Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 37

По материалам IX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»

22 февраля 2022 года

Шестидесятники XX века

Саратов, 2022

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 **Диалог искусств и арт-парадигм**. Статьи. Очерки. Материалы. Том 37: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года. Редакторы-составители А.И. Демченко, Н.А. Хренов. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 368 с.

ISBN 978-5-94841-548-2 (Т. 37)
ISBN 978-5-94841-314-3

В тридцать седьмом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников IX Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»)**, который проводился 22 февраля 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и был посвящён поколению шестидесятников XX века. Данный том составлен из материалов общего плана. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т. д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-548-2 (Т. 37)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

Александр Демченко (Саратов)

Время шестидесятников XX века
Очерк первый

Время от времени в эволюции художественного процесса наблюдается выдвижение на определённом историческом этапе группы творцов искусства, очень близких по возрасту или даже ровесников, образующих ядро соответствующего поколения. И это не просто очередное поколение, а поколение тех людей, с деятельностью которых связаны узловые или переломные пункты траектории художественного творчества.

Яркую иллюстрацию сказанного находим в искусстве первой половины XIX века, на стадии наиболее сильной волны романтизма. Её основными выразителями стали литераторы, художники и композиторы, родившиеся с конца 1790-х до начала 1810-х годов:

- Альфред де Виньи, Генрих Гейне, Гаэтано Доницетти, Джакомо Мейербер и Франц Шуберт (1797);
- Эжен Делакруа, Джакомо Леопарди и Адам Мицкевич (1798);
- Оноре де Бальзак, Карл Брюллов и Александр Пушкин (1799);
- Евгений Баратынский (1800), Винченцо Беллини (1801), Виктор Гюго и Александр Дюма-отец (1802);
- Проспер Мериме, Фёдор Тютчев и Эктор Берлиоз (1803); Жорж Санд и Михаил Глинка (1804);
- Ханс Кристиан Андерсен (1805), Александр Ива́нов (1806), Оноре Домье (1808), Николай Гоголь, Эдгар По и Феликс Мендельсон-Бартольди (1809);
- Альфред Мюссе, Отто Никола́и, Фридерик Шопен, Роберт Шуман и Ференц Эркель (1810);
- Ференц Лист и Амбруаз Тома́ (1811);
- Чарльз Диккенс и Фридрих фон Флотов (1812);

- Рихард Вагнер, Джузеппе Верди и Александр Даргомыжский (1813);
- Михаил Лермонтов (1814).

При этом для музыкального романтизма своего рода эпицентр приходится на 1809–1811 годы – от Мендельсона через Шумана и Шопена до Листа, которым удалось очень по-разному, но, пожалуй, с наибольшей художественной результативностью раскрыть средствами музыкального искусства идеалы и устремления романтического века на его стадии 1830–1840-х годов.

Если далее взять для примера вторую половину того же столетия и обратиться к движению передвижничества, то обнаружим достаточно компактную и многочисленную фалангу его представителей, родившихся в хронологическом ареале конца 1830-х – середины 1840-х годов: Иван Крамской (1837), Константин Маковский (1839) Илларион Прянишников (1840), Архип Куинджи (1841), Василий Верещагин (1842), Марк Антокольский (1843), Владимир Маковский и Николай Ярошенко (1846), причём обращает на себя внимание многочисленность рождённых в 1844 году – Василий Максимов, Василий Поленов, Илья Репин и Константин Савицкий (опять-таки имеем дело в некотором роде с эпицентром). Заодно припомним, что в том же 1844-м на свет Божий появился Николай Римский-Корсаков, а незадолго до него Пётр Чайковский (1840) и Модест Мусоргский (1839). Именно об этом шла речь в предыдущем томе альманаха.

То были так называемые «шестидесятники» XIX века, а столетием спустя не менее важную грань эволюции отечественной культуры обозначили новые «шестидесятники». Если обратиться хотя бы к некоторым именам литературы, музыки, театра и кино, то на отрезке самого конца 1920-х и первой половины 1930-х годов складывается следующая картина:

- Юрий Григорович, Мстислав Ростропович, Эльдар Рязанов и Михаил Ульянов (1927);
- Чингиз Айтматов, Евгений Светланов и Вячеслав Тихонов (1928);
- Эдисон Денисов, Александра Пахмутова, Авет Тертерян и Василий Шукшин (1929);
- Роман Леденёв, Андрей Петров, Николай Сидельников и Вельо Тормис (1930);

- София Губайдулина, Геннадий Рождественский и Микаэл Таривердиев (1931);
- Василь Белов, Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Сергей Слонимский, Андрей Тарковский, Михаил Шатров и Родион Щедрин (1932);
- Андрей Вознесенский и Марк Захаров (1933);
- Олег Басилашвили, Алемдар Караманов, Алиса Фрейндлих и Альфред Шнитке (1934);
- Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт и Олег Табаков (1935).

И вновь находим некий пик, приходящийся на 1932–1934 годы.

* * *

Вторая половина XX века – это в основном 1960-е, 1970-е и 1980-е годы, и на нынешний день это пока что последний из безусловно завершивших свою траекторию исторических периодов.

Рассматривая его, проакцентируем мысль о романтической сущности искусства данного периода – кстати, по местоположению в своей эпохе он совпадает с периодом Романтизма (первая половина XIX века) в эволюции Классической эпохи. И, как удастся убедиться, при всём внешнем несходстве происходившего в первой половине XIX и во второй половине XX столетия по внутренней своей сути данные исторические этапы очень близки.

Как всегда это бывает на грани перехода от предшествующего периода к следующему, новое вырастало из прежнего. В 1950-е годы, на завершающей фазе предшествующего периода (для нашей страны то была так называемая «сталинская эпоха») началось постепенное раскрепощение от всякого рода установлений, чаще всего связанных с тоталитарным режимом, и в первую очередь от того, что превращало человека в некий «винтик» огромного государственного механизма.

В условиях этого раскрепощения на выходе в 1960-е годы в искусстве происходит кардинальное преобразование всей художественной системы. И естественно, что в рубежной зоне возникла масса явлений переходного характера, сочетающих в себе принадлежащее уходящему времени и одновременно открывающее приметы нового.

В числе таких явлений были стихи литовского поэта *Эдуардаса* ***Межелайтиса***, громко заявившего о себе как раз на рубеже 1960-х.

С одной стороны, он наследует и до предела развивает то, что было заложено в героическом эпосе как вершинном художественном феномене 1950-х годов, и культивируемый поэтом гиперболизм образов был призван утвердить идею могущества человека (это имело для себя основание хотя бы в том, что тогда начался прорыв в космическое пространство).

С другой стороны, мы находим у него подчёркнутую свободу художественного языка (в частности обращение к технике верлибра как совершенно «вольного» стиха) и ярко выраженный личностный оттенок – то и другое знаменовало выдвижение качественно новой эстетики, открывающей горизонты иного миросозерцания.

Программным для Межелайтиса стало стихотворение **«Человек»**, в котором возглашается гимн во славу разума с его безграничными возможностями – отсюда дух исключительности и почти гипертрофированное чувство человеческого достоинства.

В шар земной упираясь ногами,
Солнца шар я держу на руках.
Так стою, меж двумя шарами –
Солнечным и земным.
Недра мозга, пласты мозга
Глубоки, словно рудные недра.
Я из них вырубаю, как уголь,
Выплавляю из них, как железо,
Корабли, бороздящие море,
Поезда, обвившие сушу,
Продолжение птиц – самолёты
И развитие молний – ракеты.
Это всё я добыл из круглой,
Словно шар земной, головы…

И затем следуют сентенции в адрес местопребывания столь возвеличенного человека.

Что земля без меня?
Неживой,
Сплюснутый и морщинистый шар
Заблудился в бескрайних просторах

И в луне, словно в зеркале, видел,
Как он мёртв
И как некрасив.
Я был создан землёю – с тоски.
А в минуту печали земля
Подарила мне шар головы,
Так похожий на землю и солнце.
Подчинилась земля мне, и я
Одарил её красотой.
Земля сотворила меня,
Я же её иной сотворил –
Новой, лучшей, прекрасной – такой
Никогда она не была!..

В отношениях между таким, всемогущим человеком и природным миром, который он преобразует, могут возникнуть осложнения и проблемы, но пока –

Так стою́:
Прекрасный, мудрый, твёрдый,
Му́скулистый, плечистый.
От земли вырастаю до самого солнца
И бросаю на землю
Улыбки солнца.
На восток, на запад
На север, на юг.
Так стою:
Я, человек…

* * *

Очевидно, так человек и входил в 1960-е годы – с несравненной верой в себя, в лучезарном ореоле дерзновенных устремлений. Опору этим устремлениям он нередко искал в историческом прошлом, в том числе в подвиге прошедшей войны.

Казалось бы, к концу 1950-х её раны были залечены, и она уже стала забываться (по крайней мере, об этом можно судить по состоянию искусства тех лет). И вдруг, именно в 1960-е всколыхнулся исключительный интерес к тому, что было три десятилетия назад.

И заговорили о войне совершенно по-новому – прежде всего те, кто в общем-то и не видел её, люди тогда только входившие в жизнь. Скажем, *Владимир* ***Высоцкий***, этот лидер российских бардов, обычно открывал свои концерты сериями военных песен (а ведь к началу войны он был двухлетним младенцем).

Или поэт *Роберт* ***Рождественский***, который был немногим старше Высоцкого, не имея опоры на реально пережитые им события, даёт тем не менее очень сильные и совершенно неожиданные повороты в освещении военной темы.

Был он рыжим,
как из рыжиков – рагу.
Рыжим, словно апельсины на снегу.
Мать шутила,
мать весёлою была:
«Я от солнышка сыночка родила!..»
А другой был чёрным-чёрным у неё.
Чёрным,
будто обгоревшее смольё.
Хохотала над расспросами она,
говорила:
«Слишком ночь была черна!..»
В сорок первом,
сорок памятном году
прокричали репродукторы беду.
Оба сына, оба-двое, соль Земли –
поклонились маме в пояс
и ушли.
Довелось в бою почуять молодым
рыжий бешеный огонь
и чёрный дым,
злую зелень застоявшихся полей,
серый цвет прифронтовых госпиталей.
Оба сына, оба-двое, два крыла
Воевали до победы.
Мать ждала.
Не гневила,
не кляла она судьбу.

Похоронка
обошла её избу.
Повезло ей.
Привалило счастье вдруг.
Повезло одной на три села вокруг.
Повезло ей.
Повезло ей!
Повезло! –
Оба сына
воротилися в село!
Оба сына.
Оба-двое.
Плоть и стать.
Золотистых орденов не сосчитать.
Сыновья сидят рядком – к плечу плечо.
Руки целы, ноги целы – что ещё?
Пьют зелёное вино, как повелось…
У обоих изменился цвет волос.
Стали волосы
смертельной белизны!
Видно много
белой краски
у войны.
***(«Баллада о красках»**, 1972)*

Прежде всего здесь обращает на себя внимание неординарность ракурса – рассказать о войне через *цвета* («Баллада о *красках*»): *«Был он рыжим, как из рыжиков – рагу. // Рыжим, словно апельсины на снегу… А другой был чёрным-чёрным у неё. // Чёрным, будто обгоревшее смольё… Рыжий бешеный огонь и чёрный дым, // злую зелень застоявшихся полей, // серый цвет прифронтовых госпиталей… Пьют зелёное вино, как повелось… Стали волосы смертельной белизны! // Видно много белой краски у войны».*

Но, кроме того, находим здесь свежесть фольклорного элемента (об этом речь впереди), бьющийся изнутри горячий публицистический нерв (особенно сильно он пульсировал именно в 1960-е годы) и вместе с тем проникновенность эмоционального тона.

Ощутимо здесь и прикосновение к тому, что в полной мере открывала тогда *военная проза* – страшные тяготы войны, её жестокая правда *(«Повезло **одной на три села** вокруг…»).* Военная проза составила мощный пласт отечественной литературы второй половины XX века. Одно из самых примечательных её явлений – многочисленные повести белорусского писателя *Василя́* ***Быкова***.

Прямой параллелью к военной прозе стали фильмы о войне. В числе кульминаций – фильм **«Восхождение»** *Ларисы* ***Шепи́тько*** (кстати сказать, поставленный, по повести В.Быкова «Сотников»).

Ярким «предъёмом» всей этой линии (как для кинематографа, так и для литературы) явились переходные по стилистике ленты конца 1950-х годов: **«Летят журавли»** *Михаила* ***Калатозова***, **«Баллада о солдате»** *Григория* ***Чухрая*** и особенно **«Судьба человека»** *Сергея* ***Бондарчука*** (по одноимённому, художественно столь же сильному рассказу *Михаила* ***Шолохова***).

Глубинная причина обострившегося интереса к военной тематике лежала, конечно же, в актуальной действительности, в её психологической «подпочве», в её *внутренней* напряжённости и сильнейшей конфликтности, что потребовало для своего адекватного выражения экстремальных сюжетных ситуаций, когда испытание человека на прочность доводилось до последней грани, а обострённый драматизм нередко обретал открыто трагедийные очертания.

* * *

Отмеченная выше инициативность молодых авторов тогдашней поры, их способность к качественно новым художественным решениям оказывала заметное воздействие на творческую практику представителей старшего поколения.

Одно из свидетельств – те импульсы, который нашёл для себя шестидесятилетний *Дмитрий* ***Шостакович*** в поэзии начинавшего свой путь *Евгения* ***Евтушенко***, результатом чего явились два шедевра: **Тринадцатая симфония** и вокально-симфоническая поэма **«Казнь Степана Разина».** И следует подчеркнуть, что Тринадцатая симфония, написанная в 1962 году, стала для композитора поворотным пунктом к обновлённой этике и эстетике его позднего творчества.

Вот почему и *Дмитрий* ***Кабалевский***, когда он вознамерился в начале 1960-х по-новому высветить тему Великой Отечественной

войны, которую активно разрабатывал и в прежние годы, обратился за помощью к уже упоминавшемуся молодому поэту *Роберту* ***Рождественскому***, и тот специально для композитора написал **«Реквием»**. Сутью своей эти стихи обращены к современнику.

Это нужно не мёртвым,
Это надо живым.

И не столько участник давней войны (по сюжету «Реквиема», уходящий в последний бой), сколько человек 1960-х просит для себя:

Дай мне ясной жизни, судьба!
Дай мне гордой смерти, судьба!

При определённой преемственности, при ощутимых связях с давно сложившейся традицией демократического стиля советского искусства прежних десятилетий, тот же нерв современности пронизывает в «Рекиеме» и музыку Кабалевского, что, помимо новой интонационности, особенно отчётливо в повышенной драматической экспрессии и в острых вспышках тревожной конфликтности.

По масштабу образов и продолжительности звучания «Реквием» Кабалевского – грандиозный музыкальный *мемориал,* что заявлено и в соответствующих строках.

Помните!
Через года, через века помните!
О тех, кто уже не придёт никогда – помните!

Своё наиболее осязаемое воплощение жанр мемориала получил в *скульптурно-архитектурных комплексах*, посвящённых прошедшей войне. И опять-таки совсем не случайным является тот факт, что сооружались они в основном именно в 1960-е годы. Подобно тому, что было отмечено в стихах Межелайтиса и в «Реквиеме» Кабалевского, находим в них активное обновление героико-эпической традиции, идущей из 1950-х, с трансформацией в новое художественное качество.

Мемориальный ансамбль на Мамаевом кургане (1963–1967) в Волгограде создавался под руководством скульптора *Евгения* ***Ву-***

че́тича, который в предшествующие годы прославился памятником воину-освободителю в берлинском Трептов-парке и символической фигурой «Перекуём мечи на орала», установленной перед зданием ООН в Нью-Йорке.

Теперь он всемерно усиливает эпическое звучание, что выливается в предельный гиперболизм основного образа Мамаева кургана: **«Родина-мать»** – статуя совершенно грандиозного масштаба, выполненная из бетона (теперь оказывается, что и этот сугубо прозаический материал может использоваться для художественной пластики).



Евгений Вучетич Мамаев-курган – Родина-мать

Кроме того, новизна подхода заявляла о себе в очень свободных, смелых ракурсах преподнесения сюжетного мотива, как находим это, к примеру, в скульптуре **«Стоять насмерть»**, где обнажённая (!!!) фигура в мощном развороте как бы вырастает из гранитной глыбы.



Евгений Вучетич Мамаев-курган – «Стоять насмерть»

В трактовке мемориалов их авторы становились всё свободнее и инициативнее, отходя от уже закрепившихся канонов. Нередко они продвигались в направлении максимальной обобщённости и условности изображения, как находим это в **Памятнике жертвам фашизма** в деревне **Пи́рчюпис** (1966, Литва).

Его выполнил *Гедиминас* ***Йокубонис***, сделав центральным образом гранитную статую «Мать» – воплощение народного гнева и скорби (деревня Пирчюпис с её 119 жителями сожжена оккупантами в 1944 году).

Закономерным для мемориальных сооружений был и путь всё большего обострения экспрессии. Архитектурно-скульптурный комплекс **«Хатынь»** (1967–1969, архитекторы Ю.Градов, В.Занкович, Л.Левин, скульптор С.Селиханов, инженер В.Макаревич) создан на 54-м километре шоссе Минск–Витебск. В 1943 году отряд карателей оцепил деревню, всё население согнали в колхозный сарай, обложили его соломой и подожгли. Заживо сгорело 149 человек, в том числе 75 детей.

Естественно, что подобное злодеяние и подобная трагедия вызвали соответствующее художественное решение. В этом отношении среди объектов комплекса (Хатынский набат, Кладбище деревень, Дымы́ Хатыни, Площадь памяти с мемориальной плитой и Вечным

огнём) особенно выделяется **«Памятник непокорённому белорусу»** – переданный в пластике немой крик страдания и сострадания, выраженный на болевом пределе.



Памятник непокорённому белорусу
Хатынь (Беларусь)

Примером наибольшего углубления отмеченных устремлений (движение к условности изображения и насыщение его максимальной экспрессией) может служить мемориал «**Са́ласпилс»** (1961–1967, архитекторы Г.Асарис, О.Закаменный, О.Остенберг, И.Страутманис, скульпторы Л.Буковский, Я.Заринь, О.Скарайнис).

Он воздвигнут в 17 километрах от Риги, где находился самый большой из лагерей смерти, созданных немецкими оккупантами в Латвии (здесь было уничтожено свыше 100 тысяч человек).

В зелёном пространстве свободно расположены изваяния полуабстрактного плана (Униженная, Несломленный, Мать, Солидарность, Клятва и т.д.), выполненные из *серого бетона*, что наряду с максимальной обобщённостью и монументальной мощью пластических форм передаёт ощущение исключительной суровости.



Дорога страданий
Саласпилс (Латвия)

(Продолжение следует)

Николай Хренов (Москва)

Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века
Часть первая

Искусство в контексте больших временны́х протяженностей истории: методологический аспект.

Он был историком и понимал,
что всякая тирания растит умников,
которым становится тесно,
а всякая свобода поощряет глупцов,
которым она не нужна.
Каждая эпоха в собственных недрах
взращивала своих могильщиков,
и этим обеспечивался их вечный круговорот,
опровергавший плоскую теорию формаций.
Д.Быков. Оправдание. М., 2001., с. 82

В данной статье нас будут интересовать не столько факты, связанные с истоками новой, более либеральной фазы внутри империи. Их в последнее время искусствоведами обнаружено много. Нас в первую очередь интересует методология изучения искусства в исторической перспективе. И, прежде всего, зависимость истории искусства от тех реальностей, которыми занимаются историки, теоретики цивилизаций, культурологи. Всю эту эпоху, начавшуюся с 1956 года и закончившуюся распадом в 1991 году Советского Союза, мы предлагаем обозначить эпохой надлома. В этом и заключается специфика нашего подхода.

Такая постановка вопроса непривычна. До сих пор она не принималась в расчет историками искусства, во всяком случае, на методологическом уровне. Не применялась она и историками, изучавши-

ми империи, имевшие место до XX века – тем более, не применялась она теми, кто непосредственно занимался изучением разных периодов отечественного искусства XX века. Скорее уж занимались эпохой не надлома, а распада империи и, разумеется, российской империи, существовавшей до 1917 года. Этому распаду посвящены многие произведения искусства, в частности, роман В.Пикуля «Нечистая сила» и фильм Э.Климова «Агония».

Однако процесс надлома – более тонкий, часто неуловимый и неосознаваемый процесс. Он стал реальным еще тогда, когда все говорили о процветании, благополучии и стабильности. Но был ли он своевременно осознан? Иначе говоря, чаще всего он развертывается незаметно и оказывается невидимым. И, соответственно, для осознания требует специфических исследовательских процедур. Однако мы предполагаем расширить предмет исследования и, воспользовавшись методологией А.Тойнби, в соответствии с которой история предстает историей не только государств, но цивилизаций, показать взаимоотношения государства и цивилизации в ситуации надлома. Сначала мы попытаемся понять надлом как надлом империи, хотя, как мы постараемся показать позже, смысла этого понятия это не исчерпывает. Из такого обозначения вовсе не вытекает что-то вроде кризиса или тупика искусства. Наоборот, есть основания полагать, что именно этот период позволяет говорить о чем-то таком, что, как это ни покажется странным, можно было бы обозначить как ренессанс искусства или имперский ренессанс искусства.

В самом деле, сегодня очевидно, что с эпохи оттепели крупных фигур в Советском Союзе было не меньше, чем, скажем, в эпоху Серебряного века в России, когда имел место Ренессанс. Назовем хотя бы некоторые имена, что держали внимание общества, начиная с эпохи оттепели. Это А.Солженицын, Б.Пастернак, А.Твардовский, М.Шолохов, В.Шаламов, Б.Окуджава, Е.Евтушенко, А.Вознесенский, Б.Ахмадуллина, К.Паустовский, В.Аксенов, И.Эренбург, Д.Шостакович, В.Быков, В.Высоцкий, браться Стругацкие, А.Тарковский, В.Шукшин, М.Хуциев, Ю.Трифонов, А.Битов, В.Астафьев, Ф.Искандер, В.Распутин, Ч.Айтматов, Ф.Абрамов, Л.Леонов, И.Бродский, А.Шнитке, Р.Щедрин, Г.Свиридов, Е.Мравинский, И.Глазунов, А.Сокуров, Д.Плавинский, Д.Жилинский, Т.Назаренко, Т.Яблонская, П.Никонов, М.Шемякин, Э.Неизвестный, М.Таривердиев, М.Захаров, Э.Радзинский, Л.Додин, Ю.Григорович,

С.Рихтер, А.Райкин, И.Чурикова, И.Смоктуновский, М.Ромм, Г.Чухрай, А.Герман, Г.Товстоногов, О.Ефремов, Ю.Любимов, А.Эфрос, О.Иоселиани, А.Лосев, С.Аверинцев, Д.Лихачев, М.Бахтин, А.Мень, Ю.Лотман, М.Мамардашвили и другие.

Но это только имена самых ярких деятелей искусства и культуры. И они могли проявить себя лишь потому, что возникала соответствующая среда, т.е. в окружении сотен и тысяч менее значительных и ярких талантов. Оттепель явно устремлялась ко второй волне русского Ренессанса, подхватывая то, что возникло, не реализовалось до конца в начале XX века. Кажется, имела место плеяда художников и мыслителей, творчество которых имело всенародное признание и значительный общественный резонанс. Может быть, последняя в истории России плеяда. К сожалению, в эпоху сегодняшней либерализации, несмотря на активность художественной интеллигенции, распространяющееся расхождение между творцами и публикой общественному признанию произведений мешает.

События политической истории XX века, а именно, распад российской империи и, соответственно, возведение новой и, как мы сегодня понимаем, утопической цивилизации заслонили события, развертывающиеся на уровне истории, понимаемой как история культуры. Неосознанным остался и период рубежа XIX–XX веков, как и первых десятилетий XX века, начиная с символизма. Между тем, это было событие колоссальной значимости и именно как событие истории, понимаемой как история культуры. По сути дела, это был русский художественный ренессанс как частное проявление религиозного и культурного ренессанса. Между тем, он был заклеймен как эпоха упадка и кризиса. «Духовный и религиозный Ренессанс – так характеризовали первые десятилетия XX века философы и художники той поры, видя в нем аналог европейского Возрождения, – пишет П.Гайденко, – И действительно, многое в культуре Серебряного века сходно с культурой и умонастроениями XV–XVI вв. в Европе» (1).

Это был период той самой «цветущей сложности культуры», которую К.Леонтьев выделил в истории культуры. И вот здесь-то не сработала не только советская официальная историография, хотя она в соответствии со своими установками и не могла проанализировать это явление, как оно того заслуживало, но не срабатывает и новая историография, несмотря на то, что в последние десятилетия, а именно, в период надлома и распада империи были реабилитированы и изуче-

ны многие явления культурного ренессанса в России. Ведь этот культурный и художественный ренессанс начала XIX века развертывался именно в эпоху надлома российской империи. Между тем, этот надлом мало кто констатировал. Совсем наоборот, в экономическом, военном и промышленном отношении Россия находилась на высоком уровне развития. Казалось, что его и не было.

И здесь, придерживаясь социологической ориентации, мы можем констатировать этот не всегда учитываемый параллелизм – цветение искусства и одновременно неосознаваемый социальный распад или социальная аномия. В данном случае можно попытаться сделать вывод о том, что цветение искусства в истории постоянно сопровождают не благополучные, а наоборот, неблагополучные эпохи в обществе или, точнее, эпохи, которые неблагополучными еще не воспринимаются и не переживаются. Впрочем, настаивая на констатации этого факта как применительно к эпохе Серебряного века, так и к эпохе оттепели, возвращающей к исходной точке – рубежу XIX–XX веков, мы могли бы сослаться на ту закономерность в истории искусства, которую сформулировал еще в конце XVIII века Ф.Шпенглер, т.е. в эпоху, близкую Французской революции, когда в соответствии со Шпенглером западный мир входил в эпоху цивилизации, а значит, все того же надлома. Надлом европейского мира у Шиллера соотнесен с надломом античной цивилизации. Он пишет, что современная ему ситуация, сложившаяся на Западе, напоминает эллинистический мир. «Действительно, – пишет он, – следует призадуматься над тем, что мы видим упадок человечества во все эпохи истории, в которые процветали искусства и господствовал вкус, и не можем привести ни одного примера, когда у народа высокая степень и большое распространение эстетической культуры шли рука об руку с политической свободой и гражданской доблестью, когда красота нравов уживалась бы с добрыми нравами, а внешний лоск обращения – с истиною» (2).

Конечно, наше ви́дение периодов истории искусства как одного общего процесса надлома империи оказывается применительно ко второй половине XX века весьма непривычным, как непривычна и сама попытка в ситуации конца 60-х годов усматривать явление нового Ренессанса в России. Но эта непривычность объясняется, пожалуй, лишь тем, что пока у наших современников по отношению к этому времени отсутствует историческая дистанция. Отсутствие такой дистанции явно мешает осознать и назвать вещи своими именами. За-

трагивая аналогичные процессы, случавшиеся в истории и раньше, мы постоянно ссылались на Стендаля, посвятившего итальянской живописи XV–XVI веков специальное исследование, не отдавая отчета в том, что речь идет о Ренессансе, ибо такого понятия у историков его времени еще не существовало. Как утверждал Ж.Мишле, обозначение этой эпохи цветущей сложности западной культуры появилось хотя уже и после Стендаля, но все же в XIX веке, т.е. обозначение появилось намного позднее, чем явление (3). Между тем, эта формула Гегеля представлена так: «Сова Минервы вылетает только ночью». Не сталкиваемся ли мы в начале XXI века, когда обращаемся к искусству середины XX столетия, с чем-то аналогичным? А также -– не является ли устойчивая тенденция, обозначившаяся во второй половине XX столетия, реабилитировать художественное и культурное наследие начала XX века как явления эпохи надлома империи одновременно новым художественным и культурным ренессансом, сопровождающим опять же надлом империи в ее советской редакции?

Понятие «надлома», как известно, одно из ключевых понятий мыслителей, прочитывающих историю не историей государств и обществ (государств в большей степени – это традиция отечественной историографии, начиная с Н.Карамзина, обществ, - соответственно, в меньшей), а историей культур и цивилизаций. В нашей литературе этот период обычно делят на несколько временны́х отрезков, обозначаемых как «оттепель», «застой» и «перестройка». В принципе искусство каждого такого подпериода можно рассматривать самостоятельным предметом изучения. В нашей литературе подобная операция, разумеется, имеет место. Собственно, такое обозначение периодов переносится в сферу искусства, в искусствоведческие исследования (4).

Правда, некоторые исследователи внутри каждого такого периода пытаются выделять несколько фаз. Так, любопытный опыт периодизации периода, который мы делаем предметом своего исследования, проделан на материале кино А.Шемякиным (5). Весь период, который обычно называют периодом застоя, он делит на четыре фазы. В этом смысле 1968 год для него является границей между периодом оттепели и периодом застоя. Первая фаза застоя связана с инерцией оттепельного свободомыслия и с попытками власти загнать джинна на прежнее место. Начавшись в 1968 году, первая фаза заканчивается 1973 годом, а точнее, изгнанием А.Солженицына в феврале 1974 года

за рубеж. Собственно, именно эта дата, по мнению критика, и будет настоящим финалом оттепели. Вторая фаза (1973–1979) заканчивается высылкой А. Сахарова как наказанием за его протест против ввода советских войск в Афганистан. Как известно, ввод советских войск в Афганистан состоялся в 1979 году. Третья фаза (1980–1982) сменяется четвертой фазой или андроповско-черненковским временем (1983–1987), полной предчувствий и канунов. У всего этого периода застоя, по мнению критика, существует и свой эпилог (1988–1991).

Однако представляется, что понятия, заимствованные из политических программ, решений съездов, публицистики, прессы и средств массовой коммуникации, весьма приблизительно выражают суть дела. В данном случае можно согласиться с М.Липовецким, констатирующим традиционный порок периодизаций в отечественном искусстве, а именно, зависимость от политических событий (6). Нельзя же эти понятия переносить в историю искусства. Когда показ фильмов или спектаклей предпринимается в контексте телевизионной программы, то начинает казаться, что искусство тоже существует в соответствии с ритмами политической истории. Но это иллюзия.

Обозначение различных фрагментов исторического времени (новое или уже используемое, традиционное или новаторское) зависит от той цели, которую исследователь перед собой ставит. Наша цель – понять отрезок истории искусства, связанный с истекшим столетием и, в частности, развертывающиеся в этом временном отрезке процессы искусства. Мы выделяем один продолжительный период, обозначая его одним понятием «надлом». Очевидно, что он будет понятен лишь на общем фоне, т.е. на фоне всего XX века. Если под «надломом» подразумевать период, непосредственно предшествующий исчезновению империи, то его необходимо понять в сопоставлении с предшествующими периодами. Кажется, что почти весь XX век укладывается в историю большевизма. Но следует ли исходить лишь из этой узко понимаемой, т.е. политической истории? Следует ли сводить историю России XX века к истории большевизма? Нельзя ли и сам большевизм рассматривать следствием развертывания истории в большом времени или, как выражается Ф.Бродель, в «длительной временно́й протяженности» (longue duree) как последовательности возобновляющихся движений с вариациями и возвратными движениями, с ухудшениями, приспособлениями, стагнациями и т.д. (7).

По мнению Ф.Броделя, история – это, в том числе, и история больших длительностей времени, оппозиционная по отношению к истории как истории событий. А последняя есть история, измеряемая короткими хронологическими единицами, что можно проиллюстрировать деятельностью хроникера и журналиста. Иначе говоря, время кратких длительностей – это время газетных хроник, соотносимых с ритмами политической истории. Время этого типа, как показал Д.Лихачев, в то же время с некоторых пор вторгается в роман, в частности, в романы Ф.Достоевского. «Достоевский – пишет он – это писатель, одержимый тоской по текущему. Эту «тоску по текущему» Достоевский обычно выражает в форме записок. Воображаемый автор его произведений – прежде всего писатель, и при этом по большей части непризнанный, неофициальный, пишущий по случайному поводу, ведущий дневниковые записи, стремящийся записать события как можно ближе ко времени, когда они произошли» (8).

Поэтому когда мы выделяем период оттепели, застоя или перестройки, то мы мыслим исключительно ритмами политической истории или временем кратких длительностей (9). В данном исследовании хотелось бы переключить внимание историка на время больших длительностей. Этому и будет способствовать цивилизационная парадигма. Поэтому ясно, что понять выделенный и обозначенный нами период надлома можно лишь на фоне предшествующей истории и отделить его от этой истории весьма проблематично. Однако если где-то в середине XX века имеет место надлом, то следует более точно определить, а какое именно образование в данном случае с этим надломом сталкивается: общество, империя, государство, цивилизация и т.д.? При этом с самого начала следует иметь в виду, что отсутствие исторической дистанции не позволяет дать глубокое и исчерпывающее истолкование этой эпохи.

Последующая история еще долго будет возвращаться к интересующему нас периоду, истолковывать явные и латентные его процессы. Тем более, что мы все еще продолжаем переживать ситуацию надлома и будем долго переживать его последствия. Ведь А.Тойнби, когда он выделяет признаки надлома, говорит, что таким признаком может быть появление внутреннего пролетариата, т.е. обособление каких-то этнических и национальных общностей, ранее входящих в цивилизацию, но с некоторого времени становящихся ее антагонистами.

Проблема усугубляется сложностью взаимоотношений между временем, воссоздаваемым искусством или художественным временем, с одной стороны, и реальным историческим временем, точнее, восприятием этого реального исторического времени, с другой. Во многом это восприятие задается опять же средствами массовой коммуникации, которые, разумеется, тесно связаны с пропагандой, а, следовательно, с установками власти, увлекающейся провозглашением великих, с точки зрения ее представителей, дат, событий и вех. Когда-то такой великой вехой считалась революция 1917 года. Так, сожалея о том, что человечество до сих пор не придумало более разумного счета времени, чем «от Рождества Христова», историк М.Покровский предлагал вести счет времени от реального и «действительно мирового события» – Октябрьской революции (10).

Пытаясь всячески внедрить в массовое сознание идею не краха революции 1917 года, а, наоборот, успешного продвижения к социализму, И. Сталин, как известно, объявил 1929 год «годом великого перелома». Под ним он подразумевал окончательное свертывание капиталистических форм, активизация которых происходила во время «новой экономической политики» и, соответственно, победа социализма. Позднее именно такой «великой вехой» будет восприниматься прошедший в 1956 году XX съезд Коммунистической партии, который мы берем за исходную точку надлома империи, или, скажем, объявленная М.Горбачевым в 1985 году «перестройка», которую А.Зиновьев в своей известной повести перевел как катастрофа и ввел в оборот новое слово «катастройка», прозвучавшее как приговор целому периоду, воспринимавшемуся в свое время с таким всенародным восторгом.

Эти представляемые эпохальными события имеют значение лишь для России, а, еще точнее, для истории большевизма, к которому, как мы постараемся показать, история не сводится. Скажем, для Запада, как и других цивилизаций, они не имеют значения. Но в провозглашении таких эпохальных событий уязвим и Запад. Не случайно О.Шпенглер говорит о тщеславии западного человека, который восприятие исторического времени, присущее только Западу, хотел бы сделать универсальным. Из этого получается то, что «история тысячелетий, скажем, китайская и египетская, сморщивается на расстоянии до эпизодических случаев, тогда как приближенные к нам деся-

тилетия, начиная с Лютера и особенно с Наполеона, принимают призрачно-раздутый вид» (11).

Дело тут даже не в распространяемом на всемирную историю европоцентристского счета времени, а в мировосприятии модерна, который имеет западное происхождение. Но это то мировосприятие, которое было ассимилировано в России, став основой специфического счета времени, как и выделения в нем эпохальных событий. Однако проблема заключается в том, что мировосприятие модерна отождествилось с большевистским мировосприятием, не исчерпывающим социальной психологии русских людей. Как выяснилось, в эпоху надлома советской империи существовала и другая матрица для счета исторического времени и для выделения в нем значимых событий, не совпадающих с теми, которые выделялись носителями большевистской идеи. Если для большевиков «периодом сотворения мира» явилась русская революция, то, скажем, для нового поколения таким эпохальным событием стал религиозный и художественный ренессанс начала XX века. Но осознание этого развертывалось медленно.

Эта новая попытка мыслить себя во времени продолжает распространяться и в эпоху застоя. Как констатирует критик, новое поколение стремится к идентификации себя не столько с 20-ми годами, сколько с эпохой Серебряного века («Для нас» релевантными становятся еще не ранние 20-е…, а 10-е гг., интерес к которым в кино почти еще не проявлен, но в массовом сознании уже вовсю происходит реабилитация Серебряного века, его этики превращения жизни в произведение и предчувствие катастрофы») (12). Здесь, правда, хочется сделать два уточнения. Все-таки отрицание сталинского наследия сначала развертывается через идентификацию с ранней, революционной, а точнее, авангардной эпохой. Что же касается реабилитации наследия Серебряного века на уровне массового сознания, то здесь тоже неточность. Скорее эта реабилитация касалась лишь сознания интеллигенции.

Может быть, в провозглашении эпохальных дат и вех большевики преуспели больше всего. Но в истории этим всегда увлекались и раньше и не только в России. Так, И.Г.Фихте в своей «Речи к немецкой нации» (1808) – документе, свидетельствующем о том, что существовала не только русская национальная, но и немецкая национальная идея, ибо в нем ставился вопрос о необходимости возрождения немецкой нации как предпосылки совершенствования человечества в

целом (нам, русским, этот комплекс знаком), провозглашал новую эру в истории немцев. Подлинное назначение человеческого рода на земле, как доказывал И.Г.Фихте, заключается в том, чтобы свободно сделать себя тем, чем он, в сущности, является изначально. И вот эта эпоха самосозидания, когда после несвободного развития человеческого рода наступает свободное его развитие, должна начаться в каком-то пространстве и времени. Что касается пространства, то И.Г.Фихте полагал, что это Германия, а что касается времени, то это время И.Г.Фихте. «Мы полагаем, – пишет он, – что в отношении времени это время настало именно теперь и что ныне человечество стоит поистине в середине своей жизни на земле – между двумя основными эпохами своей истории. В отношении же пространства мы полагаем, что немцам, прежде всех прочих, следует вменить в обязанность начать собою новое время, предвосхищая и преобразуя его собою для всех прочих народов» (13). Знакомая по XX веку идея в ее немецкой интерпретации. Но и в самой немецкой истории она в XX веке вновь возрождалась. Конечно, обращение И.Г.Фихте к национальной проблематике позволяет говорить о том, что его пером водил дух эпохи, т.е. романтизма. И К.Хюбнер не случайно проведет параллель между романтизмом и национал-социализмом. «Но романтизм не исчез, – пишет К.Хюбнер, – а вступил в роковую связь с новым духом, который и повлек его по пути абсолютного искажения – к фашизму» (14).

Стремление объявить новую эпоху в истории как отдельных стран, так и всего человечества в целом разделял даже И.В.Гете. Например, усматривая еще в XVIII веке аналогичную тенденцию, Х.Борхес ссылается на И.В.Гете, заявившего после военного столкновения немцев с французами: «Новая эпоха всемирной истории начинается здесь и сейчас; мы, можно сказать, присутствуем при ее рождении». Констатируя способность представителей власти с помощью планомерной пропаганды и навязчивой рекламы изобретать и фальсифицировать «великие события», Х.Борхес пишет: «Такие события связаны не столько с историей, сколько с журналистикой: я подозреваю, что история – подлинная история – скромнее, а ее важнейшие даты долгое время хранятся в тайне» (15).

Вот от этого журналистского взгляда и хотелось бы уйти при исследовании искусства второй половины XX века. Подхватывая философские размышления Л.Толстого о самопроизвольном развертывании истории, отторгающей активное вмешательство в это развер-

тывание великих людей, стремящихся вычленить в нем великие события, якобы свидетельствующие об их великой преобразовательной деятельности, Юрий Живаго у Б.Пастернака размышляет почти по Х. Борхесу: «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий» (16). Так можно дойти и до бергсоновского великого порыва и до шопенгауровского слепого инстинкта, которые, собственно, свидетельствуют о реальных глубинных процессах истории, о которых просветители, последователями которых мы все еще продолжаем оставаться, не подозревали.

Ну, как не вспомнить здесь еще раз в связи с такой фальсификацией оптимистически провозглашенную в 1985 году в эпоху восходящего к власти М.Горбачева «перестройку». Разве в то время под шум и восторг от рождающегося либерализма в реальности не развертывался интенсивный и необратимый процесс распада империи и разве в реальности обозначение соответствовало развертывающимся глубинным историческим процессам, пока не названным? Перестраивать можно то, что существует и должно существовать. Перестройка ассоциируется с совершенствованием. В реальности же развертывался процесс распада. И праздничный восторг оказывался не очень уместным, поскольку под обломками советской империи могли оказаться многочисленные жертвы. Слава богу, что этот распад, все еще не закончившийся и продолжающийся уже как распад цивилизации, развертывался не по югославскому варианту. Но зато он и закончиться до сих пор не может, и еще неизвестно, какой конец у этого распада империи будет. Будем надеяться, это не будет восстановлением империи.

Доказывая необходимость более общего обозначения временны́х периодов в истории искусства, не сводимых к кратким длительностям политической истории, обратим внимание на то, что в современном искусствознании, уделяющем значительное внимание искусству второй половины XX века, уже предпринимаются попытки но-

вого осмысления и подхода ко времени искусства. В качестве такого образца можно сослаться на исследование А.Якимовича, в котором автор и пользуется термином «империя» и предлагает новый подход к членению истории искусства истекшего столетия. Он считает необходимым в истории советской цивилизации выделить «позднесоветский период», начавшийся в 1953–1956 годах, с послесталинской оттепели и доживший вплоть до распада империи в 1991 году (17). Значимым явлением этого периода, в котором А.Якимович стремится разобраться, предстает в его книге появление альтернативного официальному искусства, т.е. искусства маргинального или неофициального, оказавшегося с конца 50-х в разладе с идеологическими установками власти. В качестве представителей маргинального направления А.Якимович называет В.Яковлева, В.Свешникова, И.Кабакова, А.Слепышева и других. Поскольку в перспективе это альтернативное искусство приобретает все более высокий статус, становясь общественно значимым, у него возникают проблемы с властью. Преодолению этого разлада и должны были служить встречи Н.Хрущева с творческой интеллигенцией.

Большая временна́я протяженность как выражение исторических ритмов цивилизации.

В принципе, как ставит вопрос Х.Зедльмайр, произведение искусства принадлежит историческому времени. Но в то же время оно это историческое время преодолевает. «Подобно любому историческому событию, произведение искусства принадлежит историческому времени, но в то же время выбивается из историчности и оказывается внеисторическим, сверхисторическим временем. Это основополагающее наблюдение и образует главный парадокс исторического рассматривания искусства, но предполагая тем самым и некую теорию времени. Без теории времени невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства» (18). Однако и без теории очевидно, что одним из самых эффективных средств стирания исторического времени в сфере искусства является актуализация в художественном мышлении мифологических структур. В последнее время эта особенность искусства интенсивно исследуется (19).

Когда М.Эпштейн ставит вопрос об эволюции советского искусства, то, минуя фазу классицизма и сентиментализма, он констатиру-

ет возникновение с 60-х годов метафизической и религиозной реальности. В этой религиозно-метафизической фазе он выделяет несколько периодов. Первый начинается открытием в литературе деревни, традиции, векового уклада и преданий старины. Эта тенденция постепенно трансформируется в мифологизм (вторая фаза) с присущей ему экзотикой восточных религий и эзотерикой таинственных будней, а также перевоплощениями, оборотнями, демоническими наваждениями, провалами в колодцы времен и пространств. Наконец, все эти особенности предстают в некоем неоромантизме. Начинается «восхождение по лестницам культурных параллелей, проникание в свернутые зародыши культур, их предвечные архетипы» (20).

Аналогичную констатацию мы находим и у А.Якимовича, обнаруживающего в живописи интерес к передаче вселенских сил, универсальных энергий мироздания. В соответствии с точкой зрения А.Якимовича эти черты неофициального искусства позволяют художнику выстроить зародившуюся еще в эпоху Возрождения и Барокко, а затем развившуюся в романтизме и авангарде новую мифологию (21). В качестве иллюстрации этого тезиса А.Якимович приводит творчество художника Д.Плавинского, включавшего в свои археологически- фантастические видения следы других цивилизаций (древнеславянские, восточные, средневеково-христианские символы и т.д.).

