Руссовский — существует. И не только существует, но за три дня до появления фельетона два с половиной часа беседовал с А. Глезером для "уточнения фактов"... Правда, уточнил он их своеобразно.

Ну раз уж Руссовский факты уточнял, то я буду обращаться к высказываниям Руссовского, используя фельетон.

Состязаться с Руссовским в остроумии мне трудно. Он приходит на работу к восьми часам и пишет фельетоны. Каждый день. О пьянстве. Но об одном пьянстве писать скучно. Хочется фельетонисту писать и о духовном. Пишут же другие! Тем более и причину сообщили. Дескать, дал Глезер французенке Паскаль Гато (кстати, Глезер ее не знает) статью о своей коллекции с просьбой напечатать ее, и эта самая Гато увезла статью за границу и только там разглядела "зловонную клевету на Советский Союз".

Ну а разглядев, она написала гневное письмо рукой и стилем Руссовского. И статью потом возвратила.

Все бывает. Бывает и то, что Глезер этого письма не по-

лучил. А получил Руссовский и даже показал его Глезеру издали, достав из сейфа.

Наивный поэт задал вопрос:

— А как попало к вам письмо, адресованное мне?

На что фельетонист, изумившись наивности поэта, ответил:

— Ну, знаете... так получилось...

Меня интересует, почему письма, адресованные Руссовскому, не попадают к Глезеру? Или фельетонист имеет преимущество вскрывать чужую почту, как бы от скуки? Конечно, тайна переписки у нас, как и во всяком обществе, которого коснулась цивилизация, гарантируется... Но вечно фельетонисты любопытствуют...

Кстати, еще о Гато. Руссовский говорит, что разглядела Гато "зловонную клевету". А вот сам Руссовский, по-видимому, не разглядел, так как ни строчки не привел из статьи Глезеру: "Нам вашу статью цитировать не нужно".

А цитировать нечего. Статья о художниках, о том, что их картины не выставляют, а когда с большим трудом удастся выставить, то сразу же выставку закрывают. В таком случае и Руссовского — Строкова — Гато следует обвинить в злобной клевете на Советский Союз.

Да, пишет Руссовский — Строков, не выставляют картины, да, закрывают выставки. Это очень злобная клевета.

А выставки закрывают, пишет Руссовский, "по требованию публики". "Публики" — это неопределенно. Народ она, что ли? Может, и народ. Только получается, что один народ закрывает выставку, чтобы, не дай Бог, не увидел другой народ. Самое удивительное, с какой молниеносностью выполняется "требование публики". В клубе "Дружба" выставку закрыли через два часа после открытия. Выставку в залах Союза художников с официальным каталогом закрыли, правда, через четыре дня, потому что расстояние большое. А закрывающий народ, по-видимому, находится в основном в Москве.

А в Институте международных отношений был установлен рекорд. Выставку закрыли через 45 минут после открытия, несмотря на то что ее видел секретарь партийной организации института. И не только закрыл народ выставку, но еще и строгий выговор секретарю объявил! Не хлопай ушами! Будь бдителен! Не подумал, что три жены было!

— А у вас точно три жены было? — завистливо спросил Глезера предводитель фельетонистов. — И коллекция у вас есть?

Теперь Глезеру ничего не поможет. Аморальность доказана. Каждый нормальный фельетонист бросит в него камень. Все-таки три жены и одна коллекция! Ладно. Пускай три жены. А коллекция? Говорят, неплохой парень. Вышло в советских издательствах восемь книжек переводных стихотворений. Но вдруг только прикрывается коллекцией, а коллекционирует жен? Чтобы отвлечь от преступного коллекционирования картин.

Жены были. Три. Не о чем и фельетон писать. Но опытного фельетониста это не смутило. Он насквозь видит.

И что Глезер думает, и что Глезеру в голову придет — фельетонист заранее знает.

И фельетонист рядится в тогу пророка и говорит: "Конечно, Глезер с большой выгодой для себя распродает картины, купленные по дешевке".

Но ведь Глезер за четыре года не продал ни одной картины! Так, от особой хитрости. Провокация. Квартиру трехкомнатную купил, мебель кое-какую (два дивана и один шкаф) и новоселье

устроил, двести с лишним гостей!

Рассказывают, что за одну изданный книгу (из 8) он получил 3000 рублей. А если посчитать стихотворения в газетах и журналах? Хитрит. Это Глезер нарочно книги издавал, чтобы фактов для фельетона не было. Так и фельетонист хитер. Хитрому писателю зачем факты?

А жалко, что не пьет Глезер. Пьют же другие! О пьяницах и писать легче. Или, к примеру, женами бы торговал. Как бы остроумно было написать, что Глезер продал очередную жену, на вырученные деньги купил картину, которую потом пропил. Вот это факт!

Но опытный фельетонист может и без фактов. За то и деньги платят, а деньги, признавался фельетонист, не пахнут. Одним проникновенным словом добил Глезера. Лежит теперь Глезер с нервным расстройством. Не зря намекнул Руссовский: "То-то после выставки в клубе "Дружба" вас меньше печатать стали!"

"Мы, — говорит Руссовский, — фельетонисты, народ серьезный. Захотим — и вовсе печатать вас не будут".

Нервная, тонкая душа у поэта. Легко ранимая. Вот уже и в больнице. По такой немаловажной причине я взялся за фельетон, первый раз в жизни и, надеюсь, в последний.

Фельетонисту, конечно, премию теперь. За Глезера. За меня Руссовский скоро премии не дожидается. Я — художник, человек мастеровой, нервы у меня — канаты. Гастрит, правда, но воспаления не будет от фельетонов Руссовского. Пусть не надеется.

Но Глезера донял. Одними словами и выражениями. А дать бы фельетонисту ружье, он и стрелять начнет. Сначала, правда, в воздух. А потом и так, по движущимся мишеням.

Было время, в 30—40-е годы вопросы русского искусства решали фельетонисты с оружием в руках. И порешили. Ни искусства, ни литературы. Одни фельетоны.

В 60-е годы первые ростки пошли во время оттепели, только фельетонисты тут как тут — зелень, извините, поедают. Но стрелять пока стесняются. Вызывают, беседуют.

— Но ведь Марк Шагал... — заметил Глезер на прощание.

— Шагал Марк? Кто это?

— Ну, всему миру известный...

— Я вашего Марка не читал, — оборвал Руссовский и начал писать фельетон. А мне пора кончать. Мне за фельетоны денег не платят. Я — Художник".

Окончание в следующем номере.

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ТРЕТЬЯ ВОЛНА"

приступает к выпуску

"БИБЛИОТЕКИ НОВОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ"

В ближайшие месяцы выйдут книги

"ИЗБРАННОЕ"

следующих авторов:

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

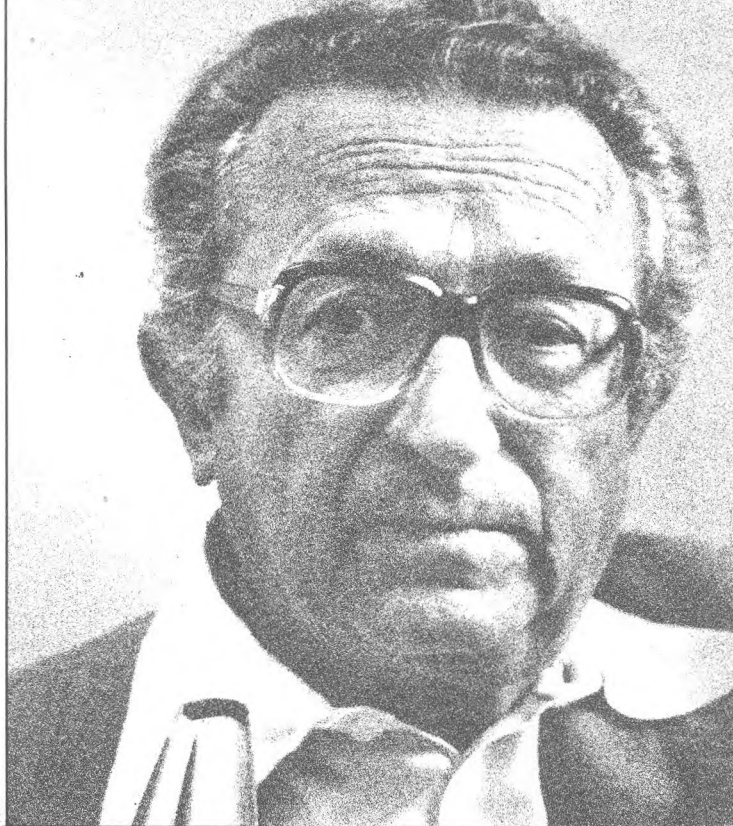
СЕРГЕЙ ЮРЬЕНЕН

ЕВГЕНИЙ ПОПОВ

АЛЕКСАНДР КАБАКОВ

Каждый том объемом около 320 стр., в твердом переплете,
печатается тиражом 10000 экз.

Организации и частные лица могут присылать заказы на книги данной серии по адресу:
123060, Москва, ул. Маршала Вершинина, 3, корп. 1, кв. 91.



Лев ОЗЕРОВ

ЕЖЕГОДНЫЙ "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"

До того, как познакомить нас, школьников, с текстом "Евгения Онегина", нам советовали запомнить в виде формулы и неопровержимого определения — "энциклопедия русской жизни". Школьное наставничество набирало силу. Раз Белинский определил, обжалованию не подлежит. Пугающее "энциклопедия" осталось на всю жизнь.

Поздней чтение "Евгения Онегина" шло в двух планах. Первый — надо отвечать на вопросы учителя, сдавать на экзамене. Второй — читать "для себя", "про себя", "вникать в текст" без вопросов, даже ловко составленных.

После школы, после радиопостановок, после оперного либретто нужно было долго отвыкать от "энциклопедии", "картин проклятого прошлого", "социальных проблем", внушенных нашими наставниками.

Началось, конечно, с немалым опозданием естественное чтение "романа в стихах", чтение, независимое от учебников и нашинкованных политикой и социологией книг о Пушкине. С монументальной картины, созданной поэтом, пришлось снимать пыль десятилетий. Читатель невольно становился реставратором. Он читал и удивлялся, как он пропустил те или эти строки и строфы, проморгал те или эти образы.

Размышления об "Евгении Онегине", беседы о нем со знакомыми людьми (А.А. Ахматова, С.М. Бонди, Д.Д. Благой, Л.И. Тимофеев, А.И. Белецкий, И.Л. Фейнберг, Г.О. Винокур, Б.В. Нейман, М.Ф. Рылский, А.Т. Венцова, А.Т. Твардовский, И.Л. Андроников, Вс. А. Рождественский и другие) приблизили это произведение к центру душевных интересов моих. Роман в стихах Пушкина становится одной из самых увлекательных тем, а самая книга при весьма частом ее перечитывании (отрывки, главы, целиком весь текст), естественно, превращается в мерило моих ли, твоих ли познаний и способностей, линий отсчета твоего движения как личности, сочинителя, филолога.