Эту трансформацию в религиозно-метафизическую фазу мог бы проиллюстрировать в нашем искусстве также кинематограф А.Тарковского. В самом деле, его фильм «Зеркало» (1974) погружает зрителя в обрывки пронесшейся жизни, в детские переживания и воспоминания. Казалось бы, сюжет, которого в фильме, правда, и нет, воспроизводит лишь детали и реалии частной, семейной жизни, сложные взаимоотношения между матерью и сыном, с одной стороны, между невидимым героем, от имени которого ведется повествование и его женой, с которой он не живет, с другой, а также между родителями и детьми. Но на самом деле, режиссер дает такую интерпретацию этих мозаичных фрагментов, всплывающих в сознании и подсознании героя и воспроизводимых в повествовании, что они приобретают, действительно, метафизический, вневременный характер, а портреты героев соотносятся с портретами художников Ренессанса. Так, в фильме показаны мадонны Леонардо и звучит музыка Баха. Но когда такое погружение повествования в мир культуры про-

исходит, то, кроме всего прочего, постепенно возникают и религиозные, и мифологические ассоциации.

Фильм свидетельствовал о том, что означающие в фильмах, спектаклях и на полотнах живописи этого времени отрываются от непосредственных, предметных и повседневных признаков исторического бытия, осмысляемых на уровне простой сюжетности. И, разумеется, ни о каких идеологических установках применительно к этим произведениям говорить уже не приходится. Это выпадение в типы мировосприятия ушедших эпох. Несмотря на пристрастие к мастерам Ренессанса, образы которых можно обнаружить почти в каждом фильме А.Тарковского, режиссер все же предстает романтиком, а точнее, неоромантиком, хотя этим смысл его творчества явно не исчерпывается. Как известно, романтики недвусмысленно продемонстрировали свою оппозицию прогрессу и рационализму модерна. И эта оппозиция возвращала в метафизически-мифологическую реальность предшествующих Новому времени культур. Однако, возвращая в эпохи древности, романтики оставались людьми Нового времени, в сознании которых индивидуализм все же вытеснял коллективные ценности, на основе которых оказывалось возможным сохранять мифологическое сознание.

Как же все-таки, начиная с эпохи романтизма, удается совместить индивидуализм с мифологией и удается ли? Этот вопрос оказывается актуальным вплоть до нашего времени. И пример с А.Тарковским просто требует такого ответа. На такой вопрос пытался отвечать Ф.Шеллинг. Он писал, что в Новое время, поскольку история расходится с мифологией, то художник призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию. Иначе говоря, по Ф.Шеллингу, «каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию» (22).

Конечно, личная жизнь невидимого автора, от имени которого в фильме «Зеркало» ведется повествование, казалось бы, далека от мифологических обобщений. Но если мы вспомним, какие исторические ассоциации в связи с подробностями частной жизни возникают в сознании автора, подкрепленные к тому же документально снятыми кадрами, то этот вопрос снимается. Тут и отправка испанских детей в 30-е годы во время гражданской войны из Испании в Москву, и переправа советских солдат на другой берег реки – эпизод из Второй ми-

ровой войны, и столкновение с китайцами на острове Даманском и т.д. И становится непонятным, то ли активным элементом мифологизации становятся документальные кадры из удаленных исторических событий, то ли им оказываются сцены из личной жизни. Но и то и другое предстает в виде субъективных наплывов, в виде прихотливых, нереальных видений или даже сновидений.

Однако наличие метафизико-мифологических аспектов образного мышления А.Тарковского не исчерпывается поворотом режиссера к романтизму. Если иметь в виду понимание А.Тарковским времени, о котором он подробно высказывался, то в его творчестве улавливается экзистенциалистская его трактовка. Повествование в фильме «Зеркало» развертывается вокруг вырванных из цепи памяти сцен (встреча матери, которую покинул отец, с проходящим незнакомцем на даче, истерика матери, работавшей в государственной типографии и спохватившейся, что она, как редактор, могла не заметить в редактируемой ею важной книге опечатку, которая в 1937 году могла ей стоить жизни, посещение матери и сына-подростка богатой женщины в соседнем селе с целью обменять оставшиеся драгоценности на продукты и т.д.). Эти всплывающие из подсознания сцены мы, вслед за экзистенциалистами, придававшими столь значительное внимание времени, могли бы назвать сценами-мгновениями. Ясно, что герой А.Тарковского существует в неподлинном времени. И поскольку повествование вынуждено развертываться в неподлинном времени, оно и не может быть последовательным и логичным. Оно предельно запутано, да и в отношениях между героями разобраться не столь просто.

Здесь возникает и еще один аспект отношения ко времени, задаваемый типом культуры или типом цивилизации. Существуют цивилизации, в которых соотношение мифа и истории складывается в пользу истории. К такому типу цивилизации, пожалуй, следует отнести Запад. Но существуют цивилизации, стремящиеся постигать историю сквозь призму мифа. Что касается Запада, то по этому поводу В.Шубарт пишет: «Ничего не должно быть забыто и утеряно. Сомневаясь в творческой силе природы, он (европеец – Н.Х.) тщится законсервировать угасшую жизнь, подобно древним египтянам, которые были самым исторически осведомленным народом древности. Их культ мумифицирования и историческая наука так же связаны одно с другим, как сжигание трупов и внеисторическое мышление греков. У

органически чувствующих народов нет интереса к археологии, к обзору прошлых времен. Они не могут понять удовольствие европейца от раскопок или коллекционирования истлевших древностей» (23).

Эту мысль о приверженности западного «фаустовского» человека историческому сознанию, высказанную В.Шубартом, по-своему излагает М.Элиаде. Причем, М.Элиаде полагает, что страстный, «почти анормальный интерес» к истории на Западе выражает сущность современной западной культуры вообще. Этот интерес проявляется в стремлении иметь более полные и точные знания о прошлом человечества и прежде всего западного мира. Правда, такой интерес на Западе можно было фиксировать далеко не всегда. Исток такого отношения ко времени он связывает со второй половиной XIX века. Спрашивается, но разве принцип историзма не открыли романтики и даже просветители XVIII века? Выясняется, что стремление знать и описывать как можно точнее все, что произошло с течением времени – комплекс достаточно поздний. Другие варианты отношения ко времени связаны не с потребностью фиксации каждого мгновения бытия, что выразит появление фотографии, а с необходимостью демонстрировать образцы и модели, которым следует подражать. Так относились к истории Геродот, Ливий и другие древние историки. «Но уже прошло столетие, – пишет М.Элиаде, – как история больше не является источником типичных моделей. Она стала научной страстью к исчерпывающим знаниям о всех событиях, произошедших с человечеством: стремлением воссоздать все прошлое человеческого рода и донести его до нас. Такого типа интерес мы не встречаем больше нигде. Практически все неевропейские культуры не имеют исторического самосознания» (24).

В свете этого суждения М.Элиаде становится более понятным эффект импрессионизма в истории живописи XIX века, а также возникновение фотографии и кино. Все эти явления искусства оказались выражением этого комплекса мумификации времени, столь обращающего на себя внимание в западной культуре. Не случайно когда А.Базен пытается понять эстетику кино, он начинает его историю с «комплекса мумии» в Египте, с религиозных функций скульптуры, смысл которых заключается в том, чтобы спасти существование путем сохранения внешнего облика (25). Фотография и кино продолжили эту тенденцию в искусстве. Однако все, о чем говорит М.Элиаде,

имеет отношение прежде всего к западной культуре, на чем он, собственно, и настаивает.

Что же касается русского человека, то ему ближе грек, нежели египтянин. В.Шубарт утверждает, что мышление русского неисторично. По его мнению, европейская историческая наука многим обязана журналистике. Русский, увязывая отдельные исторические моменты с последними вопросами человеческого бытия, превращает историческую науку в составную часть философии и теологии. Европеец рассматривает событие с точки зрения момента, русский – с высоты вечности. Но это означает, что если европеец противопоставляет судьбе волю, а, следовательно, история у него связана с человеком, то русский больше доверяется судьбе. Пытаясь разобраться в поэзии Ф. Тютчева, С.Франк сопоставляет восприятие мира западным и русским человеком. По его мнению, к западному человеку приложимо то, без чего не существует эстетика Нового времени, в соответствии с которой художественное переживание осуществляется через особый процесс одушевления объектов, через инстинктивное перенесение на них личных чувств художника. Согласно С.Франку, иное отношение к миру и природе в поэзии Ф.Тютчева. Здесь поэт менее всего субъективен, он осознает себя звеном и проявлением объективной духовной жизни. В поэзии Ф.Тютчева жизнь воспринимается в категориях объективного, космического порядка, а эстетика становится онтологической эстетикой. «Природа есть для него (Ф.Тютчева – Н.Х.) сама по себе комплекс живых сил, страстей и чувств (не то, что мните вы, природа, не слепок, не бездушный лик – в ней есть любовь, в ней есть свобода, в ней есть душа, в ней есть язык»), а отнюдь не мертвый материал, который повинуется воле художника и в его руках служит послушным средством выражения его собственных чувств» (26).

Но поэты выражают не только индивидуальную, но и национальную ментальность. Касаясь того, как импрессионистская живопись, фотография и кино соответствуют западной ментальности Нового времени, мы упустили из виду роль в этом процессе изобретения Гутенберга. Европеец предпочитает письменность и печать. Это культура памяти. Поэтому европеец – скорее последователь египтянина, нежели грека («В сегодняшних университетских кругах Европы публикации отдается предпочтение перед лекцией» (27). Для русского больше подходит некогда сказанное Платоном: доверять можно не письму, а устной речи.

Между прочим, активность устного уровня коммуникации в России зафиксировал и М.Маклюен. Вообще, М.Маклюен доказывает существование «радикального конфликта» между письменными и устными формами коммуникации и организации человеческого опыта. Он убежден, что грамматика печати не может помочь в истолковании сообщения в формах культуры устного и неписьменного характера (28). Констатируя приверженность восточных культур устной коммуникации, М.Маклюен констатирует глубокую наклонность России к устному типу. Но ведь что означает сохранение устных форм общения как не сохранение оппозиции между историей и мифом, а еще точнее, предпочтение мифа перед историей. Там, где торжествует свобода мифологического сознания, опирающегося на устные формы, там свертываются поздние слои культуры, связанные с печатным станком, а, следовательно, и успешно функционируют механизмы исторического мышления. В большевистской империи и в самом деле миф торжествовал над историей, что убедительно в своем исследовании показал В.Паперный (29), а, следовательно, существовали реальные механизмы, способствующие возрождению тех устных пластов, которые противостояли истории, но также и оказывались единственным источником сохранения исторической реальности.

Литература

1. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001., с. 325;

2. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. В кн.: Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., 1957., с. 284;

3. Хренов Н. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов. В кн. : Искусство в ситуации смены циклов. М., 2002., с. 434;

4. См., например: Кинематограф оттепели., М., 1996;

5. Шемякин А. Формула перехода. В кн.: После оттепели. Кинематограф 1970-х ., М., 2009., с. 301;

6. Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуры 1920 -2000-х годов. М., 2008., с. 457;

7. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. ХУ – ХУ111 вв. , т. 3., Время мира. М., 1992., с. 641;

8. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971., с. 348;

9. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность. В кн. : Философия и методология истории. М., 1977., с. 119;

10. Покровский М. Очерк истории русской культуры., часть 1., М.-Л., 1925., с. 8;

11. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993., с. 146;

12. После оттепели. Кинематограф 70-х., М., 1990., с. 320;

13. Фихте М. Г. Речи к немецкой нации., М., 2008., с. 59;

14. Хюбнер К. Нация. От забвения к возрождению. М., 2001., с. 185;

15. Борхес Х. Письмена бога. М., 1992., с. 108;

16. Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989., с. 395;

17. Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990., М., 2009., с. 332;

18. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999., с. 173;

19. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 2000;

20. Эпштейн М. Постмодерн в России., М., 2000., с. 157;

21. Якимович А. Полеты над бездной., с. 336;

22. Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966., с. 148;

23. Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997., с. 118;

24. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. Киев., с. 272;

25. Базен А. Что такое кино? М., 1972., с. 40;

26. Франк С. Русское мировоззрение. СПб., 1996., с. 320;

27. Шубарт В. Указ. соч., с. 119;

28. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003., с. 18;

29. Паперный В. Культура Два. М., 1996;

(Продолжение следует)

Вячеслав Медушевский (Москва)

Недоработки шестидесятничества (на примере одного эксперимента)

Методологическая преамбула

В названии темы сопряжены два плана, две бесконечности, которые связывает наш ум, — око души, совмещающее в себе свойства телескопа для вселенной и свойства квантового микроскопа для микромира. Но единое око души — не два разных прибора. Вся соль — именно в сопряженности всепроникающих планов.

Первый план — философско-исторический, на масштабно-временно́м уровне тысячелетий и десятилетий, он отражен в заглавии «Недоработки шестидесятничества». Второй план, на уровне секунд (звуков и цезур) исполнительского искусства, отражен в подзаголовке «На примере одного эксперимента».

Оба плана едины. Промысел, сопрягающий Творение и последний его смысл Царствия Божия, реализуется в микросекундах жизни души, в энергиях красоты, спрятанной в музыке и ее исполнительстве, и так транспонируется в дух жизни народа. Нельзя оба плана отрывать друг от друга!

Общая идея философско-исторического анализа шестидесятничества: если были недоработки, обернувшиеся всемирным позором — развалом могучей державы, — то, во-первых, в чем они? Во-вторых, как доработать недоработанное, когда нам вновь приоткрылась историческая возможность возрождения России и победы над зверями Апокалипсиса (о которых мы знаем из книги Откровения)?

Недоработки состояли в разобщенности духовной жизни общества. Отдельно «физики», отдельно «лирики», а вне поля зрения — множество святых старцев и стариц, которые невидимым образом молитвенно держали на себе высокий строй жизни. Христос в 1830 году открыл Серафиму Саровскому условие спасения человечества: доброе согласие храмовой и внехрамовой сфер жизни и культуры.

Это ключ и ориентир. Но понимать согласие сфер нужно не формально, не физикалистски. Людям воцерковленным не стоит сбиваться в кучки со своим дресс-кодом, ни зарываться, хотя бы мысленно, в землянки изоляции, — напротив, нужно мыслить государственно, с большой любовью к народу. Православие всемирно. А в душах государственных мужей не должно быть духовной пустоты. В конечном счете, ведь именно безбожие, а точнее богоненавистничество (и не что иное, хотя было и вредительство Запада) похоронило Советский Союз. Нельзя ничего строить в отсутствии созидательного духа жизни, который нисходит с Неба.

А микроанализ… Я анализирую грандиозный «эксперимент по проверке ладовых тяготений», который провели мы с Е.В.Назайкинским и математиком А.М.Степановым. Ныне открылась возможность совершенно новой его интерпретации! Соответственно эксперименту следовало бы дать и новое название: «Богословие цезуры». Или: «Цезуры преображенного бытия». Или, если смотреть совсем вглубь, рассматривая процессы музыки и жизни на квантовом уровне, то можно было бы назвать так: «Экспериментальное исследование вероятия чаемого будущего в музыкальном исполнительстве».

Что такое вероятие? Это слово до XVIII века предшествовало «вероятности». Вероятность (степень возможности) — при физикалистском взгляде со стороны. Вероятие, или приятие верой, реальное вкушение от века желанного будущего и спрятанной в нем вечности (всеохватной творящей силы жизни) — при взгляде изнутри. Оно не для машин. Оно для душ человеческих. Понятие вероятия, как мы увидим, концептуальным образом сопрягает гениальность и святость, искусство и аскетику, сверхточный, методически тщательно продуманный эксперимент с выводами в сфере того, что я называю Фундаментальной педагогикой человечества, сопрягает вообще все на свете, вплоть до квантовой механики и смысла истории человечества.

Вероятность и вероятие отличаются еще более фундаментальным образом — ориентацией во времени. Вероятность — смотрит детерминистски: из прошлого к настоящему, от причины к следствию. Скука и томление духа! Слепота на будущее — фактор краха и смерти. Кто сделает стул слепым образом, следуя теории вероятности в случайном прилаживании дощечек? Так не строят даже и бобры свои гидротехнические сооружения. А люди-то, люди! Вознамерились строить ведь даже и не стул, не запруды в реке, а социализм. «Свобо-

да — познанная необходимость». Дьявольская ложь зомбировала людей. А ведь существовала уже квантовая механика, в которой ничего не понял первый руководитель государства. Квантовая физика показала, что в основании даже и материи лежит возможность. Суперпозиция — сингулярная слитость, одновременное присутствие «да» и «нет». Каждый выбирает свое «да» и свое «нет». «Да» — доверие Небу, Царствию Божию — выбор, а никакая не необходимость. Бесам и бесолюбивым оно противно, и те прыгают во тьму. Но нет никакой необходимости и в существовании ада. Ад (аидос, то есть безвидность) вовсе не обязаны выбирать люди. Можно сказать, таким образом, что самой глубокой причиной краха СССР было духовное невежество и упорство тьмы, заключенной в богоненавистнической идеологии. Но невежество вовсе не является законом мироздания, и никак не связывает свободу. Оно — всего лишь дурной выбор. Святые отцы утверждали: невежество есть плод одержимости страстью неведения. Дьявольская страсть губит все, а сила света творит чудеса. Выберем свет! Не нужны нам призывания снизу, соответственно и творение адской тьмы.

Вероятие же лучшего ориентировано во времени адекватным идее мироздания творческим образом: все лучшее принимается свободой в настоящее из наилучшего будущего и заключенного в нем Царствия Божия в высшей, неизреченной красоте восхищенного духа. В том суть гениальности исполнителя–чудотворца и восхищаемых его игрой слушателей. «Последняя цель музыки — служение славе Божией и освежение духа, без чего пред нами не музыка, а шум и дьявольская болтовня». Эта максима сверхгения человечества, Баха, — стремится к распространению на все области Фундаментальной педагогики человечества. Прежде всего — на законы, которые мы принимаем. А еще прежде — на науку-искусство направленчества и управленчества. Апостол Павел справедливо причислял дар управления (кибернетический дар — так это звучит по гречески, родственные слова — губернатор, гувернер) к высшим дарам Святого Духа. Не прожить нам без идеала святости!

Проведенный в 1967 году эксперимент позволяет увидеть все сказанное (о свободной саморегуляции настоящего будущим) наглядно, как на ладони: то, что мы хотим услышать в следующем такте или разделе, или даже в коде произведения, — уже содержится в настоящем (если исполнитель его ярко слышит как цель впереди,

пред-вкушая ее онтологически, а не мечтательно, здесь и сейчас). И это — первое чудо, возбуждающее дух слушателей. А второе, следом идущее чудо — радость сбывания! Прибытие из метафизики в реальность того, чего не было, но стало. То, чему я посвятил ранее статью о небесной природе эмфазы — являемого, являющегося в являющем, удерживая это дотоле невидимое являемое, а теперь чудом явленное, в благодарном сознании. Благодарение — важнейшая строительная энергия жизни!

Квантовая философия на основе синергии земли и Неба (ибо бытие есть общение и богообщение) призвана пронизать собой социологию, психологию, историю, все гуманитарные науки. Где ныне мысль Христа о фундаментальной неоднородности истории как поля, на котором до жатвы одновременно произрастают пшеница Божия и плевелы дьявольские? Выброшена из сознания. Сияющая мысль легко выражается на языке квантовой механики: история предстает тогда пред нами как суперпозиция генерального «да» и генерального «нет» Богу и Его Царствию. Те, кого Христос назвал пшеницей, выбирают «да». Плевелы — те, кто вслед за дьяволом выбирают «нет».

То же в социологии. Где идея Августина о двух невидимых градах в одном видимом теле общества? Где его мысль, что народ будет тем лучше, чем в большем числе людей возобладает склонность к лучшему? Без различения двух градов социология слепа — вследствие упорства тьмы и выбора злого «нет» свету. Меж тем духовный анализ фактов социологии необходим сейчас, как никогда. Возьмем патологическое явление патриотизма наоборот — ненависти к отечеству, к стране и народу ее. Недовольные всем, индукторы негативных энергий, гонят по обществу волну раздражительности, злобы, обид, зависти, корыстного захвата, сами чувствуя себя героями, мудрыми и восстающими на несправедливость. Источник же недовольства — пребывающий в пороках дьявол. Меж тем как нормальная реакция на недостатки в обществе — творческий поиск решений. Недостает ума — хоть улыбнуться-то можно? Написано: «уклонись от зла и сотвори благо». От нас зло не должно исходить никогда.

Тьма царит в психологии, толкая людей в бесплодности психизмов или в оккультизм, и во всех гуманитарных науках вплоть до музыковедения.

Остро необходима человечеству Теория всего на свете. Она существует, но не видна из-за расщепленности сознания людей, что на

греческий язык переводится как шизофрения. Шизофрению человечества можно лечить. Но не таблетками, а святостью и гениальностью увлекая народы к Царствию.

Трудно при столь абстрактном сжатом предварительном изложении схватить суть сказанного. Эту суть мы увидим как на ладони при погружении в конкретику, чему и посвящена статья.

О шестидесятничестве

Шестидесятники замечательны. Шестидесятничество, захватившее и 70-80-е годы, — чудо русской цивилизации XX века.

А недоработки присутствуют в любой славной эпохе. Подругому быть не может, как не может быть масонского варианта претворения истории в Царствие Небесное. Человек не в силах сотворить мироздание. Царствие же — последняя цель творения, которая не может быть достигнута без участия человека. Однако претворить время в вечность и современников разных эпох сделать со-вечниками может только Творец. Этот момент не учёл начальник русского космизма Н.Ф.Федоров, всколыхнувший своей философией общего дела («воскрешения отцов») Вл.Соловьева, Ф.Достоевского, Л.Толстого, К.Циолковского и многих иных. Если мы действительно хотим теоретически и практически в родственном согласии участвовать в становлении того, что я называю Фундаментальной педагогикой человечества, то лишь при условии синергии. Это слово идет от апостола Павла, назвавшего христиан «синергами» — соработниками Богу. Соработниками в последней цели бытия — открытии Царствия Божия. Без нас, без склонения нашей воли, Царствие Божие невозможно, потому что оно — не время или место. Оно — состояние готовых к нему душ. Царствие Божие внутрь вас есть, — говорит Христос. Да, стрела времени летит от Творения в Царствие, и никакие непотребства или злодеяния не остановят ее. Однако свобода человека (возможность быть тем, кем он хочет быть) неотменима. И многие прыгают со стрелы в пропасть.

Итак, недоработки времен становятся видны только свыше. Если в истории есть шкала градаций, простирающаяся от позора до славы, то есть и абсолютная высота, как истинная точка отсчета всего, без которой не было бы и градаций.

Почему славное начало было обречено на бесславный конец в 90-е годы? Что мы не доработали? В Китае трудится множество ин-

ститутов Перестройки — настолько важной представляется эта научная и практическая проблема. Не помогут, однако, и миллионы институтов при негодной методологии. Материя, служебная и управляемая сторона сущего, подчинена детерминизму. Чайник обиделся и не захотел кипеть, сколько бы энергии к нему ни подводили? Такого быть не может, или возможно только как чудо (вспомним нечто сходное — трех отроков в пещи, раскаленной клетке, на глазах Навуходоносора и народа невредимо воспевавших славу Богу вместе с кем-то четвертым).

А душа человека отлична от чайника. Она соткана из свободы, влечется к будущему. Туда, откуда в течение всей истории приходили, приходят и будут приходить призывы вдохновения. Туда, где последние смыслы бытия и сладостные цели, где великий простор, восторг, красота, радость, любовь и «мир, превысший всякого ума». А еще то, о чем практически не говорят. «Отец делает, и Я делаю», — говорит Христос. Может ли Бог потерять свою творческую силу? А мы — по образу Божию. Если бытие есть общение, то как же общение может быть не-творчеством? Нирвана — для червяков. Творение любви и красоты может быть только актуальным, а не в воспоминаниях или в трансе. Именно так творит Свою жизнь Бог: Отец — рождая любовью Сына, Сын — рождаясь от Отца любовью же, Святой Дух — исходя от Отца и свидетельствуя об истине бесконечной любви и красоты. Нетварная Церковь дает основание тварной. По мысли св. Порфирия Кавсокаливита, Божественная любовь Троицы и нас, тварных, делает как бы нетварными — действием Духа усыновления и обожения.

Если же нет главного, что приходит от будущего с начинкой вечного, от синергии Промысла с волей человеческой, — то исторически неизбежна для людей, пожелавших быть чайниками, жесткая система социального рейтинга. Вспоминаются остережения апокалипсиса: первый зверь, заморский, нес в себе разнузданность непотребств. Ближайший его конец описан в подробнейшей картине («Пал, пал Вавилон…», вплоть до финансовых потрясений («восплакали купцы земные, потому что товаров их никто не покупает» — значит, товары-то есть). Второй, континентальный, зверь («из земли») — страшнее. Именно при нем антихрист будет налагать на людей штрих-коды, «без которых нельзя будет ничего ни продавать, ни по-

купать». Но будет еще нечто, что устрашит антихриста. И дано твердое обетование: «врата ада» не одолеют Церковь.

Итак, две силы действуют в мироздании. Детерминизм причин-следствий, от прошлого к будущему — для материи. И мотивированность целями и смыслами из будущего, приносимого в настоящее, — для духа. «Свобода — познанная необходимость». Каким жутким поклепом на сущее травили наше сознание! Необходимость и свобода, исходя из разных концов мироздания, никак не соприкасаются, проходя друг сквозь друга как волны света. Мы не шестеренки в часовом механизме!

Для чего, по свидетельству квантовой механики, в фундамент духовно-материальной организации положены не кирпичики материи, а возможности? Возможности чего? А чего хотим — вплоть до неслыханных чудес. Квантовая физика говорит о суперпозиции — одновременном «да» и «нет». Чему? Великому смыслу бытия. Лучшее будущее исходит из Царствия Божия, как бесконечного резервуара вечной новизны, неумирающей красоты, творящей любви, светлейшей всеобъемлющей радости. Из бесконечной новизны истекает свобода! Семь нот диатоники в народной музыке, в музыке Баха, Моцарта, Прокофьева — вот она, зримая неисчерпаемость красоты и беспредельности творческого начала. Ради нашей души, дщери свободы, созданы и основания квантовой механики: суперпозиция противоположностей, а не шестеренки механизма. Будущее — поле сотрудничества Бога и человека.

Если так, то что же это тогда за мифическая «историческая необходимость», которой зомбировали людей в советское время! Царствие Божие — никакая не необходимость, а благой выбор, предложенный свыше. Да — великолепию бытия!

Но и в существовании ада — тоже нет никакой необходимости, Выбор зла в вечном отказе от любви Божией сам в себе содержит мучение. Что обрели страны, пошедшие по пути предательства своего призвания, своей родной цивилизации, своей, как теперь говорят, идентичности? Обрели страдания и угрозы самому существования народов.

Неправ и либерализм. Христос открыл древним идеологам либерализма причину их упрямства в неприятии свободы в истине и любви: «ваш отец дьявол». Если люди выбирают отцом и строителем своих душ дьявола, за побрякушки мечтаний отдавая ему свою сво-

боду, тот получает право мучить их своим безобразием. Дурной отец распоясался ныне, потому что того хотят люди. И то ли еще будет?

В логике светоносных смыслов (а не детерминистских чайников и не темных выборов) и нужно описывать шестидесятничество. Оно вознеслось силой сверхзарплатного, сверхкорыстного, сверхкарьеристского энтузиазма. Энтузиазм, по истолкованию этимологов, — буквально вбоженность, по-русски вдохновение. О, сколько здесь было неожиданного от просветов Неба! Бешеный генсек, конечно, существовал, размахивал кулаками, стучал башмаком по трибуне ООН, но существовал как бы в иной реальности, совершенно неинтересной для творцов науки, искусства, техники.

В чем же недоработки? Тоска по всеобъемлющему смыслу, жажда небывалых синтезов, достигаемых наитиями свыше, не получила выхода из-за разобщенности. Детские дискуссии «физиков» и «лириков» зачем-то членили общее движение подъема. Физики не захотели замечать не только лириков. Не заметили смысла даже собственной своей области, квантовой механики, как подсказки возможностей! Для чего эта открытость призывам смысла в самой глубине? А лирики… Чудная, небывалая интонационность пролилась через массовые песни А.Пахмутовой и осветила улыбкой бытие. Но никто из светских шестидесятников не заметил третьей, главной силы общего подъема культуры и жизни. «Не стоит село без праведника». Небывалое число святых старцев и стариц было даровано России. Были чудеса. Одно только противостояние великого чудотворца, святого Амфилохия Почаевского, безумному генсеку Хрущеву чего стоит. Амфилохия отправили в психиатрическую больницу, но Почаевскую лавру закрыть не удалось, а Хрущев был снят со всех своих постов в день Покрова Божией Матери.

Об этой стороне нашей жизни мы и не догадывались. В личном плане шестидесятники, стремясь к высшему, двигались в направлении к вере. После 1000-летия Крещения Руси на стенах Московской консерватории стали появляться объявления об отпевании ушедших профессоров. А мы и не догадывались, чт**о** невидимо зрело в глубинах их душ. Пасхальным чином, с возгласами «Христос воскресе!» и к полному изумлению набившихся в храм студентов был отпет Ю.Н.Холопов!

О логике восхождения научного творчества Е.В.Назайкинского я написал две статьи. Линия восхождения просматривается с очевид-

ностью. Последовательно, в течение всей своей творческой жизни Евгений Владимирович с системных позиций анализировал все виды опыта, которые отпечатывались в реалиях музыкальной формы. Опыт движения, речевой опыт (Евгений Владимирович системно опрокинул на музыку все достижения лингвистики). Заметным этапом был опыт культуры… А сама-то культура, чем поднималась? До духовного опыта Евгений Владимирович не успел даже и наметить путь. Но показательно: в последние дни принял православие. Священник, исповедовавший его, свидетельствовал на отпевании, что он отошел в мир иной, как настоящий, глубокий христианин.

Все отходили по-своему. В.Гафт пришел к православию через честность и правду в своем актерском творчестве. Поразительно! С Таней Чередниченко, написавшей много марксистских экзерсисов, мы много спорили. Но как-то, при случайной встрече в приемной проректора, она сказала, словно продолжая какой-то разговор в своей душе: «Вячеслав Вячеславович, мы же умные люди. Ну, куда еще можно нам идти, кроме православия»?

Главная недоработка шестидесятничества: не было создано единого, объединяющего порыва. Эта метафизическая цель никуда не пропала. Она перешла в качестве главной задачи к следующему этапу восхождения России, который начался по миновении предательских 90-х годов. Этого подвига в глубине сердец ожидает мир. Так бывает. Это общий закон: ничто из светлого, вызывавшего восхищение, не пропадает, но и в бесславии вспоминается и начинает вновь пробуждать желание вдохновенной жизни.

И в музыке этот закон отражен. Недосказанное в экспозиции досказывается далее, а кода — дуновение из вечности. Интересно учиться истории из музыки!

У меня давно была статья о предыктах в музыке, жизни и культуре. Сейчас мы вновь на переломе истории, в эпохе перемен: резко обозначился передел сфер влияния в мире; топкое болото дьявольского либерализма осточертело для многих. Что дальше?

Мы со студентами анализируем четыре предыкта к проведениям главной темы в «Интродукции и Рондо-каприччиозо» Сен-Санса. Суть этой концертной пьесы, как и жанра концерта: солист-Моисей стремится пробудить в народе жажду высшего. В последнем предыкте Моисей-солист играет пассаж на доминанте (на небостремительной гармонии!), народ немного наивно и неловко, во всех октавах с

буквальной точностью повторяет его пассаж. Наконец — искомое чудо: уже не Моисей, а сам народ-оркестр начал жить вернувшейся главной темой. А Моисей? А он, как и полагается ему, — в пламенении пассажей. Я все время повторяю студентам: мотивы и фразы — слова музыки, а мелизмы (даже простые форшлаги, как в сольном проведении вступительной темы в Первом фортепианном концерте Чайковского), фиоритуры, фигурации, пассажи — это Дух, наполняющий их светом. Реальный Моисей после богообщения закрывал свое лицо, чтобы не слепить народ сиянием, от него исходившим. И куда, в конечном счете, устремляется композиция? Самая глубокая, решительная цезура в этом сочинении — перед кодой. Каденция солиста, паузы под таинственный рокот литавр с замиранием… «Сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса». Ангельские хоры замолкли в небесах в ожидании небывалого, ибо кончилось время истории, пришло время действовать Богу. Кода — сверкание ослепительных пассажей радости. Так, в сиянии и восторга, открывается Царствие Божие.

* * *

Надо нам теперь как-то связать два времени, разделенные эпохой бесславия: того, что было, и того, что видится впереди. Тому, что было, стоит удивиться, но и увидеть нечто за горизонтом: перспективы нового продолжения.

Нужен какой-то конкретизирующий пример. Пусть им будет эксперимент, который мы провели с Е.В.Назайкинским и математиком А.М. Степановым.

Эксперимент 1967 года и его современная интерпретация

Мы ничего не понимали! Хотя жили в атмосфере чуда.

Чудом была даже сама внешняя сторона эксперимента. Кто сейчас позволил бы его провести? Как это — нарушить учебный процесс, бросить на проведение эксперимента всех абитуриентов, студентов всех курсов, аспирантов, преподавателей, профессоров?

Объяснение простое: не было еще дурости заморского либерализма, бухгалтеры и счетоводы не возносились над обществом и не командовали культурой, болонский процесс не терроризировал никого, педагоги не высчитывали свои трудозатраты в ЗЕТах (зачетных единицах трудоемкости), не складывали униженно 0,4, 0,5 и 0,6 часа.

Кто б из шестидесятников поверил, что такая беспримерная глупость и аморализм возможны в принципе? Как можно строить учебный процесс на недоверии, на презумпции виновности, подозревая, что всякий хочет украсть у государства 0,4 часа? Мой руководитель по дипломному классу, заведующий кафедрой С.С.Скребков занимался со мной высшей математикой 5 часов в день, полагая, что мне это остро необходимо для созревания моего ума. И ни в каких ЗЕТах не вычислял затраты усилий, не расписывал их в планах и отчетах. Отчетность не закрывала собой реальность. Отчеты, кстати, писались мгновенно, а не месяцами, занимали страницу, а не десятки их, творческая же энергия устремлялась на главное дело и призвание педагога. Уровень моего ума был для Сергея Сергеевича несравнимо важнее бумажной дури.[1]

Не было и приказов, специальных бумажных разрешений на проведение эксперимента. Зачем? Стал бы противиться ему ректор А.В.Свешников? Он был прекрасный музыкант и живой человек, не затюканный бумагами. Интересно же узнать: каким это образом исполнители влияют на слуховые ожидания слушателей? Все! Более ничего не нужно — свобода творческого интереса превыше всего. Титаническая работа (которая для нас на самом деле была восторгом) не входила в планы кафедры теории, ни Акустической лаборатории, в которой я тогда, кажется, еще работал. Тем более математик А.М.Степанов (он закончил и Мерзляковское училище), участвовав-

[1] Ради полноты исторической картины расскажу и о ректоре, А.В.Свешникове, — о том, как он принимал вступительный экзамен в аспирантуру по истории КПСС. Этот предмет мы проходили на первом курсе, и, конечно, от жуткой дребедени в памяти почти ничего не осталось. За один день подготовки прочитать кирпич учебника было невозможно, и ректор это понимал. Формально, конечно, экзамен принимали профессионалы-марксисты, но Александр Васильевич взял инициативу в свои руки. Билет мой был о XX съезде. В момент, когда краткие остатки моих знаний приближались к истощению, Александр Васильевич спасительно прервал ответ: «В теории-то все ясно. А как Вы сами-то, лично, понимаете тезис о всестороннем развитии личности»? Для ответа на такой вопрос учебник был не нужен, я облегченно что-то сказал из жизненного опыта. — «Ну, хорошо, а как Вы относитесь к физическому развитию? Вы занимаетесь физкультурой? — Занимаюсь. — По Вам не видно. Но старайтесь». На этой театрально строгой, на деле веселой и шутливо-поощрительной нотке экзамен закончился, я получил требуемую пятерку. В бытность мою педагогом, когда наш дом на Большой Якиманке взорвали (ради расширения Французского посольства), то по одному только слову Свешникова Москва выделила нам удобную квартиру, в которой мы обитаем по сей день, с благодарностью вспоминая о строгом-престрогом (по виду) ректоре. Не сомневаюсь, что он, член партии, был православным человеком. Впрочем, об этом мне рассказал позже и ректор Б.И.Куликов, когда просил меня стать деканом факультета.

ший тогда в программной наладке новейшей, на передовом уровне мировой науки БЭСМ-6 (быстродействующей электронно-счетной машины с миллионом операций в секунду) в ФИАН СССР, — не нуждался в каких-то справках и разрешениях. Ему тоже было интересно. Ради интереса не жалко ни времени, ни сил. Мы с Евгением Владимировичем прочитали толстенный учебник теории вероятностей замечательной Е.С.Вентцель, научились по сложным формулам высчитывать доверительные вероятности при доверительном интервале (это обязательное правило при проведении экспериментов). А когда подключился Степанов с его БЭСМ-6, начался праздник. Мы резвились в выдумывании самых небывалых вопросов. А материал проведенного эксперимента — многие тысячи единичных данных — послушно и с достоверностью отвечал на них. Так устроено бытие. Нужно только спрашивать. Это завораживало. Мы радовались как дети. Но до самых сокровенных вопросов наш ум еще не созрел.

Об устроении эксперимента. Е.В.Назайкинский называл его экспериментом по проверке ладовых тяготений, я (для себя) — по проверке интонационных устремлений.

Изящнейшую методику придумал Евгений Владимирович, изумительный мастер в этом деле! Я сочинил 16 мелодических отрывков, заложив в них свои теоретические ожидания. Каждая мелодия имела два варианта продолжения после определенной точки — с движением мелодии вверх и вниз. Оба варианта предлагалось исполнить музыкантам на разных инструментах (был еще вариант подготовленного фортепиано, на котором знаменитый настройщик Г.К.Богино повышал или понижал последний звук перед точкой бифуркации, разделяющий два варианта, например, звук *gis*, намечающий поворот в ля минор, и энгармонически равный ему звук *as* при переходе в До мажор).

Предполагалось, что предслышание исполнителем логики продолжения скажется на исполнении начала и будет воспринято слушателями.

Далее продолжения были отрезаны. Инструкция по проведению эксперимента была записана на магнитную ленту (чтобы исключить внушающее влияние случайностей произнесения), равно как и звучащие укороченные до точки бифуркации примеры.

Перенесёмся теперь в классы. Например: на вступительный экзамен по сольфеджио для абитуриентов-струнников. Это около ста

человек. Каждому раздаются листы с отпечатанными номерами отрывков, которые будут звучать. Абитуриенты тут же ставят на них свои фамилии. Запускается из аппаратной звукозаписи пленка с инструкцией и примерами. При прослушивании примера с объявляемым диктором номером мелодии требуется рядом с номером поставить стрелочку вверх или вниз — в зависимости от ожидаемого направления дальнейшего движения мелодии.

По времени эксперимент занимал минут двадцать. Но количество единичных данных (стрелочек) получается большим, а в масштабе всей консерватории и огромным.

Что мы тогда получили? Первая группа вопросов, интересовавших нас, касалась факторов, опираясь на которые, слушатели прогнозируют дальнейшее движение мелодии. Говорить об этом сейчас не хочется. Да, всякий фактор имеет свое влияние, но не порознь. Мне не нравилась теория «выразительных возможностей» музыкальных средств. Я называл ее (для себя) одноэтажной семиотикой. Это все равно, как описывать улыбку в миллиметрах раздвижения уголков рта. Или в микромимике глаз. В жизни я замечал, например, что напряженность нижнего века бывает при неискренности. Но все это очень скучно. Скучна бессмыслица: перечислительность средств и факторов. На самом деле высокие смыслы бесконечной вереницей вытянуты ввысь, и голографически-цельные кванты интонационного поля подтягиваются с ними ввысь тоже.

То, что аспирант-пианист С. Лифшиц добился самого большого различия при интонировании мелодий с разными продолжениями, удивило нас, но как-то в голову не пришло, что исполнительский фактор на самом деле — самый главный и решающий, и превосходит все прочие факторы. Исполнения были красивыми у всех, но Лифшиц играл как мастер: выпукло, артистично, с чувством достоверности высказывания. Запомнилось навсегда! Я до сих пор отчетливо слышу произнесение каждого звука — и мог бы воспроизвести идею интерпретации, хотя и без пианистического мастерства и блеска.

Следующая группа вопросов и ответов — педагогическая. Множество стрелочек открыло нам глаза на уровень развитости слуха музыкантов. Мы сравнивали поступивших и не поступивших в консерваторию, сопоставляли с отметками по специальности и по музыкально-теоретическим предметам. Так же — и на пяти студенческих

курсах, и у аспирантов. Сравнивали с ответами преподавателей и профессоров по исполнительским специальностям. Весь многотысячный массив данных перетряхивала электронная программа, мгновенно выдавая результат подсчетов по любому вопросу. Общая картина подтвердила: степень адекватности слуха существует, это факт, и предслышание — важнейшее условие музыкальности, коррелирующее с уровнем подготовки музыканта (например, оно разное у абитуриента и профессора). Слышание учеником интонационных тяготений — хороший прогностический признак успешности его дальнейшего музыкального развития. Кто имеет — тому и прибавится. Естественна и ожидаема также была и связь слышания интонационных тяготений с высокими оценками по специальности.

Забавно было получить ответы на некоторые антропологические вопросы. Да, в целом у мужчин восходящих стрелочек было больше, женщины слышат музыку более элегантно и мягко, небесно. Любопытно: в нашу уходящую либералистическую эпоху бурной маскулинизации женщин и феминизации мужчин — сохранилось бы это различие?

Так мы воспринимали эксперимент в парадигме шестидесятничества. Проведя его, удовлетворив научное любопытство, успокоились. Даже не оформили его в виде статьи — не чуяли в нем потрясающего сокровища и грандиозных прорывов в науке. Вспоминается шуточное определение того времени: наука — это способ удовлетворения любопытства ученых за государственный счет. Но только при условии такой личной заинтересованности ученых рождаются фундаментальные открытия.

Эйнштейн справедливо заметил: факты, которые увидит ученый в материале исследования, всецело определяется теорией, которой он руководствуется. Это о нас. У нас была серая теория. А должна бы быть ослепительной — такой же, как у гениев и сверхгениев человечества. Бах продиктовал ученику определение последней цели музыки: «служение славе Божией и освежение духа». Без того пред нами вместо музыки «шум и дьявольская болтовня». Его определение, которое не могло быть произнесено в годы, когда Хрущев грозился показать по телевидению последнего попа, относится на самом деле ко всей безграничной области Фундаментальной педагогики человечества. Разве не так, к примеру, и в отношении к законотворчеству, законовосприятию, законоприменению?

Сейчас я дал бы проведенному эксперименту другое название: «Богословие цезуры». Цезура — яркая грань между прошлым и будущим, одновременно и разделяющая, и чудно их соединяющая. На всех масштабно-временны́х уровнях формы от мотива до композиции. Цезуры насыщают музыку энергиями, а лучше сказать, — синергиями красоты. Энергии складываются, рождая могучие синтаксические и композиционные тяготения, захватывающие дух и не позволяющие ни на секунду оторваться от течения музыки.

Этой завораживающей тайне красоты призвана подчинить себя и музыкальная теория, дающая ключ и к основам фундаментальной педагогики.[1]

О. Павел Флоренский двум своим статьям «О типах возрастания» и «О возрастании типов» предпослал подзаголовок: из области нравственно-математического богословия. И к нашему эксперименту с еще более вескими основаниями можно было бы присовокупить сходное уточнение.

Итак, приступим к новому разделу.

Новая трактовка эксперимента: цезуры преображенного бытия

У бытия есть материальный план, и там тоже наблюдаются свои переломы в историческом времени. Монгольский лук, своего рода гиперзвук XII века, позволил монгольской коннице прошивать Евразию с легкостью, с какой нож проходит сквозь масло. Три предмета — древко, тетива и стрела — энергийно сопряглись так, что сила лука оставалась в стреле, которая летела далеко, подобно межконтинентальной ракете, и пробивала броню неуклюжих рыцарей. Монголы, водимые законом Великой Яссы, открывшейся Чингисхану, стали грозой народов. Как без Наполеона не было бы чуда русского золотого века, как без Гитлера не было бы дивных лет восстановления и шестидесятничества, так без Чингисхана прозябала бы Русь в вечных междоусобицах, противных вселенской любви, как ее призванию. Когда же на небосклоне взошла, удивив своим появлением и греков, звезда Сергия Радонежского с 70 святыми учениками, тогда сжимав-

[1] См. мою статью «Музыкальная форма и Фундаментальная педагогика человечества» в электронном издании «Музыка в заметках» (https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Fundamental-pedagogy-%D0%BEf-humanity/)

шая Русь внешняя сила стала уже не нужной и начала стремительно сникать.

Но еще существенней цезуры в духовной сердцевине человеческого бытия.

Сам человек стал своего рода луком, когда открылась ему синергия земного времени и вертикали небесной вечности, простертой над ним. Тогда полетела ввысь стрела великих упований, а с Неба хлынул поток подхватывающих энергий. Наличие захоронений — самый яркий признак появления человека на земле. Перспектива жизни не ограничена смертью! То был первый и решающий шаг, начало Фундаментальной педагогики человечества, и далее вопрошающим взглядом принимали цивилизации с неба пути и идеалы жизни, наполняемой смыслом и вдохновением. «Искусство не знает пределов, и кто же может достичь вершин мастерства»! — восклицал 47 веков назад египетский вельможа Птахотеп.

Много рыб в мировом океане. Но рыбы не основали своей цивилизации. Не воплощался Бог в рыбу, ибо рыбы не создавались в вечные собеседники Ему. Человек же не должен деградировать в рыбу, отказываясь от своего призвания.

Цезуры преображения на любых временны́х масштабах возникают в момент стыка прошлого и будущего, когда, находясь в настоящем, человек и человечество готовятся к стремительно приближающемуся будущему, чтобы именно сейчас и здесь принять преображающее откровение свыше. «Музыка есть откровение, более высокое, чем мудрость и философия», — говорил Бетховен. Следы ветвящегося, как молнии, откровения остаются в тексте, и мы со студентами прослеживаем их. Чайковский, детально описавший процесс своего творчества, называл это состояние повышенной внимательности готовностью. Когда на готовую почву ложится откровение, оно пронизывает всю форму, и ее следы мы тоже анализируем со студентами. «Вдохновение — такая гостья, которая не любит посещать ленивых». И Пушкин подметил главное: «Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется». Чуткий к откровению слух — вот основание гениальности. Бах это синергийное восходяще-вопрошающее устремление к приятию неотмирной красоты называл служением. «Последняя цель музыки — служение славе Божией и освежение духа».

Перескочив силой откровения на другой, райский берег нашего бытия, мы, преображенные, оглядываясь на ближайшее прошлое из

обновленного настоящего, радуемся окрыленности нового бытия и освеженности духа. «Обновится яко орля юность твоя»: вначале надежда, а следом радость обновления.

Чтобы детальнее проанализировать синергию цезуры, надо прояснить понятие вечности, что особенно важно для неевропейских цивилизаций. Слово вечность там есть, понятия нет.

Однажды, анализируя разные формы явления вечности в барочной и классико-романтической форме, я как-то невзначай спросил иностранную группу: «Вы хотели бы жить вечно»? От двух китаянок принесся испуганный ответ: «Не-ет!» Ошалев от неожиданности, я спросил: «А как вы понимаете вечность?» — «Это когда долго и навсегда». Такое понимание, зафиксированное в иероглифах, действительно, страшно. Вечно стоять в очереди, века, тысячелетия. Муки Тантала, бочка Данаид, Сизифов труд… — так представляли греки наказание в аду. В аду нет вечности в европейском смысле слова, там бесконечно, бессмысленно и безнадежно тянущееся клейкое безвременье.

Много тысячелетий назад праиндоевропейцам открылось совершенно иное понимание. Вечность — не бесконечное время. Она не в одной линии со временем, а перпендикуляр к нему. Русское век, нем ewig, лат. aeternum из aeviternum — исходное представление о вечности — это сила, живая и животворящая сила (русское «увечный» первоначально означало «бессильный»). Вечность — сила, которая поднимает время в целом на высоту бытия, и каждую частичку времени пробуждает к бытию.

Эти языковые интуиции бесконечно усилились в религии. Вечность — атрибут Божественного бытия. Человек живет во времени, однако призван к вечности. «Вы боги», — говорит Христос. Не сумасшедшие гордецы, а смиренные боги по благодати, усыновленные, преображенные и обоженные, готовые к общению с Богом, для чего и созданы.

И вот теперь мы можем подробнее рассмотреть, что происходит в момент цезуры, качественного скачка. Находясь в настоящем, душа готовится принять квант будущего.

Будущее там, где лицо, не затылок. Там, где взгляд глаз, куда направляются руки, и ногами мы идем вперед. Даже мозг так устроен: память о смысле и цели находятся в префронтальной области. Лоботомия же превращает человека в управляемое извне животное, не

имеющее целей. Потому это так, и особенно у человека, что там лучшие устремления человека. В покаянии, как может показаться, мы переносимся в прошлое, сожалея о своих немощах и грехах. Но нет, не это главное! Главное в покаянии — будущее. Иуда, войдя мыслью в страшный свой поступок предательства, застрял там, в прошлом, окруженном нестерпимо тяжким воспоминанием, — и удавился от нестерпимых мук совести и безнадежности. А если бы покаялся, полагали святые отцы, то стал бы апостолом Павлом. Апостол Павел говорил о себе: «забывая заднее и простираясь вперед, стремлюсь к цели, к почести вышнего звания Божия во Христе Иисусе». Свирепейший гонитель христиан, после обращения называвший себя извергом, почитается он ныне как первоверховный апостол.

Покаяние — по-гречески метанойя, что означает перемену ума на 180^0, то есть преображение. Преображение достигается действием силы свыше, которая прибывает только после обращения души к ней. Сказано же было еще пророком Иоилем: «И будет: всякий, кто призовет имя Господне, спасется». Иуда не смог призвать и погиб. Чтоб того не случилось с нами, нужно упражняться в покаянии непрестанно, какой бы проступок мы ни свершили. Это обязательная сторона аскетики (буквально, «упражнения» в духовной жизни), а музыка — учебник аскетики, и все законы этой науки претворены в музыкальной форме, например, в явлении репризы. Послушаем Третий этюд Ми мажор Шопена в разных исполнениях — и мы убедимся, что судьба исполнения решается именно в цезуре перед репризой. Либо есть это чудо — либо весь смысл вознесения в Царство рушится, если мы не смирились пред дивной силой Небесной. «Аще не Господь созиждет дом, всуе трудишася зиждущии». Не мы строители дивной репризы. Но мы в покаянии и смирении длительного предыкта предоставляем Богу свободу творить в нашей душе Царствие свое. И тогда — какие метания, какие бури? Благодарная легкость освобождения благодатным дождем проливается в души слушателей. Мы радуемся гениальности Шопена и исполнителя.

Итак, готовясь принять не пустое будущее на счетной линейке времени, а таящуюся в нем вечность, как душа это делает?

«Духовной жаждою томим» — первейшая сила. Она рождается от понимания того, что пустое настоящее, утекающее в пустое прошлое, ничего не произведет и в будущем. В музыке духовная жажда воспроизводится с помощью интонационного тяготения — прежде

всего, гармонического. Первейшее место принадлежит небостремительной доминанте — например, в организации развернутых предыктов. Но и в мелких масштабах она важна. Она обдает нас радостной надеждой в первой, половинной каденции периода. Зависнув на вопрошании Неба, мы ждем ответа в конце. Но не как удав, не холодно ждем, а с доверием. Послушаем, как Горовиц играет каденцию в чудесной Ля-мажорной сонате Моцарта: словно ангельская улыбка просияла и осветила всю вторую половину периода в светлой надежде духа, и небесной благодарной легкостью проникаемся мы, когда получаем подтверждающий ответ с Неба. К сожалению, редко кто умеет так радовать слух и сердце.

Прозорливый старец, отшельник Лука (приписанный к монастырю Филофей на Афоне), по вдохновению вышел к делегации Социнцентра, рассказав все о нас, чего мы хотим, и в каких условиях нам придется трудиться. Сказал и слова, врезавшиеся в память: «Когда вы говорите слова любви, то эхо ваших слов должны слышать на Небе». Вот так слышит небесные тяготения Горовиц.

Как видно из примеров, в цезуре схватывается квант не будущего самого по себе (в количественно-счетном измерении времени), а содержащийся в нем момент вечности, живой дух незримого богообщения красоты и любви. Мы тянемся к вечности, потому что она нас притягивает, притягивает жаждой красоты, откровений, света и нежности преображенного любовью бытия. Нужно обращать внимание на этот важный момент исполнительства.

«Дорогая, зачем Вы живете на свете?» — огорошил студентку профессор Станислав Нейгауз. То было в понятливые 60–70-е годы, студентка все поняла, заплакала, исправилась. Живая цезура возникает на кончике интонационного жеста (мотива, фразы). Жажда несказанного — всегда: это фон высокой жизни. А цезура — живое «здесь и сейчас». Они связаны. В мгновении — вспышка вечного. Бытие есть общение. В цезуре — его квинтэссенция, обнажение доверия-веры-достоверности чаемого в синергии земли и Неба. Глубокое содержание цезуры есть чудо: чудо близости, проживание света и красоты чаемого, как источника бытия, излучения любви. И еще того, что это чудо близости состоялось, состоялась встреча. Принятый в душу квант вечности начинает далее работать, преображая текущее настоящее.

В примере с Горовицем: после небесной половинной каденции вся вторая половина периода воспринимается как освещенная солнышком — именно так работает квант вечности, делая настоящее время настоящим, а не фальшивым. Повисшее в небе обетование проливается в новое настоящее второго предложения. Таким способом вечность поднимает и время в целом, и каждый момент времени к достодолжному и блаженному. Красота метафизична. Содержание за-звуковой красоты — не эмоции, не психизмы, не внешние события, а синергия земли и Неба, духовный кислород вышнего бытия.

Обратимся теперь к эксперименту, к новой его трактовке.

Взглянем на одну из мелодий (см. примеры ниже). Большинство мелодий я сконструировал так, чтобы в сумме двух вариантов стрелочек было 50 на 50 (что оправдалось). Эта мелодия отличается. Я ее сочинил, чтобы проверить действие сил экстраполяции, о которой я писал в самой первой моей статье (о вариационном принципе). Движение опорных тонов по хроматизму *(es-e-f)*, по моему предположению, могло бы породить желание продолжить линию *(fis-g-as)*.

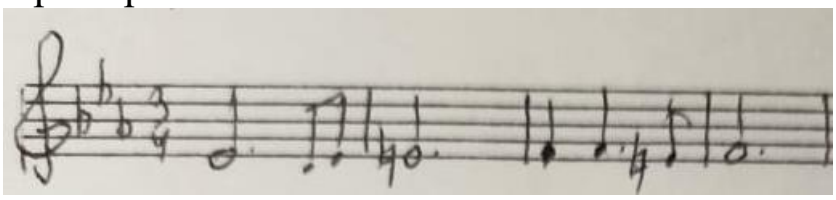
Термин «экстраполяция» я взял из математики, физики, биологии. Конечно же, он неадекватен по отношению к природе музыки, равно как и понятие вероятности. Вероятность — слово из XVIII века, характеризует степень возможности, — это при взгляде со стороны. А то, что определяет результат изнутри, ранее называлось вероятием — приятием будущего и вечного верой. Вероятность — для машин и статистики. Вероятие — для человека. «Уверовавших же будут сопровождать сии знамения: именем Моим будут изгонять бесов; будут говорить новыми языками; будут брать змей; и если что смертоносное выпьют, не повредит им; возложат руки на больных, и они будут здоровы». «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом». Синодальный перевод «ожидаемого» неверен. Правильно: чаемого. На церковнославянском: «Есть же вера уповаемых извещение, вещей обличение невидимых».

Несопоставимо по масштабу то, о чем говорит Христос, и мастерство исполнителя в музыке. И все же чудесность приятия верой желаемого будущего во сбывание надежд действует и в скромных пределах музыкальных задач. С чувством чудесной достоверности ощущая предслышимое будущее, талантливый исполнитель передает его и слушателям, которые тоже становятся причастниками тайнодействия красоты.

Эксперимент показал, что это так: чаша весов со слушательскими стрелочками уверенно склонялась в сторону того варианта будущего, который им передавал убежденный в том исполнитель. Итак, факт вероятия будущего существует. Вероятие будущего доказательным образом передается слушателям. А теперь можно взглянуть и на соответствующие средства музыкального исполнения.

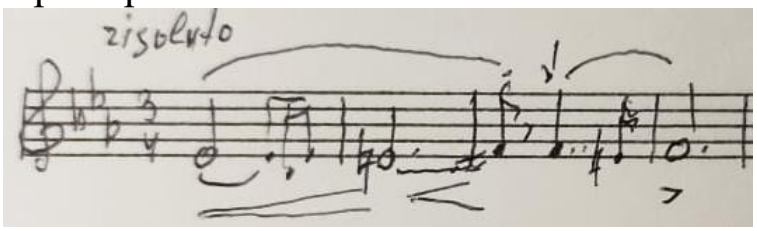
Чтобы не ограничивать творческую свободу исполнителей, мы не ставили в нотах исполнительских указаний. Вот как выглядела одна из мелодий (до точки бифуркации, то есть цезуры):

Пример 1



И вот как сыграл мелодию С.Лившиц в первом варианте, с продолжением мелодии вверх:

Пример 2



Он создал контекст героического духовного подъема в готовности к подвигу. В третьем такте первое *фа* взято с отскоком, потом пауза, затем свободный бросок руки на второе *фа*. Почему? Чем мотивировано? Мотивировано вдохновением, вдохновение отвечает на упование, а от упования и свобода свыше. На церковном языке это дерзновение (надежда не на себя, а на силу свыше). Дерзай, дщерь, — говорит Христос. Пушкинское «есть упоение в бою» — тоже об этом. Русская удаль – слово, которое не переводится на другие языки: веселое бесстрашие перед лицом смерти. В нотном примере этот жест духовной отваги я обозначил восклицательным знаком (сфорцандо или акцент — не совсем то).

В моей теории живого метра действует не одна энергия в градациях силы-слабости, но синергия двух разных по характеру, но взаимодействующих энергий: нашей, опорной, и подхватывающей нас с тем большей увлеченностью, чем ближе к следующей опорной доле. Синергия и делает метр живым, дышащим, расправляет душу в полете. Например, фигура вальсового аккомпанемента: бас-аккорд-аккорд — строится по логике молитвы, начинаем по нашей инициативе, но далее душа вздымается подхватами благодати. 700 тактов Вальса-Фантазии Глинки — 700 молитв, — и сердце свободно, освободилось от зажатости, и дышится тоже с легкостью. А есть ведь еще и сверхтактовый метр, и в нем тоже духовный кислород…

В данном случае, акцент на второй доле третьего такта, ни коей мере не подвергает сомнению опорность первой доли. Она, как некий космологический закон, не подлежит отмене. Бросок руки, попадая на энергетическое место подхвата, наполняется свободой полетного дерзновения в отваге.

Дерзновение усилия на втором звуке *фа* нужно додержать до самого конца — чтобы ожидаемый далее звук не мог не появиться в реальности «здесь и сейчас». Педагоги-исполнители часто указывают ученику на необходимость додержать, дослушать… Что дослушать? — мертвую счетную линейку времени-хроноса? Нет, время-кайрос: живое время блаженного шанса. Упустишь — потеряешь, не вернешь. В сердцевине этого живого времени и лежит предслышание. Зримое осуществление вероятия — есть чудо, восхищающее слушателей.

Лейбниц называл музыку упражнением души в счете (при том, что душа сама не замечает процесса счета). Возможно, так. Но над этой элементарностью стоит нечто несравнимо более важное. Музыка есть упражнение души в вероятии чаемого будущего. Вера вместе с доверием и достоверностью упования — самая глубинная струна души и неотменимая сердцевина жизни. Иначе мертвеет душа, деградирует к состоянию души животной.

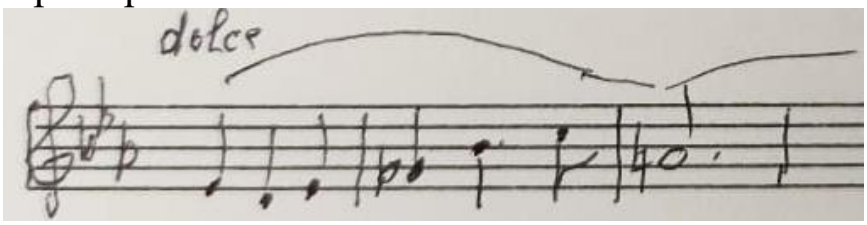
Второй вариант исполнения — более мягкий, нежно-созерцательный, с интонацией надежды. Соответствует заповеди «Просите – и будет вам». Диминуэндо к цезуре в 4 такте (точке бифуркации) выполнено с деликатностью, как бы в манере Горовица. Дело, конечно, не в физике затухающего звучания, а в той духовной причине, которая скрывается там. Чем тише — тем ближе к Небу.

В сокровенной тишине душа нежно зацепляется за Небо, и уже не сама, не своей собственной, но благодатной силой возносится ввысь.

И если в первом варианте второй звук *фа*, наполнен энергией удали, то во втором варианте, взятый мягче, он словно бы доверительно предает силу свою в руки Божии. Великий чудотворец, святой Иоанн Кронштадтский писал: есть в молитве такой момент, когда точно знаешь: прошение услышано и сбудется с непременностью. Этого вышнего извещения достигает и пианист.

Опять же, нужно обязательно дослушать эту доверительную близость до самого конца. Диминуэндо к последнему звуку, особенно взятому способом *al niente* («до ничего) — красивейший в музыкальном исполнительстве. Его смысл — взыскующая доверительная надежда, на которую не может не откликнуться милость Божия. «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною». Вот и здесь, взыскующее вслушивание в тишину, в надежде услышать деликатнейшее стучание Бога в дверь души, которая открываются изнутри, приносит плод: радуя нас близостью Бога, плавно и нежно появляется фраза из будущего, наполненная благодатной легкостью. Начинаясь уступчиво, как бы снисходя к смирению души, новая фраза далее возносит ее к замиранию на побочной доминанте… Приведем ее, сыгранную, но отрезанную в самом эксперименте, и тем не менее предслышимую слушателями:

Пример 3



И это тоже чудо: невидимая энергия благодати стала видимой.

Энергийно-синергийная семиотика музыки многослойна. Начинали мы с Евгением Владимировичем с проверки ладовых тяготений и интонационных устремлений. Это только нижний уровень. Он не ликвидируется, но уступает место более глубинным силам. Наших стремлений мало. Мы тянемся к высшей красоте, потому что она нас притягивают, потому что она — наше призвание. В последней же

глубине, как бы на квантовом уровне, мы приходим к тем общим основаниям жизни, который связаны с отношениями души к последней цели бытия, к тому, что приходит к нам из лучшего будущего.

Исходя из этого, самого высокого (пророческого и предвосхищающего) уровня синергийной организации музыки, проведенному большому эксперименту можно было бы дать и такое название: «Вероятие будущего в музыкальном исполнительстве». Без чаяния высоты чахнет народная жизнь.

В том, что стрелочки вверх или вниз, определяя общий характер содержащихся в них энергий, не всегда указывают на какие-то конкретные ноты будущего, есть свой поучающий смысл: не стоит давить на Бога. Как Он дает нам свободу — так и нам иногда хорошо своим доверием предоставить Ему свободу. Дело в том, что мы видим один благоприятный выход из жизненного затруднения и квохчем над ним, как курица над снесенным яйцом. А у Бога этим выходам — несть числа. Все, наверное, замечали, как даже безвыходная ситуация разрешается сама собой неожиданным образом. Не сама собой! То действие Промысла. Давление на Бога порой приносит уныние, а доверие дает легкость бытию.

В том можно убедиться и в музыке. Проведем мысленный эксперимент. В главной партии Скрипичного концерта Бетховена после простодушной доверчивой несовершенной каденции в конце восьмитакта — как продолжить мысль? Будем сочинять тысячи возможных вариантов — все не то! Но и миллионы вариантов не дадут столь сладостной, но притом мотивированной неожиданности.

Откуда же взялась эта необыкновенная нотка? Бетховен ответил на этот вопрос: «Каждая нота моего Скрипичного концерта продиктована Всевышним». А еще вспомним известное его высказывание: «Музыка есть откровение, более высокое, чем мудрость и философия». Нотки же — следы этого откровения.

Откровение — не транс. Оно — ответ на высоту доверительно отлетевшей к Богу молитвы. Чуть грубее исполнить каденцию — и несказанное очарование неожиданной нотки снижается. Музыка как бы окостеневает.

Ре-диез, никак не гармонизуемый. Не *ми бемоль*! Здесь нет орфографической ошибки, хотя мелодия и не движется дальше вверх. Бетховенский слух безупречен. В необыкновенной нотке — ободрение света, повышение бытия, духовная его альтерация.

А мотивированность… На странную неотмирную нотку намекал таинственный вступительный такт литавр в тихой звучности. Хорал духовых — не первая энергия, а вторая: ответ на еле слышное стучание Божие в двери наших душ: не откроет ли кто? Начнем музыку прямо с хорала — не то. Бытие есть общение и синергия. Об этом нужно помнить все время. Литавры напоминают.

Их мерные удары становятся мистическим лейтмотивом. Литавры — не голос земли, не голос сердца. Голос Неба. А скрипки на том же ритмическом лейтмотиве в теме, на мистическом звуке *ре-диез* откликаются на тайное ободрение человеческой жизни.

Глиссандо вероятия

Глиссандо с итальянского — «скользя». Имеется в виду способ не-дискретного извлечения звуков, который, например, на скрипке, исполняется не переступанием пальцев левой руки на струне, а скольжением по струне одного пальца.

Платон, гений человечества, писал о «пределе в беспредельности», понимая под последней континуальность, линию бесконечно мелких изменений звуковой высоты. В объеме кварты можно взять четыре раздельных ступени. Это, в терминологии Платона, предел. Но эти ступени, по Платону, — не музыка. С другой стороны, если мы соединим крайние ступени глиссандо, потоком бесконечно малых изменений, — это тоже не музыка. Просто волчий вой. Музыка же возникает при условии таинственного единства континуальности (непрерывности) и дискретности (прерывности). В терминах Платона — это и есть предел в беспредельности.

И дальше мысль гения совершает головокружительный возлет в непредставимое. «Почему так устроена музыка? Потому что так устроено все. Так устроена мировая душа». О, так в числе платоновского всего устроено и слово человеческое. От избытка сердца глаголют уста. А слово без духа, воплощенного в интонации, — то же, что разлагающийся труп, который покинула душа. Но поднимем взгляд выше, к тому Слову, Которое «было в начале у Бога и было Бог». И оно неотрывно от творящего Святого Духа Жизни, Премудрости, Любви, неизреченной Красоты. Оно создало материю как возможность, дабы та могла повиноваться духу, приводящему возможное в действительное. Создало и тело человеческое, чтобы оно служило орудием его деятельности на земле ради любви к Богу, и людям, что-

бы оно было пером скорописца-духа. Душу же создал Бог как светелку, чтобы ждала в ней душа Создателя своего и беседовала с Ним и жила восторженно в Его Царствии. «Се бо Царствие Божие внутрь вас есть». И время создал Бог, чтобы могла трудиться душа в исполнении заповедей ради богоуподобления, ибо без возрастания в богоподобии не может Бог жить в нас и мы в вечности Царствия.

В музыке континуальность сплетается с дискретностью во всех ее сторонах. Например, мотивы, фразы — как бы слова музыки, а мелизмы (украшения), виртуозные пассажи, фиоритуры, фигуры аккомпанемента — это Дух. Мелкие нотки, которыми записываются мелизмы, — символ легкой полетности Духа в них.

Как проявляется вероятие будущего в континуальности интонационного развития? Педагоги часто просят ученика: веди, веди мелодию, чтобы была линия. Что именно ведет мелодию? В предыдущем разделе статьи мы рассмотрели цезуры, заметные точки в течении музыкального времени, в которых особые сгустки вероятия. Они возникают на кончике жестов, а сам жест целен и континуален. В приведенной выше мелодии эксперимента цезуры имеются на стыке 2-3 и 4-5 тактов. Пятого такта не было в записи, но именно к нему, ожидаемому (а в двух вариантах продолжения — и разным образом), тянулся сердечный слух, что фиксировалось и измерялось количеством стрелочек вверх и вниз.

Но тот же механизм вероятия действует и в континуальности.

Вот играем мы медленную часть скрипичного концерта Чайковского. Четыре одинаковых начала. Без внутренней жизни вероятия — не раскрыть божественную красоту музыки. Основой жизни мелодии является здесь томление по чуду, жажда несказанного. Каждая начальная фраза застывает на псалмодии квинты лада. Псалмодия — церковное жанровое начало, полнящееся молитвой. А в молитве душа тянется ввысь, потому что вышина притягивает ее. Это и есть синергия, союз нашего устремления и подхватывающей энергии свыше. Если нет в душе синергизма земли и Неба, — никакие развлекашки не исправят положения. В заключении псалмодии — трель и мелизм, как трепет души и экстаз бытия.

А в Баркароле из «Времен года» — 12 подобных начал. Молиться и ничего не получить — так быть не может! Уныние мнимой неответчивости Неба недопустимо. Потому неизбежна кода — спускающиеся с Неба гроздья благодати, Но «извлечение» благодати из бу-

дущего в настоящем времени звучания 12 начал нужно явить в исполнении. Без духовной жажды дары не навязываются.

А вот из детского репертуара: Старинная французская песенка Чайковского. В том же соль миноре с тем же зависанием на небостремительной квинте. О, как тягостно слушать мертвую игру! Слух вянет, на душе тускло, хочется вытащить обратно из ушей унылые звуки и отбросить подальше.

Однажды моя супруга в качестве участника жюри городского заочного конкурса детских музыкальных школ прослушивала дома записи множества ученических выступлений. И я невольно тоже. Ее и мой слух страдали, когда музыка превращалась в стукотню. Увы, подавляющее число записей были абсолютно безжизненными, словно бы мы попали в морг. Какое бедствие в масштабах города и страны!

И я думал: как научить учеников звуковой линии? Проблема, по сути, метафизическая, корнями уходит в то, что я назвал «глиссандо вероятия». Как же научить тому, чему через физику звучания и туше научить невозможно? Нужно подвести ученика к слышанию неслышимого, к духу красоты, который и дальше поведет ученика к себе по жизни, возвышая его слух. Если бытие есть общение, то музыка — квинтэссенция красоты синергии.

Понятие вероятия высшего будущего-вечного в звучании настоящего, которое мы анализировали в статье, — это лишь набросок теории исполнительства в ее глубинных основаниях. А нужна еще и разработанная методика, чтобы с ее помощью подвести слух ученика, а часто и учителя, к слышанию за-звуковых энергий красоты.

Я не методист. Не представляю, в каких простейших словах можно рассказать о детям о том, о чем в века веры и молитвы они узнавали сами из своей духовной жизни? Может быть, обратиться к языковому опыту? Попросим рядового школьника произнести первые две строки стихотворение Фета:

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,

Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;
Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа всё так же счастью
И тебе служить готова;
Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.

Мертввенное чтение первых двух строк отзовется унынием: «Эка невидаль. Оно каждый день встает». Не должны мы в общество впрыскивать уныние. Но в стихотворении не так: две строки устремляются к концу фразы как к чуду. Как к чуду! Предслыша его в живом глиссандо вероятия! Тогда вмиг согреется чтение живящими энергиями, ибо взойдет и в душе чтущего солнышко правды и красоты. И вспомнит чтущий, кто он на самом деле, и зачем появился на земле.

Все стихотворение изумительно строится на мощных и неожиданно возрастающих тяготениях, вдохновенных подхватах и доразвитий мысли. Какая весенняя свежесть в неожиданном: «весь проснулся»! И далее: «Веткой каждой»! Глиссандо удивления! И в конце понимаем, о чем шедевр: о величайшей тайне человека. Человек — это его творческая песнь, уникальная нотка в мироздании! Народы, цивилизации тоже ведутся своей особой мелодией призвания. И человечество, вся фундаментальная педагогика его воспитания к свету — полифоническая вязь голосов в гармонизации этапов его истории.

Однажды Рахманинову захотелось создать нечто необыкновенно прекрасное. И тогда явилась его душе знаменитая пророческая Прелюдия *cis moll*. Вот она, синергийная тайна творчества: «песня зреет»! Тайна рождения шедевра из синергии красоты с чутким слухом поэта и музыканта. «Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется, душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел».

Жажда бескрайней красоты бытия — основа Фундаментальной педагогики человечества. В красоте — чудо преображаемого бытия, время, овеянное вечностью, просвет духовного неба, свежесть небесного кислорода и благоухания радости. В красоте — тайна истории, каждого мгновения. Музыка и красота — это то, что вырывает нас из

серости бытия. Вне бессмертия человек — обезьяна, и человечество — стадо обезьян.

* * *

Поняли бы шестидесятники нашу мысль о вероятии лучшего будущего в цезурах и глиссандо бытия? Мне кажется, понял бы академик Игорь Тамм, воспитатель шестидесятников, лауреат Нобелевской премии, исследователь в области квантовой механики, один из разработчиков советской водородной бомбы, участник Па́гуошского движения учёных за разоружение. Он советовал своему аспиранту изучать русских религиозных философов ради новых научных прорывов. Какие прорывы могут быть без вероятия откровений свыше?

О перспективах

— Есть ли они? Не загнали ли мы себя в конец истории? Разве Новейшее время — не апокалиптическое? Ненависть ко Христу в глобальном масштабе — явный признак того. Вот уже полвека буйствует в мире и первый зверь, «из моря», — кровавый и развратный либерализм, круша страну за страной. Уж приблизился глобальный передел сфер геополитического влияния и финансового управления, народы готовы услышать 18 главу книги Откровения (Апокалипсиса, по-гречески): «Пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодействовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши её». Грядет уже и второй зверь «из земли» с системой социального рейтинга и жизни по баллам, потом антихрист с печатями-чипами, без которых нельзя будет ничего ни продавать, ни покупать… Говорить в этой ситуации о какой-то фундаментальной педагогике человечества есть пустое мечтательство.

— О нет, уныние — смертный грех. Апокалиптическое время великое. Для кого, как не для нас, дано в книге Откровения несомненное обетование: врата ада не одолеют Церковь! Не одолеют! И зачем явлен столь прекрасный образ Церкви: Жены, облеченной в солнце?

Издали казавшееся крохотным, апокалиптическое время вблизи оказывается обширным. Кто мог зарыть себя в землянке на сто лет в годы яростного христоборчества? Наши замечательные отцы и деды нашли иной, реалистичный выход: духом могучей русской культуры

они изнутри преодолевали тяжкие оковы дьявольской идеологии. Посвящая наш форум чуду русского шестидесятничества, мы тем самым воздаем долг подвигу наших отцов, исполняем мечту Николая Федорова о «воскрешении отцов». Максима нашей фундаментальной педагогики человечества: «понять — значит продолжить». Это трудно. Как продолжить, например, творческий путь Е.В.Назайкинского, распространив его понятие «жизненного опыта» на сферу духа? У меня только сейчас появляется мысль написать работу «Музыкальная форма как учебник аскетики», и последняя идея этого эссе (о вероятии будущего) — маленький шажок в этом направлении.

Итак, надо ли нам ждать антихриста с печатями — или второго пришествия Христа во славе? Каждый обретет свое. Христос открыл миру последнюю цель Творения, Царствие Божие, даровав и силы к его стяжанию. Наступила на Земле эра благодати. Тысячелетие Средневековья посвятило себя богословскому осмыслению и художественному освоению храмовой сердцевины бытия. Новое время поднялось восторгом духовного освоения внехрамовых сфер культуры. На этом пути христианская цивилизация становилась центром жизни мира. Если в истории возможен Бах, Моцарт, Рахманинов, — значит, возможно всё, и Царствие Божие — впереди.

Но наметилась шизофрения в отношениях храмовой и внехрамовой сторон единой жизни Церкви. В 1830 году Христос открыл Серафиму Саровскому условие спасения человечества: доброе единение двух ветвей культуры.

Остережение не было услышано. И вот мы уже больше века живем в апокалиптическом времени. Но опять же, если в нем возможна кода Третьего фортепианного концерта Прокофьева, то, несомненно, сбудутся все обетования Христа. А было и невообразимое: святой лауреат Сталинской премии, ссыльный, хирург от Бога, доктор медицинских наук, доктор богословия, архиепископ Симферопольский и Крымский, святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Сколько было молитвенников за русскую землю — и представить невозможно. Старцы действовали и через советы заметным людям светской культуры. Генрих Батищев, известный философ, в крещении Иоанн (1932–1990). Мне, нетерпеливому, его иносказательные и обтекаемые слова о Другом во второй половине 80-х годов казались недостаточными. Но он, терпеливый, оказался прав. Он был окружен преданными учениками. Некоторые из них сейчас Владыки. И действовал он не от се-

бя. Его духовный отец, прозорливый старец Иоанн Крестьянкин, благословил оставаться в партии, воспитывать учеников. Вскоре инициативная группа 80-х в 1990 году получила юридическое лицо: образован Социнцентр (Социально-инновационный центр). Старец дал нам совет: основывать работу на четырех столпах: Церковь, Семья, Школа, Государство, — и они должны быть равновелики, без перекосов. Мы старались находить такие дела, которые давали бы толчок развитию страны. В Совете Федерации мы провели международную конференцию по Ивану Ильину. Это было непросто! — потому что гений в нашей стране считался фашистом. Но когда влиятельные наши ученые познакомились с его творчеством, то изменили мнение. Честь русского гения была восстановлена. Его прах перевезен в Россию, нашел упокоение на кладбище Донского монастыря. Началось бурное издание его трудов стараниями члена Социнцентра Ю.Т.Лисицы, доктора математических наук. Возраставшее давление заморского либерализма остановило грандиозный проект. К особому сожалению музыкантов, не издана обширнейшая, примерно на три тома, переписка двух гениев — Ильина и Метнера.

А вот и совсем странный факт. Мы провели еще одну конференцию в Совете Федерации. По ее материалам издана книга «Единители поколений»[1]. Она, государство-строительная по содержанию, распределена по значимым руководящим центрам страны. И в этой книге самое заметное место обрели Послания старцев Святой Горы Афон по поводу начинаний Социнцентра. Немыслимый контраст стиля и духа! Оказывается, о государственных делах можно писать и так! Значит, и святость может сказать свое слово в определении судеб державы. Так в условиях перестройки и последующих лет восстановления страны после катастрофы мы старались дорабатывать недоработанные связи шестидесятников с духовной сердцевиной жизни державы, стремительно слабевшей из-за предательства элит.

К настоящему времени Четыре столпа Иоанна Крестьянкина почти раздавлены либерализмом. Сколько оккультистов развелось! Но разве случайно, что наша страна, едва приступив к возрождению, первой в мире осмелилась явным образом откреститься от замыслов либералистического глобализма и во всеуслышание возвестила о ско-

[1] Единители поколений. Социально-культурное творчество России: наследие и современность: Сборник материалов по реализации проекта «Единители поколений». Составители: М.Г. Розинский, Г.У. Лукина (Аминова). – М.: Социнцентр, 2015. – 192 с., илл.

ром падении этой очередной Вавилонской башни? Зачем же дана нам чудесная история нашей победительной цивилизации? Печать Саудовской Аравии с крайним удивлением отметила способность России воскресать из пепла птицей Фениксом, — со стороны увидели то, что мы сами не хотим видеть, и ноем. О коренной способности нашей цивилизации воскресать из пепла не утомлялся писать наш пламенный И.Ильин. Его творение «О России. Три речи» — образец возвышеннейшего литературного слога, катехизис великой цивилизации, — как может не лежать на каждой школьной парте, не читаться в семье, не пребывать на столе каждого русского человека (помня о том, что русский — не кровь, а дух надежды всей Земли, покров многих народов)! Где министерство просвещения? Кто попусту занимает там кресла? Позор для русского — не знать вершин отечественной духовно-политической мысли.

«Читайте же, маловерные, скрижали нашего прошлого; читайте и умудряйтесь; но стойте и боритесь до конца; и не ропщите в ожидании грядущего. Не меняет народ в пятнадцать лет смуты своего тысячелетнего уклада. Не избыть, не исчерпать коммунистам русской силы»… «И уже, смотрите, — в годину величайшей соблазненности и величайшего крушения — уже началось и совершается *незримое возрождение в зримом умирании*. Да славится в нас Воскресение Христово».

68 лет прошло после смерти Ильина (1954). В мельчайших деталях, подобно очевидцу, а вместе с тем и мастерскими широкими мазками описал он наперед мерзости «перестройки».[1] Через головы многих поколений он обращается к нам, сегодняшним. Мы удивляемся столь далеко простертой за горизонты истории его мысли. Достоверностью уже сбывшегося мы подтверждаем правоту его провидений.

Да, как в далекие эпохи, так и сейчас, в апокалиптические времена, русская жизнь полнится чудесами, которые принимаются вероятиями чувствительных к ним людей!

[1] В статьях «Что сулит миру расчленение России».

Вячеслав Грачёв,
Вячеслав Медушевский (Москва)

Чудо русского шестидесятничества (из беседы В.Н.Грачева с В.В.Медушевским)

Шестидесятые годы XX века, отпечатавшиеся в сознании людей как «хрущевская оттепель», справедливо связывают с расцветом экономики, науки и культуры в СССР. Поколение победителей в Великой Отечественной войне, за неполные двадцать лет восстановившее страну и сделавшее огромный шаг в укреплении ее могущества, в эти годы открыло человечеству дорогу в космос, совершило прорывы в промышленном производстве, культуре и искусстве.

Блестящие постановки русских опер в Большом театре, чередуемые с премьерами балетов, явили миру величие шедевров русской классики. Имена наших прославленных композиторов, певцов, балерин и балетмейстеров, ведущих инструментальных исполнителей постепенно стали достоянием не только отечественной, но и мировой культуры.

Расцвет официального искусства не был имманентно замкнутым. Он сопровождался поисками новых горизонтов и открытий в области музыкальной культуры. В интеллектуальных кругах страны в диалогах и спорах рождались прогрессивные идеи, оказавшие влияние на развитие науки и искусства в России и мире вплоть до XXI века.

Интервью В.Н.Грачёва с В.В.Медушевским о русском шестидесятничестве подытоживает несколько бесед об Акустической лаборатории МГК (1960–1970-е гг.). Здесь мы публикуем четвертую беседу, в которой Вячеслав Вячеславович подробно останавливается на философии шестидесятничества, определившей огромные достижения музыкознания в тот период.

В. Г.: Не раз в наших беседах всплывала обобщающая тема шестидесятничества как свидетельство совершенно особого состояния России в тот момент ее истории. Откуда пытливость мысли, интерес к смежным наукам, надежда на то, что в единении разных сфер творчества обязательно родится нечто неслыханное? А ведь так и вышло! Всё, что видим ныне, кажется подхватом разработок 60–70-х годов. Откуда столь острый взгляд вдаль? Как случился взрыв научных идей и технологий? Не припасть ли к тайне шестидесятничества, чтобы вырулить из нынешних тупиков? Но прежде всего: как Вы понимаете шестидесятничество, относите ли себя к шестидесятникам?

В. М.: Шестидесятые годы и шестидесятничество — не одно и то же. Первые проходят, второе остается, живет в истории, подобно другим славным временам. В русские шестидесятые было намешано много всего разного. Дрязги в партии. Кому они интересны? Внутри марксистской философии неуклюжие попытки выкарабкаться на свет Божий. Новатором почитали М.С.Кагана с его нашумевшей монографией «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» (1966).

В. Г.: Это он произвел Вас в академики Академии гуманитарных наук?

В. М.: То было позже, в «лихие девяностые». Академии росли как на дрожжах, меня вызвали в Петербург получить диплом. А в шестидесятые Моисей Самойлович был лидером в среде коммунистических философов, пытался преобразить философию модным тогда системным подходом. Я читал его книги «Морфология искусства» (1972), «Человеческая деятельность» (1974), ценил за отважную попытку философствовать внутри герметично зацементированного лабиринта идеологии (то есть веры с отрезанным Небом). Но удручала исходная неистребимая пустота идеологии — то, что я для себя назвал расчленительством. По тому же пути шел А.Н.Сохор в книге «Социология и музыкальная культура» (1975). Ну, разрезать-то культуру разрезали, а до сути докопаться не могли — исходная неправда не пускала. Хорошо помню, как Вяч.Вс.Иванов[1] говорил мне своим высоким тенорком: «Моисей Самойлович пишет правильные книги. Но всё это так скучно!» Сам он придерживался противоположного

[1] Вячеслав Всеволодович Иванов (1929–2017) — советский и российский лингвист, переводчик, семиотик и антрополог. Академик Российской академии наук (2000).

идеала: во всем искать неожиданное, некую изюминку, заставлявшую изумиться.

Мне это близко. Платон и Аристотель удивление почитали началом философии. О родоначальнике же марксизма Бисмарк сказал: «С этим бухгалтером еще наплачется вся Европа». Оказалось, наплакался весь мир. Причина была, конечно, отнюдь не в справедливой идее социализма, а в исходной интонации сатанизма, присущей марксизму, на что указал С.Н.Булгаков в работе «Карл Маркс как религиозный тип» (1906)[1]. Смерть следовала по пятам за его последователями. Самоубийством закончил жизнь Поль Лафарг[2], вконец запутавшийся, и искренний Эвальд Ильенков[3]. Сотни миллионов смертей, мучений, издевательств, лагерей, психушек карательной медицины. Кто измерит глубину страданий Земли? Спасет ли диссидентство? П.А.Флоренский был прав: спор с властью укрепляет ее. И пророчествовал: идеологические системы рушатся от простого человеческого «не надо». Ожесточенное диссидентство в шестидесятые укрепляло власть, оправдывая гонения исторической необходимостью и так продлевая ее время.

Шестидесятничество возвысилось над шестидесятыми духовно, внутренне. Мне нравится идея Ю.Б.Норштейна[4] о тайне искусства мультипликации: из кадра на нас должны смотреть не только живые персонажи, но и неодушевленные предметы, например, дом. Я бы обобщил: должно выглянуть, как солнышко, само нежное бытие, живое и отзывающееся в нас вечной жизнью.

Диссиденты не дотягивали до небесной высоты: слишком мелки, закручены вокруг пустоты. «Стиляги» — еще ничтожнее, хотя страсть к брюкам дудочкой, к шпилькам и остроносой обуви внешне и напоминала высокую готику. Но в узкой обуви жителей XIII века с

---

[1] Впервые опубликована в журнале «Московский еженедельник» (1906. № 22. С. 34–43; № 23. С. 24–33; № 24. С. 42–52; № 25. С. 46–54). Впоследствии неоднократно переиздавалась (например, в виде отдельной брошюры с подзаголовком «Из этюдов о религии человекобожества»: СПб., 1907; в составе сборника статей С.Н.Булгакова «Два Града. Исследования о природе общественных идеалов»: М., 1911. Т. 1. С. 69–105).

[2] Поль Лафарг (1842–1911) — французский теоретик марксизма, экономист и политический деятель. Зять К.Маркса.

[3] Эвальд Васильевич Ильенков (1924–1979) — советский философ, исследователь марксистско-ленинской диалектики.

[4] Юрий Борисович Норштейн (р. 1941) — советский и российский художник-мультипликатор и режиссер мультипликационного кино. Народный артист РФ (1996). Лауреат Государственной премии СССР (1979).

закрученными вверх носами, в смешных высоченных колпаках угадывалась апелляция к шпилям готической архитектуры, пронзительно устремленным в небеса. Стилягам Небо было до лампочки.