Беседы с разными, в большинстве своем примечательными людьми достойны воспроизведения и описания. К этому я еще не готов. Но готов я к воспроизведению и описанию моих бесед с Борисом Слуцким и Давидом Самойловым. Это происходило после войны, в конце сороковых — начале пятидесятих годов. Борис Слуцкий, ежегодно перечитывавший "Евгения Онегина", однажды сказал (дело происходило на улице Мархлевского, где жил тогда Самойлов):

— Давайте, поначалу втроем, ежегодно одну нашу встречу целиком посвящать "Онегину". Мы не пушкинисты, мы писатели, вернее — поэты, еще вернее — читатели, будем говорить о том, что всего интересней для нас.

Не ручаюсь за точность приведенных слов, но смысл высказывания передан точно. Самойлов заметил:

— Пройдет полгода, и мы забудем об этом замысле. Зато старомодная, но ничего, — Пушкин вытерпит и это...

— Я напомним, — строго ответил Слуцкий.

Мы договорились, и через год Слуцкому незачем было напоминать о нашем замысле. Мы читали. Мы сошлись для беседы.

Самойлов пожаловался, что читать "Онегина", хотя и упоительно, но читаешь глазами то, что почти целиком знаешь наизусть. Трудность нового чтения заключается, как это ни странно, в его легкости. Все идет как по накатанной дороге. Этой накатанности надо бояться, как боится водитель задремать (в силу той же накатанности дороги). Углубляться в стихи, которые с детства живут в тебе самом, очень трудно. Останавливаешься. Переводишь дыхание.

Первый начальный наш разговор о культуре чтения стихотворных произведений большого масштаба перерос в разговор о судьбе романа в стихах в русской поэзии послепушкинского времени. Здесь мы, что называется, застряли, упомянув "Первое свидание" Андрея Белого, "Спекторский" Пастернака, "Пушторг" Сельвин-

кого, "В гостях у египтян" Санникова, "Молодость брата" Первомайского и другие известные нам романы в стихах. Говорили об отмеченной самим Пушкиным "чертовской разнице" между романом, написанным прозой, и романом в стихах.

Каждый из нас троих заявил о желании попробовать свои силы в этом жанре и тут же приводил несколько весомых доводов о невероятной трудности создать именно роман в стихах, именно в наших условиях, именно в наше время. Не вспомню все приводившиеся доводы, но один из них (едва ли не главный) выглядит так: Пушкин описывал установившийся быт, который служит фоном для романа в стихах. Усадьба, дорога от одной усадьбы к другой, гостиная, сад, лес, деревня, город, четко определены слои общества, их взаимодействие, обычаи, привычки, устои, лексика разных слоев общества. На этом фоне развиваются характеры. Тот же Онегин, характер которого в первых шести главах меняется только в оттенках, в восьмой решительно меняется в главном. Все мы испытывали род высокой зависти не только к Пушкину, но и к его эпохе, позволявшей видеть ее цельность — от пахаря до царя. Можно позволить себе сатирические ноты в характеристике всех, стоявших на разных ступенях общественной лестницы. Можно. Но картина развития романа прослеживается весьма четко, контурно, определено. А мы живем в эпоху, когда старые формы быта рушились, насильственно развалены, а новые еще не определены. Нам предлагали множество наименований советского общества. Они появлялись и исчезали. Дело, конечно, не в наименованиях, дело в быте, в бытии — текучем, размытом, клочковатом, непрочном, не имеющем аналогов в истории России и других государств. На малое стихотворение, на небольшую поэму, на балладу хватит, а на роман в стихах не тянет. Что изображать? Заседание комсомольской ячейки? Посещение подшефных колхозников? Прием в партию? Награждение грамотой или орденом? Выход на трибуну? Быт коммунальной квартиры? Все это не материал для романа в стихах и не фон, на котором действуют его герои.

Уместно привести здесь частушку, подсказанную нам М.А. Дудиным:

Я любил тебя, Меланья,
До партийного собрания,
А как начались прения —
Изменилось мнение.

Лоскутное одеяло советского быта оказалось непригодным для того, чтобы укрыть им героев романа в стихах. Об этом мы говорили на второй встрече, посвященной "Евгению Онегину". Мы разошлись в печали. Беседуя, мы наизусть приводили строки, целые строфы ("онегинские строфы"!), отрывки. Если один споткнется, забудет, забуксует, другой или третий подскажет. Читая отрывки из "Онегина", мы любовались красотой пушкинской речи, подчас ликовали.

Не раз мы говорили о том, что "Онегин" не был хроникой современных Пушкину событий, а вместе с тем эпоха в ее общих панорамных планах и в частности проступала внятно, картинно, живо. Поэтический текст не был иллюстрацией к истории (а именно этого требовали школьные программы), напротив, исторические сведения служили поэзии. Это убеждало нас в том, что мы, если хотим оставаться поэтами, не должны считать себя воплощениями идей властвующей партии. Литература, как часть "общепролетарского дела", ленинский тезис, нами отвергалась. Мы с такого рода заявлениями не выступали в то время, но всем поведением своим, всем творчеством мы неизменно противостояли ленинским тезисам. Принятый большинством принцип руководства партии литературой нами отвергался начисто. Сложней с этим было Борису Слуцкому, состоявшему в партии, из нас троих наиболее политизированному и тщательному читателю газет. Диктат парткома много позднее и привел его к вынужденной из-под палки критике Пастернака

и его "Доктора Живаго" во время стадного хрущевско-семичастного разноса.

О любом произведении судят по окончательному тексту и по вариантам, т. е. по написанному черным по белому. Когда же произведение написано, можно поговорить об его первоначальном замысле. Мы сходились на том, что поначалу, если судить о первой главе, Пушкин хотел создать роман в стихах социально-бытового типа с преобладанием сатирического тона, Первая строка "Мой дядя самых честных правил" воспринимаемая нынче всерьез, у современников Пушкина вызывала улыбку или смех. У читателей в памяти возникало басенное: "Осел был самых честных правил". Вся первая строфа, кончающаяся "Когда же черт возьмет тебя?", выдержана в ироническом духе.

В третьей строфе — характеристика Онегина-отца:

Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.

Легко, бегло, иронично.
Пятая строфа:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь...

Эпитеты к упоминаемым именам — по-пушкински насмешливы, снайперски-точные, развивают эпиграмматический стиль поэта:

Переимчивый Княжнин,
Колкий Шаховской.

Мы прослеживали эволюцию романа и устанавливали, что поэт от сатирического обозрения общественных нравов и героя повествования пришел к социально-бытовому, в известной степени психологическому семейному роману. Пушкин задумывал комедию (отрывок неразвернутый и брошенный "Скажи, какой судьбой..."). Дух "Горя от ума" реял над поэтом, Чацкий привлекал его сугубое внимание ("Второй Чадаев, мой Евгений"). Комедийный запал нашел выражение в "Онегине".

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей.

Прочитав эти строки, мы, все трое, внезапно посмотрели на свои ногти. Об их красе нечего было и говорить. Но мы расхохотались. Онегин вернул нас к жизни. И мы тогда заговорили об интрьере у Пушкина, о натюрморте, о географии романа и об его календаре. Автор, следя за действием и за развитием характеров, не забывает о временах года. "Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю".

Можно по роману, хотя в нем, слава Богу, нет анкетных данных, определить возраст Онегина. Он родился в 1796 году. Окончив учение "шестнадцати не больше лет" (гл. I, строфа IV), он восемь лет "убил" на светскую жизнь в Петербурге (гл. IV, строфа IX). Мы знаем, что в 1820 году Онегину было 24 года. Именины Татьяна — 12 января. Через два дня (14 января) в 1821 году — дуэль и гибель Ленского. Вскоре — отъезд героя в Петербург и далее — путешествие по России в течение трех лет. Татьяна в 1822 году выходит замуж. Через два года в 1824 году вернувшийся в Петербург Онегин встречается уже замужнюю Татьяну. Последнее свидание с ней (ранней весной 1825 года) — конец романа. Онегин расстается с Татьяной, Пушкин расстается с ними, с романом.

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Мы все трое, боясь сентиментальности, все же признавались друг другу в чувстве досады и сожаления, что так рано расстаемся с романом и его героями. Нас, правда, утешали очаровательные отрывки из путешествия Онегина, но тоска по девятой и десятой главам не покидала нас. Расшифрованные строки и строфы десятой главы нас потрясали, особенно строфа:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи.

Какая точность определения, какая естественность стихотворной речи, какая безбоязненность характеристик.

Это была удача: поставить в центре беседы "Евгения Онегина" и обо всем прочем говорить только в связи с ним. Оказалось, что это не только возможно, это необходимо. "Онегин" выдержал нагрузку несвойственным ему житейским содержанием. Все это можно было бы выразить четверостишием, которое я услышал после наших бесед, уже в шестидесятые годы из уст Анны Андреевны Ахматовой:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот глгучий зной.
"Онегина" воздушная громада
Как облако стояла надо мной.

Эти строки написаны в июне 1964 года и вошли в цикл "Вереница четверостиший" (книга "Бег времени").

Рассказал Анне Андреевне о наших со Слуцким и Самойловым беседах. Она одобритительно кивнула:

— Понимаю: у меня это происходило чаще.

Не раз Анна Андреевна возвращалась к "Онегинской" теме, к одному из самых волновавших ее аспектов: судьба "Онегина" — судьба русского романа в стихах. Пушкин своим произведением на многие десятилетия лишил поэтов возможности возвращаться к этому жанру. Решительная победа Пушкина обернулась безмолвием и пустыней. Так ли это? Возможно, "Онегин" открыл доступ к психологической прозе — от "Героя нашего времени" до "Отцов и детей". Возможно, был найден секрет семейно-бытовой повести? Всякий раз приходили все новые и новые ответы на эти вопросы.

Так или иначе, "воздушная громада "Онегина" стояла над всем двадцатым веком, оставив некие доводы и догадки для следующего двадцать первого века.

Особый интерес представляли для нас лирические отступления в романе, культура, стиль, стих этих отступлений, подступы к ним, их длительность, манера, интонация, переход от них к повествованию, к характеристикам, к пейзажу и жанру. Пушкин не зря обмолвился "Роман требует **болтовни**". Давший образцы лаконизма и никогда не позволявший себе длиннот, Пушкин выхлопотал для романа болтовню. И в интонации отступлений он позволял себе свободу волеизъявления и дневниковую непреднамеренность.

Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго:

Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

Сказано мельком, но по существу романа и его героев. Интонация отступлений вкупе со смыслом высказывания продвигали действие романа, вернее так: лирические средства использовались в этических целях.

Мы рассматривали лирические отступления врозь и вместе и увидели, что они прочтываются отдельно, особо, как дневник или исповедь поэта. Самойлов предлагал издать Онегинские отступления с комментарием и послесловием, как цельное произведение.

Тему одного из собеседований я предложил и сформулировал так: ритмический гипноз "онегинской строфы" и поэзия XIX и XX веков. По существу, это был разговор о судьбе поэмы после "Онегина".

Наши ежегодные беседы, посвященные "Евгению Онегину", проходили в пору, когда еще был жив Сталин, в эпоху его жесточайших капризов и злодеяний, стоивших людям новых миллионов жертв. Это было время так называемой борьбы с космополитизмом, бериевщины, процесса врачей, травли Ахматовой и Зощенко, ликвидации Еврейского Антифашистского комитета.