А у шестидесятничества было лицо. Через него струился живящий взгляд бытия. Назовем наугад любые имена: Пахмутова, Окуджава, братья Стругацкие, Иван Ефремов, Аверинцев… Ярчайшие актеры жили в душах людей, пробуждая и в них огонь творчества — Басилашвили, Баталов, Броневой, Гафт, Гурченко, Евстигнеев, Леонов, Миронов, Никулин, Папанов, Смоктуновский, Табаков, Ульянов, Фрейндлих, Яковлев…

Что чувствуем? Лицо эпохи встает перед нами, ожидая и от нас вздоха радости и творческого отклика. Шестидесятничество я определил бы так: это энтузиастическое движение в среде творческой элиты. Энтузиазм роднит людей. Что-то похожее было в Золотой век России. Вспомним дружбу Глинки и Брюллова со святителем Игнатием Брянчаниновым[1], Гоголя и Оптину[2]. В шестидесятые годы XX века народ воспылал вдруг страстью к стихам, валом валил на литературные вечера в Политехническом музее, рвался в Театр на Таганке. Добавился новый центр притяжения сердец — наука. Это, к примеру, семинары Ландау, Зельдовича, Тартусская школа семиотиков, методологические семинары Щедровицкого, мейлаховская комиссия по комплексному изучению творчества и многое другое. Те же «Акустические среды» в Московской консерватории.

В. Г.: Вы затронули важную тему — дружество и творческие кружки как проявление созидательной энергии в обществе. Не существовало ли чего-то похожего в другие, более отдаленные и плодотворные периоды истории? Вспоминается Флорентийская камерата, кружок Барди, в котором родилась опера. У нас в XIX веке — «кучкисты», Беляевский кружок. В Европе XX века — «французская Шестерка» и др.

В. М.: Дружество — показательное явление. У итальянских гуманистов были предшественники в Византии. Позже были «Мерсенновские четверги»[3], взрастившие гениального Паскаля. В Серебряном

[1] Епископ Игнатий (в миру Дмитрий Александрович Брянчанинов; 1807–1867) — епископ Русской православной церкви. Богослов и проповедник.

[2] Н.В.Гоголь бывал в Оптиной пустыне трижды (в 1850–1851 годах).

[3] Марен Мерсенн (Marin Mersenne; 1588–1648) — французский математик, физик, философ и богослов, музыкальный теоретик.

веке были, например, «Ивановские среды»[1]. Древняя Греция — торжество диалогизма. Дружественность возникает на волне энтузиазма. Этимологически энтузиазм переводится как «вбоженность». Здесь причина. Противоположность всякой меркантильности, эгоизму, стяжательству. У греческого митрополита Иоанна Зизиуласа[2] вышла нашумевшая книга «Бытие как общение» (1985)[3]. Если Бог есть любовь, то и общение. Любовь не может быть монологической любовью в себе — это эгоизм. Бытие диалогично. Бог един, потому что Он любовь. В ней источник всего. Христос ободряет: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 19–20). Вот мы с Вами заговорили о шестидесятничестве. И стали приходить в голову такие мысли, которые не появились бы без общения. Не правда ли?

В. Г.: А почему говорят: в спорах гибнет истина?

В. М.: Гибнет, если говорящие убегают от истины, самоутверждаясь на базаре мнений. А ищущим истина открывается. Шестидесятники искали, и им давалось волнующее чувство близости, как бы предчувствия истины и скорой встречи с ней. Творческое волнение — знак, первая нотка энтузиазма как радостной приподнятости бытия. Она проливалась в жизнь. Из песен, стихов, научных открытий — во все поры жизни. Проявлялась во всеохватной общительности. Возьмем даже дружественные вечеринки. И откуда только бралось время? То мы шли в гости, то к нам вваливалась ватага друзей. Вино и угощения откуда-то чудом появлялись, а ведь вроде были бедны, как крысы. Но не унывали. На метро вовремя не успевали, и всем находилось место для ночевки. Говорили о непознанном, о мировых тайнах. В конце обязательно пели песни. Сейчас все бесслухие. А тогда пели стройно, с большим воодушевлением. Пели советские песни, а преимущественно о дружбе. Моя дочка, родившаяся в 1969 году, с некоторой ностальгией вспоминает о тех шумных веселых временах. Некоторое представление об атмосфере веселого дружества дает пье-

---

[1] Ивановские среды — литературно-философские собрания, проходившие в Санкт-Петербурге в 1900-е годы (по средам) в круглой угловой комнате на верхнем этаже (на «башне») в квартире поэта-символиста Вячеслава Иванова по адресу Таврическая улица, дом 25.

[2] Митрополит Иоанн Зизиулас (р. 1931) — епископ Константинопольской православной церкви с титулом митрополит Пергамский, богослов.

[3] См. также русскоязычное издание: Иоанн (Зизиулас; митр. Пергамский). Бытие как общение: очерки о личности и Церкви / пер. с англ. Д.М.Гзгзяна. М., 2006.

са (1969), а затем и фильм (1975) «Ирония судьбы, или С легким паром». До 1978 года фильм посмотрели 250 миллионов человек.

А обилие доброхотства! Типичная картина: застряла машина — вся улица тут же бросается толкать, чтобы завелась. К труду относились легко, радостно. Коммунисты холодно учили о «производственных отношениях». Извращение! Они были личностными, пронизанными сверхзарплатным энтузиазмом.

В. Г.: На этом моменте хочется задержаться. С обыденной точки зрения бескорыстное отношение к труду и жизни представляется какой-то, мягко сказать, странностью. Как можно работать за гроши? Откуда же прибывала тогда подъемная сила духа в исторической ситуации отнюдь не идеальной? Мы верим, что она была, а не была придумана.

В. М.: Была. Еще как была! Переизбыточествующая энергия жизни проступала изо всех пор бытия. Ради нее люди с восторгом читали «Иду на грозу» Д.Гранина (1962), смотрели одноименный фильм (1965), фильм «Девять дней одного года» (1962). Показанное там — правда. На вершине жизни светилась надежда. «Летят журавли» (1957), «Я шагаю по Москве» (1963), озорная «Бриллиантовая рука» (1968). Искристый «Понедельник начинается в субботу» Стругацких (1965) — шедевр! Это была моя любимая книга. Страна с огромной любовью пела песни Пахмутовой, восхищались «Геологами». Страсть к рюкзакам, походам с кострами, гитарами, песнями была всеохватной. Заядлыми альпинистами были академик И.Тамм, выдающийся пианист В.Мержанов.

В. Г.: Всё, что Вы рассказывали в предыдущих беседах, тоже свидетельствует о всплеске творческой энергии жизни и сверхзарплатном энтузиазме. Что побуждало Вас с Терменом допоздна засиживаться в Лаборатории? Кто заставлял математика Степанова сочинять программу для вашего с Е.В.Назайкинским «интонационного» эксперимента? Никто. Он даже и не входил в планы научных работ. И как это ректорат разрешил провести такой массовый эксперимент в счет учебного времени практически всей консерватории?

В. М.: У нас на кафедре после долгих обсуждений научных работ профессорá добродушно шутили: «Ну что, зайдем домой?»

В. Г.: Сейчас для шестидесятничества придумали ярлык — «советская утопия».

В. М.: И не советская, и не утопия. Если утопией называть то, что вырывается за рамки серой жизни, тогда и Бетховен утопия, и Моцарт утопия. Но это как посмотреть. Не лучше ль за точку отсчета принять небесную красоту и сверхобывательский восторг? С точки зрения Баха, последняя цель, следовательно, и сущность музыки, есть «служение славе Божией и освежение духа», а без того это «не музыка, а шум и дьявольская болтовня». Его слова относимы и к жизни. Зачем ей быть шумом и дьявольской болтовней? Вправе ли суета претендовать на роль точки отсчета? Такое извращение — позор для человека. «Жизни мышья беготня… Что тревожишь ты меня?» Слова Пушкина — как по-русски просто выразили неудовлетворенность души сиюминутностью! Душа шестидесятничества изумительно нашла себе выражение у Пастернака.

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

Хотелось бы цитировать стихотворение полностью, но оно большое. И каждое слово — правда. «Но надо жить без самозванства». Именно так жили. Карьеризм был в шестидесятые, но не в шестидесятничестве. Искали ли известности Л.Термен, С.Скребков,

Е.Назайкинский, А.Чижевский, — все, о ком я рассказывал в предыдущих беседах? Нет, впереди всегда была суть. «Во всем мне хочется дойти до самой сути». Это тоже Пастернак, и тоже шестидесятые.

В. Г.: Шестидесятничество — проявление русской души?

В. М.: Несомненно. Русское начало — не кровь, а дух, объединяющий представителей разных национальностей. Тоска по вечному смыслу общечеловечна. Она возвысила человека над животными. Но в русской цивилизации она, действительно, звучит с особой призывной силой. «Во всем ищите великого смысла» (св. Нектарий Оптинский). Смысл, совесть — корень русской души. Здесь ключ к природе творческого горения. Цель жизни недостижима на земле? Что из того? Какая разница, если она — основание жизни! «Музыка Моцарта — рай», — говорил Григ. Если есть Царствие Божие — зло теряет всякую силу. И толпы озверенцев последних времен — ничто, хотя б их стали миллиарды. «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (1-е Кор. 5:55). Бессмертные слова! Где нет их в сердце, там кончается жизнь. Без них человечество вползет в безнадежное уныние с нескончаемыми депрессиями, паническими атаками. И то ли еще будет без творческого покаяния? «Люди будут издыхать от страха и ожиданий бедствий, грядущих на вселенную» (Лк. 21:25), — предупреждает неверов Христос, а верных призывает «восклониться» в приближении избавления.

В. Г.: Вячеслав Вячеславович, это христианская точка зрения. Но ведь шестидесятые годы были торжеством атеизма. Хрущев грозился показать по телевидению последнего попа. Шестидесятничество — не сугубо ли светское явление?

В. М.: Насчет абсолютного господства атеистической идеологии, думаю, стоит поговорить особо. А пока замечу: ум — еще не человек. Те глубокие движения сердца и воли, которыми жили шестидесятники, своим источником имели совсем не социалистические представления. Сердце таинственней и глубже ума. «От избытка сердца глаголют уста». Что такое жажда правды, как не таинственное православие сердца? То, что человек способен восторгаться, говорит о том, что он жив. И как чудесно работать и жить в радости. Ты радуешься, а тебе еще за это и деньги дают! Это уж чрезмерно. Появились тогда уже и стиляги, вылезла корысть и прочая низость, но Термен ходил в потертом костюмчике, нося в себе тихую радость, которая не зависит от размера имения. Более того, как мы помним, самым счаст-

ливым временем жизни он считал свое пребывание на «отсидке» вместе с Королевым, ибо Советская власть предоставляла ему в обилии любые нужные для опытов материалы, инструменты, приборы. Вспомним рассказ Шукшина «Чудик» (1967) и прочих чудиков в его творчестве. Как это по-русски! А не чудик ли герой «Баллады о солдате»[1]? Не чудик ли любимый герой русских сказок Иванушка-дурачок? Не раскрывают ли эти сказки что-то важное в русской цивилизации? Вера в добро, вера в справедливость превышает эмпирическую реальность. В глубине своей это религиозное чувство. «Искусство не знает предела. Разве может художник достигнуть вершин мастерства?» Сорок семь веков назад жил египетский вельможа Птаххотеп[2], произнесший эти слова. Но они ведь близки нам? И энтузиазму шестидесятников они были бы созвучны. У всех тогдашних примет времени (энтузиазм в науке, искусстве, жизни, напряжение творческого поиска, чувство близости откровения, атмосфера дружества; как следствие духовного подъема — демографический прирост, стремительный экономический рост и другие) есть единый источник. Он на Небе. А когда б эти слова перестали быть близки — это означало бы, что человек мертв. И смерть вправе тогда забрать свою законную добычу, мертвость человека.

В. Г.: Вячеслав Вячеславович, а были ли и явные проявления веры в жизни «светских» шестидесятников?

В. М.: Об этом не принято было говорить вслух. Разве только вскользь, как Термен, когда как бы отвлеченно сказал мне о величии Христа, принесшего человечеству любовь, или Скребков, ошарашивший меня заявлением, что все люди верующие. Это, правда, старшее поколение наставников. Но мы с Вами были свидетелями удивительного факта и в отношении чистых шестидесятников. Крестился В.Гафт, перед самой смертью крестился Б.Окуджава. Вот умирает Е. В. Назайкинский, и на отпевании священник, исповедавший и причащавший его, свидетельствует, что он, всю жизнь стремившийся к правде, умер добрым христианином. Ю.Н.Холопова отпевали Пасхальным чином. Возвращавшиеся толпой из храма в консерваторию студенты (я это видел и слышал) в потрясении рассказывали сокурсникам о той необыкновенной атмосфере радости. А.Г.Шнитке был от-

[1] «Баллада о солдате» — художественный фильм режиссера Григория Чухрая (1959).

[2] Птаххотеп — древнеегипетский сановник, живший в XXV–XXIV веках до н.э. (время правления V династии Древнего царства). Считается одним из великих древних мудрецов.

пет о. Николаем Ведерниковым[1]. Непривычно было видеть на стенах консерватории всё новые и новые объявления о предстоящих церковных отпеваниях. Вся жизнь усопших вмиг освещалась светом, и словно пелена спадала с глаз. Скребков был прав. Не то чтобы неверующих людей не было на свете, но верующих больше, чем кажется.

Физики были смелее. А куда им деваться? Дошли до глубин, а там встретила их неопределенность — не от недостаточного знания (как полагал Эйнштейн, и Термен излагал мне такую же трактовку), а реальная: только под взглядом наблюдателя она определяет себя тем или иным способом. Что делать ученым, как учить начинающих? Не следует стыдиться незнания науки, как делают олухи. Напротив, по слову С.С.Скребкова, надо открывать студентам белые пятна, маня неизвестностью. Вот послушайте наставления лауреата Нобелевской премии академика И.Е.Тамма: «Если вы хотите стать настоящим физиком, а не высококвалифицированным ремесленником, вы не должны исключать возможности существования иных форм реальности, отличных от формы существования материальной действительности. Вы должны читать и внимательно изучать авторов, не входящих в список обязательной литературы, предлагаемый официальной философией, и прежде всего русских философов — Бердяева, Лосского, Владимира Соловьева, Франка. Они о многом догадывались, хотя не могли сформулировать свою идею всеединства на строго математическом языке. Попробуйте, может быть, вам удастся это сделать!»[2]

Впрочем, простите, кажется, я обидел гуманитариев. Как же я забыл о С.С.Аверинцеве? О, какое необыкновенное, умное лицо шестидесятничества! У шестидесятничества — своя, ни на что не похожая интонация. Она — общестилевая и одновременно многоликая: особенная у Пахмутовой, у Окуджавы, у Смоктуновского, Рязанова… И, конечно же, у Аверинцева. Часто бывая в Грузии с лекциями, я находил приют в гостеприимнейшей семье академика И.С.Долидзе, точнее, его четырех талантливых православных дочерей. И надо же, какое совпадение: каждый раз я ночевал в комнатке на постели, на которой буквально за пару дней до меня спал Сергей Сергеевич Аве-

[1] Николай Анатольевич Ведерников (1928–2020) — московский протоиерей, композитор (выпускник Московской консерватории по классу В.Я.Шебалина). Долгие годы служил в храме св. Иоанна Воина на Якиманке. Совершал чин отпевания известных музыкантов (в том числе С.Т.Рихтера и Н.Л.Дорлиак), ежегодно служил панихиду по М.В.Юдиной.

[2] Цит. по: Кулаков Ю.И. Теория физических структур. Новосибирск, 2004. С. 36.

ринцев. Естественно, много говорили о нем. С детства прикованный к постели, в советскую школу он не ходил, зато имел время ознакомиться со всем наследием человечества. Набредя на христианские книги, встал с одра. Потрясенная чудом мать уверовала. На его лекции рвались толпы, даже конная милиция была. Произношение его было затрудненным, но покоряло содержание. Он нашел способ говорить со страной о христианской вере. То, как в советских пересказах преподносились иноязычные средневековые авторы, не имело ничего общего с подлинным содержанием их текстов. Аверинцев нежно переломил ситуацию. Хотим быть учеными? Тогда ради научной честности будем доносить мысль средневековых авторов без искажений. И нет вернейшего пути к этой цели, чем точное цитирование. И вот Россия услышала наконец подлинный голос истории. В этом великий подвиг академика!

В. Г.: Частые командировки и дружба народов, не официозная, а настоящая, — это еще одна важная примета времени?

В. М.: Советская власть не жалела на них денег. Во всех республиках концерты и выступления сопровождались радостными пирами. В Прибалтике, в Белоруссии и на Украине, на Кавказе и в Средней Азии гостей ждали. В Алма-Ате мне пришлось есть губы барана — символ, как объяснили, не красноречия, а сладкоречия. Едва не потерялся в Армении. Увезли после выступления на конференции в гости, потом к друзьям этого дома, потом к друзьям друзей. Наконец, на машине главного редактора телевидения прибыл на границу с Турцией, которая начиналась сразу же после дворика и дома его друга по имени Самвел. Он только взглянул на женщин — и тут же, как в волшебной сказке, перед нами оказался роскошный стол. Поразил упругий суп из мацуна с необыкновенно пряными травами. Потом Самвел читал стихи на армянском и в русском переводе. На самолет, вопреки опасениям, не опоздал. Хозяева за временем следили.

В. Г.: Вячеслав Вячеславович, каковы были земные предпосылки шестидесятничества, откуда взялся энтузиазм и новая, более теплая личностная интонация? Неужели это чудо породил Хрущев? Как-то «не рифмуется» его фигура со светом шестидесятничества.

В. М.: Земные предпосылки тоже были, — неотделимые от небесных. Первой земной предпосылкой оказалась невероятная, поистине массовая система воспитания-образования-просвещения. Задумывалась она как идеологическая. На что замахнулась? На само-

стоящую в мире Русскую цивилизацию? Кишка тонка. Коммунизм был снаружи, а внутри — бессмертная тайна не-тварной Руси. А, как говорит Гераклит, скрытая гармония сильнее явной. За физикой, по Аристотелю, всегда стоит метафизика. За видимым — сокровенное. Русская цивилизация продолжила свое историческое становление в годы террора и марксистского идеологического плена. Да и как продолжила? Блистательно! Разве Прокофьев — не сугубо русский композитор? Не звучит ли в окончании его Третьего фортепианного концерта то же ликующее про-вещание Царствия Божия, что и в Первом концерте Чайковского, во Втором и Третьем концертах Рахманинова? Такую ли страну тщился оседлать марксизм?

Война стала второй предпосылкой шестидесятничества. Как без Наполеона не было бы чуда русского Золотого века, так без Гитлера не было бы нового исторического чуда. Страшно вылезти из окопа под шквальный огонь противника. Но, вылезши, нутром понимаешь: пули просто так не летают. Где шелуха марксизма? Под свист пуль слетела. Вмиг обнажилась последняя глубина души, а из нее хлынула русская удаль — веселое бесстрашие пред лицом смерти. Она ярко выражена в изумительном «Марше гвардейцев-минометчиков» С.Чернецкого (воспитанника Петербургской консерватории). Основная тема полнится веселой духовной отвагой, как в пушкинском «Есть упоение в бою». А контрапунктом идущая «Катюша» раскрыла корень русского мужества — самоотверженную любовь. Шедевр! В относительно недавней просветительской поездке по Хабаровскому краю, выступая перед ветеранами войны, я разобрал и показал этот марш. Старушки преобразились — предо мной сидели уже не они, а совсем юные девушки с веселыми глазами, в которых горел огонь жизни преизбыточествующей.

И вот такие-то люди, принявшие вселенскую глубину в образовании, закаленные войной, истосковавшиеся по миру и семейному счастью (вспомним «Темную ночь»: где еще, в какой массовой песне мира воспевалась колыбелька?), люди духовные, несмотря на марксизм, вступили на путь восстановления разбитой войной страны. И уже в 1954-м в Обнинске построена первая в мире атомная электростанция. В 1957-м Россия первой в мире вывела в космос спутник Земли. Подвиг силы беспримерной!

Справедливая война — зодчий соборной души народа и творец обновленной истории. Нажива, секс, карьера, удовольствия — хищ-

ные разъединители, враги правды и любви — пред лицом всенародного испытания теряют власть. Треугольные письма с фронта, бесплатно пересылавшиеся десятками миллионов, проплаканные, затертые до дыр. В них всё — боль разлуки и надежда, чистота, верность. Единая для миллионов судьба, единое страдание, вера в победу, упование, доверие Промыслу, напряжение подвига, готовность отдать общему делу все силы. Соборная душа обрела в себе нерушимый духовно-нравственный стержень.

Шестидесятники не родились разом в один год. Основоположные шестидесятники, 1920-х годов рождения, в сознательном возрасте пережили войну. Если историю сравнить с мелодией — это первая фраза, задающая тон. Вторая фраза — откликающаяся, третья — подхватывающая. Второй фразой были те, кто пережил военное испытание в детстве. Наша общая знакомая, монахиня Кира, одного возраста со мной, тогда девочка лет трех-четырех, вместе с белорусскими женщинами-односельчанками была заперта на конюшне. Каратели хотели поджечь обложенный сеном сарай. Но не успели. Вовремя подоспевшие партизаны, перебив охрану, вызволили односельчан и с ними младшую дочку начальника партизанского отряда. Дальше жизнь в лесу. Сестра и брат будущей монахини Киры умерли от голода. Героически погиб и ее отец.

Третья фраза — младшие шестидесятники, воспитанники старших. Страна исстрадалась, истосковалась по миру. Не просто истосковалась! То была невероятной силы потребность дать творческий выход собранной в кулак энергии жизни. Невозможно воспрепятствовать огню в душе. Страна обречена была первой выйти в космос. К тому ж опасность новой войны не миновала. В 1947 году Черчилль подговаривал Америку нанести атомный удар по нам. В Великобритании и Германии разместили бомбардировщики с ядерным оружием. Как же стране было нужно напрячься, чтобы уже в середине 1949 года провести испытания советской атомной бомбы, положившей конец ядерному шантажу! Хорошо помню разговоры тех лет (моего отца и моего учителя по скрипке): главной темой была вероятность начала новой страшной войны. Чтобы завершить аналогию с мелодией: перед первой фразой бывает вступление или хотя бы начальная пауза сосредоточения. А это — наставники шестидесятников, без которых не было бы ничего.

Третья причина была та, о которой пророчествовал Павел Флоренский: в России запахло весной, наступала пора простого человеческого «не надо» — с радостью духовного освобождения и преображения. Как бороться с тьмой? Включить свет. Напрочь забыть о партии. Она где-то там, снаружи. Нежити не место в душе! Душа свободна. Она возлетела в радости поэзии. Когда еще была так велика народная страсть к стихам и новой песне? И вот душа — уже в восторге от новой теплой, светлой и радостно-полетной интонации, вдали от постылой партийности и осточертевшего соцреализма. Однажды в Киеве, в гостях у В.В.Сильвестрова, услышал от него интересное объяснение того, почему композиторы бросились в додекафонию (потом Сильвестров с ней резко и программно порвал). Не берусь в точности передать его мысль. Запомнилось скорее ощущение: инструментальная додекафония выводила душу за пределы этого скучного мира, устремляя ее в космические дали, как в романах Ивана Ефремова[1].

Разве плохо трезвучие, разве ужасно звучание хора? Но оно было дискредитировано: эфир полнился тогда бездарными хоровыми кантатами, воспевавшими славу партии. Это было мучительно, противно. По причине духовного невежества мы не понимали, почему. Душа же чувствовала неправду. «Не дам славы Моей иному» (Ис. 42:8). Есть ли что изощренней глумления над глубиной сердца, чем воспевание хвалы отъявленному богоборчеству? На онтологический ужас извращения обратил внимание Г.Свиридов. Анализируя в 70-х годах «Мастера и Маргариту»[2], он пишет: «Бывший регент Коровьев организует хоровой кружок. Многозначительный намек на новые функции хорового искусства, на его дьявольское перерождение. Подлинного имени этого главного после Воланда демона мы не знаем, знаем лишь его имя в миру — Коровьев и дьявольскую кличку Фагот»[3].

---

[1] Иван Антонович Ефремов (1908–1972) — советский писатель-фантаст, ученый-палеонтолог. Доктор биологических наук (1941), профессор (1943), Лауреат Сталинской премии второй степени (1952, за монографию «Тафономия и геологическая летопись»). В своих книгах показал как прошлое, так и возможное коммунистическое будущее человечества. Среди известных произведений: роман-утопия «Туманность Андромеды» (1957) и антиутопия «Час Быка» (1968).

[2] Напомним, что впервые роман «Мастер и Маргарита» была опубликован в журнале «Москва» в 1966–1967 годах.

[3] Свиридов Г. Музыка как судьба / сост. А.С.Белоненко. М., 2002. С. 252, 254.

Россия шестидесятников от житейской земной горизонтали, какой бы она — темной или светлой — ни была, сердцем рвалась к духовной вертикали, соединяющей землю и Небо. Возможность вырваться из плена дьявольской лжи, мне кажется, была главным содержанием того времени. Я лично тоже пережил период ожесточенности и острого недовольства глупостью официальной идеологии, но, слава Богу, действие этого дьявольского чувства было недолгим и не пустило глубоких корней в душе, а позже было полностью вытеснено любовью к России.

В. Г.: Вячеслав Вячеславович, а какими были шестидесятые годы в мире? Что творилось вокруг? Как там обстояло дело с духовной вертикалью?

В. М.: Важный вопрос! Контекст необходим для понимания. Святитель и чудотворец Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский (Максимóвич; 1896–1966)[1] русскую историю именовал Новой Священной историей. Только с этой возвышенной точки зрения и можно увидеть русское шестидесятничество, почувствовать его дух. Мировой контекст подчеркнет эту особость. Железный занавес был милостью. Он охранил целомудрие народа. Без занавеса не было бы шестидесятничества. Мы находились в блаженном неведении о процессах, разъедавших западные общества. Антидуховный животный реализм Хрущева — детский сад в сравнении с западной идеологией 60-х годов. Ее основу составил либерализм, в философии и искусствознании обозначенный как постмодернизм. Древним либералам, превратно истолковывавшим понятие свободы, Христос указал на источник их заблуждений: «Ваш отец дьявол». Идеология постмодернизма, словно гигантский каток, проехалась по духовной вертикали. Сплющила объемность сознания, сделав его плоским, двумерным. Раскрутила в мире вихрь массовой культуры, ищущей развлечений и наживы. Не нужны им теперь тепло, доброта — ищут громыхающей славы, популярности, блестящего имиджа, денежного обогащения. Это не брюзжание. Есть соответствующие исследования. В давние времена требование не желавшей работать черни: «хлеба и зрелищ» — за несколько столетий развалило Великую Римскую империю. А теперь, в шестидесятые годы, открылся в мире второй этап Новейшего вре-

[1] Архиепископ Иоанн (в миру Михаил Борисович Максимóвич; 1896– 1966) — епископ Русской православной церкви заграницей; архиепископ Западно-Американский и Сан-Францисский. По свидетельствам очевидцев, проявлял чудеса прозорливости.

мени, переходный ко времени апокалиптическому: на смену ожесточенному авангардизму пришел глумливый постмодернизм, к которому Россия подключится в 1992 году после развала великой державы. А на Западе уже с шестидесятых годов бушевал разгул индивидуализма и своеволия.

В. Г.: В Ваших музыковедческих трудах Вы анализируете шедевры музыки на вертикальной оси красоты, энергийно соединяющей землю и Небо. Теперь тот же подход Вы использовали в нашей беседе, в анализе шестидесятничества?

В. М.: Без восходящих энергий жизни — куда деваться? Всё едино. Музыка — потрясающая модель всего. Какая разница между становлением цивилизации и раскрытием красоты в музыке? То, что занимает века и тысячелетия в победном шествии цивилизаций или десятилетий человеческой жизни, можно увидеть «здесь и сейчас» в музыке и детально рассмотреть подробности, как на ладони. Вот «Грезы любви» Листа. Вы вживаетесь в псалмодически повторяемый тон мелодии. Чувствуете, как в нем разгорается творящая энергия любви? Повторение тона — по горизонтали физического времени, а вживаетесь-то во что? В секунды, такты? Нет, в нечто единое, цельное, что живет на вертикальной оси бытия, что способно разгораться в нас, поднимать на высоту, с которой всё видится в новом свете, приближаться к тому, чем должны быть по призванию. И вот уже оттуда, свыше, льется в сердца и музыку сила красоты. Китайский иероглиф «лин» (дух), начинаясь с «Неба», завершается значением «производящее чудо». Это чудо преображения и является сущностью того, что мы вкладываем в понятие развития. Высокая музыка — оживающее на глазах бытие. Если просто шлепать по клавиатуре повторяемый звук или аккорд — чуда не будет. Гениальное же исполнительское внимание к бессмертной красоте родственно вниманию молитвенному, предела которому нет, ибо Бог беспределен, и с каждым вхождением в тон Небо приближается. А в нас посылаются всё новые вдохновения творческой силы бытия.

Шестидесятничество можно сравнить с эпохой пробуждения к жизни. Это аккордовая псалмодия, хор множества, содружество вопрошающих голосов — Смоктуновского, Аверинцева, Пахмутовой, академика Тамма, гостей «Акустических сред», разработчиков новейших технологий. Это уже не многое, но одно. Хор — единый соборный субъект жизни. Жизнь же есть способ бытия живущего, и за-

ключается она в приближении к Источнику жизни. Высшее бытие ответчиво. Ищущий находит. Стучащему отворят. Квантовая неопределенность оживает и определяется в красоте под ищущим взглядом. За поиск дается не только ответ, но и подарок сверх того — растущая крепость, радость и свет бытия. «Не мерою дает Бог Духа». «Музыка есть откровение, более высокое, чем мудрость и философия», — говорил Бетховен. Но если общество сердцем прилепится к корысти и пошлости — всё отнимется, нация деградирует. «Не можете служить Богу и маммоне».

Всеволод Задерацкий (Москва)

О 60-х 60 лет спустя

В Новосибирск я приехал в сентябре 1961 г., еще не будучи членом Союза композиторов. Приехал я вслед за своим учителем по Львовской консерватории – Арсением Николаевичем Котляревским, ставшим годом ранее ректором Новосибирской консерватории. С той поры минуло шесть десятилетий, и моя изрядно поседевшая память хранит лишь фрагменты происходившего, которые можно признать обломками реальных сюжетов и коллизий того времени. А время было весьма неординарным – расцвет так называемой «оттепели», завершение перехода от леденящей душу сталинщины, погашение (но отнюдь не окончательное преодоление) ее мертвящей инерции, появление ростков мировоззренческого и творческого противления. Открытая устремленность к мировому знанию обостряет поиск путей обхода препон, меняет контуры ментальности и творческих интенций в сторону накопления оппонирующих знаков. Это был общий для огромной страны процесс, протекавший, однако, с разной мерой интенсивности в разных ее регионах. Новосибирск наряду со столицами был в лидерах, задавая тон вольнодумству, которое в принципе не достигало масштабов диссидентства, но почву к тому готовило. Знаменитый Академгородок стал мощным фундаментом в расшатывании ментальных стереотипов. В этой ситуации Союз композиторов, точнее, его Сибирское отделение становится одним из главных действующих лиц. И действительно, к середине 60-х постепенно формируются творческие тенденции (одновременно и в сфере содержания, и в сфере «музыкально-грамматической»), которые станут предусловием возникновения произведений, способных остаться в пространстве истории в значении символов места и времени.

Но все это осознается сейчас, издалека, поскольку память более отчетливо сохраняет образ времени, нежели детали времени. Тогда казалось, что все происходит «само собой», природно, без каких-либо

плановых императивов. И, наверное, в этой природности таилось главное обаяние тех лет. Я помню свою первую поездку в Академгородок, въезжать в который приходилось через арку, оформлявшую проезд под железнодорожными путями. На фронтоне въездной арки красовалось знакомое: «Слава КПСС!». Когда я приехал в Академгородок второй раз на фронтоне арки читалось: «Лучше прогулка перед сном, чем аптека на дому!». Сейчас не помню интервал, но это был 1962 год, и я радостно воспринял эту «агитационную эволюцию», которая показалась совершенно естественной, как будто ожидаемой.

В Союз композиторов меня приняли именно в Новосибирске. Это был 1962 год, и к тому времени я был автором довольно пространного текста о прелюдиях и фугах Шостаковича, нескольких газетных статей, умел как-то предварять вступительными словами разные концертные программы. Негусто, но А.Н.Котляревский – ректор консерватории (где я был педагогом) и будущий председатель Сибирского отделения СК РФ и СССР – счел возможным употребить свой авторитет и рекомендовать (впрок) меня в члены СК.Рекомендация сработала, и я был зачислен. На все последующие годы, в ходе которых мне довелось, как говорили когда-то, побывать «функционером» СК СССР и СК России.

В ту пору Сибирское отделение СК еще не имело своего отдельного помещения и размещалось в консерватории. Вот тут и следует первый раз поднять вопрос о роли личности в истории. Арсений Николаевич Котляревский. С него приходится начинать воспоминания, поскольку именно он (и в силу служебного положения, и в силу особого оттенения свойств личности) становится первопричиной рождения уникальной творческой среды в пространстве его наблюдения и воли. Это пространство консерватории. Будучи формальным лидером, Котляревский ставит себя в позицию лидера неформального. Не должностные распоряжения, но исключительно интеллектуальные посылы, обсуждаемые и принимаемые, подхватывались как свои и совершенно естественные интенции. Он не был лидером от имени императива, он был лидером общения прежде всего. Он был из тех людей, судьба которых рождает новые судьбы, подобно кругам на воде, когда очевидна связь и взаимообусловленность всего, расположенного вокруг некоего духовного центра. В памяти моей он остается в значении символа национальной интеллигенции, способной двигаться к высокой цели в ситуации глухого «идеологического обледе-

нения». Но он отнюдь не ассоциировался с ледоколом. Скорее – с кораблем, способным к точному маневру между льдами, подчиняющим любой изгиб пути генеральному вектору собственных благородных стремлений.

А.Н. попадает в Новосибирск в момент, когда (наконец!) образован Союз композиторов России, во главе которого оказался сам Шостакович. Сибирское отделение СК становится прежде всего отделением российской организации. С Шостаковичем Котляревский давно знаком. Будучи ленинградцем по происхождению, он знаком и с другом Шостаковича – И.И.Соллертинским, похороненным в Новосибирске. Шостакович для А.Н. – и кумир, и друг. После появления Котляревского в Новосибирске Шостакович начинает ежегодно приезжать сюда, в том числе – чтобы посетить могилу Соллертинского. Это важное обстоятельство в истории культурной жизни города, но не мене важно, что Котляревский, попав в Новосибирск, сразу ощутил людей своей крови, понял их вожделения и начал действовать.

В 1963 г. Котляревского избирают председателем Сибирского отделения СК. Я уже участвовал в этом событии, которое оказалось ключевым в создании самой уникальной атмосферы, отличавшей жизнь Сибирской композиторской организации той поры. Уникальность заключалась в слиянии всего музыкального в некое неразъемное единство. Но это был не синтез, а скорее синкрезис – единство разделенного, когда композиторская соединенность была одновременно консерваторской соединенностью, одним пространством, когда скрипач Александр Юрьев, виолончелист Лев Руханкин, баянист Алексей Сахаров, пианист Виссарион Слоним и многие другие реагировали на рождение новых опусов не мене горячо, чем члены Союза композиторов. Явление подлинной художественной удачи воспринималось как общая радость и ощущалось как главное событие.

В этой атмосфере взрастала удивительная, неповторимая фигура композитора Аскольда Мурова. А.Н. сразу распознал масштаб дарования недавнего выпускника Новосибирской консерватории и пригласил его в штат. Аскольд Федорович Муров оказался ключевой фигурой в довольно пестром (хотя и немногочисленном) композиторском собрании, и главное – он был фигурой развивающейся. Для меня он сразу стал объектом глубочайших симпатий, могу даже сказать, что мое развитие в ту пору проходило под его ощутимым влиянием, было тесно связано с эволюцией его мышления и миропредставлений,

которые определяли динамику его же творческого развертывания. Мы подружились, и я стал пристально следить за его творческими метаморфозами. Очень скоро в нем заговорила гражданская совесть, он начал понимать трагическую сущность происходившего (и происходящего!). В нем начал совершаться переход от соглашательства к протестному состоянию души.

Наша дружба продолжилась во все последующие годы. После моего отъезда в Киев мы периодически встречались на разных пленумах СК СССР, где собирались представители всех регионов огромной страны. Однажды мы вместе приехали из Москвы в Новосибирск на поезде, и это было незабываемое мгновение в моей жизни. Но главное, что зафиксировала моя память, – это совместная наша жизнь в стенах Новосибирской консерватории. Первым его сочинением, обольстившим мой слух, стал хоровой цикл «Из сибирской народной поэзии». Муров создал произведение, находясь, как сказали бы сегодня, в тренде времени. Так называемая «новая фольклорная волна» докатилась до Новосибирска, но в муровских интонациях не был наглядно ощутим свиридовский след, наподобие того, что встречалось у эпигонов. Вот эта выраженная авторская самобытность Мурова и стала для меня главной силой притяжения.

Сейчас я вспоминаю это событие не только в связи с Муровым, но в связи с другим сибирским героем той поры – Владимиром Мининым Хормейстер Минин – восходящая звезда, и его звездное появление на сибирском небосклоне для меня лично было связано именно с премьерной экспозицией только что созданного цикла Мурова. Сочинение и исполнение как будто слиты во времени, и это природный продукт синкретического консерваторского пространства. Все вместе, все едины в упрочении общего дела. Такова была атмосфера жизни Союза композиторов и консерватории, объединившей всех музыкантов Новосибирска. А среди них тогда были крупнейшие мастера, цвет отечественного исполнительского искусства. Чего стоила только деятельность Арнольда Каца, который в ту пору тоже был звездой, восходящей на небосклон мирового признания. И он, подобно Минину, тоже понимал необходимость прямого и немедленного участия в судьбе создаваемого сейчас. Он во главе превосходного оркестра, созданного им же, его возможности в сущности безграничны, он ждет появления монументальных сибирских полотен, но с самого начала выступает адептом симфонизма Д.Шостаковича. Мое созна-

ние и моя память зафиксировали важный исторический факт: интеллектуальный союз Арсения Котляревского и Арнольда Каца стал предусловием особой роли Д.Д.Шостаковича в музыкальной жизни Новосибирска и в жизни Союза композиторов Сибири 60-х лет. И роль эта касалась не только собственно музыкальной стороны, но очевидно влияла на весь круг мировоззренческих преставлений творческой элиты. Одно слово – Тринадцатая симфония. Ее сибирская премьера стала несомненной предтечей радикального поворота в симфоническом мышлении Мурова, вскоре приступившего к созданию своей «крамольной» Тобольской симфонии.

В каждый свой приезд Д.Д.Шостакович посещал дом А.Н.Котляревского, и они часами беседовали на разные, в основном, музыкальные темы. Обсуждали они и творчество Мурова, которому А.Н. симпатизировал всем сердцем. Помнится, что А.Н. передал мне тогда весьма положительное суждение Д.Д. о музыке Мурова. Помнится также рассказ А.Н. о необыкновенном казусе, произошедшем при первом визите Д.Д. в дом Котляревских, наполненный самими разными представителями фауны. Четыре кошки, собрание черепах и экзотических жаб, здоровенный варан в стеклянном ящике и, наконец, дворняга по кличке Гамба. Воспитанная в столь необычном зверином контексте, собака имела несколько истерический характер. Появление Д.Д. на пороге квартиры привело ее в экстатическое состояние. Видимо, она уловила особый нервный магнетизм этого человека, подползла к нему, а потом внезапно откусила пуговицу на пиджаке. И тут же напустила лужу. Д.Д. философски отнесся к этому и попросил не ругать собаку, поскольку подобный поступок можно истолковать как охоту за сувениром.

Вспоминая те далекие времена, невольно фиксируешь знаки «оттепели», возникавшие то в одном, то в другом сочинении разных авторов. Конечно, все давно слилось в некий суммарный образ времени, но акцентные явления память все же высвечивает. Насколько я помню, Аскольд Муров, с которым я дружил, окончил Новосибирскую консерваторию незадолго перед моим приездом и учился он в классе композиции уже авторитетного к тому времени мастера – Георгия Николаевича Иванова. Иванов стоял у истоков рождения Сибирской композиторской организации и считался в тот период самой влиятельной фигурой. Помню, Котляревский предложил мне обратить внимание на его произведения, я, конечно, прислушался к реко-

мендации и был по-настоящему возбужден его вокальным циклом под титулом «Говорите о главном». В цикле в частности акцентировались трагические последствия культа личности, новый гражданский пафос был ощутим сполна, и я загорелся мыслью написать об этом произведении в журнал «Советская музыка». И действительно написал большой текст, который, однако, был отвергнут редакцией как несовершенный, с чем я, не ощущавший в себе гордыни, полностью согласился. Однако и тогда где-то скреблась мысль, что я пересолил с акцентом в тексте статьи на трагедии культа (мне показалось это наиболее важным в содержании цикла Г.Иванова), а тема эта была тогда хотя и на поверхности, но вовсе не поддержана. Инерция страха, берущая начало в Большом терроре 30-х вовсе не погасла, и когда Борис Тищенко показывал в стенах Новосибирской консерватории свой Реквием на слова Ахматовой, все присутствовавшие в кабинете ректора понимали, что это жест гражданского мужества и противления.

Отчетливо помню, что вскоре после премьеры вокального цикла Иванова (а может быть – до нее) состоялась премьера монументальной композиции Аскольда Мурова – оратории «Бессонница века». Тексты в этом вокально-симфоническом замысле вполне соответствовали идеологическому «мейнстриму» времени. Соединенными силами филармонии (А.Кац) и консерватории (В.Минин) оратория была воплощена сразу после создания и произвела на меня впечатление яркостью музыкальной речи – свежестью музыкального языка и интонационных решений. Я сразу решил писать об этом, и текст статьи, которая призывно, в стиле времени называлась «Сверстникам по веку» была безоговорочно принята и напечатана в ближайшем по времени номере «Советской музыки». Случилось так, что вскоре я уехал из Новосибирска в Киев, и эта публикация оказалась единственной, фиксирующей мое участие в жизни Сибирской композиторской организации. Помню, что Мурову статья понравилась больше, чем собственная оратория, к которой он быстро охладел, захваченный протестными интенциями грядущих сюжетов, в которые, видимо, погрузился сразу же после создания конформистской, как ему казалось, композиции. Но и сейчас храню в памяти яркость впечатления той поры, и думается мне, что символика времени в равной мере может выразиться и в некоем содержательном синергизме, и в проте-

сте, ибо все в конечном итоге решает фактор состоявшегося художества.

В моих воспоминаниях новосибирский период жизни окрашен исключительно в светлые тона. Это и понятно – молодость. Но и тогда, и сегодня, по прошествии нескольких десятилетий жизнь той поры кажется насыщенной разного рода диссонантными напряжениями. И, конечно же, жизнь композиторского объединения содержала дискуссионную составляющую на разных смысловых векторах. Какие-то противоречия возникали постоянно. Как свидетельство живого процесса. Помню, что не все ровно было в отношениях Г.Иванова и А.Мурова. Источник напряжения мне и тогда был неведом, и уж тем более сейчас. Равно как не проясненным осталось напряжение по линии А.Котляревский – Л.Хинчин, заведовавшей кафедрой истории музыки и бывшей одной из самых ярких фигур и в консерватории, и в Союзе. Какие-то дискуссионные вспышки возникали постоянно, но были персоны, которые всегда оставались в стороне, как бы над всем суетным. Это, конечно, прежде всего исполнители, которые чувствовали себя причастными к жизни Союза композиторов, но в стороне от внутренних процессов объединения. Но был один персонаж, к которому относились как к гуру (даже больше, чем к А.Н.Котляревскому, бывшему в гуще событий и определявшему многое в этих событиях). Это Юзеф Гейманович Кон – человек уникальной судьбы, избежавший гибели в гитлеровском пространстве, потом – в сталинских лагерных новостройках. Он материализовался в Новосибирске, приехав из Ташкента, и сразу оказался в центре и событий, и всеобщего внимания. Он был единственным представителем от имени европейских музыкально-культурных универсалий. Блестящий теоретик, обладавший энциклопедическими познаниями, он был необыкновенно прост в общении и совершенно незаменим в конкретных сюжетах профессионального толка. В Союзе композиторов он, в сущности, был в позиции ментора, который никогда, ни при каких обстоятельствах не выступал в роли ментора. При том, что ни один выпускной экзамен по классу композиции, когда в сущности происходил смотр потенциально возможных новых членов СК, не обходился без участия Юзефа Кона. В ту пору не было возможности исполнения представляемых на экзамен работ в симфонических жанрах. Партитуры просматривались за роялем (как правило, это происходило в кабинете ректора, бывшего по совместительству председателем СК), и Юзеф Кон всегда был

тем человеком, который прочитывал за роялем представленную партитуру. Никто не мог встать рядом с ним по части виртуозного чтения партитур. Но сыграв сочинение или фрагмент, он не спешил высказывать какое-либо суждение, скромно уходил в тень и отзывался о сочинении только по просьбе председателя комиссии. Однако в конечном итоге именно его суждение содержало наиболее точное ценностное определение.

Музыковедческая составляющая Сибирского отделения СК была впечатляющей. И это снова-таки отражало консерваторскую ситуацию. Кафедры истории и теории музыки работали с достойной мерой качественной продуктивности. Из стен консерватории выходят те, кто потом возглавит не только СК, но и многое другое в музыкальной жизни культурной столицы Сибири. Достаточно назвать имя Владимира Калужского – аспиранта Новосибирской консерватории в 60-е годы в классе Ю.Г.Кона. Ему суждено было возглавить кафедру истории музыки, художественное руководство славной Новосибирской филармонии и, наконец, – Сибирское отделение Союза композиторов России. В.М.Калужский, наверное, наиболее яркий пример успеха в деле воспроизводства кадров, но очевидно, что ставшая исторически знаменитой триада Котляревский – Хинчин – Кон способствовала делу подготовки не только музыковедов, но и композиторов. А рядом с названной «триадой» были те, без которых и «триада» не могла реализовать свои созидательные усилия. Память моя высвечивает имена Евгения Гуренко, Ольги Бочкаревой, Татьяны Роменской и, конечно, Якова Файна – моего давнего друга, блестящего полифониста-аналитика.

В самом конце 60-х партийный надзор Новосибирска усмотрел в деяниях Котляревского нетерпимую степень вольнодумства и фактически изгнал его из города. И главный мотив партийного преследования был связан прежде всего с деятельностью Котляревского на посту председателя Сибирского СК. Припомнили ему и поддержку Тринадцатой Шостаковича в Новосибирске, и приглашение остро мыслящих ленинградцев – Б.Тищенко с показом в Академгородке своего Реквиема на слова Ахматовой; С.Слонимского с мощным набором новейших опусов совершенно авангардного по тем временам толка; наверное, вспомнили и мои лекции о «Варшавской осени» в консерватории и в Академгородке. Но пуще всего (это можно предположить) новосибирские партийные власти раздражала безогово-

рочная поддержка А.Мурова, вставшего на путь открыто критического и острого отношения к современной действительности, к ее историческим предтечам. Партийный прищур во второй половине 60-х становится более зловещим, и вокруг А.Н. сгущаются тучи. Наверное, кто-то «стучал», и этот кто-то, конечно, был из нашей среды. Но данный исторический сюжет остался непроясненным и неведомым мне в деталях. Как бы то ни было, многие из нас, приехавших вместе с Котляревским, почувствовали завершающий этап его деятельности в Новосибирске и начали готовить пути отъезда, как тогда говорили, - в Европу, то есть за Урал на запад. Случилось так, что часть приехавших по приглашению Котляревского молодых педагогов (кроме автора настоящих строк – скрипач А.Юрьев, баянист А.Сахаров, композитор и музыковед Н. Мартынов) появилась в Новосибирске с женами, которые ко второй половине 60-х забеременели, суровые в ту пору сибирские зимы стали им невмоготу, и они, находясь в самой сильной позиции для атаки, выступили с требованием перемещения на Запад. Так и произошло.

Я жил в Новосибирске с сентября 1961 г. по сентябрь 1963 г. После полутора лет аспирантуры в Московской консерватории я вернулся в Новосибирск и в период с февраля 1965 по июнь 1967 г. снова жил в этом городе. Я вернулся и в консерваторию, и в Сибирский союз композиторов, который с 1965 г. возглавлял уже А.Ф.Муров. Случилось так, что почти весь период жизни Сибирского Союза композиторов, когда во главе его стоял А.Н.Котляревский, я провел в Москве. Но результат его созидательной деятельности определил условия жизни творческой организации на многие годы вперед. Ему удалось создать то самое синкретическое единство консерватории и творческого союза, которое обеспечивало акцентное внимание всего исполнительского корпуса к музыке сугубо современной, рождавшейся здесь и сейчас. Не случайно многие годы ответственны секретарем Сибирского Союза был скрипач Виктор Минасян – профессор консерватории по классу камерного ансамбля, участник новосибирского трио, одного из самых авторитетных ансамблей, снискавших всесоюзную известность. Мне довелось наблюдать творческое становление Изяслава Бершадского, Георгия Григоренко, Григория Гоберника. Под занавес своей ректорской деятельности Котляревский приглашает в консерваторию выпускника Ленинградской консерватории Юрия Шибанова, могу предположить, что и с другим Юрием –

Юкечевым он тоже вел предварительные переговоры, хотя, скорее всего, приглашение Юкечева уже заслуга Евгения Гуренко – вслед за Котляревским многолетнего ректора Новосибирской консерватории, сохранившего традиции, заложенные в 60-е годы, – традиции объединенного Музыкального Дома. Именно в его стенах, в неразъемном симбиозе консерватории и творческого союза происходило и мое становление. В Новосибирске я завершил свою первую книгу, посвященную творчеству Шостаковича, обрел хоть и начальные, но важные навыки преподавания. Здесь я обрел друзей, внутренний контакт с которыми не прерывался никогда, побеждая сибирские расстояния.

Александр Казин (Петербург)

Частицы бытия
Роман с философией
(избранные отрывки)

Петербургское детство

Ни сны, ни явь

Я назвал эту главку так не потому, что цитирую Блока (хотя он до сих пор остается моим любимым поэтом, наряду с Пушкиным), а потому, что первые детские воспоминания действительно похожи на сны, в которых внутреннее неотделимо от внешнего, и всё вместе погружено в какой-то туман. Однако некоторые свои детские «сновидения» помню хорошо. Мы гуляли с бабушкой около памятника «Стерегущему» на Каменноостровском (тогда Кировском) проспекте, и какой-то дядя спросил меня: «Мальчик, сколько тебе лет?». Я гордо ответил: «Четыре года и шесть месяцев». Стало быть, это был 1950-й год. Помню ещё, как я болел, лежал в кроватке, и мама пела мне: «Баю, баюшки, баю, не ложися на краю. Придет серенький волчок и утащит во лесок». И тогда, и сейчас у меня от этой песни мурашки по коже и щемит сердце, хотя это вовсе не сентиментальность. Эта песня для меня – лейтмотив заброшенности человека – и маленького и большого – в таинственное земное существование, которое Константин Леонтьев прямо называл священнодействием, о чем я догадывался с детских лет, хотя и не умел назвать. И когда мне мама или бабушка говорили, чтобы я не лазил под диван, потому что там живет кикимора, я, не видя никакой кикиморы, всё же верил их речам и боялся. Сейчас бы я сказал, что там живет нечто/некто, способное материализоваться в виде, например, кикиморы или сологубовской недотыкомки.

Совершенно точно помню, как я потерялся. Как обычно, бабушка повела меня в Александровский парк (тогда парк Ленина), и я ка-

ким-то образом потерял её из виду. Не знаю уж, что пережила она, но меня охватил дикий ужас. Честно сказать, я никогда не отличался особой физической храбростью, вот и в тот раз мне надо было всего-навсего перейти через Кронверкский проспект (тогда проспект Максима Горького), по нему ходили трамваи и редкие автобусы и машины – но я боялся на мостовую и шаг ступить. Стоял и плакал. Опять-таки какой-то мужчина взял меня за руку и перевел через страшное пространство, и я вошел в парадное своего дома. Он находился – и сейчас находится – на другой стороне проспекта, прямо напротив театра «Балтийский дом» (тогда – театр имени Ленинского комсомола). Помню ещё, как нас с бабушкой чуть не забрали в милицию за то, что я вырыл на дорожке парка довольно заметную ямку, чтобы наполнить землей свое ведерко. И другой раз, когда мой детский велосипед действительно схватил рукой за руль милиционер, потому что я катался не там, где положено. Наверное, это был 1951 или 1952 год – времена суровые. Только что отгремело «ленинградское дело»…

Баба Белая

Как уже понял читатель, моя сознательная жизнь началась именно в Александровском парке – хорошо бы, чтобы она не слишком далеко от него и закончилась. «Не дай мне Бог, не дай мне Бог другого». «Я возвращался как домой в простор меж небом и Невой» в буквальном смысле слова, хотя родился волею судьбы – точнее, войны – не в Петербурге, и даже не в Ленинграде, а в Смоленске, куда моя мама приехала к своим родителям меня рожать. Деторождение состоялось 21 (8 по православному календарю) ноября 1945 года, в день архистратига Михаила и всех небесных сил бесплотных, а нескольким месяцами раньше, в августе 1945 года, в немецком (теперь польском) городе Мариенвердер умер мой отец, заразившись брюшным тифом. Недавно я нашел в сети карту этого города, и даже кладбище, где он, возможно, похоронен. Перефразируя Высоцкого, спасибо вам, родители, что успели зачать меня, хотя, по нынешним меркам, поздновато – маме тогда было уже сорок лет. Отец и мать были военными врачами, служили в одном медсанбате (он – майор, она – капитан). Познакомились они ещё в ленинградском мединституте, находясь в студенческом звании. Было это, судя по рассказам мамы, в начале 30-х годов, так что я поздний ребенок во всех смыслах этого слова. «По идее», я должен был родиться году этак в 1932, так что те-

перь (я пишу эти строки в декабре 2011 года) мне должно было бы быть все 79 годочков или, что вернее, я существовал бы уже где-то в другом измерении. Но человек предполагает, а Бог, как известно, располагает.

Происхождение моих родителей заслуживает отдельного рассказа. Отца, как уже было сказано, я не знал, однако о нем много говорили мама и бабушка. Бабушку по отцу звали Надежда Георгиевна Шпарварт, была она как лунь седая (я звал её «баба белая»), рождения, если не ошибаюсь, 1877 года. Происходила она из семьи обрусевших немцев, была коренная петербурженка, и всегда гордилась тем, что родилась в этом великом городе на Гороховой улице. Деда – то есть её мужа – я тоже никогда не видел, и вообще о том, кто был отцом моего отца, в доме никогда не упоминали. Единственно, что было известно, это дата отцовского рождения – 1908 год, и место – швейцарский город Лозанна. В сущности, по нынешним правилам отец был гражданином франкоязычного кантона Во, почти как Ставрогин у Достоевского, хотя, конечно, ничего общего с этим «сверхчеловеком» он не имел. (Впоследствии один швейцарец советовал мне обратиться в Лозанну по поводу отца – «сразу гринкарта!» – но я сказал, что мне это не нужно). Как выражалась мама, единственное, за что папа стремился отвечать в жизни – это за свой белый медицинский халат. Лицо у него было тонкое, «европейское», о чем я могу судить по увеличенной фотографии, висящей теперь в моем кабинете. Там он совсем молодой, во всяком случае, по сравнению со мной нынешним – да и погиб он всего лишь в 37 лет…

Но продолжаю о бабушке. Я думаю, она «не просто так» поехала рожать отца в Швейцарию. И дело не только в том, что юридически и церковно (по крещению она была лютеранка, хотя в Бога не верила) она никогда не была замужем. Кроме всего прочего, она была «революционерка», социал-демократка по убеждениям. Я до сих помню три песни в её исполнении. Первая – «Марсельеза» (по-французски), а вторая звучала так:

Царь испугался, издал манифест:
Мертвым свобода, живых под арест.

Знала бы она тогда, что её внук в зрелые годы станет «метафизическим» монархистом! Или вот ещё:

Встань, подымись, социал-демократ,
Ведь потеря программы не шутка.
Раздайся же голос рассудка:
Назад, назад, назад, назад, назад!

Между прочим, через несколько лет после её смерти я, будучи уже в девятом или десятом классе, обнаружил в нашем письменном столе (я и сейчас пишу за ним) несколько писем М.Горького. Это были короткие деловые записки, касавшиеся каких-то машинописных работ: до революции Надежда Георгиевна работала машинисткой. Наверное, их надо было отнести в Пушкинский дом, но я тогда не придал им значения. Не знаю, куда они потом делись.

С «бабой Белой» связано начало моей «культурной жизни». С ней я научился читать, наверное, лет в пять, а до того она мне читала вслух, прежде всего Пушкина и Лермонтова, так что я при гостях гордо декламировал «У лукоморья дуб зеленый», «Песнь о вещем Олеге» или лермонтовское «В шапке золота литого старый русский великан поджидал к себе другого из далеких чуждых стран». Ещё она читала мне романы Жюля Верна, они и теперь стоят у меня на полке. Когда мне бывает плохо, я открываю наугад любую страницу «Таинственного острова» или «Детей капитана Гранта» и погружаюсь одновременно в собственное детство и в мир океанов, белых парусов и неизведанных земель – абсолютно чистый и светлый. К стыду своему, я плохо с бабушкой обращался, иногда даже поднимал на неё руку, хотя она души во мне не чаяла, да и звали меня дома Леней, а не Сашей в честь её погибшего сына – моего отца. Она пережила дома первую, самую страшную блокадную зиму, а потом её как немку выслали из Ленинграда куда-то в Сибирь. Помнится, когда я спрашивал её о Боге, она отвечала, что если бы Он был, он не допустил бы на земле таких страданий. Кончила она свою жизнь тоже тяжело – в доме престарелых, куда она ушла из нашей перенаселенной комнаты (мама, две бабушки и я) в коммунальной квартире. Умерла она в 1955 году, когда мне было 9 лет, на похороны меня не взяли, и сейчас я даже не знаю, на каком кладбище её искать, а спросить не у кого. Бабушка, прости меня, я каждый день молюсь за тебя, хоть ты и безбожница.

Баба Черная

Вторая бабушка – «баба черная», по цвету её волос, заплетаемых в косу – была совсем другим человеком. Во-первых, она была на десять лет моложе (1887 года рождения). Во-вторых, она представляла иной тип личности и тип рода. Вопреки всем войнам и революциям, она сохранила православную веру своих предков. Каждый вечер она молилась пред иконой целителя Пантелеймона (она и теперь стоит у меня среди других икон), шепча тихие, непонятные мне слова. С этим связано – я это прекрасно помню – и мое первое религиозное чувство. Наблюдая и слушая из своей кроватки, как она молится, я в один прекрасный вечер вдруг испытал внутри своей детской души что-то совершенно необычайное, какой-то подъем и неизъяснимую сладость духа. Все мистики в один голос утверждают, что словами подобное переживание не передается, и я с ними совершенно согласен, но когда меня иногда спрашивают, как я ощущаю присутствие Божие, я знаю, что мог бы на этот вопрос ответить – однако молчу…

По сравнению с петербургской интеллигенткой «бабой Белой», Надежда Владимировна Казина (фамилия по мужу, в девичестве она носила фамилию Грекова) была, что называется, простым человеком, хотя происходила, судя по её словам, из дворян, в молодости работала учительницей где-то на Волге (которую и переплывала забавы ради – полагаю, что не в самом широком месте), потом вышла замуж, и уже больше, насколько я знаю, нигде не служила. Относительно меня она исполняла в основном «материальные» обязанности – прежде всего, готовила пищу на нашей коммунальной кухне для всей семьи, и в школу меня водила именно «баба Белая», а не «баба Черная». Иногда она ходила в церковь – в ближайший к нам Князь-Владимирский храм на Петроградской стороне, до которого, впрочем, надо было ехать 3 остановки на трамвае. И просила у мамы для этого «медный грошик», так как своих денег у неё не было. Всю свою пенсию в 16 рублей («за потерю кормильца») она отдавала в семью.

Кормильцем её – то есть её законным мужем и моим дедом – являлся Борис Семенович Казин, фамилию которого носила моя мама Мария Борисовна Казина (кстати, писаная красавица в молодости), и которую сейчас ношу я. Таинство церковного венчания с дедушкой относилось, как я теперь понимаю, к числу самых дорогих её воспоминаний, Где это было, точно не знаю, но я запомнил, как она рассказывала про трезвон колоколов, и как шла она вся в белом, а хор пел

«Гряди, гряди, голубица…» Вообще мои предки по материнской линии жили преимущественно в небольших городах и городках западной России, большей частью в Смоленской губернии или поблизости. Смутно помнятся мне названия Дубровка, Невель, Рославль, Двинск (нынешний Даугавпилс, теперь это Латвия). Иногда она напевала простенькую мелодию на такие слова: «У нас в Дубровке зимой климат жаркий и сухой» – кажется, из любительского спектакля-водевиля, в котором она играла в этой самой Дубровке. При Советах дед служил, насколько я уразумел из её рассказов, по железнодорожной части, дослужился даже до начальника станции.

Борис Семенович Казин происходил, вероятно, из служилого дворянства, революция застала его штабс-капитаном императорской армии. Других подробностей я не знаю – об этом при Советской власти старались не говорить, тем более при детях. У меня за стеклом до сих пор хранится семейная фотография лета 1916 года, где запечатлены мой дед в форме царского офицера (потом на обороте эту дату переправили на 1917), молодая моя бабушка с роскошной черной косой в длинном платье, моя мама – девочка лет восьми, её брат (мой дядя Коля) – мальчик лет четырех, их двоюродная сестра Нина и брат Миша. Все они теперь уже умерли. Смотрю на эту карточку – вот оно, «запечатленное время», как сказал бы Андрей Тарковский. Страшная штука время. Платон утверждал, что время есть подвижный образ вечности. Я бы сказал, что время – это подвижный образ смерти. Впрочем, если бы люди не умирали, жизнь бы остановилась.

Чтобы закончить с «древней» моей генеалогией, могу сообщить, что я до сих пор так и не удосужился серьёзно заняться родословной своей семьи. Может, и соберусь когда-нибудь, тем более, что у меня перед глазами пример моего друга и соседа по Зеленогорску писателя Дмитрия Каралиса, автора замечательных «Записок ретроразведчика». Простейший способ добычи быстрой информации такого рода– интернет – пишет, что начальное упоминание о Казиных относится к временам Ивана 1У Грозного, у которого Ляпун Казин служил воеводой. Был ещё адмирал Казин, который в середине Х1Х столетия командовал Морским кадетским корпусом в Санкт-Петербурге (о чем свидетельствует мраморная доска в вестибюле бывшего дворца Миниха на углу набережной Большой Невы и 12-й линии В.О.). Тот же источник сообщает, что имеются многочисленные разветвления дворянского рода Казиных – тамбовские, орловские, калужские, смолен-

ские. Скорее всего, дед Борис происходил именно из смоленской его ветви. Он и умер в Смоленске в 1945 году – через неделю после моего рождения. Бабушка рассказывала, что он успел спросить, кто родился у Маруси (моей мамы). Ему сказали – мальчик, и он успокоился.

Квартира

Месторазвитие (если употребить любимый термин евразийцев) моего детства заслуживает специального описания. Проходя ныне по Кронверкскому проспекту мимо дома № 47, я не знаю, чего мне больше хочется – поскорее уйти или остаться тут навсегда, и стоять, задрав голову на уровень шестого этажа, чтобы получше видеть высокий эркер и венчающий его балкон той самой комнаты, где я вырос и жил до 22 лет, вплоть до женитьбы и переезда в Купчино. Я пробовал тут ходить один, с друзьями и подругами, трезвый и не очень – результат всегда один: экзистенциальный взрыв, фрустрация, сшибка противоположный энергий. «Никогда не возвращайтесь в прежние места» – кем это сказано? Особенно туда, где вы были счастливы. Впрочем, несчастий там тоже хватало.

Дом № 47 по Кронверкскому проспекту был построен в 1912 году (арх. Н.А.Никулин), как раз накануне всех катастроф XX века. Квартира № 35 на последнем этаже, под самой крышей, из пяти комнат, с большой кухней и отдельной комнатой для прислуги, была моим родовым гнездом в прямом смысле слова – до октября семнадцатого (и некоторое время после) она принадлежала моей бабушке Н.Г.Шпарварт и её родной сестре Аделаиде Георгиевне Шпарварт, между прочим, одной из первых женщин-врачей в России. До сего дня у меня на шкафу хранятся собрания сочинений Гете, Шиллера и Гейне, напечатанные по-немецки готическим шрифтом и помеченные личной печатью с твердыми знаками: «Врачъ Аделаида Георгиевна Шпарвартъ». Десятилетия спустя, когда я жил с мамой и бабушками в этой квартире – в единственной, правда, самой большой комнате, оставленной после «уплотнения» бывшим хозяевам – в коммуналке происходила скрытая (иногда обострявшаяся) классовая борьба, потому что часть её населения составляли мещанские родственники и потомки нашей бывшей прислуги. Они называли нас барами, а друг друга (когда ссорились) – «поломойками погаными» и «крысами магазинными». Однако юное поколение насельников квартиры (а детей там одно время собралось шесть человек, ровно по числу ком-

нат/семей) этих различий уже почти не чувствовало, и дружно играло в прятки и жмурки в общем коридоре.

Но сейчас не об этом. Сейчас я хочу описать именно Место этой квартиры, в котором гениально совпали одновременно её физика и метафизика. Большой полукруглый балкон нашей комнаты, её два окна и застекленная дверь выходили буквально в небо – точнее, как раз в тот простор между небом и Невой, о котором я уже упоминал. Наверное, у каждого коренного петербуржца есть свои заветные места, виды и горизонты, но ручаюсь, что такого великолепия, или, лучше сказать, праздника красоты – не примелькавшейся, открыточно-рекламной, а мощной, суровой и вместе с тем захватывающей дух – мало кто из них видел. Во всяком случае, никаких изображений Петербурга (живописных, фото и т.п.) с этой точки зрения я никогда не встречал. Представьте себе полет на высоте шестого этажа (не нынешнего, а тогдашнего, 1912-го года; по-нынешнему это примерно десятый) над центром Петербурга – от Петроградской стороны над Александровским парком прямо по направлению к золотому шпилю Петропавловского собора и крепости. Непосредственно перед нашими окнами – через полукруглую площадь – находился фасад театра им. Ленинского комсомола (фундаментальной сталинской постройки), чуть правее, за купами деревьев – Народный дом имени императора Николая Второго, впоследствии – кинотеатр «Великан» (сейчас там, кажется, Мюзик-холл). Кстати, именно в Народном доме моя «баба Белая» чуть ли не в вечер 25 октября 1917 года слушала Шаляпина, не зная, что живет уже «при социализме». Ещё правее с балкона виднелся кусок Большой Невы с силуэтами Васильевского острова. Замыкала правую часть панорамы колокольня Князь-Владимирского собора, действовавшего, между прочим, всю блокаду. Левую часть кругозора отмечала мозаичным куполом и двумя минаретами крупнейшая в Европе мусульманская мечеть. Охват был почти в 180 градусов. Но главным в описанной панораме, повторяю, был небесный полет над раскинувшимся внизу судьбоносным градом, этим созданием европейского модерна, выполненным с русским размахом. Как я думаю сейчас (живя в Купчино на первом этаже), этот полет, вероятно, оказался решающим впечатлением моей юной жизни. Достоевский где-то пишет, что если есть у человека хотя бы одно подобное воспоминание – спасен такой человек вовеки. Не знаю, как насчет вечного спасения, но в минуты тяжких раздумий о

присутствующем в этом падшем мире (и во мне самом) зле я иногда совершаю в своем воображении этот невидимый полет – и солнце освещает вселенную.

Комната

В отличие от Фрейда, я не склонен абсолютизировать детские переживания, тем более эротические (тут я солидарен с набоковским ехидством по поводу «венской делегации») – тем более, что собственно эротики в моем раннем детстве я почти не припомню. Конечно, теплое присутствие матери всегда было на первом плане, но никакого «эдипова комплекса» я не испытывал вплоть до появления отчима, Петра Яновича, что произошло значительно позже, когда я учился уже в четвертом-пятом классах. Да и то это была скорее не ревность, а раздражение по поводу вторгшегося в мою жизнь (и прежде всего в мою комнату) чужого человека. Но не стоит опережать события.

Как я уже сказал, мы жили в 22-х-метровой комнате вчетвером с мамой и двумя бабушками. Комната была с левой стороны перегорожена большим шкафом, как бы разделявшим её надвое. За шкафом находилась мамина кровать, перед ним слева – кушетка «бабы Черной», отгороженная от середины комнаты большим обеденным столом, раздвигавшимся для прихода гостей. Справа от стола через проход была постель «бабы Белой», а моя кроватка стояла ближе к входу, справа от входной двери. После того, как Надежда Георгиевна покинула нас, там поставили диван (впоследствии раскладной), служивший мне ложем вплоть до 1968 года – года переезда. Всю противоположную стену занимали большие окна и прозрачная балконная дверь, выходившая – я уже писал, куда…

В комнате находилось немало ценных фамильных вещей Шпарвартов. Стоял письменный стол моего отца со старинным чернильным прибором, пресс-папье и великолепной настольной лампой бронзового цвета. Ели мы серебряными ложками, на которых была выбита дата «1859». Всё это и сейчас живет у меня в новой квартире. Была ещё настоящая антикварная бронзовая фигура полуобнаженной девы, держащей в руке светильник, но я её – кажется, классе в пятом – недолго думая, отнес на школьный двор и бросил в общую кучу, когда нас заставляли собирать металлолом, за что получил приличный нагоняй от отчима. Правую «парадную» стену комнаты занимали

две загадочных масляные картины в золоченых овальных рамах, на одной из которых изображен испанский город Мадрид, а на другой – французский Трувиль, причем живописное полотно украшено было ещё кусочками цветной слюды, так что они сверкали и переливались, особенно при электрическом свете. Эти картины и сейчас висят у меня на стене купчинского дома, хотя, к стыду своему, я так и не знаю их происхождения. Как-то в студенчестве я даже написал стихи про эти картины, кончавшиеся таким словами:

Испанский художник
Портрет на стене
Давным-давно
Посвятил мне.

Мама приходила с работы около шести часов вечера. Работала она старшим школьным врачом Ждановского (теперь Приморского) района Ленинграда, обедала и ложилась отдохнуть. Телевизоров тогда ещё не было – первый телевизор у нас появился только в 1963 году, когда я учился уже на первом курсе университета. За меня отвечали бабушки. Конечно, я, как и все дети, пробовал рисовать, лепить, играть в шахматы, зимой катался на коньках (наш каток в парке был там, где сейчас расположен известный «мини-Петербург» с глазеющим на него посетителями), летом – на велосипеде, но основным моим занятием было чтение. Подобно Горькому, многим хорошим в себе я обязан книгам. Сначала в бабушкином исполнении, а потом сам я читал Пушкина, Лермонтова, Жюля Верна, Робинзона Крузо, Гулливера, Дерсу Узала, маленького лорда Фаунтельроя. Очень любил книгу Р.Авенариуса «Юношеские годы Пушкина», наслаждался «Коньком-горбунком» Ершова. Всего, конечно, не перечислишь, да и не нужно. Главное, что стоит отметить – развитие у меня (посредством чтения) того, что психологи называют продуктивным воображением, и чего почти лишены современные дети, растущие в готовом мире виртуальных клипов/симулякров. Подобно художнику-модернисту, я воображал себе – вслед за писателем – новые вселенные, обладая вместе с тем по отношению к ним несомненным чувством собственности и интимного первородства. «Мой Жюль Верн», «мой Пушкин» – тут права Цветаева, хотя теперь я понимаю, что существуют под-

линные Пушкин и Жюль Верн, открывшие людям свои неизведанные планеты по благодати Божией:

Тщетно, художник, ты мнишь,
Что творений своих ты создатель.
Вечно носились они над землею,
Незримые оку.

(А.К.Толстой)

Кроме чтения, были, конечно, и другие занятия, но все мои опыты по практической части оказывались, большей частью, неудачны. Я никогда не любил и не умел ничего делать руками – и сейчас не люблю и не умею. Мой любимый друг философ Эльмар Соколов (о нем ниже) иногда называл меня беспочвенным человеком, и в смысле отвращения к любой материальной деятельности это правда. Спортом я тоже не занимался – только в восьмом классе я увлекся настольным теннисом. Кроме прогулок в парке (сначала с бабушкой) и чтения, я до школы, в сущности, ничем специально не занимался, если не считать не очень удачной попытки научить меня немецкому языку. Лет в 6 меня отдали в так называемую «группу», которую частным образом вела природная немка Эльза Карловна. Раза 2 в неделю меня водили к ней домой на улицу Большую Монетную (тогда Скороходова), куда приходили ещё человек 5 детей, мы там играли, пили кофе с молоком и пытались говорить по-немецки, хотя я мало немецкого оттуда вынес. Честно говоря, мне всегда лень было заниматься иностранным языком, которого я так толком и не выучил, в отличие от моего сына Филиппа, который изъясняется по-английски как по-русски, и читает на этом языке лекции в американских университетах. Между прочим, именно находясь на одном из занятий в этой группе, я услышал о смерти Сталина. Помню, как многие плакали прямо на улицах. Значит, было 5 марта 1953 года.

Соседи

Как я уже упоминал, в нашей квартире имелась детская компания. Дети были разные, но общались довольно тесно, благо места хватало в нашем большом коммунальном (бывшем шпарвартовском) коридоре, заставленном шкафами и корзинами – на каждую семью по шкафу. Старшей была девочка Ляля, свысока относившаяся к нам,

малышам, и третировавшая меня как «гогочку» и маменькиного сыночка. Однако у неё был патефон, потом проигрыватель, и я до сих пор при звуках заунывного «Маленького цветка» мгновенно переношусь памятью в её комнату, смежную с нашей, и всю заставленную зеркалами. Однажды из-за неё я чуть не пострадал. Была она довольно симпатичная, за ней ухлестывали большие парни в парке на катке, и когда они узнали, что я её сосед, стали приставать ко мне с расспросами, где она живет, и как её фамилия, Я пытался не выдавать, но, в конце концов, назвал её фамилию – правда, несколько искаженной. С уличными и дворовыми мальчишками я вообще мало водился: что-то меня от них отвращало. Гораздо позже, как помнится, Ляля показывала мне нож, оставленный у неё на хранение знакомым парнем, ушедшим в армию; потом он стал её мужем.

Другим моим соседом – в комнате слева – был Сашка, годом старше меня. Особой дружбы с ним у меня не было, но мы с ним мерились силой, боролись, иногда ходили в кино, порой даже пели песни дуэтом – например, «Варяга» или «По долинами и по взгорьям». Учился он неважно, читал мало, мать его работала уборщицей. Отцов ни у кого из нас не было – война. Были, правда, у Сашки, два старших брата, Олег и Игорь, служившие на флоте матросами. Помню, как они принесли и подарили Сашке новый велосипед, а потом напились и подрались с сожителем его матери. Грохот в квартире стоял неимоверный, я от страха забрался куда-то под диван. Из комнаты слева нередко неслись крики – мать часто била Сашку ремнем, и орала на него благим матом. С этим Сашкой связаны у меня и какие-то детские пакости сексуального характера, но писать об этом противно. Была у него ещё столетняя бабушка, не умевшая ни читать, ни писать. Я ей говорил: «Вот это буква А, а это Б», и она соглашалась. В один прекрасный день она умерла, её обмывали хорошо выпившие братья-матросы прямо в их комнате на столе, потом она всю ночь там лежала, и я боялся, что она встанет и пойдет по коридору. Впоследствии Сашка закончил «ремеслуху» и стал рабочим. Последнее мое воспоминание о нем – я завязываю ему галстук, чего он сам делать не умел, а он в тот день собирался, кажется, на собственную свадьбу.

В комнате напротив жила семейная пара – дядя Леша-шофер и его жена Шура, работавшая счетоводом в магазине. Эта Шура, кстати, оказалась первой женщиной, виденной мною полностью обнаженной через неплотно закрытую дверь в ванной. Дядя Леша прихо-

дил после работы в кирзовых сапогах, ему грела воду старушка-мать, он мыл руки, выпивал полстакана водки и обедал, смачно чавкая вареным мясом. Тетя Шура, видимо, изменяла ему, после ряда скандалов они развелись, и дядя Леша стал жить в комнате Сашки с его матерью. Иногда он напивался и матерился на всю квартиру, пытаясь побить свою бывшую жену. Была ещё маленькая, в 9 кв. метров, комната для нашей прислуги, в которой одно время жила семья из пяти человек – муж, жена, бабушка и двое детей. Правда, довольно скоро советская власть дала им другое жилье – не знаю уж, какое.

Восстанавливая сейчас в памяти эту быль, я не удивляюсь ничему и ни от чего не отказываюсь. Почти все тогда так жили. Конечно, я был тогда ребенком – не знаю, как бы я выдержал подобную жизнь взрослым. Бывали в ней и хорошие моменты. Все ходили, например, друг к другу «на телевизор», помогали при болезни, один раз даже отмечали вместе Новый год. По радио передавали прекрасную классическую музыку и народные песни, мы все смотрели хорошие русско-советские фильмы, у нас был единый городской фольклор. Жизнь оборачивалась, прямо по Николаю Федорову, «общим делом», особенно на коммунальной кухне, где я помню ещё керосинки и примусы, пока в Ленинград не провели газ. С течением времени, однако, общего в этой жизни оставалось всё меньше, жильцы (в том числе и дети) постепенно отдалялись друг от друга, так что, когда я покидал наше бывшее фамильное гнездо, я уже почти ни с кем из соседей не разговаривал, да и они со мной тоже.

Так промелькнули мои детские годы. Надо ещё сказать, что рос я довольно болезненным мальчиком, часто лежал в постели, воспаления легких были у меня обычным явлением – может, тогда и выработались у меня вкус и привычка к одиночеству. Уже тогда я ясно ощутил, что есть «Я» и «не-Я», разделенные непробиваемой онтологической стеной, хотя Беркли и Фихте прочел значительно позднее. Может, я так и остался бы до конца жизни на этой солипсистской («Я – «бог») позиции, если бы жил где-нибудь в другом месте, или хотя бы несколькими этажами ниже, где перед моими глазами не разворачивалось бы почти с принудительной силой пространство света, пересиливавшее (или, по меньшей мере, уравновешивающее) все остальное. Стоило выйти на балкон – и вот он, мир Божий. Правда, я не знал тогда, что он Божий.

Родственники

Пушкин, как всегда, попадает в точку. Отношения между родственниками у русских, действительно, довольно странные – мы ценим не столько кровь, сколько дух. Я много раз видел, как, например, кавказцы мгновенно определяют по лицу земляка: свой своего издалека чует. У меня были (и есть сейчас) близкие по крови люди, однако они так и не стали для меня ближними.

Самым близким по рождению был дядя Коля, родной брат мамы и сын бабы Черной. Жил он с семьей в Москве, был каким-то начальником средней руки, изредка приезжал в Ленинград, но в нашей единственной комнате это превращалось – во всяком случае, для меня – в муку. Хотя был он неплохим и даже веселым человеком, любил выпить и пошутить. Помнится, уже в студенческие годы, во время его очередного приезда в Ленинград, мы пошли с ним в ресторан перекусить. Напротив сидел какой-то мужчина, и дядя Коля вдруг начал громко провозглашать тосты за его здоровье. Тот обиделся, я думал, они подерутся, но обошлось. Последний раз я видел его в 1969 году, когда он приезжал на похороны бабушки. На похороны своей сестры – моей мамы – он уже не приехал.

У дяди Коли была жена тетя Валя, которая много улыбалась, но улыбка её была какая-то ненастоящая. Лично мне она ничего плохого не сделала, но когда умерла баба Черная, она вдруг стала присылать нам письма, где писала, что мы бабушку ограбили, спилили с её мертвой руки обручальное кольцо и т.п. Я, помню, сильно удивился, но с тех пор как-то о ней забыл. Живут в Москве их дети – моя двоюродная сестра Марина и брат Борис. С Мариной мы дружили в детстве, когда она изредка появлялась у нас, с Борисом виделись мало, всего раза три в жизни, но я до сих пор благодарен ему за то, что он подарил мне почти новый экземпляр моего любимого «Таинственного острова» с братской надписью. Никакой связи с ними у меня сейчас нет.

По соседству с нами на Кронверкском проспекте жила тетя Нина (двоюродная сестра моей мамы) со своим мужем дядей Митей (Дмитрием Михайловичем Трофимкиным). Тетя Нина была добрая толстушка, преподавала французский язык и разрешала мне гулять в парке с их великолепной черной немецкой овчаркой Дели, которую я обожал. Что касается дяди Мити, то из всех моих родственников он был наиболее серьёзным и талантливым человеком. Служил он по

строительной части, видимо, в немалом чине, потому что жили они в огромной трехкомнатной квартире, выходящей окнами прямо на Петропавловку. В дяде Мите чувствовалась какая-то внутренняя сила, он был даже красив, как бывают красивы умудренные жизнью крепкие старики. Кроме того, он был художником и прекрасным фотографом. По некоторым его тогдашним словам могу судить, что был он убежденным коммунистом.

Имелся ещё дядя Миша – брат тети Нины. Это был enfant terrible казинского рода. Одно время он приходил к нам в форме морского офицера с кортиком и позволял мне играть с ним, но потом с ним что-то случилось, он бесконечно менял места работы, жительства и жен (одну из них я, каюсь, выгнал на улицу ночью, не захотев ночевать с ней в одной комнате). Венцом его эпопеи стал фельетон в газете «Ленинградская правда» (с которой я потом тесно сотрудничал). Назывался он «Доцент за 30 копеек», где рассказывалось о моем дяде, который якобы сам себе присвоил ученую степень. По нынешним временам, когда свободно продаются и покупаются любые дипломы и звания, это, конечно, пустяк, но по советским меркам это было немало.

Особого упоминания заслуживает друг нашего дома Николай Михайлович Александров, филолог-германист, настоящий доцент педагогического института имени Герцена. Он приходил ко мне на дни рождения всегда с коробкой конфет и бутылкой дорогого марочного вина «Сурож». Как-то за столом зашел разговор о Горьком, и он поразил меня, советского школьника, своим высказыванием: «Горький был совершеннейший мерзавец». Судя по рассказам мамы, Николай Михайлович дружил с моим отцом, а сам происходил из старинного рода петербургских аристократов. Его отец был действительным тайным советником Государя, и в это можно было поверить. Манеры Н.М. решительно отличались от манер окружающих советских людей, да и внешность его выдавала иную классовую и генетическую природу: узкое тонкое лицо, изящный нос с горбинкой, пенсне, изысканно правильная речь. Помнится, встретив его в Публичной библиотеке, моя жена Лена решила пригласить его в гости и сказала: «Николай Михайлович, возьмите и приезжайте к нам!». Он улыбнулся и переспросил: «Простите, что я должен взять?». Супруга его, Клавдия Леонидовна, тоже «из бывших», в конце жизни сошла с ума и пряталась иногда у нас в парадной, жалуясь, что её преследуют…

Школа

В школу я пошел 1 сентября 1953 года, на год позже, чем следовало, так как родился в ноябре, и меня решили подержать дома ещё некоторое время. Школа № 91 находилась в двух трамвайных остановках от дома, на углу Большой Пушкарской и Введенской. Она и сейчас там находится – в двух шагах от Введенской гимназии, где учился в свое время маленький Саша Блок. Не случайно я так люблю Блока – мы с ним даже росли в одних и тех же местах, включая школу и университет. Справа от школы, если смотреть с её крыльца, за площадью находится небольшой сад, где прежде стояла Введенская церковь, снесенная в 1932 году. Сейчас на стене соседнего дома видна надпись, извещающая, что здесь было явление Божьей Матери. Тогда, конечно, надписи не было.

Хорошо помню торжественный день, когда мама отвела меня первый раз в первый класс с букетом цветов в руках. Нас выстроили парами, отвели на четвертый этаж и рассадили по партам.

Первую учительницу мою звали Екатерина Захаровна Розановская, это была полная пожилая женщина, жила она прямо в школе и вела нас с первого по третий класс. Учила меня писать ручкой с чернильным перышком и считать на счетах. Была она добрая, не сильно образованная, говорила «ножни» вместо «ножницы», «цвет» вместо «цветок» и т.п. Как-то я спросил её, кто такие самураи («В эту ночь решили самураи…»), ответила она довольно невразумительно. Нянчилась она с нами бесконечно, и было с чем. Я, например, когда мне не хотелось поглощать свой завтрак, засовывал домашние бутерброды куда-то себе в штаны, и ей приходилось извлекать их оттуда. Помню я её всю жизнь, хотя и косточки её давно распались: первая учительница, как и первая любовь – знаки бытия. Несравненно меньшее значение имел директор школы, высокий и лысый татарин Михаил Александрович Валишин, которого все очень боялись, и строгая еврейка-завуч Дора Львовна. Был ещё учитель физкультуры, мы его звали Савельич, довольно суровый по обращению со своими учениками мужчина. Выстраивая нас в шеренгу («На первый-второй рассчитайсь!»), он обзывал нас рахитами, особенно тех, кто был слабоват в гимнастике и баскетболе. «Так на горшке сидят, а не на брусьях!» – приговаривал он какого-нибудь «рахитика», и я нередко попадал на его беспощадный язык. Правда, потом, когда я, уже в вы-

пускном классе, стал почти профессионалом малого тенниса, он меня очень зауважал, и даже стал здороваться со мной за руку. Иногда он запирался в химическом кабинете вместе с учителем химии симпатичнейшим Владимиром Клавдиевичем Зензиновым, и они, как видно было в замочную скважину, пропускали там по рюмочке спирта. Про Владимира Клавдиевича ещё помню, как он начинал диктовать классу свои химические формулы громовым голосом, почти как Левитан: «Алюминий!!!», так что дрожали стекла …

Несомненное отношение к судьбе каждого человека имеют одноклассники, причем в младших классах не меньшее, чем в старших. Некоторые из них остались потом со мной на всю жизнь. 1953 год был последним годом классического гимназического разделения на мужские и женские школы (всё-таки Сталин был советским императором), поэтому среди первоклашек были одни парни, из которых три человека стали потом моими друзьями. Первого звали Саша Штемпель, второго Саша Борухович, третьего Володя Михайлов.

Сначала про первого из них, тем более, что со вторым и третьим мы сошлись значительно позднее. С Сашей Штемпелем мы сидели за одной партой вплоть до седьмого класса, ходили вместе домой (нам было по дороге), перезванивались по телефону насчет уроков (он лучше меня успевал по математике), и, конечно, практически ежедневно гуляли с ним в парке. Вплоть до четвертого класса нас сопровождала маленькая старушка тетя Шура, то ли прислуга, то ли дальняя его родственница, которой моя мама ещё что-то приплачивала от себя. Была она, очевидно, начитана в библейской литературе, так как нередко потчевала нас цитатами, «как боженька сказал». Помню, как я поразился, услыхав от неё, что были люди, жившие по восемьсот лет. Зимой мы катались на лыжах вокруг Петропавловской крепости, строили снежные берлоги в сугробах, ходили на каток, один раз даже там подрались. Жил Саша на улице Воскова, в одном из тех маленьких запутанных переулков, которыми славится Петроградская сторона. В его доме было печное отопление, что мне было в диковинку. К тому же Саша был ярко рыжий, как и его отец, служивший где-то пожарником. Особенно любили мы с ним ходить в Артиллерийский музей, расположенный на кронверке Петропавловской крепости, в грандиозном здании бывшего николаевского арсенала. Думаю, это одно из лучших мест в Петербурге, его подлинный genius loci. По дороге через парк надо было пройти мимо не менее вы-

разительного здания Травматологического института (сейчас там Академия правосудия), построенного в начале XX века в стиле северного модерна. На одном из фасадов этого строения находится большая мозаичная икона Божией Матери, исполненная по рисунку Петрова-Водкина. Тут мы неоднократно наблюдали, как некоторые проходящие мимо женщины вдруг бухались на колени и начинали креститься, что вызывало у нас преимущественно смех: ни в каких богов мы не верили. Более того, когда у одной девочки – уже во втором классе – мы обнаружили крестик на шнурочке, издевательствам не было конца. Бедная девочка (фамилия её была, если не ошибаюсь, Панфиленко) плакала и не знала, куда деваться. Теперь она может утешаться тем, что уже в раннем детстве пострадала за Христа.