Литература, противостоящая сталинскому режиму, которая, как оказалось много позднее, уже в 80-90-е годы, всегда существовала в России. Наши беседы об "Евгении Онегине" были для нас отдушиной в тяжелой общественной жизни того времени. Вместе с размышлениями о Пушкине и его романе в стихах мы позволяли себе говорить о многом таком, что станет темой общественной жизни через три с лишним десятилетия. Это формировало нас как людей последующей эпохи.

У всех троих, Слуцкого, Самойлова и меня, были при всей разности литературных судеб одинаково трудные выходы в печать. Печатание каждой строки давалось мучительно. И многое у нас выходило в свет с большим опозданием.

И тут уместно — в виде концовки статьи — вспомнить о нашем собеседовании на щепетильную тему: рукопись становится книгой. "Евгений Онегин" по мере написания выходил в свет по главам и, когда был завершен, вышел отдельной книгой и перепечатывался.

Читающая публика узнала и полюбила "Онегина" вскоре после того, как Пушкин написал его. Молодые люди того времени подражали герою романа. Он участвовал в становлении их характеров.

После Онегина стали появляться более или менее близкие ему по духу герои других авторов: Печорин, Арбенин, Базаров, Рудин, Лаврецкий, целая галерея так называемых "лишних людей". Это коронные действующие лица большой русской литературы. Они оказывали самое действенное влияние на новые поколения людей России.

Допустим, случилось бы так: роман Пушкина не был бы издан. Допустим, он был бы найден в архиве и открыт в начале двадцатого века исследователем из славного племени пушкинистов. Было бы признано, что найдено еще одно гениальное произведение. Оно было бы издано и переиздано, о нем появилось бы много монографий. Хорошо! Но не было бы того, что было: долговременного бытования романа в русской жизни, теперь можно сказать — в русской истории. Мы делали решительный вывод: достойное печати произведение должно выходить своевременно. Опоздание с выходом его — ущербно.

Я приводил в доказательство этой простой мысли множество фактов, почерпнутых в истории русской литературы нашего столетия. Они теперь становятся известными всем.

Через некоторое время после кончины Бориса Слуцкого мы встретились с Давидом Самойловым в Вильнюсе на совещании переводчиков. Мы вспомнили о многом и многих, в том числе наши беседы об "Евгении Онегине".

НЕПОВТОРИМЫЙ НОВАТОРСКИЙ ДУХ

(О ТВОРЧЕСТВЕ
МИХАИЛА ШЕМЯКИНА)

Определить значение современного художника и его будущее место в истории для искусствоведа весьма сложно, особенно когда художнику всего 40 лет. И тем не менее, в случае Шемякина играют роль такие весомые факторы, что чувствуешь себя вправе выносить бестрепетные суждения.

Представленные в этой книге работы являются лучшим доказательством того, насколько превосходна его техника. В отличие от многих живописцев, которые дополняют слабые технические навыки всяческими механическими приспособлениями, Шемякин демонстрирует во всех своих работах безупречную технику, наличие которой он относит за счет подготовки, полученной им в молодости в Советском Союзе. Он благодарен своим преподавателям в художественной школе им. Репина, привившим ему уважение к материалу и требовавшим безупречного технического исполнения. Эта серьезная подготовка позволила Шемякину овладеть самыми разнообразными техническими приемами живописи, рисунка, графики и скульптуры, причем в каждом случае он продемонстрировал свой неповторимый новаторский дух. Он изобрел и запатентовал новый способ воспроизведения текстуры, принесший ему всемирную известность. Из всех видов художественного творчества, в которых попробовал себя живописец, наиболее аристократическим ему представляется искусство рисунка. "Рисунок, — заявляет он, — есть основа всех основ, самый костяк искусства".

Старый Матисс, добивавшийся в своих рисунках такой чистоты и простоты, бывало, проводил десятки штрихов в воздухе перед тем, как коснуться бумаги, ибо стремился к тому, чтобы сложившийся у него в голове образ перенесся на кисть или на перо. А кончал он работу уже быстро. Шемякин действует по-иному. Он прямо пишет тушью по бумаге, и кажется, что линии без колебаний стекают с его пера. Рука его превращается в изумительный инструмент, главенствующий и в то же время мгновенно повинующийся его рассудку: "Я рисую очень быстро, — говорит он, — однако моим импровизациям предшествует огромная работа мысли. Я рисую очень жестко: для меня идеалом художника является рука хирурга, оперирующего на глазе". Лучшей иллюстрацией абсолютной власти Шемякина над линией является последнее его творение:



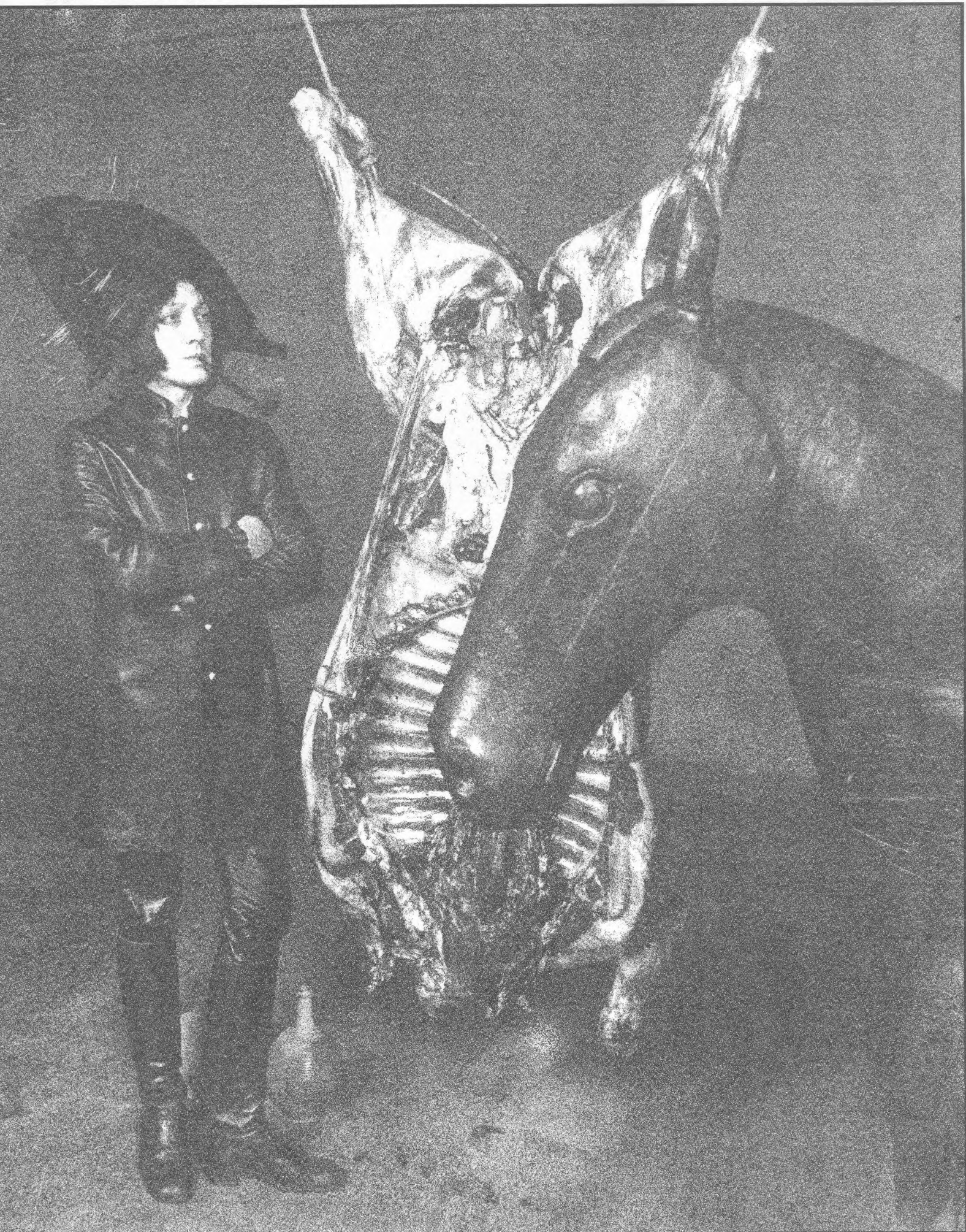
М. Шемякин. "Ребекка"

серия пастелей на черной бумаге. Эти большие линейные рисунки блистают великолепием. Потрясающая способность Шемякина создавать сложные линии, послушные его воле, вызывают в памяти иллюстрации ирландских монахов к "Бук оф келлс". Эта необыкновенная техника является великолепным инструментом для создания метафизических трансформаций художника.

Не исключено, однако, что концептуальный метод Шемякина достоин еще большего внимания, что именно он обеспечит ему важное место в истории искусства. Ибо Шемякин поставил перед собой дерзновенную задачу изменить курс современного искусства. В наше время мы видим господство того, что можно назвать шаблонным искусством: художники до бесконечности следуют определенному шаблону, известной формуле. Поэтому приходишь в волнение, столкнувшись с поистине творчески мыслящим художником, который не удовлетворяется последним своим успехом и неустанно ищет новые подходы, новые темы и новую техни-

ку. Шемякину выход из тупика видится в искусстве метафизического синтетизма, принципы которого он совместно с В. Ивановым разработал в середине 60-х годов в России. Начинает он с ясного изложения проблемы, перед которой стоят сегодняшние художники: "Я думаю, что на пороге двадцать первого века мы переживаем весьма важный момент. Пришло время синтеза, прошла пора эксперимента, а после синтеза, возможно, в искусстве наступит новая эпоха... Сегодня искусство в таком тупике... художник должен отыскать в себе силы, достойные научного исследователя. Сделаны великие открытия в области техники, в медицине, в ядерной физике, а художник сильно отстает, топчется на месте".

Современная техника позволила произвести миллионы репродукций старых картин, тиранически вторгшихся в подсознание художников, многие из которых бессознательно повторяют работы своих предшественников. Шемякин документировал эти повторения для своих последователей и учеников.



Он создал серию гравюр, на которых репродукции современных работ находятся бок о бок с почти идентичными "оригиналами", сделанными за много лет до того. Сделаны ли "новые" работы современным художником после того, как он познакомился с чужими картинами, или они были созданы независимо от других, роли не играет. Дело в имитации. Никто из сегодняшних художников не способен избежать диалога с великими произведениями прошлого.

"Никто, — пишет Анри Мальро в "Л'Интемпорель", — не может представить себе художника нашей эпохи, для которого не существовало бы этого диалога". Для Шемякина этот диалог преисполнен великого значения, и по этой причине он систематически изучает каталоги и подвергает анализу работы из своего "воображаемого музея". "Шемякин, — поясняет Вольфганг Фишер, — составил универсальную антологию формы, почерпнутую из художественных альбомов, каталогов, открыток, рекламных проспектов, старых гравюр и карт, работ по зоологии и ботанике, и т. п... и в этой положительно Александрийской библиотеке формы он проводит свои метафизические трансформации и совершает свои метаморфозы изобразительной независимости... Изобразительные традиции со всего света, охватывающие все эпохи и культуры, для него суть вездесущие элементы, которые его своеобразное чувство цвета и текстуры открывает, собирает, перекладывает и заново сочетает, пленяя очевидца новой гармонией". И в этом — суть его исследовательского метода.