Конечно, поначалу в школе было очень неуютно. Я имею в виду сам способ публичного существования в коллективе, в толпе, в стае ровесников. Собрание детей отличается почти теми же качествами – и хорошими и дурными – что и сборище взрослых, что лишний раз демонстрирует падшее состояние маленького человека с его «невинной слезинкой», о которой так сокрушался Достоевский. Подобно герою набоковской «Защиты Лужина», я инстинктивно пытался найти в пространстве точку, равноудаленную от всех моих одноклассников. Ровесники, с которыми мне ежедневно приходилось проводить сначала по четыре, а затем по пять и по шесть часов, большей частью казались мне грубыми, злыми, так и норовящими сотворить мне какую-нибудь гадость. Потом, уже будучи взрослым, и наблюдая детские и юношеские компании, я многократно убеждался в правоте тех своих печальных впечатлений: дети первым делом стремятся самоутвердиться за счет другого. Особенно это касается мальчишек, где всё решает физическая сила. Помню, как в классе пятом, когда мы с моим другом Штемпелем дразнили одну девочку по фамилии Мухамеджанова («Мух, мух, мух…»), она попросила Володю Михайлова (будущего моего юношеского приятеля и собутыльника) унять нас, и он, будучи гораздо сильнее, взял и стукнул нас с Сашей друг о друга головами: вопрос был решен. Был в классе ещё один силач, Игорь Гвоздев, добродушный по природе парень, но уже в восьмом классе они так страшно подрались с тем же Михайловым в раздевалке спортзала, что разнять их смог только сам подоспевший Савельич. Не знаю уж, как они друг друга не покалечили.

Так или иначе, уходя из школы и возвращаясь домой, я облегченно вздыхал, как бы оставляя где-то в другом измерении напряжение школьного пространства-времени. Думаю, здесь играло свою роль и мое интеллигентски-дворянское происхождение: большинство однокашников были вполне рабоче-крестьянскими ребятами. Говорю это без всякого снобизма и желания выделиться. Просто я отчетливо ощущал, что они другие, даже «Другие» с большой буквы, если вспомнить излюбленное словечко постмодерна (который, правда, кроме этого «другого», ничего и не видит). И тогда и теперь я пытался/пытаюсь войти в общение (утверждение общего) с другими, превратив таким образом другого в ближнего. К сожалению, это редко удается. В начальных классах это удалось с Сашей Штемпелем. Позже – с Сашей Боруховичем (да и то с оговорками). Была ещё девочка Оля, которая недолго сидела со мной за одной партой. Потом она вдруг заболела и умерла. Помню, мама сказала мне об этом на улице, темным вечером, в отвратительную слякотную погоду с тающим на лету снегом, какой бывает, наверное, только в Петербурге. Я почувствовал какую-то беспросветную тяжесть в окружающем, во всём этом мокром, гниющем мире, где Оли уже никогда не будет. Так во втором классе меня впервые слегка коснулся своим крылом ангел смерти – посланец иной, темной стороны существования.

Дочь адмирала

Во втором классе я испытал и первую влюбленность. Её звали Лена Федорова, она была дочь адмирала и жила с родителями в отдельной (!) двухкомнатной квартире, в которую меня один раз пригласили на её день рождения. Не помню, как это началось, но навсегда осталось в моей памяти, как я трепетал даже подойти к ней, и тем более с ней разговаривать. Один раз нас поставили с ней парой идти вниз после уроков, я замер от восторга, и до сих пор ощущаю в своей руке её восхитительную ручку. Конечно, любовь эта была лишена всякого телесного вожделения в узком смысле слова. Но это была самая настоящая любовь – человек представал в своей полноте как произведение Божье, уникальное, манящее и прекрасное. Впервые такое острое переживание тождества личности и бытия («Все сущее тебя не стоит…») мне подарила эта, в общем, вполне обыкновенная девчонка-второклашка. Это потом уже мне пришлось познакомиться и с лю-

бовью-эросом, и с любовью-филией, и с любовью-агапе. С любовью-радостью и с любовью-мучением.

В связи с любовью-мучением не могу не сказать несколько слов о своем отчиме, Петре Яновиче Вуксе. Был он петербуржцем с эстонскими корнями, умел говорить на этом редком языке, и когда мы ходили с ним на Сытный рынок покупать картошку, он общался с эстонскими крестьянами на их родовом наречии. С моей мамой они были знакомы ещё до войны, Петр Янович был значительно старше её, он воевал ещё в Первую германскую. Они с мамой любили читать вслух русскую классику, причем Петр Янович начинал иногда громко рыдать над прочитанным; то же самое иногда происходило с ним публично в кино во время показа трогательных сцен. Ходили они с мамой также в Филармонию, но меня с собой не брали: мал был ещё. Характера он был довольно тяжелого, любил поговорить о ежовых рукавицах, и прочих способах «военного» воспитания. Никогда не курил и не брал в рот спиртного. Особенно мне запомнилось, как он буквально часами мог подметать пол в нашей комнате, подбирая пальцами каждую пылинку, или столь же долго натирать в ней пол, раздеваясь при этом до пояса, причем с него градом катился пот. Мы ходили с ним в баню, он помогал мне с математикой, однако его присутствие сильно меня удручало, я как бы лишался в его присутствии своего места. Прожил он в нашей комнате, наверное, около года, я жаловался маме, что мне тяжело, но всё как-то тянулось – до тех пор, пока (это было в начале пятого класса) я проснулся ночью и услышал за шкафом, где спали мама с отчимом, такие звуки, от которых я зарыдал, и проплакал, кажется, чуть ли не до утра. На следующий день, после школы, Петр Янович решил поговорить со мной серьёзно, сказал мне: «мама – моя жена», но дела это не поправило, и ему пришлось вернуться жить в свою двухкомнатную квартиру на Лесном проспекте. Он оставался другом нашей семьи вплоть до самой своей смерти в 1969 году, когда я уже заканчивал университет. Мне потом пришлось нести его гроб. Мир его праху.

Саша Борухович

Мой одноклассник Саша Борухович был классический еврей – не столько по внешности (хотя и по ней тоже), сколько, так сказать, по своей внутренней установке. В младших классах это никак внешне не проявлялось, за исключением некоей внутренней сосредоточенно-

сти и упорядоченности, мало свойственной русским мальчишкам. Саша был тверд, суховат, умен и точно знал, чего хочет. Жил он недалеко от школы, на Пионерской улице, и мы иногда на большой перемене добегали до его дома за какой-нибудь книжкой, и мчались обратно. Отец его, между прочим, был простым рабочим, что в данном случае звучит как анекдот: еврей-слесарь. Сблизила нас с Сашей любовь к книгам, особенно к поэзии. Уже в старших классах мы сами начали пописывать стихи, и даже посещали одно время литобъединение «Нарвская застава», которое вел поэт Игорь Михайлов. Там я впервые услышал, как читает свои стихи Глеб Горбовский, а с Александром Кушнером мы даже как-то выступали с одной трибуны. Общей нашей страстью с Сашей стал на какое-то время Александр Блок, так что во время общих (уже студенческих) попоек мы всегда чокались с ним «за Александра Александровича». По окончании школы Саша поступил в Институт связи им. Бонч-Бруевича, с блеском его окончил, научился играть на гитаре, сочинял песни, и мы пели их хором, но через некоторое время, когда начали выпускать евреев, он «запал» на отъезд (и уже ни о чем другом не мог говорить и думать), попал в отказ, переживал и, в конце концов, заболел раком легких и умер в 36 лет в страшных мучениях (задохнулся). Я сам застегивал крышку гроба и нес его из морга к катафалку. Потом, после крематория, мы зарыли горстку пепла в баночке – всё, что осталось от Саши – в земле еврейского кладбища. А ведь он никогда – в отличие от меня – не напивался пьяным, всегда вовремя (не позже одиннадцати) уходил домой и прекрасно выполнял упражнения на брусьях, так что даже дотошный Савельич был доволен. Неисповедимы пути Господни.

Что касается собственно учебы, то здесь в младших классах у меня не было никаких проблем. Я отлично успевал по русскому языку и литературе, писал совершенно без ошибок (сказывалось обильное домашнее чтение). Несколько хуже обстояло по математике, но всё было терпимо до пятого класса, когда начались трудные примеры и задачи со многими действиями. Я и тогда и сейчас плохо считаю в уме, забываю цифры и комбинации – думаю, именно поэтому я никогда не мог научиться играть в преферанс, сколько меня ни учили. Забегая вперед, могу похвастаться, что в десятом классе я сделался чуть ли не лучшим учеником по алгебре и геометрии. В пятом же я еле-еле вытягивал на тройку, у нас была суровая математичка (не помню сейчас её имени). Как-то она вызвала меня к доске, я чего-то там напи-

сал, она посмотрела и с таким отвращением сказала «Чушь!», что я всю жизнь произношу это сакраментальное слово с тогдашним её непередаваемым выражением. Любил я ещё историю и географию, в общем, у меня были явно выраженные гуманитарные склонности. К химии и биологии я был равнодушен, это было не мое, все эти окислы, пестики и тычинки совершенно не привлекали. Помнится, как-то на уроке ботаники, кажется, в шестом классе учительница нам рассказывала про сорт груши под названием «Бере зимняя Мичурина». Володя Михайлов, сидевший где-то впереди (он был невысок ростом), хохотнул на весь класс: «Бере, гы-гы-гы!». «Да, Бере!» – с вызовом повторила ботаничка. Нынче Володя доктор технических наук и, как он утверждает, какой-то секретный генерал. А ботаничка потом стала директором школы.

Проба пера

Если уж я занялся беллетристикой (письмом, как теперь выражаются), то следует сказать, что интерес к этому делу у меня проявился довольно рано. До сих пор в ящике письменного стола хранится моя сказка, записанная от руки мамой под мою диктовку. Было это ещё до школы, когда я и писать-то не умел. Позже, наверное, классе во втором, я написал (сам уже) рассказ «Патрон», который потом перепечатали на машинке. Дело сейчас не в том, о чем был этот рассказ (обычная мальчишеская фантазия), а в том, что в процессе его написания я впервые пережил то, что точно называется вдохновением. В какой-то момент писания я вдруг ощутил, что не могу остановиться, и что это уже не я пишу, выдавливая из себя предложения и мысли, а делает это кто-то другой, некий daimon, как называл его Сократ, а я только успеваю записывать за ним рождающиеся сами собой слова. Я забыл о времени и пространстве, о том, что сижу за столом, что у меня есть руки и ноги – я мчался в ином измерении со скоростью света. «И мысли просятся к перу, перо – к бумаге, минута…» – таинство творческого акта. Уверен, что мир был сотворен именно так. Ведь Бог, по слову святителя Василия Великого – это Поэт (см. его «Беседы на Шестоднев»).

Чуть позднее я пробовал писать стихи. Сначала это были выспренние подражания не то Горькому, не то Державину:

О, наше солнце, источник жизни…

Потом – уже классе в шестом – я создал шедевр под названием «Петропавловская крепость»:

Высятся старые стены
Над величавой Невой.
Волны, седые от пены,
Бьются о берег крутой.

Выше – гранитная кладка,
Узкие щели бойниц,
Травы, растущие в камне,
Крики летающих птиц.

А шпиль золотою иглою
Вершиной стоит в облаках.
И яркое солнце играет
В его золоченых листах.

Я показал эти строки Саше Боруховичу, и он заметил, что на Некрасова смахивает («И яркое солнце играет в косматой его бороде»). Наша же учительница по литературе схватила у меня листок с текстом и тут же унесла куда-то. Через день эти стихи красовались на первой странице школьной стенгазеты – как-никак, первая публикация.

Валентина Федоровна

С четвертого по седьмой класс нами руководила литераторша Валентина Федоровна Смирнова – пожалуй, лучший педагог, которого я видел. Мало того, что она прекрасно преподавала мои любимые русский и литературу – это была чрезвычайно умная и властная женщина, в лучшем смысле этого слова. Сколько я повидал учительниц (и впоследствии преподавателей вузов, вплоть до профессоров), у которых на уроках чуть ли не на головах ходили! Валентина Федоровна только поднимала бровь – все мгновенно стихало. Вернее, при ней даже и не начиналось, стоило ей только войти в класс с журналом в руке. Она никого не пугала, но излучение её личности действовало неотразимо. Меня она часто вызывала читать вслух какой-нибудь от-

рывок из Гоголя или Тургенева, у меня это здорово получалось, а она говорила, что при чтении видна душа человека. Валентина Федоровна занимала нас именно как личность – мальчишек и девчонок, вероятно, по-разному. Один раз в седьмом уже классе она явилась на урок с новой прической, очень ей шедшей. Все как-то непроизвольно произнесли «О!», на что она невозмутимо ответила «Пожалуйста, без комментариев!». Нечего и говорить, что о личной её жизни мы не имели никакого понятия. Потом, уже во взрослом состоянии, лет в 28 (я был уже кандидатом наук) мы как-то собрались школьной компанией (человек 10) и позвали её. Она пришла, выпили, закусили, наговорили тостов, а потом я украдкой спросил её: «Валентина Федоровна, а вы замужем?». Не помню, что она мне ответила, но обращался я к ней с тем же трепетом, с каким в шестом или седьмом классе, спрашивал, например, о каком-нибудь учебном предмете. Магия силы бьет безотказно.

Куда уходит детство

В 91-й школе я пребывал до восьмого класса включительно. Из этого последнего «детского» класса я запомнил, прежде всего, опять-таки уроки литературы, Их вела уже другая преподавательница, тоже неплохая, но без той волшебной ауры, какая окружала Валентину Федоровну. На эти уроки надо было брать с собой большую хрестоматию, в которой было много стихов и поэм Пушкина, включая «Евгения Онегина». Я запоем читал пушкинские тексты все подряд прямо на уроке, мало обращая внимания на то, что происходило вокруг. В один прекрасный апрельский день 1961 года, когда я целиком погрузился в пушкинского «Ариона», в школе вдруг раздался непонятный шум, и послышалось: «Человека запустили, человека запустили!». Это был взлет чудного смоленского паренька (и, значит, моего земляка по матери) Юры Гагарина в космос, и вторая – после 9 Мая 1945 года – вершина русско-советского пути в XX веке. Занятия тут же прекратились, в городе начались стихийные демонстрации. Все тогда были уверены, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме».

К началу 60-х годов я стал довольно высоким пригожим юношей, на меня выразительно поглядывали девчонки из соседних классов. Когда хотел, я уже вовсю прогуливал школу, главным образом для занятий настольным теннисом. Ездить приходилось по всему го-

роду в поисках места для тренировок, так что я узнал для себя много нового из «реализма действительной жизни», как говаривал Митя Карамазов. Не знаю, как в других видах спорта, а вокруг настольного тенниса крутилось тогда необычайно много подонков. Так или иначе, но восьмой класс я закончил, кажется, с одной тройкой (всё по той же злосчастной математике). Помню выпускной вечер, после которого мы гуляли по парку, обнявшись, с девочкой из восьмого «б», (из тех, которые на меня поглядывали). Стояла белая ночь, мы обошли всю Петропавловку, потом залезли на крышу Алексеевского равелина – тогда это запросто можно было сделать. Пели модную тогда песенку «Любовь кольцо, а у кольца начала нет и нет конца». Перед нами «широко река неслася», мне хотелось её поцеловать, но я не знал, как к этому подступиться. Под утро я впервые, как взрослый, посадил её на такси и дал ей рубль, за который тогда можно было уехать на другой конец города. Она потом мне написала что-то вроде любовно-благодарственного письма. Мне исполнилось пятнадцать лет. Детство кончалось.

Зеленогорск

Одно время в России был в моде «магический реалист» Карлос Кастанеда, который много толкует о «местах силы», где сущее как бы поворачивается к людям своей скрытой стороной. Не знаю, как насчет колдовства (я не поклонник оккультизма), но места силы несомненно существуют. Для меня таким местом силы, наряду с Александровским парком, стал Зеленогорск – и остается таковым по сию пору. Как назвал его в своё время ешё один мой еврейский друг (везло мне на евреев!) Боря Шерман, Зеленогорск – столица мира. Помнится, в тот момент мы пили с ним слегка разведенный спирт на берегу моря.

До десяти лет мама снимала нам дачу на лето в разных местах – в Мельничном Ручье, Солнечном, Репино. После пятого класса единственным моим летним прибежищем стал бывший петербургско-финский курортный городок Териоки/Зеленогорск, в 50 километрах от Петербурга, лежащий на высоком берегу Финского залива между хвойными лесами и озерами. Когда я перечитываю или смотрю со сцены чеховского «Дядю Ваню», мне кажется, что именно в Териоках предлагал профессор Серебряков обедневшему русскому дворянству «купить небольшую дачу в Финляндии». Если считать с 1955 года,

мы снимаем там дачу уже 56 (!) лет – разумеется, у разных хозяев (последние восемь лет – целый дом), но всегда в одном районе, около вокзала и леса, откуда рукой подать до ближайших озер – Щучьего и Красавицы, а также до нашего любимого небольшого Божьего озера, которое несведущие люди называют Чертовым. Во времена Серебряного века Териоки были модным петербургским пригородом, по соседству была дача Репина (знаменитая Чукоккала), приезжал сюда театр Мейерхольда, в нем играла жена Блока Любовь Дмитриевна и любил бывать сам Блок. На териокском пляже утонул художник Сапунов (наверное, и сейчас его скелет лежит где-то недалеко от берега). В 1990 году был восстановлен и открыт великолепный белокаменный православный храм во имя Казанской иконы Божией матери, построенный в начале XX века в древнерусском стиле.

Многолетняя дача – не менее важное место в жизни, чем дом или школа. Первыми ребятами, с которыми я познакомился на новом месте, были мой ровесник Валя Р., снимавший дачу в том же доме, и маленький (на 4 года младше) пацаненок Дима Каралис, живший в зеленом домике напротив нас в самом начале Деповской улицы. Впоследствии Валя оказался моим лучшим другом вплоть до 30-летнего возраста, после чего нас разделило с ним его профессиональное пьянство (не знаю, жив он сейчас или нет), а Дима, о котором я уже упомянул выше, стал известным русским писателем «с молдавско-литовско-греческими корнями», как он сам себя аттестует. Примерно сорок лет мы с ним не виделись, но в 1999 году вдруг неожиданно встретились на презентации моей книги «Последнее Царство. Русская православная цивилизация». Теперь мы снова зеленогорские друзья, и дом тут у Димы, в отличие от меня, свой.

Дача с друзьями – это мальчишеский рай. Грибы, плаванье, велосипед, волейбол, настольный теннис. Единственно, во что я никогда я не играл – это в футбол. Как говорится, не дворянское это дело. Зато шалаши строить и землянки рыть – пожалуйста. С Валей и Димой мы собрались даже построить яхту, но как-то не очень получилось. Был там ещё один мальчик, Толя А., (между прочим, тоже из 91-й школы), с ним и с Валей мы отправлялись в дальние походы на велосипедах, вплоть до Рощина и ещё дальше (там удивительные речки и протоки) на целые дни. Будучи уже лет семнадцати, мы соперничали с Толей по поводу одной девушки, которая потом стала его женой, а еще лет через десять я увидел Толю глубоким инвали-

дом, хромающим на обе ноги; у него «ни с того, ни с сего» развился рассеянный склероз, и он через год умер. Ещё один мальчик с Деповской улицы, Юра Б., с которым мы увлекались настольным теннисом, сын профессора Кораблестроительного института и впоследствии сам профессор, тоже в сравнительно молодом возрасте пережил инсульт. Проезжая как-то на велосипеде по зеленогорской улице Красных Командиров, я заметил Юру, передвигающегося типичной «лечебной» походкой, он быстро от меня отвернулся. Счастье и несчастье, здоровье и болезнь, даже молодость и старость – «родимые пятна» мирового дуализма. Древние гностики это хорошо понимали.

По мере взросления интересы наши менялись. Пожалуй, только настольный теннис оставался у меня неизменным (вплоть до второго курса университета, когда я перестал нуждаться в зачете по физкультуре). Где-то с четырнадцати лет я стал ходить играть в теннис на спортплощадку военного дома отдыха на самом берегу залива (он и сейчас там). Компания здесь собиралась самая разношерстная и довольно пошлая, почти все курили и многие уже выпивали. Были несколько парней, которые занимались фарцовской – скупали вещи у проезжих финнов и перепродавали их «несчастным» советским людям, никогда не видевшим американских сигарет или нейлоновых носков. На этой территории я первый раз в жизни в 15 лет попробовал алкоголь. Мы с приятелями купили 2 бутылки крепленого портвейна «Мадера» и выпили их на троих без закуски, после чего я попытался влезть на дерево, но свалился (к счастью, не больно). По вечерам в клубе устраивали танцы, и мы норовили проникнуть на них мимо охраны. Когда это удавалось, я иногда танцевал танго с девушками. Особенно мне нравился «белый танец», когда дамы приглашают кавалеров. Лет в 16-17 девушки вообще превратились в основной предмет наших влечений и бесед. Валя, Толя и я обсуждали этот предмет со всех сторон, на что маленький тогда Димка Каралис реагировал как-то отстраненно: не дорос ещё.

Воспроизводя сейчас эти зеленогорские «лета» (в прямом и переносном смысле) в дымке прошлого, я переживаю их как, несомненно, самую теплую, ласковую пору своей жизни. Здесь не было ограниченности (прежде всего пространственной) городской квартиры, не было вынужденного школьного коллективизма – были воздух, солнце, простор, свобода и друзья, которых сам выбрал. Ну, разумеется, ещё постарался случай – этот псевдоним Промысла. Сидя теперь с

Димой в его саду и уплетая бутерброды с салом, мы запиваем их чаем («сальные вечера», как их называет Дима), и рассуждаем о том, сколько лет прошло, и скольких наших «соседей по времени» уже нет на белом свете. Впрочем, в уныние мы не впадаем, потому что впереди у нас *иное*, мы верим в это как христиане. Кроме того, можно утешаться тем, что мы с Димой окажемся соседями и на земле: лежать нам с ним на одном зеленогорском кладбище, где похоронены его родители и покоятся мои мама и баба Черная. Всё в руке Господней.

Ленинградское отрочество

ШРМ и ИРПА

В детстве я был, несомненно, теснее связан с Санкт-Петербургом, чем в отрочестве. Предки, фамильная квартира, книги с личными печатями – всё это связывало с ушедшим. В подростковом состоянии я оказался «заброшен», как выражаются экзистенциалисты, в современную советскую жизнь гораздо дальше и глубже. Тут уже было не до ностальгии.

С легкой (на самом деле, тяжелой и грубой) руки Хрущева в начале 60-х годов была проведена, наряду с кукурузой и совнархозами, ещё школьная реформа. Нужно было учиться одиннадцать лет, и потом поступать в институт только один раз (до 18 лет) с угрозой загреметь в армию. Или учиться десять лет в школе рабочей молодежи (ШРМ), что я и выбрал. Надо сказать, что потом я неоднократно жалел об этом, представляя, как мои бывшие одноклассники спокойно сидят за партами (большинство из них пошло в одиннадцатилетку), в то время как я вынужден вкалывать чуть ли не в горячем цехе. Однако в итоге всё сложилось, как я хотел.

91-ая школа осталась восьмилетней, так что поначалу я (уж не помню, как и почему) записался в другую школу, находившуюся на углу Большой Зелениной улицы и Малого проспекта Петроградской стороны (тогда проспекта Щорса). Кстати, где-то здесь во времена Блока находился один из любимых его ресторанов («Я сидел у окна в переполненном зале…»). Проболтавшись в этой чужой школе довольно бессмысленно сентябрь месяц, никого и ничего там не зная, я заартачился и заявил маме, что больше туда не пойду. Она подключила свои связи, и меня уже в октябре «переписали» в ШРМ №29,

располагавшуюся на улице Красного Курсанта, недалеко от нынешней Военно-космической академии имени Можайского. Неподалеку находилось также, как я позже узнал, здание бывшего Владимирского юнкерского училища, безжалостно расстрелянного из орудий большевиками 29 октября 1917 года сразу после переворота – будущие русские офицеры отказались подчиняться комиссарам Смольного (одно из первых проявлений красного террора).

Одновременно, в том же октябре 1961 года, меня устроили на работу – для университета нужен был двухлетний трудовой стаж – в Научно-исследовательский институт радиовещательного приема и акустики (ИРПА). Тут уже помог Петр Янович, служивший в этом учреждении каким-то чиновником. До сего дня в моей трудовой книжке стоит дата начала рабочего стажа – октябрь того самого, гагаринского триумфального года. Первая в жизни работа (разумеется, за гроши) и новая (причем вечерняя) школа – согласитесь, это немало для отрока, которому ещё не исполнилось шестнадцати. Новых впечатлений, да и новых обязанностей хватало.

Весь девятый класс – первый год учебы и работы на новом месте – я чувствовал себя отвратительно. Во-первых, надо было рано вставать. Работа начиналась ровно в восемь утра, за опоздание на несколько минут отбирали пропуск, а ИРПА находился примерно в получасе езды на трамвае, в самой середине Каменного острова, возле дуба Петра Первого (теперь снесенного). Никогда не забуду, как по зимним сугробам, в темноте от трамвайной остановки через тропинки этого самого острова, где когда-то Пушкин сотворил свой гениальный «каменностровский цикл» стихов («Не дорого ценю я громкие права…», лето 1836 года), как змея тянется черная вереница людей в шубах, пальто и шапках. Я нередко затягивал со сборами на работу, и мне почем зря приходилось даже не идти, а бежать сквозь эти сугробы – удовольствие сомнительное. Да и как не опаздывать: на шесть комнат всего одна уборная (почти как у Высоцкого, но у него было 28 комнат). А вечером к пяти часам надо было в школу.

Поначалу меня определили учеником механика в мастерскую по ремонту радиоаппаратуры. Поручили мне вешать номерные бирки на приборы, а потом мотать проволоку на какие-то автотрансформаторы. Этим я занимался почти весь первый год работы в ИРПА. Я уже замечал выше, что никогда не любил и не умел ничего делать руками, так что работяги в мастерской считали меня слегка ненормальным,

особенно после того, как я зачем-то полез в токарный станок, закрепил в нем деталь, а ключ из вращающего патрона (или шпинделя, не помню уж точно, как это называется) вынуть забыл, так что при включении этот ключ со свистом, как пуля, пролетел мимо моей головы и головы начальника отдела, слава Богу, никого не убив. После этого ни к каким станкам меня уже не подпускали. Я, правда, пытался поднять свой авторитет среди рабочего класса, рассказывая им, какие книги я накануне прочел (а читал я тогда много о йоге и тому подобных туманностях), но это мало способствовало повышению моего статуса в их глазах. В радиотехнике я, разумеется, ничего не смыслил, и смотрел с отвращением на все эти осциллографы и генераторы, мечтая поскорее от них отделаться. Довольно часто я сбегал со своего рабочего места в библиотеку, где с увлечением изучал журнал «Вопросы философии» (и откуда меня неоднократно с позором извлекал начальник). Правда, на следующий год мне неожиданно доверили собрать с паяльником какой-то «низкочастотный фильтр», с чем я на удивление справился, и мне присвоили третий (если не ошибаюсь) разряд по специальности «регулировщик радиоаппаратуры», на чем моя производственная карьера навсегда закончилась. В феврале 1963 года (это был уже десятый класс), у меня обнаружили туберкулезный очаг в правом легком, я ушел на бюллетень, и после этого в ИРПА уже не возвращался. А институт, судя, по всему, был неплохой, там делали многое, вплоть до космоса. Пять лет назад, в 2006 году я посетил ИРПА для оформления пенсии – всё там оказалось запущено и заброшено, по строго охраняемой прежде территории бродили какие-то люди – арендаторы, как мне объяснили. Демократической России своя радиопромышленность оказалась не нужна.

И всё же я благодарен этому месту. Несмотря на неприятности и даже унижения, которые мне пришлось там пережить, этот институт и сам Каменный остров дали мне немало: первый – по части знания людей, а второй – ещё одно «место силы». Гуляя сейчас по Каменному острову, я наслаждаюсь его старинными усадьбами (в одной из них – церковной резиденции – меня принимал в 1993 году блаженной памяти митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн), его изящными мостами через протоки, его заросшими густой зеленью темными аллеями, в которых так хорошо уединиться с кем-нибудь, если возникнет такая необходимость. Помнится, в марте 1963 года, возвращаясь домой после работы по одной из этих аллей, я почув-

ствовал вдруг настоящий восторг (bliss, как это называет в своих дневниках о. Александр Шмеман) – день был сияющий, асфальт уже оттаял, появились первые лужи, искрившие солнечными бликами, падала капель с деревьев и крыш, хотя на газонах ещё лежал снег. Придя домой, я разразился такими стихами:

Март…
Откуда столько солнца,
Счастья и весны?
Повторится сорок весен,
Повзрослеет пара сосен,
Наших сверстниц, у стены,
(неудачная рифма к весне – А.К.)
Мы же, тенью промелькнув
В розовом тумане,
Растворимся навсегда
В вечном караване.

С тех пор солнечный март – мое любимое время года.

Ученье – свет

Школа рабочей молодежи – это, конечно, не детская восьмилетка. Люди там учились разные – от настоящих рабочих лет 30-ти до лодырей, покинувших по тем или иным причинам обычную школу и просто отсиживавших там штаны. Особенно меня раздражал один шофер, приходивший на уроки в сапогах. Как-то я упрекнул его в этом, он резко оборвал меня: «Я не директором работаю!». Оказалась там ешё девочка из 91-й школы, которая мне нравилась, с высокой грудью и черными глазами, но дело у нас ней далеко не продвинулось. Да и вообще друзей и подруг в ШРМ я себе не нажил. Ходить туда надо было четыре раза в неделю (понедельник, вторник, четверг, пятница). После работы в ИРПА я приходил домой, обедал, на полчасика ложился на диван отдохнуть, голова моя буквально падала от желания сна, но спать нельзя было, тем более, что я тогда убедился, что спать днем не могу: создавалось полное ощущения падения в какую-то бездну. Приходилось вставать и идти учиться.

Зато учителя там были хорошие, ничуть не хуже, чем в 91-ой школе. Все они работали в дневных школах, а вечерами подрабаты-

вали в ШРМ, но делали это вполне добросовестно. С благодарностью вспоминаю, например, литераторшу за десятый класс – к сожалению, забыл её имя (может быть, Александра Семеновна). Была она типичная интеллигентка в «очочках на цепочке», рассказывала нам о современной поэзии и театре, любила Маяковского и вообще Серебряный век. Помню, как она читала нам Иннокентия Анненского:

Среди миров, сияния светил
Одной звезды я повторяю имя…

Вдруг она запнулась, забыв строку. Я подсказал ей, зная продолжение:

Одной звезды я повторяю имя…

Она внимательно и с благодарностью на меня посмотрела. С тех пор я стал её любимчиком или, лучше сказать, интеллектуальным фаворитом. Я получал у неё сплошные пятерки, она всем ставила меня в пример, а за выпускное сочинение на аттестат зрелости (это вам не нынешнее ублюдочное ЕГЭ!) я получил у неё высший возможный балл – две пятерки за содержание и грамматику. Вообще все итоговые экзамены (даже органическую химию, которой терпеть не мог) я сдал на пятерки, однако золотой медали почему-то не получил.

Самое удивительное, что в десятом классе, как я уже сказал, я стал лучшим учеником по всегда ненавидимой мной математике. Конечно, тут была уже иная математика – бином Ньютона, стереометрия и т.п. До сих пор восхищаюсь формулой объема шара: «4/3 пи R в кубе». Тут уже нужно было не простое внимание к цифири, как в арифметике, а пространственное воображение и ещё что-то, что я назвал бы теперь вкусом к идеальному. Я вдруг начал чувствовать, как это красиво – все эти ряды подобных треугольников или уравнений со многими неизвестными. Уже два года спустя, когда я переходил с психологического отделения университета на философское, я сам выучил по учебнику Смирнова и сдал матанализ (дифференциальное и интегральное исчисление). Высшая математика – это те самые абсолютно правильные кубики льда, из которых Снежная Королева предлагала Каю сложить слово «вечность».

Был в ШРМ также интересный учитель новейшей истории, Давид Михайлович Гурвич. Он много рассуждал о современной политике. Помню, кто-то его спросил: «А правда, что Хрущев дурак?». Он спокойно ответил: «Дураков, как правило, президентами не выбирают». Я любил рассматривать политические карты мира, которые он приносил с собой в класс, и слушать его рассказы о том, что происходит в разных странах. Кроме того, он знал много интересных людей за стенами школы, в частности, поведал мне о психологе из университета, Льве Марковиче Веккере, с которым я потом действительно познакомился после поступления в ЛГУ. Сейчас Веккер работает, кажется, в Америке.

Д.М.Гурвичу я обязан также знакомством с учителем литературы знаменитой 30-й (математической) школы Германом Николаевичем Иониным, который руководит теперь секцией критики Союза писателей России, будучи доктором филологии и профессором герценовского университета. В 1963 году это был высокий худой молодой человек, чем-то напоминавший, насколько можно себе представить, разночинца-шестидесятника Х1Х века. Он вел литературный кружок (ЛИТО), туда ходили ребята из других школ. Помню, как он, стоя у стола, рассказывал нам об абсолютной идее Гегеля, рисуя при этом в воздухе диалектическую спираль своим длинным тощим пальцем. Я тоже принес ему на суд свои стихи и прочел их перед кружковой аудиторией. Стихи были слабые, но мне казалось, что философские. Что-то вроде:

Звезды смотрят вниз,
Смотрят на меня.
Отвечают мне
На вопросы дня.

Герман Николаевич их раскритиковал. Я пробовал возражать, утверждал, что каждый читатель вкладывает в стихи и прозу своё содержание (этакая наивная феноменология в стиле Ингардена), но он сразил меня, заметив: «Если каждый может вложить в твои стихи что угодно, они будут никому не нужны». Теперь мы с ним вспоминаем иногда то время на заседаниях Союза писателей. Я дарю ему свои книги, а он мне – свои. И взаимно приглашаем друг друга на собственные юбилеи.

Елагин остров

Шестнадцать–семнадцать лет – самый что ни на есть переходный возраст, когда хочется всего и сразу. При этом, правда, не всегда соображаешь, чего из желаемого можешь, и чего из возможного (или невозможного) желаешь. Тут очень важна компания, в которую попадешь. Для подростка-отрока на какое-то время она становится заменой семьи, во всяком случае, делается представительнее (репрезентативнее, как выражаются социологи) в некоторых вопросах. Со мной произошло именно это.

В начале моей «рабочей» жизни друзей, как таковых, у меня не было. Со старыми школьными товарищами связь почти утратилась, в ШРМ было не до приятельства, в ИРПА меня окружали взрослые – куда парню податься? Был ещё у меня настольный теннис, но там ни о какой дружбе речи быть не могло. Как я вижу это сейчас – да и тогда ощущал – люди (спортсмены, если настольный теннис – спорт) жили там по законам волчьей стаи: не только кто кого обыграет, но и кто кого больше унизит, размажет, превратит в ничто. До кулачных боев, правда, не доходило (не тот вид), но играли «на вылет», на деньги (однако, небольшие), и, главное, «на насмешки», когда от человека оставалось моральное «мокрое место». Помню одного мастера спорта, «вторую ракетку» Ленинграда Игоря Л., – мелкого барича и сноба по характеру, который одно время водил меня за собой всюду (он вообще всегда таскал за собой кого-нибудь для свиты). Происходил он из семьи какого-то важного партийного деятеля, был весьма неглуп, занимался йогой (и морочил мне голову на эти темы), потом носил с собой в спортивной сумке том Гегеля, и утверждал, что человечество ещё на доросло до понимания гегелевской философии. Наверное, с тех пор гегельянство и гегельянцы вызывают у меня внутренне отторжение, хотя я отдаю должное их искусно-искусственным умственным конструкциям. Потом Л. переехал в Москву, и исчез с моего горизонта.

Наряду с теннисом, были, конечно, у меня и другие опыты. Летом я нередко ходил играть в ЦПКиО имени Кирова на Елагин остров, там была большая огороженная площадка для тенниса и неплохие по тем временам столы. Появлялись там и новые знакомства – но всё с какими-то сомнительными личностями. Помню двух-трех парней, отчасти из приблатненного круга, с которыми мы не только иг-

рали в теннис, но и гуляли, ходили на тот же Елагин остров на танцплощалку, пытались знакомиться с девушками. Тамошняя танцплощадка представляла тогда огромный асфальтированный овал перед сценой, где играл оркестр. Собирались там буквально тысячи человек молодежи со всего города. Парни больше не танцевали, а стояли компаниями, покуривали, и высматривали, с кем бы подраться. Первый вопрос был: «Ты откуда такой?». «Я с Охты. А ты?». «Я с Васильевского» или «с Петроградской». В зависимости от ответа могла начаться драка. Я лично в этих столкновениях почти не участвовал, меня ни разу как следует не побили, но мои приятели были завсегдатаями этих народных развлечений. Стенка на стенку – это же русская классика. Теперь ничего подобного – в известном смысле, к сожалению – нет. Ночные клубы с их наркотой, полицией и вышибалами – это совсем другой жанр.

С «елагинскими» же ребятами оказались связаны и мои начальные эротические приключения. Бродя по дорожкам ЦПКиО (я и сейчас люблю бывать там), мы кричали что-то встречным девчонкам, пытаясь привлечь их внимание, пели какие-то несуразные песенки и т.п. – большей частью, разумеется, безрезультатно. Кроме того, надо было держать ухо востро, чтобы не попасть под чьи-нибудь кулаки. Довольно длительное время в девятом классе никаких контактов с прекрасным полом у меня не возникало, однако под новый, 1962 год, или сразу после него, меня пригласил к себе один из упомянутых «елагинских» знакомцев. Там была большая квартира (я не понял, коммунальная или частная), было несколько парней и девушек чуть постарше меня, некоторые уже были прилично выпивши. Среди собравшихся я ровно никого не знал, поначалу вел себя робко, но потом вдруг оказался с одной из девушек наедине в какой-то комнате (при этом на соседнем диване кто-то спал). С ней я впервые ощутил, что такое девичий поцелуй, и прикоснулся первый раз к обнаженной женской груди. Было полутемно, мы ласкали и обнимали друг друга, потеряв счет времени, а из включенного радиоприемника негромко звучала песня (как я теперь узнал, в великолепном исполнении Евгения Кибкало, умершего, между прочим, в день своего рождения):

Я вспоминаю черные косы,
Другие косы и силуэт…

Если не быть ханжой, то подобные моменты не забываются. И при звучании – чрезвычайно редком теперь – этой песни становится как-то жутко-сладко.

Дом ученых

Всё же «елагинские» молодцы были не моя компания. Я смутно ощущал, что мне не таких и не того надо, мне претила их грубость и плоскость. Как говорится, я знал, чего мне не надо, но не знал, чего надо. Кроме того, с начала десятого класса я стал, что называется, умнеть, то есть не просто читать всё подряд, а как-то думать о прочитанном, соотнося это с собственной жизнью. Помню, как осенью 1962 года я случайно посмотрел в «Стереокино» (небольшой кинозал рядом с «Великаном») «Земляничную поляну» Бергмана: она меня поразила, заронив в душу то, что называется «экзистенциальную тревогу». Так или иначе, когда один из «елагинских» очередной раз зашел за мной с приглашением «погулять», я решительно отказался, сообщив ему, что о смысле жизни надо думать. «Чего там думать, всё равно ничего не придумаешь» – ответил он. Кто из нас был прав, судите сами.

Как-то само собой зимой 1962 года (конец девятого класса) у меня появилась иная компания. Впрочем, корни её тоже вели к залам настольного тенниса, где я впервые познакомился с этими молодыми людьми. В социо-культурном плане (прошу прощения за ученый термин) это были другой слой – уже не «рабочая молодежь», а сыновья (и вообще родственники) элитной петербургской интеллигенции. Достаточно сказать, что один из парней, входивший в эту «тусовку» (тогда и слова такого не знали), Андрей Г., приходился внучатым племенником самой Зинаиде Николаевне Гиппиус. Именно от него, кстати, я впервые услышал имена Вертинского, Анненского и других звезд Серебряного века. Второй был Андрей А., также профессорский сынок, впоследствии известный ювелир. Наконец, третий был некий Игорь К., основным качеством которого было невероятное самомнение и презрение ко всему окружающему. Впоследствии, как и следовало ожидать, он благополучно отбыл в Америку, но удивительнее то, что много лет спустя, когда мой сын Филипп пошел в купчинский детский сад, он оказался в одной группе с дочкой родной сестры этого И., то есть его племянницей, очень на него похожей. Тесен мир, что и говорить.

Так вот, поначалу мне показалось, что я нашел то, чего искал. Я оказался уже не среди уличной шпаны, а среди «золотой молодежи», так сказать, сливок общества. И собирались мы уже не на хулиганской танцплощадке, а в Доме ученых на Дворцовой набережной, в двух шагах от Зимнего дворца-Эрмитажа, в бывшем особняке великого князя Владимира Александровича (сына Александра Второго), построенного в стиле венецианского палаццо. Когда-то на этом месте размещалось французское посольство.

Но мы тогда этого ничего не знали и об этом не говорили. Интересы у нас были вполне земные. Сначала мы смотрели кино в Белой гостиной, потом играли в спортзале в настольный теннис (а Андрей А. ещё на бильярде), потом шли в душ, затем спускались в кафе выпить чего-нибудь легкого, и в завершение вечера шли в Дубовый зал, где уже играл оркестр и происходили танцы. Ну, чем не «онегинское» времяпровождение, когда герой

сам не знает поутру, куда поедет ввечеру.

Продолжалось эта идиллия, однако, недолго. Уже к концу моего десятого класса (весна 1963 года) мы все переругались и перессорились, а Игорь с одним из Андреев даже публично подрался, и мне пришлось их разнимать. Сказалась низкая природа наших отношений. Зло поедает само себя. Забавляясь в одном из лучших петербургских дворцов, бродя по красивейшей в мире гранитной набережной напротив Петропавловки (особенно замечательно было из окон великокняжеского дворца смотреть салют на Первое мая или Седьмое ноября), мы самоутверждались, только самоутверждались. При этом высокопарных слов произносилось достаточно – на цветистые фразы мы были мастера. При этом, разумеется, не брезговали и самыми «нутряными» удовольствиями, подглядывали, например, в душевой за девушками, с которыми потом шли в танцзал. В общем, к маю месяцу от моей «великосветской» жизни не осталось и следа. Потом, уже во взрослом состоянии, я снова оказался тесно связан с Домом ученых, читал там циклы лекций и др., (об этом потом), случалось и выпивать в буфете, но всегда при посещении этого дома на набережной меня не оставляло чувство легкой гадливости, направленное не столько на других, сколько вообще на ту нечистую, темную «ауру», которая окружала тогда меня в этом «слишком петербургском» месте. Что было, то было.

В общем, всё в моем отрочестве происходило довольно обычно, и вместе с тем неповторимо. Мой Петербург принимал по мере лет разные обличья, иногда не совсем приятные и даже отталкивающие, но никогда не оставлял меня в пустоте. По окончании десятого класса я уже твердо знал, что буду поступать на философский факультет университета, хотя незадолго до того ещё колебался, не поступить ли мне на отделение матлингвистики филфака – так хорошо у меня пошли дела по математике. В любом случае, я уже понимал, что мое дело – наука/искусство, и ничто другое. Гуманитарные науки и искусство вообще гораздо ближе друг к другу, чем это принято думать. Школу я окончил с золотой медалью, имел ещё первый разряд по теннису, так что надеялся поступить в университет с первого раза. Так и получилось. Однако финал моих школьных лет был омрачен выпускным вечером, где взрослые ученики ШРМ уже по-настоящему выпивали. Я лихо принялся за дело, и в какой-то момент обнаружил себя лежащим без сознания в коридоре в совершенно беспомощном состоянии. Не знаю, сколько я там пролежал. Надо сказать, что мои старшие одноклассники не бросили меня, дали мне нюхнуть нашатырного спирта и отнесли меня, не стоящего на ногах, домой. Век им этого не забуду.