Шемякин взял на себя эти геркулесовы труды с твердой уверенностью, что такой подход наиболее пригоден для выхода из тупика. Терпеливо, систематически и непреклонно прокапывает Шемякин, по своему выражению, "туннель" в двадцать первый век. Однако не рискует ли следующий этому подходу художник подпасть под власть всех этих произведений искусства? "Как может художник избежать тирании прошлого? — поинтересовался я. — Как может художник избавиться от подсознательного влияния чужих работ?" Ответ у Шемякина был наготове: он взял со стола одну из записных книжек, которые он всегда носит с собою, и сказал, что на мой вопрос он хотел бы процитировать двух художников. Первый — это китайский живописец шестнадцатого века Дун Си Чан, написавший в "Голосе искусства": "Когда прочтешь десять тысяч книг, пройдешь десять тысяч ли пути, и ум освободится от всякой пыли и грязи..." Второй художник — это японский живописец семнадцатого века Нисакава Суkeno, сказавший: "Надо внимательно изучать картины древних мастеров и уяснить их суть. Если ты сможешь одолеть это, то раскроется все сокровенное в их живописи... и

вот тогда в твоих рисунках исчезнет связанность".

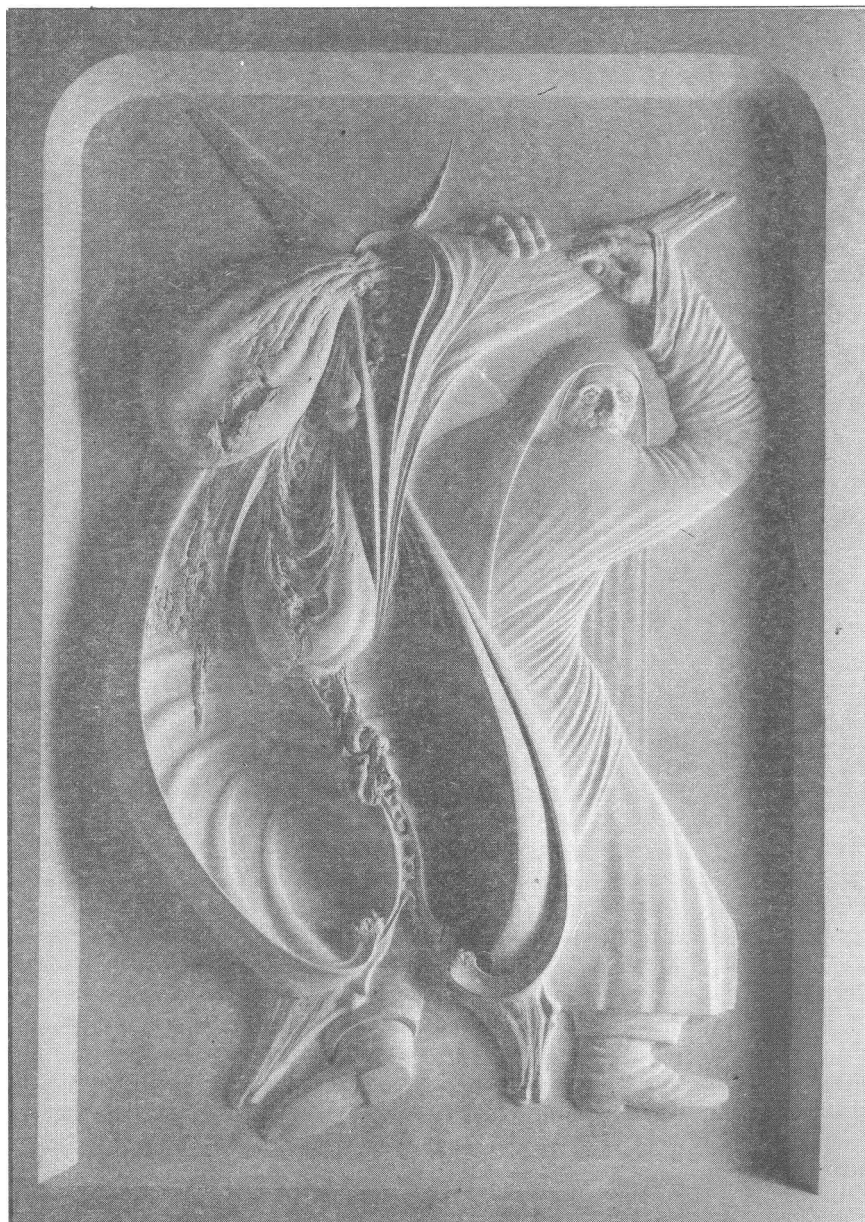
Шемякин положил блокнот, повернулся ко мне и спросил с обезоруживающей улыбкой: "Ответил я на ваш вопрос, доктор Одижье?" Позднее, снова говоря о своих исследованиях, он пояснил: "Прежде всего я интересуюсь проблемой метафизической фигуры... Я пытаюсь выяснить, насколько можно разрушить скульптуру молотком, чтобы она все еще сохраняла свое базисное начало... Поэтому в своих фигурах, где я пытаюсь достичь конечной абстракции, я пытаюсь создать такое напряжение, чтобы фигуры смогли появиться в новой материализованной структуре. Я вспоминаю также слова Пола Клее, который сказал, что многие из вещей, которые кажутся нам сегодня очень странными, были бы вполне

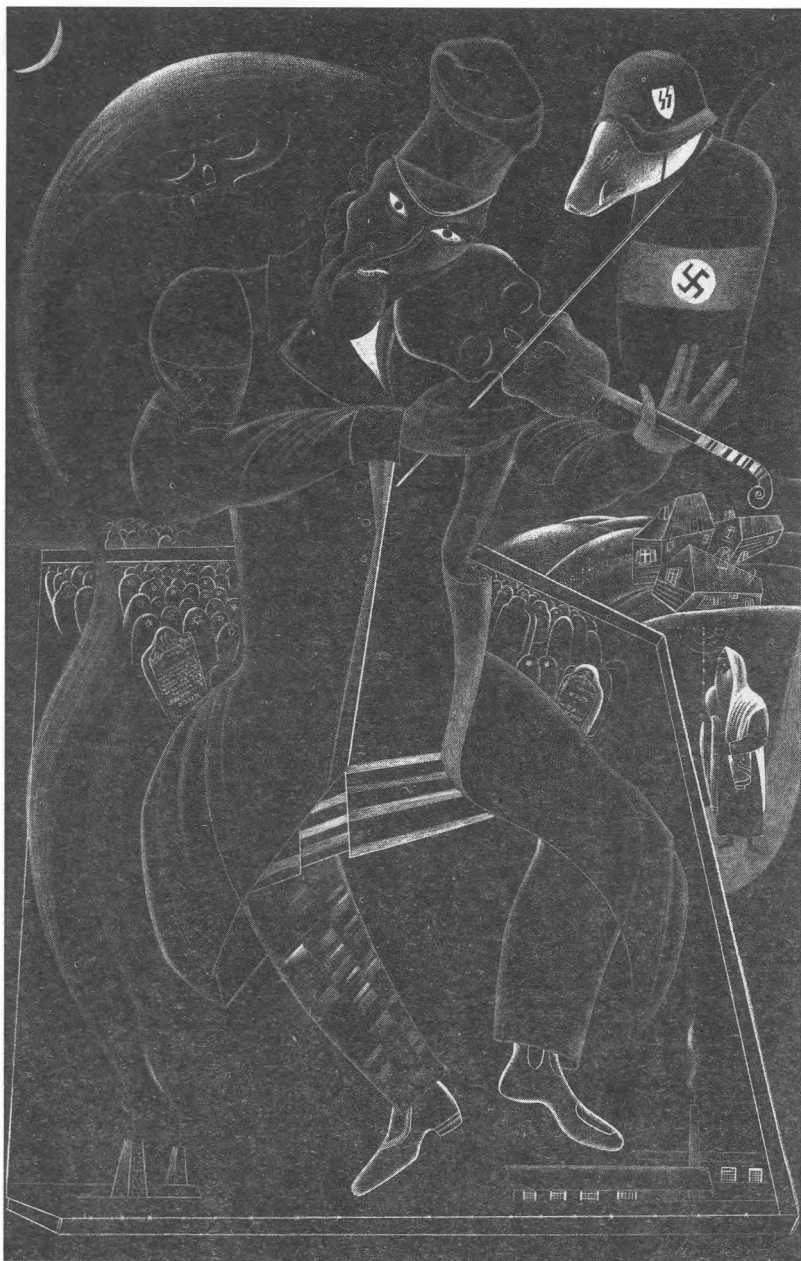
понятны и реальны, если бы мы рассматривали их под микроскопом. А художник тоже может зачастую представить или почувствовать, насколько по-другому будет выглядеть материальная фигура в другом измерении, в другом космосе, в другом пространстве. Я говорю об отыскании сути, а из нее — новых открытиях".

Вот как понимает Шемякин этот диалог с великими творениями прошлого: извлечение их творческой сути и воплощение ее в новых творениях. Как мифическая птица-феникс, каждая новая работа рождается из пепла других великих работ, которые она "метафизически трансформирует".

Всякий, кто глядит на шемякинские работы в хронологическом порядке, должен обратить внимание на творческую интенсивность его поиска: изящество величавых

М. Шемякин. "Чрево Парижа"





М. Шемякин. "Холокост"

сцен Санкт-Петербурга, ранние маски, книжные иллюстрации, натюрморты, коллажи и всевозможные эксперименты с текстурой. "Чрево Парижа", "Карнавалы Санкт-Петербурга", бронзовые скульптуры, метафизические трансформации, бумажные рельефы, пастели на черной бумаге — вот некоторые из поразительных поисков этого молодого художника. А из уже созданных им больших циклов я позволю себе сосредоточиться на трех, которые демонстрируют многообразие тем, подходов и материалов, используемых Шемякиным, и углубляют наше понимание его необыкновенных творческих способностей.

Недавно художник рассказал в интервью о значении "Чрева Парижа" и о том, как создавалось это произведение. "Чрево

Парижа" Эмиля Золя было одним из моих любимых романов. Когда я приехал в Париж в 1971 году, большая часть центрального рынка была уже снесена, и сохранились лишь бойни. У меня оставался всего год. Я ходил на рынок и сделал пять тысяч фотографий. Меня заинтересовал момент, когда мясник взваливает тушу себе на плечи. Эта тема привлекала меня с того времени, когда я изучал фламандских и голландских мастеров. Меня поражали действительно трагические и ужасающие стороны жизнеутверждающей тайны этих полотен. Когда я увидел процессию мясников в фартуках, как у хирургов, замазанных кровью, марширующих в электрическом свете, я вспомнил произведение Золя и был поражен двумя разными сторонами увиденного мною: с

одной стороны, это тема трагедии и смерти, а с другой — тема утверждения жизни, — я видел лица этих мясников, и эти здоровые мужики улыбались, посмеивались и пританцовывали".