Унивеситетская юность

Психология и психологи

Вступительные экзамены на психологическое отделение философского факультета ЛГУ сдал успешно, если не считать неожиданной тройки за сочинение на свободную тему (до сих пор не понимаю, как это могло произойти). И потому боялся, что не пройду по конкурсу. Помнится, в тот день, когда должны были вывесить списки зачисленных (август 1963 года), я приехал из Зеленогорска пораньше, пришел на факультет, но списков ещё не было, и я, чтобы провести время, весь на нервах поехал в широкоформатный кинотеатр «Ленинград» на Потемкинской улице. Там шел фильм «Оптимистическая трагедия» по пьесе Вишневского (кстати, неплохой фильм), а перед сеансом в зале мощно звучала Вторая Венгерская рапсодия Листа. С тех пор эта музыка для меня – символ радостного и тревожного предчувствия победы. Спустя два часа я увидел свою фамилию в списках.

Поступая на психологию, я думал, что это нечто вроде науки о человеческой душе, однако сильно в этом ошибся. Не говоря уже о царившем в советских вузах дремучем материализме («Человек есть совокупность общественных отношений» – К.Маркс), вся тогдашняя система подготовки психологов опиралась на изучение естественных наук, прежде всего анатомии и физиологии нервной системы. Мы изучали химию, физику, вариационную статистику, но особенно мне «запали в душу» занятия по физиологии высшей нервной деятельности, происходившие в главном здании университета – знаменитых петровских Двенадцати коллегиях на набережной Васильевского острова (добирался я туда за 15 минут либо на 31-трамвае, либо на такси за 30 копеек – блаженные времена). Лекции по деятельности ЦНС читал профессор Батуев, весьма элегантный господин, спрашивавший у студентов: «Сколько у паука ног?», а если студент не знал, торжественно провозглашавший: «У паука – шесть ног!». На практических занятиях по этой науке мы резали зачем-то живых лягушек, протыкая иголкой их спинной мозг и распиная их на предметном столе – занятие не для слабонервных. Меня, честно говоря, всё это мало привлекало, я носил с собой на лекции томик Фета, и украдкой почитывал стихи: куда как лучше.

Звездой ленинградской академической психологии в начале и середине 60-х годов был профессор Борис Герасимович Ананьев, осетин по национальности, с умным восточным лицом и безукоризненной речью. На лекциях его стояла абсолютная тишина, за ним записывали каждое слово, причем не только мы, студенты-первокурсники, но и другие, посторонние люди, посещавшие его занятия. Один раз я даже попал впросак с этим делом – показал по просьбе сокурсницы ей время на своих часах. Борис Герасимович обиделся, решив, что я показываю часы ему. «Я не вам показываю» -- честно признался я. «А кому?» – спросил он. «Вот ей» – пришлось показать мне на Галю. Теперь уже обиделась на меня Галя Бабкина. Впрочем, впоследствии отношения с ней у меня весьма улучшились.

К сожалению, по содержанию лекции Б.Г. также оказались для меня не слишком интересны. Он читал нам в основном теорию ощущений, восприятий и представлений – самые начала тогдашней традиционной психологии. К душе это не имело ни малейшего отношения. Это уже потом он издал свою известную книгу «Человек как предмет познания». Сам Борис Герасимович как личность казался

мне куда более значительным, чем его наука, к которой я постепенно утрачивал интерес. Тем не менее, на экзамен по его курсу я пошел специально к нему, а не к его ассистентке Е.Ф.Рыбалко, чтобы, так сказать, «показать себя» – и показал. Помнится, мы беседовали с ним о различии рефлекторной дуги и рефлекторного кольца. Потом я сказал ему, что меня интересует человек в целом, а не его отдельные функции, на что он возразил: «Вы не учитываете познавательного (гносеологического) значения исследования этих функций». Конечно, он был по-своему прав, но любви к психологии у меня не прибавилось

Между тем Б.Г. не забыл обо мне. В начале сентября следующего учебного года в нашей коммуналке на Кронверкском проспекте раздался телефонный звонок, и подошедшая к телефону Ляля крикнула мне из коридора: «Там Александра Леонидовича зовут, Ленька, это тебя, что ли?». Первый раз меня позвали к телефону по имени-отчеству, это был никто иной, как академик Ананьев, и было мне 18 лет. Что и говорить, приятно вспомнить. Б.Г. предложил мне научную работу, сказав, что эта тема вполне достаточна и для кандидатской, и для докторской диссертаций – поработать в качестве психологов к клинике ожоговых поражений Военно-медицинской академии. Причем взять с собой, по моему выбору, ещё двух студентов, и возглавить эту группу. Предложение было неожиданным, но я его с благодарностью принял.

Помню, как мы явились туда первый раз во главе с Б.Г. Нас встречало всё руководство клиники во главе с профессором (и, кажется, генералом) Арьевым. Профессора переговаривались между собой о способах и сроках работы, мы старательно записывали, всё это происходило в большой ординаторской комнате, но когда мы пошли по палатам – я впал в ужас.

Термические поражения – одни из самых страшных на вид уродств человеческого тела. Представьте себе 60–70 % обожженной кожи: это сплошная кровавая рана. Затем начинается тяжелейшая ожоговая болезнь, люди лежат на специальных кроватях (сейчас они, кажется, плавающие), не могут ни есть, ни спать от боли, становятся похожи на живых мертвецов. Большинство их них в конце концов умирает. Нужны постоянные перебинтовки. Однажды мы вошли в операционную, где хирург перебинтовывал женщину, она кричала

диким голосом, а он в это время спокойно рассказывал нам о том, что именно он делает.

Постепенно, однако, и мы привыкли к виду этих чудовищных «расчленёнок», к крикам и стонам, к специфическому запаху мази Вишневского, царившего во всей клинике. «Человек есть существо ко всему привыкающее» – прав был Федор Михайлович. Нашей задачей было исследование психологии больного ожоговой болезнью, в том числе выздоравливающих, но привыкших к обезболивающим наркотикам, теряющим память и т.п. Мы бродили по палатам в белых халатах, пытались с ними беседовать, задавать какие-то вопросы, что-то записывали. Поначалу это представлялось важным, экзистенциально острым, но потом ощущения притупились, посещение клиники стало рутиной, и я стал ходить туда всё реже. Я понимал, что волею Промысла и при содействии Б.Г. я попал в один из кругов земного ада (а каков же тогда ад подземный?), но меня всё же влекла к себя скорее философия, чем подобное экстремальное «человековедение». Я чувствовал в себе интерес не столько к телесному (смертному) составу сущего, сколько к его идеальным истокам. В итоге, в конце второго курса, мы с моим тогдашним приятелем Яном Рокпелнисом (теперь известным латышским поэтом) перешли с психологического отделения на философское – с потерей года, что привело к тому, что в студентах я провел не пять лет, а все шесть.

С психологическим моим периодом связана и одна из самых красивых девушек, с которыми мне довелось иметь дело. Она училась, кажется, курсом младше, и мы как-то вместе оказались на экскурсии в «сумасшедшем доме» – институте имени Бехтерева. Помню, вышли мы оттуда втроем, вместе с ещё одним студентом, который тоже «положил на неё глаз», но она вдруг быстро взяла меня за руку и увела в сторону. Звали её Оля, была она тонкая, высокая, с большими голубыми глазами. Мы встречались с ней несколько месяцев, я ждал её по сорок минут на остановках, потом мы шли куда-нибудь в кафе. Помню вечер в ресторане-поплавке в Александровском парке, на Кронверкской протоке, рядом с деревянным горбатым мостом на Заячий остров. Мы танцевали с ней модный тогда твист, потом я провожал её домой (жила она в районе проспекта Маклина), на лестнице мы целовались и обнимались долгими томительными объятиями. Ума она была небольшого, сугубо «женского», но красоты замечательной. Как-то мы отправились с ней в кино на «Шербургские зонтики» с мо-

лодой Катрин Денёв и музыкой Леграна. Вышла она после этой мелодрамы рыдая, потекла вся её тушь, я не знал, как её успокоить. Наконец, вроде бы поутихла, взяла меня под руку, и мы двинулись с ней по парку в сторону Дворцового моста. Вдруг меня остановил какой-то мужчина, я уже приготовился к нападению, но он отвел меня на шаг в сторону, поднял вверх большой палец и медленно сказал: «Баба у тебя – во!».

Года через два она вдруг позвонила мне и пригласила в гости. Я удивился, но пошел. Она налила чаю, мы о чем-то беседовали, потом вдруг раздался звонок и в квартиру вошел молодой человек, «привлекательный во всех отношениях». Оказалось, что это её законный муж, а меня она пригласила для того, чтобы вызвать у него ревность. Чего только не придумает женщина…

Введение в философию

Выше я уже писал, что философия меня интересовала буквально с отрочества, во всяком случае, с девятого класса, когда я начал тайком (в рабочее время) почитывать философские журналы. Психология не давала нужного мне умственного простора, того, что впоследствии мы с Эльмаром Соколовым называли «общей теорией всего». Переход на философское отделение был предрешен.

Вместе с Рокпелнисом мы заявились к зам. декана нашего факультета С.И.Иконниковой (тогда мне и в голову не могло придти, что с этой женщиной будет связана часть моей дальнейшей жизни) и попросили перевести нас на философию. Она повздыхала, пожаловалась, что Б.Г. будет недоволен, но мы стояли на своем, и нас перевели. При переходе с психологии на философию надо было досдавать ряд предметов, в том числе высшую математику. Я уже писал о том, что её я выучил сам, чем горжусь до сих пор (правда, сейчас уже ничего не помню). Преподаватель математики был до того доволен моим ответом, что после жирной пятерки в зачетке дал мне 22 копейки и попросил сбегать в буфет за «Беломором» – высшее выражение доверия. Была у нас ещё органическая химия, к которой я испытывал отвращение с детских лет. Помнится, зачет по этой загадочной науке я сдавал после бессонной ночи возлияний и вакхических игр с подругой (это было уже на втором курсе). Меня попросили изобразить какую-то структурную формулу по типу «кресло» или «диван», я тупо

нарисовал соответствующую мебель, мне сказали «правильно» и отпустили с миром.

На философском отделении мне открылся совсем иной – и именно идеальный – горизонт. Основным предметом с первого курса тут была история философии. Античную философию читала доцент В.Я.Комарова, классику европейского рационализма – представительный доцент Водзинский (влюбившийся впоследствии в одну из наших студенток). По сравнению с резаньем лягушек и теорией ощущений это был другой мир. Я наслаждался диалогами Платона, с уважением изучал логику и этику Аристотеля, поражался апориям Зенона – догонит Ахилл черепаху или не догонит? С точки зрения разума получалось, что не догонит, и стрела никогда не долетит до цели. «Движенья нет – вскричал мудрец брадатый» (Пушкин). Потом я с интересом узнал, что над теми же вещами размышлял и Лев Толстой в «Войне и мире». Очень мне нравились также афоризмы Парменида – «бытие есть, а небытия нет», или Гераклита – «миром правит молния».

Средневековой христианской мыслью нас, как уже было сказано, не обременяли, зато довольно подробно проходили начала западного светского мудрования в лице Бэкона, Локка, Юма и особенно Декарта и Спинозы. По молодости я, конечно, не мог тогда сообразить, что все эти гении занимались, в сущности, одним делом – уводили человека от Бога, превращая Его в продукт собственного ума. Лучше всех это выразил Декарт: «мыслю, следовательно, существую», благодаря чему всё сущее становилось принадлежностью человеческого сознания. Ещё раньше на уровне британской «философии здравого смысла» эту фантастику выразил епископ Беркли. С тех пор и вплоть до современного постмодерна эта идея стала центральной темой европейской культуры, повторяемой на разные лады философами, поэтами и художниками. Я с восторгом прочитал на втором курсе магистерскую диссертацию Владимира Соловьева «Кризис западной философии. Против позитивизма». Там он выстраивает такой силлогизм, критически изображающий нисхождение западного ума:

Мы мыслим сущее (Спиноза)
Но мы мыслим понятия (Декарт, Кант)
Следовательно, сущее и есть понятие (Гегель)

«Вы согласны в этом с Соловьевым?» – недовольно спросил меня на экзамене Водзинский. «Согласен» – ответил я. Наверное, уже тогда зарождались во мне истоки моего будущего «славянофильства». Много позже я прочел у Хайдеггера о роковом забвении европейской философией бытия (Бога) ради сущего (мира).

Конечно, главной темой историко-философских занятий явился для меня (как и для многих) германский трансцендентальный идеализм. Как я подозреваю теперь, гегельянство – это своего рода умственная болезнь, поражающая нередко русских юношей, начиная с первой половины XIX века и до сего дня. Недаром поэт Жемчужников писал:

В тарантасе, в телеге ли
Еду ночью из Брянска я –
Всё о нём, всё о Гегеле
Моя дума дворянская…

Я читал в переводах Фихте, Шеллинга, Гегеля. Гегелевская диалектика, безусловно, завораживает, но чем больше вчитываешься в неё, тем больше начинаешь ощущать её сугубо логическое (головное) и в этом смысле спекулятивное происхождение. Вещи там подменены понятиями и словами, с которыми, естественно, можно делать что угодно. Самое ужасное в Гегеле – это сатанинская гордыня мысли. Он прямо пишет в «Науке логики», что в его книгах «изображены мысли Бога ещё до сотворения мира». Это конечно, грандиозно, но немного смешно. Не случайно Бертольд Брехт устами персонажа одной из своих пьес назвал «большую логику» Гегеля одним из главных произведений мировой юмористической литературы, где повествуется о жизни понятий, «этих неустойчивых существах, каждое из которых женато на своей противоположности, они целый день бранятся, а вечером, как ни в чем ни бывало, ложатся спать в одну постель». Гораздо больше мне нравился Кант, с его поразительной последовательностью (я бы сказал, порядочностью) мысли и отсутствием всяких спекуляций, типа гегелевских. Собственно, Кант является великим немецким писателем именно как «рыцарь мысли», ведущей в никуда. Конечно, тогда я ещё не догадывался, что философия является одним из родов литературы, подобно роману, лирике или драме. Зато теперь я это ясно вижу, и понимаю, почему чернокудрый романтиче-

ский поэт Ленский в Германии туманной стал именно поклонником Канта. Впрочем, я в этом плане не отставал от него, сделав на одном из семинаров у Комаровой доклад по книге Канта «Пролегомены ко всякой будущей философии», после чего она смотрела на меня с большим уважением, да и мои однокашники тоже.

Однокашники и однокашницы

Первое знакомство с однокашниками состоялось у меня в сентябре 1963 года, когда нас сразу по зачислении в студенты отправили в колхоз на картошку. Впрочем, я оказался в знакомых местах, не так далеко от Зеленогорска, в поселке Цвелодубово по той же выборгской дороге. Ехать туда надо было на автобусе от станции Каннельярви, куда мы впоследствии ходили с Эльмаром Соколовым за грибами. Поселили нас в большом деревянном строении – то ли бывшей школе, то ли клубе. Спали мы прямо на полу, на матрасах, набитых сеном, хотя были и простыни, и подушки. Впрочем, особых неудобств никто не испытывал – ребята в основном были опытные, что называется, тертые. Я с удивлением обнаружил, что я – почти единственный ленинградец на курсе: все остальные были глубокие провинциалы. Кроме того, почти все, в отличие от меня, служили в армии. Среди них было несколько настоящих здоровяков-матросов, прошедших неплохую школу жизни. Помню, я чем-то разозлил одного из них, он схватил меня за грудки, подержал некоторое время на воздухе, но потом отпустил. Зато с другим бывшим солдатом – Сашей Ф. – у меня сложились вполне дружеские отношения. Как-то мы ехали по проселочной дороге в кузове машины с поля, орали песни («За семь лет трудовых лагерей мы в подарок рабочему классу, там, где были тропинки зверей, проложили таежную трассу»), Саша снял ремень со своей гимнастерки и повесил его на борт грузовика. Ремень угодил между кузовом и кабиной, его можно было считать навсегда утерянным, но я случайно обнаружил его и протянул хозяину. С тех пор мы как-то выделяли с ним друг друга, потом Саша на время попал в заключение за драку, но через годик вернулся на факультет. Почему-то он звал меня Левой, а не Леней – наверное, ослышался. Последний раз я видел его у себя дома 23 июня 1973 года на «банкете» по поводу моей кандидатской защиты. Прогуляли мы до утра, часов в пять белой ночью я проводил его на такси. «А куда я поеду?» – спросил он то ли меня, то ли шофера, садясь в машину.

В общем и целом, ребята были неплохие, хотя какими-то специальными «философскими» качествами не отличались. Помню, как следует выпив, тот же Саша жаловался вслух: «Вот я думал, когда поступал, куда я лезу, там великие умы, мыслители – а встретил вот этого!». И показал на такого же служивого, как он. Впоследствии многие из них стали, тем не менее, профессионалами в своем деле, хотя не обязательно в философии. Руководил всей нашей группой аспирант Валера Вершинин – лет через десять судьба свела меня с ним на паркете Большого дворца Петергофа. Был там ещё Витя Кречетов – ныне прозаик и поэт, член Союза писателей России. Самую успешную карьеру во всех планах сделал Саша Корольков – теперь он доктор философских наук, академик РАО, зав. кафедрой факультета философии человека РГПУ имени Герцена, писатель, православный мыслитель. Тогда он был уже на четвертом курсе, мы, салаги, смотрели на них (четверокурсников послали с нами группой из четырех человек) как на небожителей. Помню, я робко спросил его, какая у него тема курсовой работы? Он посмотрел на меня и сказал: «Да чего спрашиваешь, всё равно не поймешь». Наверное, он был прав – тем более, что писал он что-то по философским вопросам биологии.

Второй мой «колхоз» (осень 64 года) – на втором курсе соответственно – отличался тем, что здесь мне скорее запомнились девушки, чем парни. Были там две подружки, одну звали Катя Д. другую – Аня Ш. Приехали они в Ленинград, кажется, из Оренбургской области. Мы весь картофельный месяц держались вместе, сидели на одной борозде, часто просто на ведрах, почти ничего не делая, но – пели песни. У них получался замечательный дуэт, так что пели они всё – от «Из-за острова на стрежень» до «Бесаме мучо» (по-русски это звучало: «Гордый мой, люди несмело мне говорят, что созвал ты на свадьбу гостей»). После, уже по приезде в город, у нас состоялись несколько прогулок по парку с одной и с другой (причем каждая просила, чтобы я не сообщал о сем невинном факте подруге), но потом мы как-то разошлись, и я потерял их из виду. Слышал только, что обе успешно вышли замуж.

Каково было моё удивление, когда я узнал, что из скромной оренбургской девчушки Аня Ш. превратилась в доктора философских наук, профессора, заведующего кафедрой философского факультета СПбГУ, известного специалиста по зарубежной религиозной мысли. Сама она, правда, осталась неверующей – это выяснилось, когда мы

оба с ней уже стали членами докторского диссертационного совета, сидели на заседаниях этого совета рядом и вспоминали юные годы. Между нами возникло даже что-то вроде «ретросимпатии». Как-то она позвонила мне и пригласила вступить в Ассоциацию выпускников университета с коллективным выездом в Петергоф для первого раза – я согласился. Но тут случилась трагедия. Аня, переходя улицу, попала под машину и скончалась на месте. Её муж – Коля, тоже из наших студентов, позвонил дочери, сообщил, что мама погибла, и выстрелил себе в висок из наградного пистолета, который когда-то подарил ему отец-офицер. Я был на похоронах. Похоронены они в одной могиле на старом Волковом кладбище. Проезжая мимо их могилы чуть ли не каждый день по Камчатской улице, я мысленно молюсь за них обоих и вспоминаю песню «Гордый мой…», которую пела мне Аня на колхозной грядке.

Разгуляй

Классикой студенческой жизни со времен средневековых буршей является разгул во всех видах. Приходится признаться, что я отдал солидную дань этому не совсем почтенному занятию – иначе картина «шестидесятничества» XX века будет неполной. Конечно, я продолжал читать книги, на экзаменах получал пятерки по всем предметам (за исключением педагогики, преподаватель которой с треском выгнал меня с экзамена, заметив: «Вы умный человек, но педагогики вы не знаете»), писал стихи – но главным моим занятием на втором и особенно третьем курсе в свободное время стало пьянство. Я уже писал о Вале Р., ставшем моим неизменным другом-собутыльником. Время вообще было пьяное, водка стоила рубль сорок семь копеек «маленькая», два восемьдесят семь – «большая», а что касается «бормотухи» – дешевого крепленого вина, то его было море разливанное, в любом магазине чуть больше рубля за бутылку. «Бормотуху» («Агдам», «Три семерки» и т.п.) мы в основном и пили, совсем как у Высоцкого: «И пьют с утра в такую рань такую дрянь». Особенно памятны мне три месяца весны 1965 года, когда маму увезли с инфарктом в больницу, и я жил один с «бабой Черной», к тому времени почти совсем оглохшей и плохо соображавшей. Валька заявлялся ко мне чуть ли не каждый день, поджидая иногда моего возвращения из университета прямо в парке рядом с остановкой трамвая, «Гастроном» был на первом этаже моего дома – чего ещё

надо? Когда нужно было перед возвращением мамы приводить комнату в порядок, мы собрали в мешок и сдали в приемный пункт буквально гору пустых бутылок (еле донесли) на 10 рублей: это был рекорд. На десятку можно было купить тогда три бутылки коньяка или сходить с девушкой в ресторан. Примерно столько же платили за «разовую» лекцию где-нибудь в библиотеке или ЖЭКе по линии общества «Знание», и я впоследствии нередко этим пользовался, когда начал «подхалтуривать» по лекционной части.

С Валькой мы пили везде – на улице, в парке, на зеленогорском пляже или на озерах, в городских подъездах или на имперских гранитных набережных. Помню как сейчас 9 мая 1965 года – Двадцатилетие Победы – когда мы обошли, пошатываясь, весь город и распевая во всё горло «Темная ночь, только пули свистят по степи…» Мы вообще с ним много пели, бродя по улицам, особенно ночью. Милиции мы как-то не боялись; попав туда один раз с двумя девушками, мы и там продолжали петь. Одно их сильнейших «пьяных» переживаний связано у меня, тем не менее, с собственной комнатой. Мы сидим с Валькой, уже приняв для начала по бутылке дешевого портвейна (на дорогой денег не было) и слушаем по радио: «Есть на Волге утес, диким мохом оброс он в вершины до самого края». Поет мощный бас Марк Рейзен. Меня охватывает поток счастья и силы, который я ощущаю до сего дня. Уже тогда я определял для себя (и для Вальки) пьянство как иллюзорный прообраз рая (музыку рая) и говорил ему: «Ты, Валька, вульгарный максималист, тебе хочется надраться вдрызг и сразу, а я максималист диалектический, мне ещё чего-то надо».

К сожалению, Валька утонул в этой черной музыке. Поступив в институт авиационного приборостроения (ЛИАП) и проучившись курса два, он увлекся там преферансом, они играли на деньги прямо в аудиториях, потом его из института выгнали, он работал сначала каким-то чертежником, потом рабочим на Октябрьском вагоноремонтном заводе (где мы заливали в себя водку из двухсотграммовых граненых советских стаканов, выполненных, кажется, по эскизам знаменитой Веры Мухиной), потом сантехником, потом подсобным рабочим в магазине – и пил, пил, пил. К тридцати годам он стал законченным алкоголиком, сильно похудел, по лицу и шее у него пошли какие-то нарывы. Последний раз он позвонил мне по телефону в начале

90-х годов, увидев меня в какой-то передаче по телевизору: «Ленька, это ты там был?». «Я» – ответил я. Не знаю, что с ним сейчас.

Конечно, бывали у нас с ним и светлые минуты. Иногда мы ходили в кино, в том числе на замечательные советские фильмы типа «Родная кровь» или «До свидания, мальчики!», и потом пели песни из этих фильмов. Очень любили «Утомленное солнце» (я даже сочинил собственные слова на эту музыку) и печальные напевы Окуджавы (которые теперь кажутся мне интеллигентским нытьем). Уже позднее я оказался – довольно случайно, впрочем – крестным отцом его дочери. Крещение происходило в Никольском соборе, и потом все отправились, как водится, отмечать это событие застольем. Одно время у нас даже были с ним общие девушки. С одной из них мы чуть не утонули на большом пруду Елагина острова, катаясь на лодке (разумеется, выпивши) и вздумав поменяться на ходу местами. Выплывали втроем.

Первая любовь

С Валей была связана и моя первая настоящая любовь. Звали её Вера, и познакомился я с ней на новогоднем вечере у того самого Толи А., который входил в нашу зеленогорскую компанию. Как я уже говорил, он трагически рано умер, но в 64 году он был, что называется, первый парень на деревне, собирая у себя друзей и подруг. Поначалу у меня возникли легкие отношения с вериной подругой Светой, а у Вальки – с Верой, но мы довольно быстро совершили «обмен судеб». Я говорю об этом без всякого преувеличения, ибо первая любовь для человека, способного на это чувство – дело поистине роковое. При этом я тогда впервые испытал, что любовь и секс суть разные вещи. Сейчас я не помню даже имени той «легкой на передок» барышни, с которой я «стал мужчиной» прямо в ночь нашего знакомства, но образ Веры до сих пор хранится в моем сердце. Мы с ней, разумеется, обнимались и целовались, ходили в театры и кино, купались и загорали, пили вино, и, конечно, стремились друг к другу, но так это и не осуществили. Она училась в одиннадцатом классе, я был зеленый первокурсник, но дело даже не в этом: для меня с ней это было *не главное*. Я любил именно её всю, её как личность, а не только её тело. Говоря языком советской философии, душа тут была первична, а тело вторично. В это время мне стали совершенно неинтересны – и я с некоторым удивлением это заметил – другие девушки: я их *не*

любил. Подлинная любовь раскрывает замысел Божий о человеке – вот в чем тайна. В кино я смотрел не столько на экран, сколько на свою любимую, её поцелуй представлялся мне не столько эротическим актом, сколько восхитительным чудом, и даже когда она болела, мне хотелось заразиться от неё гриппом, потому что это был *её* грипп. Я писал стихи перед её фотографией:

Девочка в школьном фартучке,
Волосы, падающие на бровь.
Эта скромная фотокарточка
Для меня сегодня – любовь.

Эта черная бровь вороная –
Воплощение каждой строки.
Ты послушай меня, дорогая,
Я тебе посвящаю стихи.

Я смотрю, как зачесан строго
Ряд волос твоих – черных струй,
На губах твоих, сжатых немного,
Вижу каждый мой поцелуй…

Мы встречались всю весну 64 года, летом её родители сняли дачу в Зеленогорске, я был наверху блаженства, и подумывал чуть ли не о женитьбе (это в восемнадцать лет-то!) – а потом она меня бросила. Ей, видите ли, стало со мной скучно. «Казин, обеспечь меня компанией» – повторяла она неоднократно. Наша с Валькой компания её перестала устраивать. Конечно, она меня не любила так, как я её. Известна пушкинская мудрость: «Чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей». В нашем случае оказалось как раз наоборот. Мне и самому впоследствии приходилось бросать девушек, именно влюбленных в меня (до сих пор не могу простить себе горючих слез одной из них, Ларисы Е.), и испытывать подобные экзистенциальные удары от женщин, со стороны которых мне меньше всего этого хотелось. Как и всюду, здесь дает себя знать извечный дуализм (двойственность) земного существования, в котором кто-то мощный постоянно норовит ударить в самое больное место. Последний раз я встретил Веру К. спустя лет семь в курительной комнате Публичной

библиотеки, когда я уже заканчивал кандидатскую диссертацию. «Ты знаешь, что ты была моей первой любовью?» – спросил я её. Она только пожала плечами, совсем как в есенинском стихотворении, которое мы с ней и с Валькой тихонько напевали на кухне её маленькой квартиры (в комнатах сидели родители) на улице Зайцева:

И ничто души не потревожит,
И ничто её не бросит в дрожь…

Эстетика

Первые месяца два после разрыва с Верой я страдал так, что почти не мог оставаться один, мне надо было постоянно быть на людях, и я стал ходить в университет почти на все лекции и семинары, тогда как раньше почем зря пропускал.

В это время случились бурные политические события. В октябре 64-го сняли старого «сталинского сокола» Хрущева, к власти пришел сравнительно молодой и красивый Брежнев, было о чем поговорить с однокашниками. Кончилась пресловутая хрущевская «оттепель», многих веселившая и радовавшая, но по сути исчерпавшая псевдоморфозу русской религиозной энергетики, которая создала сверхдержаву СССР, победившую оккультный нордический рейх и взлетевшую в космос. Превзойти американцев под лозунгом «Перегоним США по производству мяса-молока!» оказалось невозможно. Началась игра по правилам противника. «Десталинизация» обернулась словесными декорациями «ленинских норм партийной жизни», а впоследствии шизофренической горбачевской «перестройкой» под лозунгом «больше демократии, больше социализма». Об этом – ниже.

В 1964 году мы, разумеется, о будущем не догадывались, искренне полагая, что теперь-то как раз и начнется настоящая свободная и созидательная жизнь. Хрущев со своими «бульдозерными» выставками и «антипастернаковской» истерикой интеллигенции порядочно надоел. Кроме того, студенческие интересы – во всяком случае, у меня и моего окружения – были вовсе не «политоцентрическими». В эту пору у меня прибавилось друзей вне университета. Мы как-то случайно в парке встретились с Сашей Боруховичем, выяснилась наша общая преданность поэзии. Саша познакомил меня со своим однокурсником Борей Шерманом, о котором я писал уже на этих страницах, и который до сих пор остался моим другом – единствен-

ным свидетелем и участником «ближнего круга» тех лет. Тогда же в нашем кругу снова, после школьных времен, появился Володя Михайлов – «поэт, математик, программист, оптимист», как он сам о себе заявил. И Саша, и Володя играли на гитаре, Саша сочинял неплохие песни. Одну их них мы особенно любили:

Осенний дождик по панели, по панели,
По темным улицам, по площади ночной…
Осенний дождик, ты не падай, ты помедли,
А ты помедли между тучами и мной.

Ты задержись на этих зонтиках и шляпах,
Своих дорожных впечатлений не пролей.
Ты подари мне той пустыни горький запах,
Где гривы львов как парики у королей.

Рыжеволосая, отчаянная бредит
Пустыня древняя, и ждет к себе грозы.
Ей нагадали, будто кто-то к ней приедет,
В суровых кактусах крестовые тузы

Но только я туда приду, приду и лягу,
У края вечности, у солнечных часов.
Легко и радостно, как буква на бумагу,
И незаметно, как песчинка на песок

С изменениями в моей личной судьбе – и некоторым образом в судьбе России – совпало преобразование моего студенческого статуса. С третьего курса на философском факультете начиналась специализация, и мы с Рокпелнисом однозначно решили идти на кафедру этики и эстетики. Искусство мне в любом случае было ближе, чем, например, теория познания или логика, хотя я кое-что понимал и в том и в другом. Во всяком случае, наш преподаватель логики И.Н.Бродский и наш главный «гносеолог» М.С.Козлова меня ценили и приглашали на свои кафедры, но я предпочел иное.

Кафедра этики и эстетики производила в 1965–1966 годах хорошее впечатление – во всяком случае, на меня-студента. Возглавлял её профессор Владимир Георгиевич Иванов, улыбчивый человек с золо-

тым зубом, служивший во время войны на флоте. На доске ветеранов висела лихая его фотография военных лет в тельняшке. Был он специалистом по этическим учениям Античности. Помню, как меня поразил приведенный им на одной из лекций афоризм Эпикура: «Пока мы живы, смерти нет. А когда есть смерть, то нас уже нет». У нас с ним были ровные отношения все шесть лет моего пребывания на кафедре (включая аспирантуру). Я считался там восходящей звездой, получил по окончании университета диплом «с особым отличием», но на кафедре В.Г. меня не оставил под предлогом отсутствия вакансий. До сего дня не знаю, правда ли это, или имелись какие-то другие причины.

Трудились на кафедре, среди прочих менее значительных лиц, ещё две дамы, сыгравшие немалую роль в моей жизни, да и не только в моей. Современную этику (в том числе «буржуазную», что особенно всех интриговало) нам читала упомянутая выше Светлана Николаевна Иконникова, из бывших комсомольских деятелей, ставшая потом одним из первых «культурологов» Ленинграда, и до сих пор заведующая кафедрой теории культуры в Университете культуры и искусств (тогда Институт культуры им. Крупской). Именно она пригласила меня в 1971 году на эту кафедру после отказа Иванова принять меня на работу. Нынче я думаю, что это было к лучшему, учитывая либерально-атеистические (и даже отчасти русофобские) нравы, царившие на философском факультете и тогда и сейчас. С.Н. была и осталась для меня внутренне далеким человеком, наши отношения с ней всегда являлись сугубо официальными.

Вторая дама – доцент Лариса Ивановна Новожилова – вызывала у меня значительно больший интерес как ученый и как личность. Она читала нам историю эстетики, слушать её было крайне увлекательно. Помню, как она вдохновлялась – особенно на лекциях по эстетике Канта – так, что лицо её покрывалось красными пятнами. Она непосредственно мыслила перед нами – вот что важно. С самого начала третьего курса, когда надо было выбирать тему курсового сочинения, она стала моим научным руководителем, и оставалась ею вплоть до моей кандидатской защиты в июне 1973 года. Её профессиональная жизнь сложилась весьма затейливо. Прямо из университета её забрали на партийную работу, она стала третьим (по идеологии), а затем и первым секретарем Дзержинского райкома партии. Тогда это были предложения, от которых невозможно было отказаться члену КПСС,

а преподаватели философии все были членами: таковы были условия игры. Сама Л.И. придерживалась всегда весьма либеральных (в каком-то смысле даже несоветских) взглядов, так что мы много спорили с ней, когда встречались уже по времена «перестройки», когда страна рушилась на глазах. Впоследствии она стала директором Русского музея, и даже предлагала мне там «придумать себе отдел», но я как-то туда не стремился. Одно лето я, правда, водил там экскурсии, но не более того. Позднее в музее произошла некая темная истории с картинами Филонова, я ко всему этому отношения не имел, и мы никогда с ней на эту тему не говорили. По сию пору я благодарен ей за поддержку в течение всей нашей «общей» жизни. На протяжении трех лет она слушала мои трактаты в прямом смысле слова, так как машинки у меня не было, я писал свои курсовые от руки и зачитывал потом ей где-нибудь в кабинете или у неё дома. Она говорила «Прекрасно!», и на этом её руководство заканчивалось. Я тоже был доволен, потому что считал свои работы вполне законченными, и мне вовсе не хотелось что-нибудь там переделывать.

Главным авторитетом и теоретиком, что называется, мэтром кафедры этики и эстетики являлся тогда – и оставался таковым вплоть до своей смерти в 2006 году – профессор Моисей Самойлович Каган. Это был действительно незаурядный человек. Был он статным элегантным мужчиной среднего роста, носил тонкие усы и золотое обручальное кольцо на пальце (что сильно раздражало некоторых партийных товарищей), хорошо одевался, красиво курил папиросы «Казбек (потом курить бросил). Было в нем что-то от светского льва, небольшое ранение руки, полученное на войне, только прибавляло ему шарма, многие женщины (в том числе студентки) были от него без ума. Среди многих его светских достоинств следует назвать также удивительное мастерство произносить застольные речи-тосты. Ходили легенды о том, как на каком-то пышном всесоюзном застолье в Тбилиси (кажется, это был симпозиум по проблеме ценности в 1965 году) он за огромным грузинским столом произнес следующий тост: «Если один грузин 30 лет правил всей Россией, то позвольте одному русскому еврею три часа править одним грузинским столом!». Успех был оглушительный. Он действительно правил общественными застольями, утверждая, что надо открыть на факультете кафедру «научного тамадизма». Выпить он мог неограниченное количество водки, почти не пьянея, а уже утром следующего дня читать лекцию

или выступать на конференции с ясной головой и абсолютно правильной (даже слишком) речью. Любил он также лыжи, плаванье, красивых женщин...

Наши с ним отношения начались взаимной симпатией, потом перешли, можно сказать, в дружбу (учитывая разницу в возрасте и положении) и закончились фактически полным разрывом. Он заметил во мне способного студента и сам предложил мне своё научное руководство, но я предпочел остаться у Л.И., интуитивно ощущая, что при всем его великолепии и несомненной научной талантливости, мы с ним люди разных пород. Он был, как я это теперь понимаю, совершенный рационалист – даже «крупнейший философ-рационалист современности», как сказал кто-то на его гражданской панихиде в переполненном Актовом зале университета. Наверное, это было преувеличение, но он действительно теоретически разделил человека на 4 (четыре) основных вида деятельности – труд, общение, познание и оценивание, а их единство находил только в искусстве. Мне же, наоборот, всегда (и даже ещё в студенчестве) думалось, что любая рациональность – техническая, математическая, логическая, социальная – непреложно имеет под (и над) собой нечто несравненно более существенное, некую изначальную ценностную установку, миф, веру, а само рацио (причина, условие, рефлексия) есть только вторичное осознание и реализация этой установки. М.С. это категорически отрицал, разделяя в данном вопросе все предрассудки европейского позитивизма Нового времени.

Вторая, более важная причина наших расхождений была собственно духовного порядка. Как было сказано выше, я уже с ранних лет чувствовал в себе некую таинственную искру, некое мистическое «звучание», которое с годами, вопреки всей грязи и пьянству, с которыми сталкивается почти всякий юноша соответствующего возраста, не только не погасла, но постепенно разгоралась, приведя в 1984 году к Крещению.

Что касается М.С., то ему это было совершенно чуждо. Подобно большинству евреев, которых я знаю, христианство оказывалось для него пустым звуком. И этому есть метафизически точное объяснение. Еврейская религиозность, по верному выражению Владимира Соловьева, предстает как религиозный материализм. Еврейский бог – это бог Ветхого Завета, бог Бытия, подобно солнцу, посылающий свои лучи равно небу и земле. Если традиционная вера евреев в трансцен-

дентного Творца неба и земли рушится, у них не остается духовной вертикали, соединяющей и одновременно разделяющей – через личность и жертву Христа – царство небесное и царство земное. В еврейской душе господствует религиозная (или атеистическая) горизонталь, любовь и уважение к миру сему, а не к миру иному.

У Кагана это проявлялось во всём, начиная с его абсолютного жизнелюбия (во всех отношениях) и кончая его столь же абсолютным безбожием. Спустя немало лет, на одном из бесчисленных банкетов – на этот раз по поводу защиты моего православного аспиранта Кирилла в герценовском университете (было это, кажется в 1997 году) – он в шутку заявил, что если бы пришлось выбирать, он принял бы мусульманство: можно несколько жен иметь, да и рай приятный. По этому поводу кто-то из пирующих, кажется, Алексей Грякалов, заметил, что придется делать обрезание. А я на том же застолье в виде тоста произнес в адрес М.С. недвусмысленные слова о том, что атеизм – это и есть его вера. Я действительно полагаю, что безбожие есть ущербная разновидность веры, только с отрицательным знаком. Он как-то весь напрягся и стал возражать.

С тех пор наши отношения с Каганом испортились. Собственно, они ухудшались уже давно, хотя внешне незаметно, однако докторскую диссертацию в 1990 году я предпочел защищать в Московском университете, а не в Ленинградском. Помнится, потом он меня упрекал за это, говоря: «Неужели ты думал, что я стану заваливать твою работу на совете?». Наверное, не стал бы. Однако позднее он стал регулярно публично вступать против меня на разного рода конференциях и защитах, сначала – в дружеском тоне, а потом непримиримо резко. Я тоже не оставался в долгу. Месяц назад одна из коллег передала мне давние слова М.С., что «в Ленинграде есть две эстетические школы – моя и Казина». Мне это кажется полемическим преувеличением, но отражает наше идейное противостояние в его последние годы. Незадолго до смерти он опубликовал в одном петербургском журнале вызывающую статью, названную, в подражание еретику Льву Толстому, «Не могу молчать!» – против введения «Основ православной культуры» в школах. Это переполнило моё терпение, и я не пошел на его восьмидесятилетний юбилей. Я многим ему обязан в жизни, но разговаривать с ним мне стало не о чем. Побывавшая на юбилее моя жена, сохранившая с М.С. самые теплые отношения, рас-

сказывала потом, что он всех приглашал на свое столетие. Через пять лет он умер.

Поэзия

Для полноты картины следует сказать ещё о поэтической жизни тех лет. Шестидесятые годы были, как известно, временем «физиков и лириков» в разных смыслах слова – от покорения космоса до целых стадионов, на которых собирались ценители и любители стихов. Гремели имена Ахмадулиной, Евтушенко, Рождественского, начался творческий расцвет Высоцкого, в Ленинграде и в Вологде писал свои «негромкие» стихи лучший русский национальный поэт тех лет Николай Рубцов. Помню, как-то к нам в университет пришел Андрей Вознесенский. Выступал он в переполненной большой аудитории истфака, читал своё знаменитое «Бьют женщину…» Талантливые строки, ничего не скажешь, но чего-то главного не хватает. Потом у Солженицына я прочел верное определение поэзии Вознесенского: «деревянное сердце, деревянное ухо».

Мы и сами устраивали на факультете поэтические вечера. Ян Рокпелнис сочинял свои стихи тогда по-русски – теперь, наверное, «незалежному» латышскому поэту такое и в голову не придет. Был ещё стихотворец у нас – Коля Ляпин – огромный, как медведь хрипящий парень. Рождал он свои шедевры преимущественно в подпитии, но выходило неплохо, хотя грубовато, под «Москву кабацкую». Я тоже сотворил тогда немало рифмованных и нерифмованных строк. Привожу некоторые из них в неизменном виде:

Убили поэта.
Под простуженный лай собачий
на снегу, под дощатым забором
убили поэта.

Не плачьте!

Там всем казалось,
что песенка спета.

Где длинным забором
кончался квартал,

чернел головой он,
как падаль лежал.
После какой-то ссоры
мертвый лежал
под забором.

А потом положили поэта
в кое-как заколоченный гроб,
и на кладбище, водкой согретый,
помолился с запинками поп.

Говорили печальные речи,
в вечной памяти долго клялись,
зажигали церковные свечи,
напились и с поминок плелись…

Ну, а дальше всё пошло,
как и быть оно должно.
Ведь недаром испокон:
с глаз долой – из сердца вон…

И только пополнилась свита,
и место – у самого трона –
раскритикованного божества
Аполлона.

И ещё одно:

Я пленник.
Я скован цепями.
Зубами железными схвачен
и на кол посажен.
Оставлен один на один со зверями.
Я пленник.
Я скован цепями.

Вокруг холодные стены
взбираются выше и выше.
Почти разрушают кусочек
далекого чистого неба.
И ещё иногда – так редко –
мне кажется, небо слышу,
когда звери молчат.
И тогда я молюсь тебе,
чистое небо.

Тогда исчезают звери,
теплеют холодные стены,
как ставни, распахнуты в небо,
расколоты ржавые двери –
Ты ли, Мария моя?

И опять холодные стены.

Светлая, где ты, Мария моя?
Ты видишь – я снова повержен на камни…
Ты простишь, всеблагая?
Ты любишь меня?

Оба этих отрывка относятся к 1964–1965-му годам. Автору 19 лет.

Прощай, молодость!

Как-то – вероятно, это было в начале третьего курса – я зашел в гости к Саше Ф. в общагу на Мытнинской набережной, и увидел у него на кровати огромную старую книгу примерно в 1000 страниц. Это был «Символизм» Андрея Белого 1910 года издания. Не знаю, почему, но я сразу решил, что я буду заниматься Белым. Так и случилось. Я посвятил Белому шесть студенческих и аспирантских лет. На третьем курсе я написал (в перерывах между эротическими путешествиями с моей тогдашней подругой Галей, теперь она колдунья) работу под названием «Гносеологическое обоснование символа Андреем Белым», за которую получил грамоту студенческого научного обще-

ства, а М.С. на защите публично высказался в том стиле, что «новый Гоголь родился». Прошу понять меня правильно – я только цитирую. На пятом курсе – уже будучи женат – я сочинил диплом под названием, если не ошибаюсь, «Философские основы символизма Андрея Белого». Часть этой работы плавно перешла затем в кандидатскую диссертацию. Закончилась моя символистская эпопея в 1994 году, когда в московском издательстве «Искусство» вышел двухтомник теоретических трудов А.Белого с моими комментариями и большой вступительной статьей. Вот так случай (?) играет нами. А если бы я не зашел тогда к Саше Ф.? Не могу сказать, что Белый был когда-либо моим любимым писателем или мыслителем. Так уж сложилось.