Создание "Карнавалов Санкт-Петербурга", благодаря которым художник получил прозвище "Принц Парижа", имеет еще более сложную предысторию. Одна из ключевых работ, необходимых для понимания этой серии, была представлена на выставке в сан-францисском университете в марте 1983 года: коллаж, сочетавший вырезанные фотографии африканских масок с пририсованными телами. Художник полагал, что формальная работа, проделанная Пикассо с африканскими масками в начале нашего столетия, использовала всего лишь одну возможность. Шемякин предлагает другую. Сочетая эти африканские маски и маски австралийских аборигенов с разноцветными узорами и тропическими насекомыми с фигурами комедии дель арте, он вводит нас в странный новый мир, населенный прелестными и гротескными фигурами. Их неопределенные формы, их ошеломляющие цвета, отрицающие плоскость холста и одновременно отвергающие традиционную трехмерность, сочетаются с новаторской текстурой художника и всегда изящной и неуловимой линией и воссоздают для нас сумасбродные карнавалы, которые устраивал в Санкт-Петербурге Петр Великий, и которые, поясняет художник, образуют духовную основу, или подтекст этого цикла.

В настоящий момент Шемякин уделяет часть времени своим метафизическим трансформациям. Он объясняет это следующим образом: "Моя работа в этой области поможет многим молодым художникам, которые еще не заразились ужасным недугом индивидуализма, и которые просто хотят узнать, хотя бы понять, как им дальше развиваться... Я делю художников на две категории. Есть художники, которые любят себя в искусстве, и есть художники, которые любят искусство в себе. Вторым в свое время моя работа может пригодиться".

Может показаться парадоксальным, что художник, которому пришлось бороться со столькими тоталитарными идеологиями, и для которого творчество есть выражение свободы, верит в весьма строгий художественный канон. Но Шемякин — верит. Метафизический синтетизм так же скован дисциплиной, как великая школа русской иконописи. Именно в рамках этой дисциплины творческое начало художника, вызванное к жизни эстетическими импульсами великих произведений прошлого и напитанное исследовательской работой, рождает для нас это сложное и интеллектуальное искусство. Многие критики не поняли, что метафизический синтетизм и метафизические трансформации не отрицают абстракции; на-

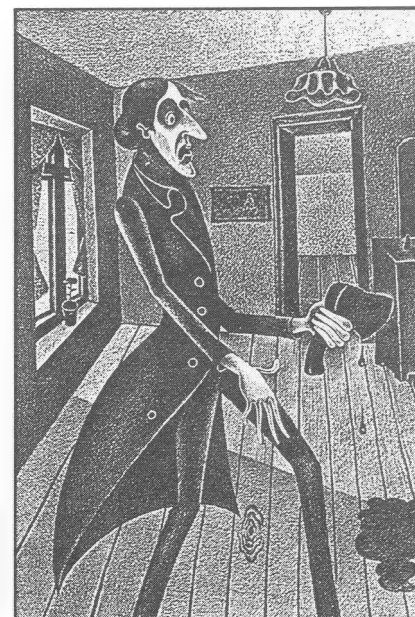
оборот — они неустанно нащупывают долгую и трудную дорогу, ведущую к конечной, безграничной абстракции. Как обнаружили в своих бесплодных поисках многие современные художники, коротких путей на этой дороге нет, и лишь равномерный, продуманный и терпеливый подход даст живописцу возможность приблизиться к ней. Экспонаты исследовательского собрания Шемякина дают нам некоторое представление об этом продуманном и будоражащем воображение творческом процессе. Они проясняют для нас связи между первоначальными интуитивными прозрениями и законченными творениями. Метод Шемякина служит подтверждением формулы Андре Жида: "Искусство рождается из ограничений и умирает от свободы".

В 1980 году В. Фишер писал: "... великое достижение Кандинского в начале нашего столетия — прорыв от реализма к полной абстракции — теперь, когда наш век подходит к концу, переосмысливается для нашего времени Михаилом Шемякиным". Как и Василий Кандинский, Михаил Шемякин приносит в искусство страстное желание глядеть вперед и упорную решимость дать своим современникам искусство, достойное великих творений прошлого. Однако его не-



М. Шемякин. Иллюстрации к "Преступлению и наказанию" Ф. Достоевского

избыточная страсть к искусству, его выдающаяся творческая сила, его методический подход и его блистательное техническое мастерство соединяются с великой скромностью: "Я всего-навсего маленький перво-



роходец, старающийся лопаткой прокопать туннель".

Жан Одижье,
доктор искусствоведения
Перевод с английского.

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ТРЕТЬЯ ВОЛНА"

в ближайшее время выпустит в свет

книгу АЛЕКСАНДРА ГЛЕЗЕРА

"СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО"

(ОТ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ).

Объем — 530 стр., твердый переплет с суперобложкой, на русском, французском и английском языках.
Двести цветных и семьдесят черно-белых репродукций.

Организации и частные лица могут присылать заказы на книгу по адресу:
123060, Москва, ул. Маршала Вершинина, 3, корп. 1, кв. 91.

Русский год в Париже

Помните, знаменитые дягилевские сезоны в Париже?! Ушедший от нас недавно 1992-й стал поистине не сезоном, а целым русским годом. Речь идет тут о художниках. Персональные выставки Михаила Рогинского, Михаила Шемякина, Владимира Овчинникова, русские художники на ФИАКе (Всемирной ярмарке галерей современного искусства) и, наконец, серия персональных экспозиций русских мастеров — Эрнста Неизвестного, Оскара

Рабина, Олега Целкова, Владимира Немухина, Владимира Янкилевского и Михаила Шемякина в трехэтажной галерее "Le Monde de l'art" ("Мир искусства").

Кстати, когда готовился первый номер "РК", в этой галерее, как бы подводя итог парижскому "русскому" году, открылась огромная экспозиция Михаила Шемякина, почему мы и решили предложить вашему вниманию статью американского искусствоведа Жана Од-

ижье, написанную им в 1985 году.

А вот сейчас, то есть в конце января, в Санкт-Петербурге в Государственном Русском музее открылась персональная выставка Оскара Рабина, да, да, того самого О. Рабина, который в 1978 году решением Президиума Верховного Совета СССР был лишен советского гражданства и с тех пор живет в Париже.

В одном из следующих номеров "РК" мы напишем об этой вы-

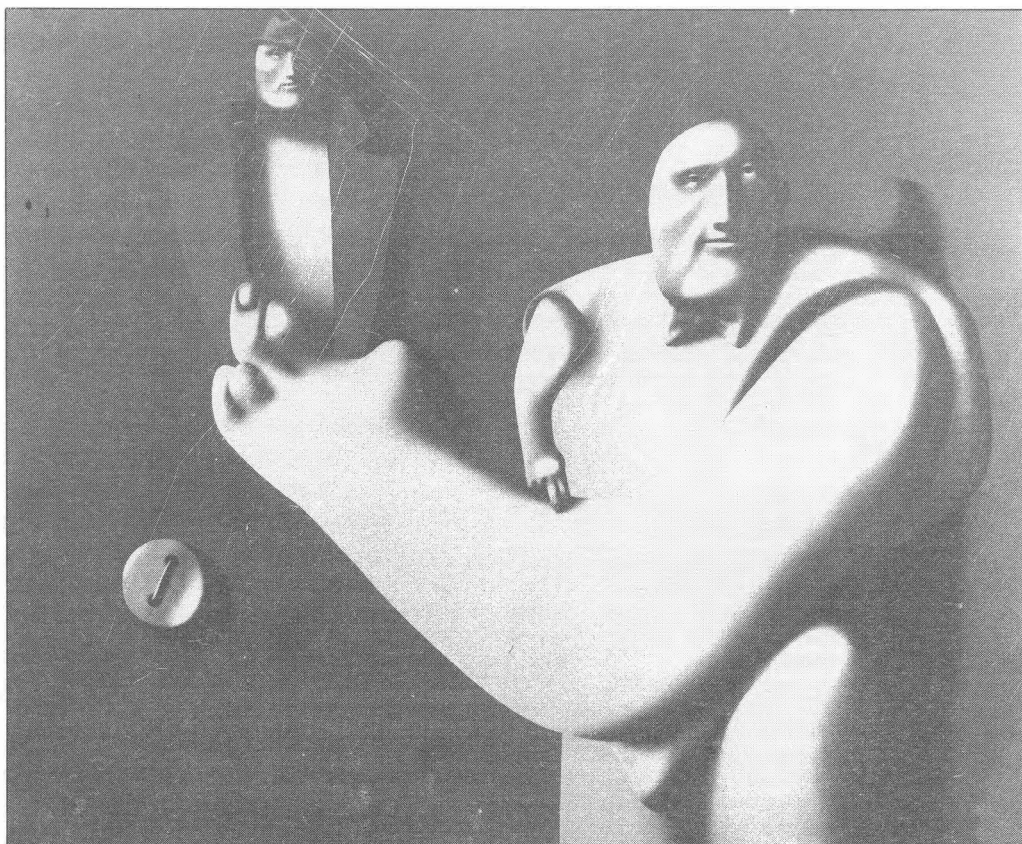
ставке и о творчестве Оскара Рабина и его жены Валентины Кропивницкой, чья персональная экспозиция одновременно с рабинской тоже будет проходить в залах Русского музея.

30 декабря 1992 года в Музее изобразительных искусств имени Пушкина открылась выставка Дмитрия Краснопевцева. О ней мы тоже расскажем в одном из ближайших номеров "РК".



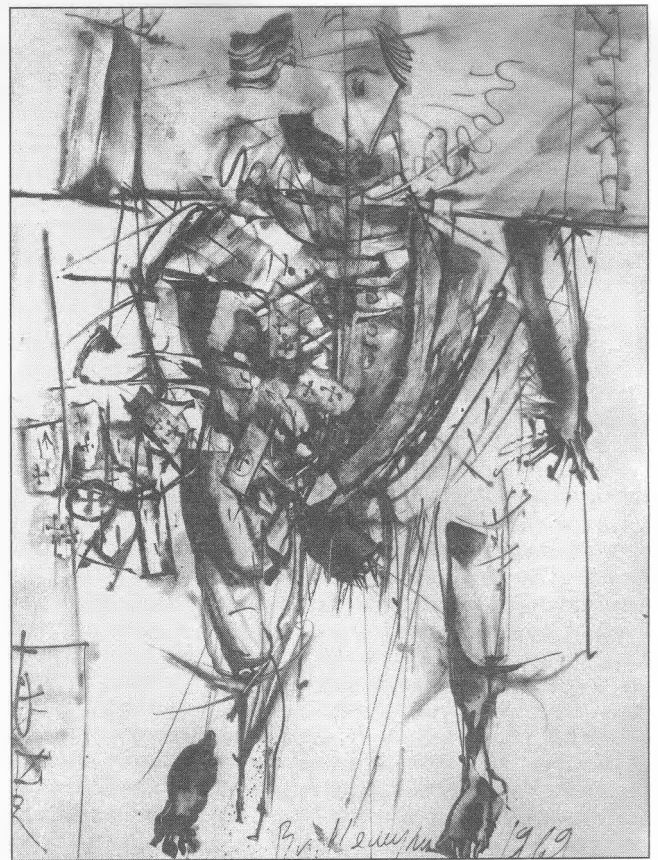
Оскар Рабин. "Парижский натюрморт"

Олег Целков. "Двое"



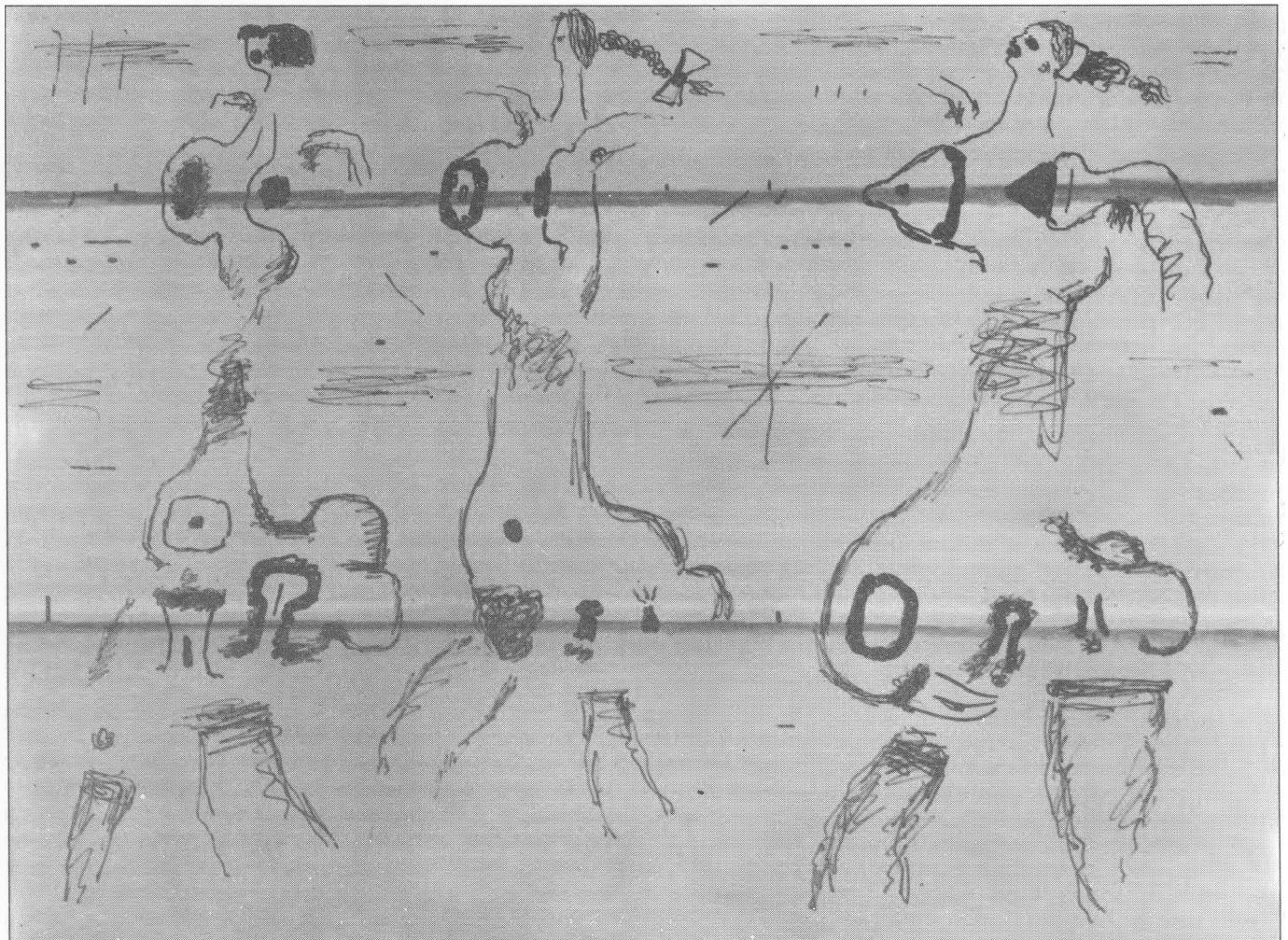


Эрнст Неизвестный. "Грустные воспоминания"



Владимир Немухин. "Голубая нога"

Владимир Янкилевский. "Гуляющая Афродита"



В дискуссии участвуют:
ЕВГЕНИЙ РЕЙН,
КОНСТАНТИН КЕДРОВ
и АЛЕКСАНДР ГЛЕЗЕР.

А. Г. Вот уже на протяжении двух последних лет некоторые представители так называемых "восьмидесятников" (мне-то кажется, что деление на поколения — довольно странная вещь, ибо поколению "шестидесятников" с одной стороны принадлежит Иосиф Бродский и Оскар Рабин, скажем, а с другой — Кочетов и Глазунов) через некоторые органы печати ведут яростные атаки против "шестидесятников" вообще, как явления. Это бывают разного рода выступления: они касаются иногда области изобразительного искусства, иногда литературы, иногда культуры в целом, порой они носят эпатажный характер, но, тем не менее, такая "война" образно говоря "детей" против "отцов" ведется. Недавно здесь, в этой комнате, проходила дискуссия между "шестидесятниками" и "восьмидесятниками", на которой с одной стороны присутствовали несколько представителей культуры 60-х гг., а с другой — группа Дмитрия Галковского. На этой дискуссии Галковский пытался сдерживать ярость своих партнеров, но вот в последнем своем выступлении, на днях прозвучавшем в "Независимой газете" (статья "Андерграунд"), он с ненавистью обрушивается на "шестидесятников" и даже грозит "известить всех насмерть". Мы долгое время молчали. Правда, были редкие выступления по этому поводу, но в принципе имела место пальба в одну сторону. Теперь, мне думается, что пришла пора разобраться, что же в действительности движет этими воинственными гладиаторами.

К. К. Рецидивы такого рода в общем-то были в культуре. Вспомним, что Пушкину не очень повезло после его возвращения из ссылки — не успел он вернуться, как уже заговорили, что он "устарел" и что пришло, дескать, новое поколение. Как правило, такого рода кампании остаются чисто журналистскими, т. е. Пушкин остается Пушкиным, и никто из нас не задумывается, что такое сорокалетний Тютчев или пятидесятилетний Фет. Люди просто читают стихи и прекрасно знают, что литература никак не связана с возрастом. Если такого рода комиссарство или, если угодно, возрастной "расизм" применять к культуре, то в итоге остается "зеро". Хотя это всегда было, и гениальное всего это показано у Тургенева. Опять появляется какой-нибудь Базаров, который заявляет, что до него ничего не создали. Хотя тургеневский Базаров последовательнее, он хоронит всех: и Пушкина, и Гете, и Бетховена. Он как бы расчищает место для следующих поколений. Хотя, как правило, те, кто хочет расчистить, ничего в результате не расчищают, а просто исчезают, как дым. А остается все равно культура. И в ней все происходит совсем не так, как воображают Базаровы. Ну, например, именно Пушкин печатает первую подборку Тютчева, все связано между собой, и никакой войны между поколениями в литературе, подлинной ЛИТЕРАТУРЕ, на самом деле не бывает. Если же говорить об этой конкретной кампании против "шестидесятников", то ведь

она было затеяна еще в конце 60-х гг., когда комсомольские работники начали создавать свою возрастную бухгалтерию с тем, чтобы задавить поэтов, которых они считали наиболее опасными. В то время это были, естественно, Вознесенский, Ахмадулина, Евтушенко, Окуджава. И тогда комсомольские активисты провозгласили, что пришло новое поколение, и именно тогда были изобретены бесчисленные конкурсы и всевозможные фестивали, на которые приглашались участники по возрастному признаку. Согласитесь, что в XIX в. звучало бы довольно дико: литература 50-х или литература 70-х годов. Это дело литературоведов. Читая "Войну и мир" или "Анну Каренину" мы меньше всего задумываемся, когда они написаны. И если бы эти комиссары по возрастному цензу сумели бы войти в литературу и утвердиться в ней, было бы нечто страшное. Давайте только представим себе, что бы произошло. Гете не написал бы вторую часть "Фауста", потому что ему сказали бы: "Все, остановись, ты слишком стар". Жуковский не перевел бы "Одиссею". О прозе я и не говорю. Не было бы романа "Война и мир", не говоря уже об "Анне Карениной". Так что деление по возрастному признаку здесь явно неуместно. Вообще же в этом отношении какая-то удивительная страна, у нас все время возникают стремления разделить людей: то по классовому, то по расовому, ну а теперь вот нашли образ врага по возрастному признаку.

Я не случайно говорю о классовом и расовом разделении, ибо черты комиссарского деления и методология одинаковы. В обоих случаях возникают слова "уничтожить", "стереть", "смести". И хотя для собственно литературы все это ничто, поскольку "моськи" существуют всегда вне литературы, но как духовная болезнь, как постоянная, хроническая болезнь нашей культуры в XX в. (кстати в XIX в. этой болезни не знали), это довольно опасно, ибо ведет к "препарированию" литературной действительности. Так, чтобы создать образ "шестидесятников", необходимо отметить, вынести за скобки почти всех реальных действующих лиц, потому что для ответственности "шестидесятника" образу врага им надо оставить лишь Евтушенко и, предположим, Окуджаву. Всех остальных они должны вынести за пределы. Когда им говоришь, что Бродский, Сахаров или тот же Солженицын тоже включены в круг 60-х гг., они отвечают: "А это нетипично". Узнаете методологию? Раз "нетипично" — значит, неправда, "искусство — не зеркало, а увеличительное стекло" и т. д. Все это давно знакомо. Эта болезнь в наших генах гнездится и до сих пор, на исходе XX века не проходит, не исчезает. И последнее, о чем я хотел бы сказать. По-моему, вообще не следует принимать эту терминологию, не надо поддаваться на провокацию. Конечно можно говорить о "шестидесятниках" как о духовном феномене интеллигентов, художников, которые противостояли тоталитаризму, поскольку это — реальность, если же говорить о каком-то "донкихотском" романтическом комплексе и это есть (кстати, когда они называют Окуджаву старым клоуном, то для меня это комплимент, поскольку интеллигент всегда был смешон, интеллигент всегда был уязвим), и только недалекие люди могут не понимать, что "шестидесятники" жизнь свою положили, противостоя погромам в той или иной форме. Над

интеллигентом всегда очень легко посмеяться, сказать ему, что он устарел, но время показывает, что часто именно то, над чем смеются, остается навсегда. Поэтому было бы неплохо, если бы комсомольская классификация "шестидесятники", "восьмидесятники" и пр. осталась бы в прошлом. Это никому не нужно. Есть хорошие стихи и есть плохие стихи, больше же ничего не существует. Все остальное — от лукавого. Так что если говорить о симптоме, он означает лишь, что мы до сих пор не излечились от тоталитаризма, а в литературном плане — просто пройти мимо и не обращать внимания.

Е. Р. Мне кажется, что в выступлении Кедрова очень полно и толково обрисована проблема, и мне остается лишь внести дополнительные штрихи и поставить точку. Проблема эта не нова. Я не берусь ручаться за точность высказывания, но, кажется, Гегель говорил так: что же мы больше всего в мире ненавидим? Больше всего мы ненавидим свое чужое. И самая страшная распря бывает внутри одной семьи, вспомним, что большевики ненавидели меньшевиков гораздо больше, чем царскую охранку. Приблизительно то же происходит и сейчас в надвигающемся публицистическом конфликте на современном литературном фронте. Я имею в виду бесконечные выпады, обвинения, которые предъявляют люди, причисляющие себя к новейшему литературному поколению, называющие себя "восьмидесятниками", к своим предшественникам. Я и сам такой "шестидесятник", и поэтому это больно касается и меня. И я хотел бы объяснить по этому поводу. Откроешь ли ты газету "Гуманитарный фонд", где некая Марина Арапова пишет, что ей противно видеть "очередного плешивого шестидесятника", послушаешь ли новейших так сказать дилеров Галковского, Дудинского, которые не стесняются никакими выражениями, используя самые черные ругательства... Дело прежде всего в несправедливости этих выпадов, которые не только несправедливы по существу, но и антиисторичны. Упрекая "шестидесятников" в некоем конформизме, они странным образом бросают в один котел Евтушенко, Вознесенского, Трифонова, примешивая к ним Солженицына, Бродского, Сахарова, которые тоже "шестидесятники". Это единый фронт от Солженицына до Евтушенко, хотя они в чем-то и антиподы, но все-таки это люди единого фронта сопротивления тоталитаризму, сопротивления сталинскому уничтожающему и изничтожающему началу. Как справедливо сказал Кедров, эти выпады смехотворны, потому что невозможно вообразить себе в XIX в. разницу между Фетом и Лермонтовым, между Майковым и Тютчевым как между представителями враждебных поколений. Разлом шел по другой линии, и разногласия Базарова и Кирсанова сводились к онтологическим обстоятельствам, а не к старости и молодости.

У меня же складывается впечатление, что новейшие деятели оправдывают внутренне свой нигилизм именно борьбой за пространство, им необходимо освободить площадку, и они не гнушаются самого низкого, самого черного хамства. В статье Галковского в "Независимой газете" смешиваются с грязью имена Трифонова, Окуджавы, столь же уничижительно говорится о Блоке, Брюсов называется "человеком кое-какой учености". Это смехотворно. Блок — один из ве-

личайших поэтов в истории человечества, а Брюсов — крупнейший деятель русской литературы. Это самоочевидно, и подобные нападки воспринимаются мной только как подступ к истреблению предшественников, к истреблению тех людей, чьи годы хронологически принадлежат к 50–60-м. Забывается, однако, что это были люди, каждый из которых в силу своего таланта, в меру своей личности, пытались бороться с тоталитаризмом. Именно они положили, кто малые, а кто большие, а кто и нечеловеческие силы (я имею в виду прежде всего Солженицына) на освобождение, осветление русской культуры. И что же теперь, когда они освободили нашу словесность от всей этой страшной идеологической зависимости, оказывается, что они не годятся, потому что хронологически корнями уходят в определенное время. Но это время, как одно из самых страшных в мировом литературном процессе, породило и максималистские усилия "шестидесятников". Одни были внедрены в процесс советской литературы, тот же Евтушенко и окружающие его имена, другие противостояли этому процессу и платили за это жизнью, лагерем, тюрьмой, изгнанием. Почему же их надо выводить за скобки, сводя все шестидесятничество в целом к одному Евтушенко и потом пристегивая к нему всех остальных? Это получается явное шулерство. То, чем занимаются Галковский, Дудинский и окружающие их, воспринимается только как борьба за место под солнцем, для возвышения собственного положения и накопления гонорарного капитала. Это очевидно несправедливо, это очевидно спекулятивно. Это не в добрых нравах литературы. Потому что именно оглядываясь, как это делает Галковский, на XIX в., мы снова и снова видим, что борьба идет только по одной линии — восстановления прав культуры, литературы на основании свободы, на то, что и в 60-е годы, и в 70-е, и в 80-е сводилось к реабилитации доброго имени литературы. Поэтому только талантливое и неталантливое, свободное и несвободное, чистое и нечистое, доброе и недоброе идут по разные стороны баррикад. Все остальное соединено именем одной культуры. Мы должны снова раз и навсегда вернуться к единому литературному процессу.

А. Г. Мне бы хотелось сказать еще вот о чем. Тот же Галковский говорил, что ему культура "шестидесятников" неинтересна, потому что это противостояние культуры и власти, что все это было в 20-х гг. и было более значительно, чем у "шестидесятников", хотя в пример ему приводились уже упоминавшиеся здесь Сахаров, Солженицын, Бродский, Рабин, Целков, Эрнст Неизвестный. Тем не менее, все это ему неинтересно. Мне кажется, что дело не в интересе. Дело в том, что эти люди, помимо всего прочего, переписывают историю в своих выступлениях и в своих статьях, создают как бы новую историю, новый миф о том, что в 60-е гг. ничего не было, а все началось в 70-е и продолжается сейчас. И за всеми этими мифами стоит лишь одно агрессивное желание — занять место и стать начальством. Они не просто хотят печататься, — ради Бога, почему нет? — они печатаются, кстати, и в изданиях "Стрельца", но им этого мало, им хочется иметь свои журналы, свои издательства, — и тоже, пожалуйста, создавайте, — но они не хотят создавать, они хотят забрать, экспроприировать. И меня здесь удивляют не столько они, сколько

те органы печати, которые отдают свои страницы выступлениям, скажем прямо, погромного характера, тем более, что речь идет не о газетах "День" или "Советская Россия", а о "Независимой газете", которая как бы полагает себя голосом интеллигенции.

К. К. Раз уж мы коснулись газет, то поневоле придется говорить о политике. Здесь получается довольно забавный расклад. Ну, конечно, есть профашистские газеты "День" и т. п., которые своих позиций не скрывают. Но есть и другое. Когда расформировывался знаменитый 5-й отдел КГБ, который ведал идеологией и пас наши души и тоже пытался уничтожить "шестидесятников", стараясь создать им замену в 70–80-х гг., его деятели не исчезли. В самом начале, когда гласность породила великое множество газет, журналов, таинственных издательств, они очень быстро и ловко снова оказались внутри идеологии, но уже на новом уровне. Когда возникла "Независимая газета", то сперва по содержанию, по стилю казалось, что это что-то левое, иначе не могло быть, кто бы стал покупать очередную "Правду". Но дальше от номера к номеру, на новом языке, в иной стилистике, протаскивалась та же разделительная идея. (Кстати, замечу, что действительно талантливые молодые поэты никогда никаких выпадов себе не позволяли, ни Ваня Жданов, ни Владимир Еременко не противопоставляли себя поэтам 60-х, они в этом просто не принимали участия). Самое интересное, что термин "шестидесятники" заимствован из XIX в. Когда в прошлом веке говорили "шестидесятники", то имелись в виду люди, которые утвердили суд присяжных, добились отмены крепостного права, словом, демократы. Потом над ними начали смеяться, причем этот смех во многом исходил от "охранки". И вот я заметил, что "Независимая газета" над демократом смеется, и в этом смысле их нападки на "шестидесятников" как на последовательных демократов носят политический характер. Надо называть вещи своими именами, и не стоит при этом обряжаться в эстетическую тогу, поскольку никто не сравнивает поэзию 60-х с поэзией 80-х, а происходит сугубо политическое шельмование. Кто это делает? Как это происходит, сказать невозможно, поскольку пятый отдел растворился в новых структурах, но тем не менее почерк узнается.

И еще: разделить поэзию на "шестидесятников" и "восьмидесятников" — бред, анатомическая операция, и надо заметить, что мы этого совершенно не боимся. Если же мы считаем своим долгом что-то сказать, то просто потому, что мы не имеем права скрывать правду от людей, которые получают информацию из подобных изданий как из первых рук. В общем, как говорится, "доверяй, но проверяй". В данном случае в очередной раз выясняется, что "Независимую газету" очень даже надо проверять. И не только "Независимую", но, скажем, и "Столицу". Можно сколько угодно заявлять о своем несогласии с чем-либо, и с Окуджавой можно не соглашаться, и с Евтушенко можно не соглашаться, и с римским Папой, и с Богом в конце концов можно спорить, это предусмотрено свыше, творение может вести диалог с Творцом, все возможно. Но когда путают жертву и палача, то это уже не назовешь полемикой, когда главными виновниками тоталитаризма оказываются те,

кто этот тоталитаризм свалил, а именно "шестидесятники", тут уж говорить о какой-то ошибке или об увлечении автора не приходится. Здесь совершенно сознательно белое подменяется черным. И мы должны об этом прямо сказать.

А. Г. Я уже упомянул о том, что сейчас стараются переписать историю. На Западе этим занимаются некоторые молодые искусствоведы и молодые художники, и тут, наверно, присутствует некий соединительный мост. Удивительно, когда один из искусствоведов-эмигрантов пишет на Западе книгу о современном русском искусстве и при этом "шестидесятников" практически просто перечисляет, переходя сразу к художникам 70-х годов, как будто в 60-е ничего не происходило. И вот недавно в той же "Независимой газете" появляется статья искусствоведа И. Бакштейна, который делает то же самое. По его мнению, в 60-е годы было только подражание разным западным направлениям, иными словами он обвиняет этих художников в том же, в чем их обвиняла коммунистическая пресса.

Интересно, что сей певец художников-семидесятников, в данном случае соцартистов и концептуалистов, в своей статье причисляет к ним Эрика Булатова и Илью Кабакова. Для чего же это понадобилось? А очень просто: эти направления приняты на Западе, работы концептуалистов и соцартистов приобретаются американскими музеями; так не лучше ли Кабакова и Булатова приписать к семидесятиникам? Не правда ли, ловкая манипуляция. Тоже самое Бакштейн продельывает и с "бульдозерной выставкой". У него получается, что она "легализовала семидесятников". Невозможно предположить, что Бакштейн не знает, кто занимался организацией этой выставки, у кого возникла идея ее проведения (у Оскара Рабина) и что в ней принимали участие в основном "шестидесятники" — тот же Рабин, Мастеркова, Рухин, Немухин и другие, а из "семидесятников" там присутствовали только Жарких, Комар и Меламид. Нет, тут опять происходит переписывание истории, ее фальсификация.

Е. Р. Да, очень существенно то, что сейчас сказал А. Г. Я хотел бы добавить буквально два слова. Когда идут все эти разговоры и когда мы с сокрушенными сердцами пытаемся как-то объяснить, мы не должны забывать, что все эти распри, все эти нападки, все эти термины "шестидесятники", "семидесятники" и т. д. ведет небольшая группа идеологов — Галковский, Бакштейн, Арабова, "Гуманитарный фонд". На самом же деле, если мы будем перечислять по длинно одаренных поэтов — Жданова, Еременко, Парщикова, Пригова, — то увидим, что эти представители молодых не собираются делить землю на 60-е или 80-е гг., на зачумленных "шестидесятников" и "освященных" всей благодатью "восьмидесятников". Все, что самодостаточно включено в творчество, все, что обладает языком, поэзией и просто разумом вдохновения, оно не проводит этой границы. Это делают идеологи, которым важно объявить, что история началась вместе с ними. Однако любой творческий человек инстинктивно понимает и чувствует, что это не так, что цепь культуры может натягиваться, может провисать, но она нерасторжима.

Москва, 29 ноября 1992 года.

“Зеленая лампа” в Москве

Недавно в Москве открылся литературно-художественный салон “Зеленая лампа”, созданный по инициативе Президента Центра современной русской культуры Александра Глезера, причем открылся этот салон у него на квартире неподалеку от метро “Чистые пруды”, в прошлом метро “Кировская”, то есть в центре города, что, конечно, удобно для участников будущих встреч, как писателей, так и слушателей. Свое название салон получил не случайно.

Наверно, многие слышали о “Зеленой лампе” — литературно-художественном салоне Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус, созданном чуть ли не семьдесят лет назад этими выдающимися писателями в эмиграции на своей парижской квартире. У кого-то может возникнуть вопрос: бедные эмигранты и вдруг своя квартира в Париже, да еще подходящая для организации литературного салона?! Но дело в том, что эту квартиру они приобрели еще задолго до эмиграции, оказавшись таким образом по сравнению с другими писателями и поэтами-эмигрантами в гораздо более предпочтительном положении. И, как видите, эти замечательные деятели русской культуры воспользовались своим преимуществом более чем достойно. Представьте себе послевоенный Париж 20-х годов, в котором оказались многие русские литераторы. Их тут ждала далеко не райская жизнь. Стихи — стихами, художественная проза — художественной прозой, но существовала еще и проза жизни — большinstву, особенно молодым, надо было работать, надо было служить, иными словами зарабатывать, как говорится, на хлеб насущный. И не жаловались, трудился. Кто за баранкой такси, как Гайто Газданов, кто — на заводе Рено, кто подрабатывал в домах богатых эмигрантов... Но ведь хотелось и общаться, читать друг другу стихи и рассказы, обсуждать вопросы, связанные с русской словесностью и более широко, культуры, и дискутировать о судьбе самой России. Конечно, были тогда в Париже русские журналы и издательства, где время от времени собирались прозаики и поэты, сходились

они иногда в парижских кафе, однако все это носило нерегулярный, подчас случайный характер и только в гостеприимном доме Мережковского и Гиппиус после создания ими “Зеленой лампы” стали регулярно собираться писатели, поэты и философы разных поколений и взглядов, и как интересно сегодня читать их дискуссии, посвященные проблемам литературы и культуры тех далеких лет.

А разве в не похожей, в каком-то смысле на ту парижскую ситуацию, оказались ныне, скажем, московские прозаики и поэты. Находящимся в трудном финансовом положении многим издательствам и журналам, как правило, ныне не до организации каких-либо диспутов или литературных встреч. Раньше можно было собираться, например, в Центральном Доме литераторов, но он сейчас на хозрасчете, ему самому нужно выжить, а поэтому даже аренда Малого зала этого дома стала не по карману литераторам. Поэтому-то и родилась мысль о создании домашнего литературно-художественного салона, в котором в неофициальной обстановке могут собираться писатели, поэты; художники для того, чтобы почитать стихи, вслух подумать о литературной ситуации, просто поговорить.

Московская “Зеленая лампа” открылась дискуссией шестидесятников с восьмидесятниками, а в ноябре тут состоялась встреча поэтов и критиков, встреча на тему “Русский свободный стих и верлибр”. В ней приняли участие поэты Евгений Рейн, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Елена Кацюба, Дмитрий Быков, Людмила Ходынская, Александр Глезер, литературоведы и поэты Константин Кедров и Юрий Орлицкий. Собралось на эту встречу, которая продолжалась свыше трех часов, добрых два с лишним десятка любителей поэзии, а началась она с выступления Юрия Орлицкого, который более двадцати лет посвятил изучению свободного стиха. Его короткое, но глубокое и обстоятельное выступление в целом было принято всеми участниками встречи положительно, но экспансивный Генрих Сапгир все-таки воскликнул: “Я, в принципе, согласен со сказанным, однако мне думается, что все это лучше называть не свободным стихом или верлибром, а просто новой русской поэзией!” Нужно сказать, что участники встречи поддержали эту идею. И тут представляется нелишним напомнить о том, что на протяжении многих десятилетий советской власти и свободный стих, и верлибр находились под запретом. Конечно, поэтам

с именами побаловаться запретным плодом еще кое-как позволялось, но уж молодым сей путь был крепко заказан. Так что и по сей час широкий читатель со свободным стихом знаком весьма плохо. На эту тему, кстати, на тему запрета и причин запрета в прошлые времена свободного стиха, очень темпераментно выступил Константин Кедров.

“Это был для нас праздник”, — говорили по окончании встречи и поэты, и слушатели. Так что, видимо, московской “Зеленой лампе” суждена долгая жизнь.

В салоне встретились представители разных направлений современной русской прозы и литературоведы, но об этой встрече мы расскажем в следующем номере нашего журнала.

Н. Андреева.

Международная конференция в Уфе

Созданный в Уфе при банке “Восток” Музей современного искусства провел 10–11 декабря Международную конференцию “Искусство авангарда: язык мирового общения”; в которой приняли участие москвичи Д.В. Сарабянов (“Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли”), В.П. Григорьев (“Хлебников и авангард”), Р.В. Дуганов (“Самовитое слово”), Ю.А. Молок (“Театр на бумаге”). К истории одного неосуществленного футуристического издания), А.Е. Парнис (“Новое об открытии Н. Пиросмани”), Л.Ф. Кацис (“Поросята Зины В. 11 лет и Алексея Крученых. К семантике футуристического текста”), петербуржцы Т.Л. Никольская (“Ю.Н. Марр — поэт, драматург и прозаик”), Е.В. Васнер (“Проблемы атрибуции картин Натальи Гончаровой”), одесситка О.А. Тарасенко (“Авангард и древнерусское искусство”), стерлитамаковец В.А. Зарецкий (“Категория времени и Хлебников”), Е.П. Ключевская из Казани (“Давид Бурлюк и художественная жизнь Казани”), уфимцы А.Г. Янбухтина (“Давид Бурлюк и Александр Тюлькин”). Из истории художественной жизни Уфы 1910–1920-х годов) и Е.Р. Скурко (“Основные направления в русском музыкальном авангарде”). Из дальнего зарубежья на конференцию приехали А.Д. Глезер (“Второй русский авангард и Запад”), М. Гилльберг, Швеция (“Закономерность изменчивости

цветовых сочетаний”. Справочник по цвету Михаила Матюшина) и Н. Башмакова, Финляндия (“Тишина и покой. Елена Гуро в финском пейзаже”).

Конференция в Санкт-Петербурге

В Санкт-Петербурге 23-24 января под эгидой Государственного музея политической истории России, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Научно-информационного центра “Мемориал” и Гуманитарного фонда “Свободная культура” состоялась конференция, посвященная истории ленинградского культурного движения 1950-1980-гг. В ней приняли участие художники, искусствоведы и коллекционеры А. Васильев, А. Белкин, Ю. Новиков, С. Ковальский и др. Темы выступлений были самые разнообразные (“Неофициальное искусство Ленинграда”, “Группа Петербург”, “Товарищество экспериментальных выставок”, “Митьки”...) С материалами конференции вы можете ознакомиться во втором номере альманаха “Стрелец” за 1993 год.

Памяти Александра Харитонов

В ночь с четвертого на пятое февраля в Москве скончался один из начинающих неофициального русского искусства, замечательный русский художник Александр Харитонов. Более тридцати лет искусство Харитонов, как и его коллег-нонконформистов, было под запретом. Лишь с наступлением второй оттепели российские любители живописи (на Западе он был известен давно) сумели встретиться с картинами и рисунками художника. Последние годы, уже тяжело больно, перенесшего инсульт Харитонов поддерживали персональные выставки в Москве и Нью-Йорке, готовящаяся к выходу в свет в издательстве “Третья волна” монография, посвященная его жизни и творчеству. Уходят, уходят, уходят друзья — писал Александр Галич, уходят, но длинные друзья, даже уйдя, остаются с нами навсегда.

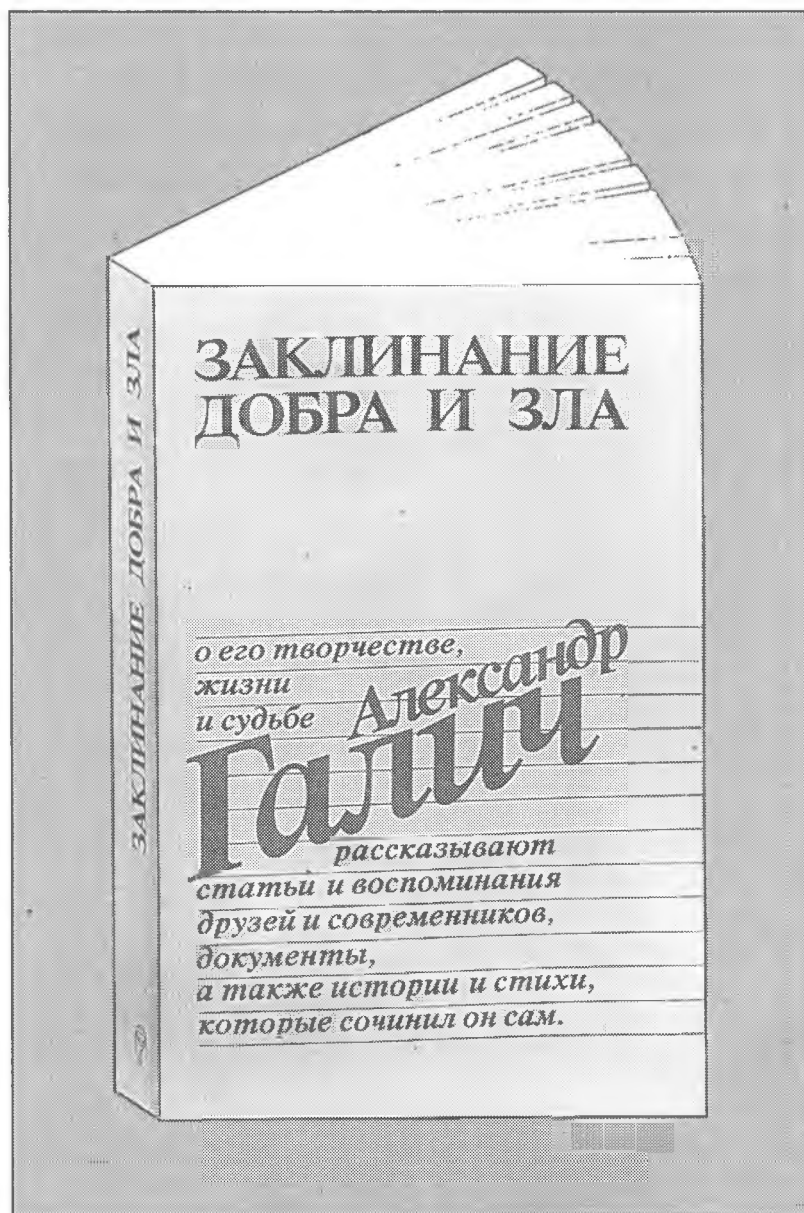
Издательская группа „ПРОГРЕСС“

выпустила в свет

книгу о жизни и творчестве

АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

„ЗАКЛИНАНИЕ ДОБРА И ЗЛА“



Новая галерея „КРЫМСКИЙ ВАЛ“

СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО

Мы выставляем не только художников, живущих в России,
но и тех мастеров, которые в свое время вынуждены были покинуть Родину
и которые живут теперь в Париже, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе...

Эрнст Неизвестный	Владимир Яковлев
Оскар Рабин	Владимир Титов
Михаил Шемякин	Александр Лавров
Владимир Немухин	Сергей Сорокин
Александр Харитонов	Владимир Евдокимов
Лев Кропивницкий	Сергей Краснов
Валентина Кропивницкая	Виктор Игнатенко
Юрий Жарких	Дим Новицкий
Гарри Файф	



Михаил Шемякин. Рисунок

19 февраля – 28 марта 1993 года

Москва, Крымский вал 10/14, Центральный Дом художника Тел. 238-83-92 Факс 238-98-10