В июне 1969 года я получил из рук декана философского факультета ЛГУ красную корочку и перешел из студентов в аспиранты той же кафедры. На заключительной «вечеринке» с однокашниками в общежитии на Московском проспекте один из них, Эдик К., признался мне, что ещё на втором курсе собирался набить мне морду за мои выступления на семинарах по диамату – вроде того, что слишком красиво выступал. Я удивился, как долго он собирался. Другая сокурсница с верхнего пролета лестницы крикнула мне на прощанье: «Ты ещё пожалеешь»! (имелась в виду моя женитьба). Но было уже поздно.

Жизнь моя к этому времени круто повернулась. 5 ноября 1968 года в последний раз я взглянул со своего «летящего» балкона на Кронверкском сверху на Санкт-Петербург и Александровский сад. Прощай, простор меж небом и Невой! В этот день при помощи своих друзей Вали, Саши, Бори, Володи (им, бедным, пришлось таскать мою мебель) я переехал в Купчино в отдельную трехкомнатную (!) кооперативную квартиру, купленную мамой, где и проживаю до сих пор. В январе следующего года я сочетался законным браком с однокурсницей Леной Д. Но это уже другая история.

Уроки существования

Купчино

Итак, 5 ноября 1968 года я очутился в Купчино, женатым человеком, на крайнем юге тогдашнего Ленинграда, среди пустой черной земли, покрытой влажной слякотью, над которой изредка возвышались свежепостроенные блочно-кирпичные пяти- и девятиэтажные

дома. После переезда мы с друзьями, как водится, выпили, и они уехали, а я с Леной, мамой и бабой Черной остался. День 6-го ноября, помнится, был мрачный и дождливый, стоял какой-то сизый туман, и когда я выглянул утром в окно, то решил, что жизнь моя на этом кончилась.

Конечно, по сравнению с Александровским парком это был ад. Первый этаж с лужами за окном – это вам не летящий над Петербургом балкон, устремленный к шпилю Петропавловки. Между домами тогда почти не было асфальта, и до ближайшей остановки трамвая нельзя было дойти, не испачкав обувь до щиколотки. В университете надо мной подхихикивали, а одна моя сокурсница (Марина Шилкова, впоследствии трагически погибшая), тоже переехавшая тогда в Купчино, рассказывала, что она действительно чуть не утонула в канаве, в которую превратилась осенью дорога, ведшая к их дому. По Бухарестской улице ходил только один 43-й трамвай, битком набитый в часы пик, и приходилось по сорок минут давиться в нем, чтобы доехать до метро «Электросила», откуда уже потом двигаться, например, в университет, да и то с пересадкой на Невском. Всё путешествие занимало часа полтора. Кроме того, первые семь лет у нас не было телефона, мне никто не мог позвонить, а самому приходилось бегать (и в дождь и в мороз) к другому дому до телефонной будки. Часто он не работал, а если работал, то перед ним собиралась очередь. Зимой с юга, со стороны окружной железной дороги, где фактически кончался город, задували такие ветры со снегом, что вспоминались знаменитое «Беда, барин, буран!».

В общем, хлебнули мы там поначалу лиха, которого не могли возместить даже три комнаты и горячая вода в ванной. Впрочем, не представляю, как бы мы выжили иначе – бабушка уже была явно не в себе, а нам с Леной нужна была супружеская площадь. Я буквально не знал, куда деться, чувствуя себя как на необитаемом острове, и одно время всерьёз подумывал о размене квартиры (хотя бы и на «двушку») и возвращении «на большую землю». Более того, отношения Лены с моей мамой довольно быстро разладились. «Мой сын не будет мыть посуду!» – как-то заявила ей мама. «А мой муж будет!» – ответила ей Лена, после чего всю оставшуюся мамину жизнь (вплоть до 1986 года) они мало разговаривали друг с другом, предпочитая существовать порознь.

Да и семейные будни с женой оказались вовсе не простыми. Характер у неё был – да и сейчас есть – жесткий, напористый, она всегда стремилась отстоять свой взгляд на любую вещь, мысль, человека, так что супружество наше нередко принимало, мягко говоря, образ перманентной дискуссии. Меня со студенчества больше тянуло к русской культуре, тогда как Лена по сей день остается классической космополиткой. Впрочем, в известном смысле это даже хорошо, так как не дает скучать в браке – для супругов это смерти подобно. Я тогда ещё не был крещен, и ключевым словом в наших спорах – и с женой и с друзьями – являлась мистическая *музыка*, почерпнутая мною, безусловно, у Блока и Ницше. К этой музыке у нас, в конечном счете, сводилось всё – и любовь, и вино, и секс. Первые годы супружества, надо признаться, прошли с моей стороны не без греха. Одно время, например, моей приятельницей оказалась красивая девушка с «крылатыми глазами», как сказал бы Блок, которая, как потом выяснилось, в свободное от университетских занятий время подрабатывала проституцией. Случалось это, однако, не так часто, так что всё было достаточно благопристойно.

Вспоминая сейчас это время, я думаю, что основную роль в моей тогдашней семейной жизни играл – вплоть до рождения в 1976 году сына Филиппа – совместный быт и эрос. Мы с женой оба были молоды, оба писали свои диссертации, читали книжки, ходили в кино и, в принципе, были свободны, как ветер. Летом мы гоняли по Зеленогорску на великах, ходили за грибами, любили друг друга в лесу и в море, ездили с приятелями (между прочим, с небезызвестным ленинградским философом Витей Рябчиковым) в Крым и в Прибалтику, пели дуэтом песни (предварительно выпив по бутылке «бормотухи»), пытались завести пса, назвав его Гланом в честь таинственного гамсуновского героя – в общем, жили, как умели. Постепенно привыкли и к Купчино, которое потихоньку благоустраивалось. «Привычка свыше нам дана, замена счастию она»: правильно подметил государь Николай Павлович, что Пушкин самый умный человек в России. Конечно, супружество – это не огонь страсти, и тем более не мечтательное томление: это взаимное прощение и терпение. В идеальном случае, это *соавторство* по жизни. «Носите бремена друг друга» – не зря сказано. Православная Церковь, как известно, приравнивает в таинстве венчания венцы супружеские к венцам мученическим, и утверждает, что не брак от любви, а любовь от брака. И тогда семья

становится «малой церковью». Но для этого нужны два подлинно верующих человека. Однако я тогда ещё христианином не был, хотя и чувствовал, что в моём «наличном сущем» чего-то важного не хватает. Что-то мерцало там, вдали, подобно оставленной в сердце Петербурга золотой игле над зеленью заветного парка…

Аспирантура

Выше я уже касался разного рода университетских тем и персонажей. Заключительными моими годами в университете оказались 1969–1971 – время аспирантуры. На кафедре этики и эстетики мне утвердили диссертационную тему «Проблема отношения искусства к действительности в русской эстетике конца Х1Х – начала ХХ века». Поначалу я хотел ограничиться символизмом, но пришлось «для равновесия» добавить туда Льва Толстого. Я добросовестно изучил его поздний трактат «Что такое искусство?», и тогда уже поразился какой-то непреодолимой однозначности его суждений. С точки зрения своего «неведомого бога» он, наверное, был прав – новоевропейское искусство действительно выродилось в «подражательность, поразительность, занимательность», стало развлечением богатых классов, тематически уперлось в «гордость, похоть и тоску жизни». Но вот что за «бог» пришел к Льву Толстому? Кто угодно, только не Иисус Христос – источник радости. Толстовский «бог» никогда бы не превратил воду в вино на свадьбе в Кане Галилейской. Гораздо позже я понял, что великий Лев, при всей своей гениальности, оказался религиозно бездарен. С его «неизвестным богом» можно было некоторое время «по-графски» пахать землю «четырьмя упряжками», но вот жить и умирать невозможно. В религии Льва Толстого катастрофически не хватало праздника, а православие – это прежде всего праздник, благая весть, воскресение души и тела. Праздничного колокольного трезвона в толстовстве не было.

Впрочем, и Льва Толстого с Андреем Белым для моей диссертации оказалось мало. Уже в конце третьего года аспирантуры, когда я представил текст на обсуждение, М.С.Каган заявил, что такая структура его не устраивает – дескать, недостаточно полная картина создается – и «довесил» мне ещё эстетику Плеханова. Конечно, это было по-дружески, никаких «идейных» разногласий между нами тогда ещё не возникало. Кроме того, в обсуждении моего текста принял участие ещё один «знаковый» человек – Борис Михайлович Парамонов, чи-

тавший на нашем факультете (но не в нашей группе) русскую философию. Но речь о нем впереди.

Так или иначе, аспирантские годы оказались для меня одним из самых вольных в прямом и переносном смысле пространств моей жизни. Не знаю, плохо это или хорошо, но надо признать, что судьба *почти никогда* (за исключением полутора лет в ИРПА) не нагружала меня тяжелой подневольной работой. Если «судьба Онегина хранила», то в плане борьбы за кусок хлеба она не поскупилась и для меня. Правда, и потребности мои небольшие, я никогда не грезил о яхтах и мерседесах. Даже в безумные «перестроечные» годы, когда бывшая советская интеллигенция, получив долгожданную свободу болтать о политике и смотреть порнуху, пошла в челноки и бомжи, мой образ жизни практически не изменился. Большую часть дня я проводил дома, гулял по Купчино и вообще делал что хотел. Особенно мне запомнился последний год аспирантуры, когда я с удовольствием ходил писать свой текст в Публичную (прежде Императорскую, теперь Национальную) библиотеку, в уютный маленький зал основного русского фонда. В библиотеке была тишина («даруй мне тишь твоих библиотек»), хорошая столовая, в изобилии (даже слишком) встречались знакомые, дымилась курилка – в общем, атмосфера была самая творческая. Глядя сейчас на нынешних студентов-аспирантов, вынужденных работать, чтобы прокормить себя и семью (тем более, если учеба платная), я думаю, что в таких условиях вряд ли написал бы что-нибудь путное. Правду сказать, уровень образования с тех пор в России – да и во всей Европе – значительно упал. Тогда была великая советская наука, физика, математика и др. – сегодня самые продвинутые наши молодые философы более или менее «прикольно» пережевывают французскую постмодернистскую жвачку. Как говорится, «по Деррида ботают»…

Защищался я 22 июня 1973 года. Лето было знойное, в городе пахло гарью. Все в 150-ой аудитории сидели в поту. Я почти наизусть выучил свое вступительное слово, и старался произносить его потише, чтобы не разбудить разомлевших от жары членов совета. В итоге я не получил ни одного вопроса и единодушное голосование «за». На первом банкете – для профессоров – М.С., как обычно, произнес блистательный тост за диссертанта: «Если выбирает тему, то самую трудную, если девушку – то самую красивую» (имелась в виду Лена). На второй день пришли друзья и родственники – не знаю, как наша

небольшая квартира вместила 34 человека. Неожиданно появился и тот самый Саша Ф., о котором я уже писал. Помню, мы мерялись с ним силой в рукоборстве (теперь это, кажется, называется «армрестлинг») – и он усиленно мне поддавался. Стояла белая ночь, разошлись к пяти утра. Безлюдное летнее Купчино ночью великолепно.

Потом, уже после моей защиты, всю кафедру пригласил к себе на дачу в Токсово наш заведующий Владимир Георгиевич Иванов. Большой дом стоял на самом берегу озера, стол был накрыт на веранде, солнце било прямо в глаза, Владимир Георгиевич поднялся с бокалом в руке: «Пусть всегда будет солнце!». Мы ели-пили, купались-загорали, играли в мяч на прибрежной траве, Моисей Каган смотрелся заправским спортсменом, вопреки своему уже вполне солидному возрасту, хотя мог отбивать мяч только одной – неповрежденной – рукой. Я даже назвал его пару раз на «ты». От того дня остался в памяти момент какого-то солнечного (в прямом и переносном смысле) восторга. Кто мог тогда предполагать, что через несколько лет, разведясь с женой, тот же профессор Иванов, потеряв квартиру и дачу, будет ютиться до конца жизни с новой (и весьма странной, мягко говоря) подругой в одной комнате коммуналки. Как говорится, если хочешь рассмешить Бога, расскажи Ему о своих планах.

Петергоф

В петергофский Большой дворец в качестве экскурсовода я попал достаточно неожиданно – благодаря жене Лене, на которой я, правда, тогда ещё не был официально женат. Она уже работала в Петергофе прежде, так что летом 1968 года, после бурно проведенной с ней зимы и весны (она снимала тогда с приятельницами дом в Бернгардовке, и я ночевал там через день), я попал туда, что называется, на готовенькое. Деньги нам нужны были для летних путешествий в Крым и на Кавказ, и мне оставалось только слушать ленины экскурсии и читать методички. Помню свою первую пробную экскурсию со школьниками, когда я называл сервизы из мейссенского и веджвудского фарфора домашней утварью, а опочивальню императрицы – комнатой для приемов. Впрочем, фарфоровая любимая собачка Екатерины Великой, кажется, не возражала. Впоследствии, когда мы прогоняли по анфиладе до 13 групп в день, механически произнося текст и думая вовсе о другом, я получал даже своего рода кайф от этой монотонной и вместе с тем не лишенной изысканности деятель-

ности. Во всяком случае, именно в Петергофе я приобрел вкус к благородному старинному интерьеру, не говоря уже о его императорском происхождении. До сих пор помню начальную фразу своей экскурсии: «Идея создания Большого дворца принадлежит Петру Первому. Здесь, на южном берегу Финского залива…».

Большой дворец и, в целом, Петергоф, выглядели тогда, конечно, иначе, чем сейчас. После войны была восстановлена далеко не вся анфилада, не говоря уже о дворцовой церкви. Весь маршрут мы пробегали за 35 минут. Экскурсия заканчивалась величественным Тронным залом, после чего группа спускалась на выход, а мы уже через десять минут брали новую порцию экскурсантов. У северного фасада – напротив Самсона, разрывающего льва – толпилась огромная очередь желающих попасть в царскую резиденцию. Приезжали со всего Советского Союза (тогда это было вполне доступно для широких «масс трудящихся») и из-за границы. Как-то попалась мне группа немецких школьников из ГДР, я даже пытался им что-то втолковать по-немецки, показывая фотографию разрушенного их отцами и дедами дома русских владык. Помню, как к нам в комнату экскурсоводов однажды вошла женщина и объявила: «Я певица Гелена Великанова, нельзя ли мне…» «Конечно, конечно» – залопотали хором наши экскурсоводки. Хотя бывали и противоположные случаи, когда граждане приходили писать жалобы и скандалить. Таких быстро осаживала, а то и виртуозно доводила до истерики главная хранительница Большого дворца Елена Мясоедова. Одна несчастная дама после беседы с ней пыталась начертать что-то дрожащей рукой в жалобной книге, и мы потом с хохотом (почти как запорожцы у Репина) эти письмена читали: «Смотритель зала Дубовый, единственно сохранившийся со времен Петра Первого…»

Среди петергофских хранителей фигурировали ещё Илья Гуревич, Гриша Голдовский. Однако главным человеком в Петергофе уже тогда фактически являлся Вадим Валентинович Знаменов, ставший потом генеральным директором всего комплекса дворцов и парков Петродворца, а позднее и присоединенного к нему Ораниенбаума. Это был невысокого роста спокойный человек с небольшой бородкой, никогда (во всяком случае, при мне) не повышавший голоса, но которого слушались все. Именно ему балтийская царская резиденция в первую голову обязана своим нынешним великолепием, когда восстановлены не только Нижний и Верхний парки, и почти все находя-

щиеся в них дворцы, но и замечательный пейзажный парк Александрия, в котором расположен Фермерский дворец, где государь Александр Второй подготовил свой знаменитый манифест об отмене крепостного права. Там же, а Александрии, красуется императорский особняк Коттедж, где рос и воспитывался «мальчик в матроске» – последний законный наследник русского престола цесаревич Алексей, убитый большевиками вместе со всей своей августейшей семьей. Ещё ниже, у самого залива, видны развалины Нижней дачи, где Алексей Николаевич родился, и где они с отцом любили кататься на лодке. Сейчас это место обнесено высокой металлической оградой, в глубине территории виден большой поклонный крест. Каждый год в дни тезоименитства, рождения и гибели цесаревича тут совершается крестный ход, приезжают паломники со всего света, служатся молебны царственным страстотерпцам…

Что касается других петергофских людей, то лучшим экскурсоводом Большого дворца в те времена, безусловно, была Александра (Шура) Клебанова. Свои экскурсии она проводила не просто отлично, а образцово-показательно-артистично, так что я, конечно, многому у неё научился. Теперь она давно уже водит русские экскурсии по Елисейским полям и Версалю. Лена, много поездившая по миру в последние годы, утверждает, что Шура – лучший русский гид, которого она встречала. Вообще многие из тогдашних петергофцев ныне за границей – что поделаешь, «либерасты». Однако в течение многих лет, вплоть до своего отъезда во Францию в 1979 году, Шура была ближайшей нашей «семейной» подругой. Голос у неё был – и остался – низкий, с богатыми модуляциями, сама она отличалась полнотой тела, по-своему важной и обаятельной. «Хорошего человека должно быть много» – её слова.

Одно время мы с Леной каждую субботу ездили к ней домой в гости. Жила она на 21-ой линии Васильевского острова, у Горного института, куда мы почти час ехали через весь город на 15-м трамвае из Купчино (и обратно). Там, конечно, баловались водочкой, гуляли с её эрдельтерьером Лёней (моим тезкой), а потом слушали Вертинского и Высоцкого на её магнитофоне. Кстати, замужеством своим она отчасти обязана мне. Через того же Кагана (точнее, его дочку Ингу) я в свое время устроил её на работу в издательство университета машинисткой, и там она познакомилась со своим будущим мужем Сашей, который редактировал, между прочим, сборник с моей первой

в жизни печатной статьей об Андрее Белом. (Первое, что он мне тогда сказал: «Надо усилить идеологическую критику Андрея Белого!»). После эмиграции власти долго мужа к ней не выпускали, но потом он всё-таки к ней уехал.

К сожалению, наши отношения впоследствии, особенно перед её отъездом, ухудшились. Шура, как и большинство либеральной интеллигенции, была ярая антисоветчица. Советскую власть она ненавидела люто, причем эта ненависть у неё распространялась и на простых «советских людей», так что в ином случае, на улице или в метро, она вполне могла обозвать перешедшего ей дорогу homo soveticus «быдлом», или ещё чем-нибудь в этом роде. «Мало их вешали» – говаривала она про коммунистов.

Наследственность у неё была сложная: еврейка по отцу, по матери она приходилась наследницей видных дворянских кровей, так что любила показать, например, на улице Миллионной (рядом с Зимним дворцом) дом, где жила какая-нибудь её тетя и т.п. Наряду с дворянами, ей приходился родственником и народный артист СССР Алексей Дикий, игравший в кино Сталина. В общем, полный набор. Не забуду новогоднего вечера в Москве, в огромной квартире Дикого, куда пригласила нас Шура, и где доживала свой век вдова артиста в окружении приживалов, бутылок водки и множества кошек…

Но не в этом дело. В отношениях и разговорах с Шурой я, впервые для себя, стал понимать, что, в конечном счете, я не диссидент. Называя вещи своими именами, следует признать, что почти вся интеллигенция – либералы, националисты, редкие монархисты и «истинные» коммунисты – была тогда против существовавшего в стране режима, с его военизированным порядком, ограничениями, подавлениями, старым и больным Брежневым во главе и т.п. Эх, знали бы эти писатели и «мэнээсы», *кто* их недовольством воспользуется, и *что* ждет их самих…

Не будем, однако, забегать вперед. При всей моей, мягко говоря, несимпатии к наличной «совдепии», я тогда начинал понимать, что Советская власть, тем не менее, не случайна в России. Я начинал иначе, не по диссидентским лекалам, оценивать советские книги, фильмы, музыку, науку, да и всю советскую историю. Я почувствовал *свою* (и, конечно, своих родителей) Победу в мае 45 года, и я узнал *земляка* в смоленском пареньке, первым из людей взлетевшем в космос. При всей своей чудовищности (особенно в первые десятилетия),

это всё же была *русская* история, хотя среди пассажиров пломбированного вагона, приехавшего в Россию в апреле 1917 года вместе с Ульяновым-Лениным, действительно почти не было русских по крови людей.

Разумеется, всё это тогда у меня существовало на уровне интуиций. Монархизм, патриотизм, национализм, социализм – где мне было тогда разобраться в такой каше! Мы её до сих пор всей страной расхлебать не можем. Но именно в середине 70-х годов я впервые почувствовал, что живу я в *своей* стране, что я русский, и что я люблю Россию, какова бы она в тот или иной период ни была. «Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне!» – как отчеканил мой любимый поэт.

Парамонов

Что касается собственно философии, то она, конечно, в те годы меня интересовала, но как-то «отчасти». Я не хотел уходить в неё «с головой», как это делал, например, мой однокашник Юра Шилков – логик и гносеолог. Красивые логико-математические выкладки, или произвольные интеллектуальные построения того или иного гения меня занимали как ребусы или шахматные партии, но не более того. Одно время я увлекся, например, концепциями московских марксистов-гегельянцев, представленных Эвальдом Ильенковым, Генрихом Батищевым, а у нас на факультете – Виктором Рябчиковым и забавным полугрузином-полуевреем аспирантом Лешей Челидзе. Как-то вся московская команда приехала к нам на факультет и устроила публичный диспут, где главным их оппонентом выступал рационалист-позитивист профессор В.А.Штофф. Что до меня, то я целиком был на их стороне. Московский «гегельяно-марксизм» показался мне на какое-то время прорывом к идеальным мировоззренческим горизонтам, чуть ли не разновидностью религиозной мысли на советский лад. Гораздо позже я понял, что весь этот «истинный марксизм» был изначально ложной попыткой советских либералов вернуться куда-то в 1920-е годы, с их левокоммунистическим космополитизмом, мечтающем о прыжке в «царство свободы». Впрочем, вся эта неомарксистская идеология довольно скоро куда-то исчезла. Сам великий Батищев, как рассказывали, увлекся потом йогой, а в конце жизни принял православие, отрекшись, таким образом, от своей «деятельностной сущности человека».

Ещё одним запоминающимся лицом, с которым свели меня аспирантские годы, оказался уже названный выше Борис Парамонов, русовед и русоненавистник одновременно. Познакомились мы с ним на конференции, посвященной Достоевскому (сравнительно недавно тогда «легализованному»), где я сделал доклад «Эстетика Достоевского». Присутствовали там многие преподаватели и аспиранты философского факультета. Моисею Кагану особенно приглянулась приведенная мною цитата из речи Алеши Карамазова к мальчикам о самодеятельном театре: сами ставят и сами играют. Но с Парамоновым мы тогда на короткое время сблизились вполне по-дружески, хотя был он старше меня.

Выглядел Борис Парамонов человеком внушительным во всех отношениях. Высокого роста, довольно тучный, в очках, он чем-то напоминал Пьера Безухова, как его описал Толстой и сыграл Сергей Бондарчук. «Я человек полный, лимфатический, потею» – одна из любимых его присказок. У него была особенная манера разговора, вернее, произношения – своим низким голосом он так веско заканчивал свои афористические фразы, что никакие возражения после этого были уже невозможны. Я думаю, многие слышали его впоследствии по радио «Свобода», когда он вел там беседы под названием «Русские вопросы». Оказалось, что он сравнительно недалеко от меня живет – я в Купчино, он в Московском районе на Авиационной улице, так что мы иногда пересекались с ним вне университета. Очень памятны мне наши «дионисии» на 14-ом этаже соседней «точки» у нас на Бухарестской, куда мы поднимались на лифте с бутылкой «Русской» и двумя плавленными сырками («мылом закусим»), выходили на пустой лестничный балкон и там устраивали пир мысли, обозревая город с высоты птичьего полета.

Напивался он, надо сказать, до «положения риз». Несколько раз мне приходилось отправлять его домой на такси, потому что сам он передвигаться не мог. «Хорошо сидим, плотно» – любил констатировать он после первых пяти-шести рюмок. Вообще в плане своего антропологического типа он схож был с другим выдающимся петербуржцем тех лет – академиком Александром Михайловичем Панченко; кажется, они даже дискутировали с ним однажды по радио, оба мощные, умные русские мужики. Приводил я его пару раз и к Шуре Клебановой, где появлялся также мой друг-алкаш Валя Р. Парамонов подчеркнуто называл его «В.В.», потому что его инициалы полно-

стью совпадали с инициалами В.В.Розанова, тогда ещё мне малоизвестного. Как-то летней ночью, после обычных возлияний, мы всей ватагой, с Леной, Шурой и Валей, отправились на такси на пляж Петропавловки, где собрались купаться, однако в последний момент Борис Михайлович заявил, что он не может снимать при дамах штаны. Помню ещё наши встречи в дворницкой Филармонии, где подрабатывал и жил студент-философ Сергей Ковалев. Он занимался Константином Леонтьевым, о котором я там впервые и услышал. Там же я познакомился с будущим известным философом-диссидентом Татьяной Горичевой, которая потом стала православной «с постмодернистским уклоном», а тогда училась на нашем факультете курсом младше меня. Она тогда начала переписываться с самим Хайдеггером, и представилась мне как феноменолог. Вообще, компания была теплая…

Тем не менее, дружба наша с Парамоновым года через два сошла на нет. И дело не только в том, что его выгнали по идеологическим причинам из университета, и ему пришлось перейти преподавать в профсоюзную школу (тогда заштатный вузик, теперь грандиозный университет профсоюзов). Странно было, что этого не сделали раньше, когда он открыто учил советских студентов, что величайшим русским мыслителем XX века был не Владимир Ленин, а Николай Бердяев. «Нравится мне сама его личность» – высказывался он о Бердяеве, и я всеми способами старался добыть запрещенные тогда бердяевские книги. Другой его любимой темой был Фрейд и фрейдизм (которые мне всегда оставались чужды), а также еврейство во всех его видах и разновидностях. Как-то он удивил меня своим суждением, что Владимир Соловьев – это любовь мирового еврейства, и только значительно позже я понял, что он имел в виду. «Не всякий еврей – гений, но в каждом гении есть что-то еврейское» – ещё одно из его bon mot.

Окончательно разделил нас русский вопрос, причем чем дальше, тем больше. Я уже тогда считал себя преимущественно русским философом, и поначалу Парамонов привлек меня к себе именно своей *русскостью* во внутреннем и даже внешнем смысле этого слова. Он блестяще знал русскую классическую литературу и философию, умел действительно смаковать «мыслеслово», так что его разговоры (и трезвые, и пьяные) о славянофилах, западниках, веховцах, Розанове, Леонтьеве, Федорове, Эрне и многих других – превращались в

блестящие импровизации-эссе. Впоследствии они таковыми и стали на «Свободе» и в либеральном питерском журнале «Звезда». «Если бы не цензура, у нас бы с вами уже по пять томов сочинений вышло» – сказал он мне однажды.

Постепенно, однако, я стал замечать, что во всех этих замечательных парамоновских дискурсах чего-то не хватает. Потом до меня дошло – любви к России в них не было. Не говоря уже о том, что там не было Бога. Присутствовало всё, что угодно – ум, знания, блеск, стиль, полет мысли – но это была мысль *безлюбая и безбожная*, нечто вроде пресловутой постмодернистской «деконструкции», замешанной на психоанализе. Одно время я думал, что я его не совсем понимаю, недооцениваю – потом всё стало на свои места. В общении с Борисом Михайловичем я ещё раз убедился, что «мы пойдем другим путем» – не советским, но и не антисоветским, не западнически-русофобским, но и не язычески-националистическим (см. в приложении статью «Царский путь России»). До моего крещения оставалось ещё далеко, более десяти лет, но я уже тогда ощущал, что без Бога и без России философия и политика для меня пусты.

Впоследствии, когда Парамонова выдавили на Запад, и он начал вещать по заглушаемой «Свободе» о «русской идее», я окончательно убедился, что нам с ним делить нечего (хотя один раз он даже передал привет по волнам запретного тогда радио ЦРУ «своему старому знакомому Лене Казину», обсуждая в эфире мою новомирскую статью «Искусство и истина» 1989 года, изданную тиражом в 2 100 000 экз). Весь свой талант публициста-стилиста он направлял в этих «скриптах» на утонченное унижение Отечества, прямо по принципу беглеца-иезуита Печерина: «Как сладостно отчизну ненавидеть, и жадно ждать её уничтоженья…». Причем исполнял это красиво и квалифицированно, как умел только он. Много позже, уже в начале следующего века, главный редактор журнала «Москва» писатель Леонид Бородин, отсидевший в своё время десять лет в лагерях за организацию Всероссийского социал-христианского союза освобождения народа (ВСХСОН) и ставший православным патриотом, употребил в своих воспоминаниях по адресу парамоновских радиопосланий слово «смердит» (с Парамоновым они, кажется, пересекались на историческом факультете ЛГУ). Вот уж лучше не скажешь! «Покупать дом в пригороде Нью-Йорка интереснее, чем читать Томаса Манна» –

веско заявлял в эфире Борис Михайлович. Это и стало – и, очевидно, всегда было – его кредо.

Последний раз я видел Парамонова, уже отовсюду уволенного, в своем родном Александровском парке, около кинотеатра «Великан», в 1975 году, когда там состоялся сенсационный премьерный показ «Зеркала» Андрея Тарковского. Вокруг толпился цвет тогдашней ленинградской либерал-тусовки, всё эти философы-дворники и писатели-сторожа, обитатели кафе «Сайгон» (мне лично всегда противноватого) и прочая фауна подобного рода. Борис шел один, с отстраненным и каким-то недовольным видом. Я сделал вид, что его не заметил.

Когда я слышу слово «культура»…

Особняк Долли Фикельмон

Незадолго до окончания аспирантуры меня подозвала к себе С.Н.Иконникова, и с места в карьер предложила пойти к ней на кафедру Института культуры им. Крупской ассистентом. Я сразу согласился, так как незадолго перед тем наш главный факультетский «онтолог» В.И.Свидерский хотел запрячь меня к себе на семинары по «диамату», который мне был тысячу лет не нужен. Может, я и остался бы таким образом в Университете, но судьба повернулась иначе.

Институт культуры им. Крупской – он же «Крупа», он же «Кулёк» – был в те годы второразрядным учебным заведением, именовавшимся ещё «институтом культуры и отдыха». Учили там музыке, танцам, библиотечному делу, так что контингент студентов и преподавателей был соответствующий. Помнится, одно время мы с моим приятелем Володей Михайловым познакомились с группой девушек из этого института – веселые получились девушки. Однако расположен «Кулек» был роскошно, на берегу Большой Невы, между Троицким (тогда Кировским) мостом и Летним садом. Часть окон выходила прямо на Лебяжью канавку, другая часть на Марсово поле. «Пред ним широко река неслася». Один из корпусов института представлял собой особняк бывшего австрийского посольства, где жила прекрасная Дарья (Долли) Фикельмон, одна из приятельниц Пушкина, и где, по легенде, он прятался от её мужа. Коридоры там действительно настолько запутанные, что я все четыре года пребывания в институте

нередко заблуждался в них, особенно после очередного диссертационного или дипломного банкета.

Иконникова пригласила меня на кафедру теории культуры, впервые тогда организованную в советском вузе. Я должен был поначалу вести семинары, а потом и читать лекции по новой науке культурологии, призванной если не заменить, то в определенном плане восполнить всем к тому времени изрядно надоевший «исторический материализм» (истмат). Это сейчас я понимаю, что хрен редьки не слаще, а шило вполне равноценно мылу, но тогда теория культуры казалась мне (да и не только мне) чем-то весьма перспективным и глубокомысленным. Между тем марксистский истмат есть, в сущности, та же теория культуры, только с опорой на способ материального производства. С таким же успехом можно строить культуру – и её теорию – с опорой на сексуальную энергетику (Фрейд), на структуры языка (Соссюр), на коммуникативные сети (Маклюэн) и т.д. и т.п. В любом случае это будет всего лишь культура, то есть *сфера присутствия человека* – именно то, что Ницше называл «человеческим, слишком человеческим». Меня же, повторяю, всегда тянуло куда-то выше (или ниже), хотя я точно не знал, куда именно.

Между тем, культурологи проявляли большую активность. Уже гремели имена Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, Э.С.Маркаряна, В.М.Межуева. Одним из первых книгу «О ценностях жизни и культуры» написал профессор Ленинградского университета В.П.Тугаринов (кстати, сын священника, как я узнал впоследствии). Среди преподавателей Института культуры были тоже два известных имени – профессор С.Н.Артановский и доцент Э.В.Соколов, уже поминавшийся на этих страницах. О них я ещё скажу.

Начало моего преподавания не предвещало ничего хорошего. Если с семинарами я справлялся, то с лекциями было хуже. Особенно плохо они получались для духовиков (духовые инструменты) и танцоров. Привыкнув к высоколобым университетским студентам (и проблемам), я пытался по наивности говорить таким же тоном/языком и в «Кульке», но часть местных студиозусов меня решительно не желала слушать. Особенно это касалось хоровичек (народное пение), которые шептались, хихикали, вязали, но к культурологии (и ко мне) были абсолютно равнодушны. Отчасти, впрочем, я их понимаю.

При этом я опытно обнаружил железный закон в общении с аудиторией. Лекция, при всем своём монологизме – это двунаправленный, амбивалентный процесс. Обмен энергиями – материальными и нематериальными – происходит здесь одновременно от говорящего к слушающим, и от слушающих к говорящему, и ещё неизвестно, откуда он сильнее. Идеально, когда он почти равновесен и равномощен. Если этот взаимообмен наладился, потек – с любой аудиторией, хоть в тысячу человек, можно делать что угодно, как с влюбленной в тебя женщиной. Две полуторачасовые лекции, разделенные десятиминутным перерывом, могут превратиться в нечто совершенно противоположное: одна – во взаимную ненависть, другая – в «песнь торжествующей любви». Всё зависит от тайны личности – в данном случае коллективной личности внимающей тебе многоголовой человеческой единицы. Не подобная ли таинственная (пассионарная, по Льву Гумилеву) сила, окликнутая кем-то, поднимает в небо миллионные тучи перелетных птиц или саранчи?

Конечно, на втором и тем более на третьем году своих занятий в «Кульке» я набрался лекционной силы и, так сказать, преподавательски возмужал. Однако даже теперь, когда я прочел, наверное, с десяток тысяч лекций в институтах, университетах, школах, клубах и дворцах культуры по всей стране, от Владивостока до Калининграда и от Ухты до Ташкента, я уже по выражению лиц/глаз слушателей могу предсказать, будет ли это праздник взаимного обладания или занудство вынужденной встречи. И довольно редко ошибаюсь.

Культурологи и культурологини

Известна фраза Сталина – кадры решают всё. Советский император был прав не только относительно государственной службы. Личное окружение, «ближний круг», посылаемый Богом человеку – это часто его судьба. Изменить человека окружение не в состоянии (ибо это означало бы изменить замысел Божий о человеке), но вот оформить, структурировать его, направить его интерес в ту или иную сторону смыслового пространства/времени – вполне в его силах. Именно коллеги по Институту культуры – особенно один из них – оказались моими спутниками по судьбе. Отчасти, наверное, это связано с тем, что был я тогда молод, в социальном и профессиональном плане довольно беззащитен, и по сути зависел от них, тогдашних хо-

зяев того клочка вселенной, где мне пришлось начать самостоятельную практику существования.

О заведующей кафедрой Светлане Николаевне Иконниковой – бывшей моей студенческой начальнице по философскому факультету – я уже писал. Как в университете, так и в «Кульке» наши отношения с ней ограничивались чисто служебными задачами. Она смотрела на меня своими холодными глазами, и я читал в них только одну мысль: что бы мне ещё поручить? С.Н. была – и остается до сих пор – образцовым функционером, уверенно колеблющимся вместе с линией партии и господствующими трендами в либеральной среде. Сравнительно недавно (в ноябре 2010 года) на какой-то конференции в Университете я услышал от неё вдохновенный панегирик в адрес Игоря Кона – одного из главных пропагандистов гомосексуализма в России. На философском факультете это мягко называли «конским вопросом». И хотя она, в общем, выполняла свои обещания относительно меня, после защиты кандидатской дала мне должность старшего преподавателя, и т.п. – внутренне между нами не было ничего общего.

Конечно, Иконниковой кафедра, да и институт в целом, не исчерпывались. Там присутствовало, например, Первое лицо – ректор, бывший секретарь обкома по культуре, Евгений Яковлевич Зазерский, которого за что-то «спустили» на институтское хозяйство. Это был крутой человек, любивший в мужской компании крепкое славянское словцо, и, видимо, расслабляясь при этом душой. Происходил он из «красных директоров», причем твердых, прежде всего, в идеологическом смысле. В частности, он терпеть не мог бородатых преподавателей, так что когда я первый раз предстал перед его очами, С.Н. вынуждена была прикрыть мне подбородок тетрадкой. В общем, бороду пришлось сбрить. В целом, Зазерский вел себя именно как единоличный хозяин «Кулька» (что, в сущности, не так плохо для ректора – был бы хозяин хороший). Помнится, на роскошном банкете по случаю защиты своей докторской, который происходил в её квартире, Иконникова произнесла тост за всех присутствующих без исключения, а про ректора сказала, что она чувствует себя «не замужем, а за мужем». Оба «мужа» сидели тут же.

Довольно колоритной фигурой был также зав. кафедрой философии профессор Абрам Израилевич Новиков, главный идеолог института, неуклонно державший курс на чистоту марксистко-ленинского мировоззрения. Кроме того, он считался также специали-

стом по русской культуре, у него была книжка «Нигилизм и нигилисты». Мои отношения с ним сложились неплохо, он стал даже официальным оппонентом на моей кандидатской, с удовольствием пил коньяк у меня дома на послезащитном разгуляе. Ничего не знаю о его прошлом, но ходили слухи, что в 70-е годы он являлся консультантом ленинградского КГБ по философским и литературным делам. Как выразился в свое время Александр Твардовский, «так это было на земле».

Смутно помнится мне ещё секретарь парткома, вполне приятная женщина, которую звали, кажется, Вера Александровна. В один прекрасный день, вероятно, на втором году моей работы в «Кульке», она заявила, что «скоро будем принимать вас в партию». Видит Бог, я её об этом не просил, хотя понимал, что беспартийным меня в этом институте не оставят. Политической активностью я, надо сказать, никогда не отличался, комсомольских собраний почти не посещал, так что комсорг нашего курса неоднократно выносил мне «серьёзные замечания». В «Кульке» путей для отступления не было, кроме увольнения и фактического перехода в статус диссидента. Однако к такому шагу я готов не был, причем не только из трусости. Как я уже замечал выше, я не рассматривал – и не рассматриваю сейчас – советскую власть как однозначно вражескую. Советская власть была разной на протяжении своих 70-ти лет, внутри неё боролись между собой совершенно разные люди и течения, и как раз в 1970-е годы она имела все шансы «русифицироваться» настолько, чтобы стать именно русской национальной властью. К сожалению, этого не произошло.

Отдельного разговора заслуживает упомянутый выше Сергей Николаевич Артановский. Он, как и его приятель Эльмар Соколов, был старше меня на 13 лет. В 1972 году он был уже доктором-профессором, автором ряда книг, в том числе монографии «Историческое единство человечество и взаимное влияние культур». В сущности, Сергей Артановский мог стать весьма известным ученым, и не только в Ленинграде. Однако он – единственный на кафедре – оставался беспартийным, и это, конечно, создавало ему проблемы (типа «нам не нужны беспартийные профессора»). Держал он себя на кафедре совершенно независимо, так что даже Иконникова, поначалу попытавшись «укоротить» его, потом вынуждена была оставить его в покое. Помню их крупную публичную разборку на заседании, после

которой Сергей Николаевич, как ни в чем не бывало, отбыл в кассу за деньгами, а мы все с любопытством за этим наблюдали.

Что касается его взглядов и «политики», то поначалу они были мне неясны. На первый взгляд, он производил впечатление абсолютного эгоцентрика, сибарита и белоручки, которому, как подпольному персонажу Достоевского, «всему миру провалиться, а мне чтобы чай пить». «Когда я прихожу домой с прогулки, обед уже должен стоять на столе» – это я неоднократно от него слышал. Роста он был высокого, худой, тонкокостный, с удлиненным (арийским) черепом и не лишенным мужской привлекательности лицом. На публичных выступлениях он как-то забавно выставлял перед собой свои длинные, сложенные в кистях руки. Занимался он в основном европейской культурой, так что в годы своего пребывания в «Кульке» я не чувствовал в нем единомышленника. Каково же было мое удивление, когда в самый разгар «перестройки» на страницах коммунистической «Советской России» я обнаружил статью Артановского под названием (если не ошибаюсь) «Позор Ельцину и его банде!». За такое тогда можно было сильно претерпеть, причем уже не от государства-ГБ, и именно от входящего в силу либерального террора, стремящегося водрузить в Кремле управляемого и вечно пьяного «царя Бориса». Впоследствии мы даже несколько сблизились с Сергеем на почве русского патриотизма. Он приглашал меня пару раз в свою большую профессорскую квартиру на Торжковской улице около метро «Черная речка», где я тоже с некоторым удивлением обнаружил Юрия Юрьевича Булычева, одного из лучших специалистов по «русскому вопросу» в Петербурге, идеолога «Партии монархического центра» (к несчастью, сравнительно недавно скончавшегося). В общем, уже в зрелые годы Сергей Артановский то ли сам изменился, то ли раскрылся мне с иной, неявной своей стороны, что я нахожу благим знаком для нас обоих.

Единственное, кажется, в чем он неизменно оставался верен себе – это в своей любви к женщинам. Он никогда не курил, слегка пригубливал сухое вино, но женская природа притягивала его к себе магически. «Я посвящаю свою жизнь прекрасному полу» – его осуществленный девиз. Подруг, любовниц, временных «жен» у него было необычайное количество. Помнится, на первом году моей работы в «Кульке», когда Сергею надо было ехать читать лекции в Казань (так находился институтский филиал), а ему этого не хотелось, он спровадил туда меня, причем едва ли не сильнейшим аргументом с его сто-

роны было «Переспите там с татарской женщиной!» Честно сказать, в Казани я отморозил себе нос (мороз там был под сорок), а с татарской девушкой действительно познакомился, но дело далеко не пошло, потому что она оказалась совершенно невинной. Но мои успехи в данном направлении не идут ни в какое сравнение с победами Сергея Николаевича. Многие (в том числе моя жена) его за это осуждали, я же думаю, что это был его личный судьбоносный – и не такой уж веселый – выбор, и Бог ему судья.

В последние годы Сергей Артановский жил в Павловске (он давно хотел оставить город), в однокомнатной квартире, видимо, с последней своей женой. Как-то я встретил его в парке, около дворца, на прогулке. Он шел шагов на десять впереди своей дамы, заложив руки за спину и глядя прямо перед собой. С некоторых пор у него стало неважно со зрением (глаукома), и она читает ему книги и статьи вслух…

Мой лучший друг

Эльмар Соколов как философ жизни

Главной драгоценностью особняка Фикельмон для меня оказался Эльмар Владимирович Соколов – мой лучший друг за всю мою жизнь. Судьба не очень щедро отнеслась ко мне в этом плане, да и я сам по природе не слишком общителен. «У тебя в запасе 13 лет» – повторял Эльмар мне потом неоднократно. Не знаю, насколько плодотворно я эти 13 лет использовал, но уж об Эльмаре Соколове напишу.

Познакомились мы с ним в том же 1972 году, когда я пришел на кафедру теории культуры. Много лет спустя он рассказывал мне, что, увидев меня первый раз сидящим за кафедральным столом, он подумал: «Хорошо, что он (то есть я) здесь сидит». Меня тоже как-то сразу потянуло к нему, хотя были мы с ним, что называется, в разном весе. Эльмар уже тогда был весьма популярной фигурой в Ленинграде. У него недавно вышла в издательстве «Наука» его главная книга «Культура и личность», которая была мгновенно раскуплена. Это была незаурядная для тех лет работа, в которой автор разбирал взаимосвязь человека и культуры с запретных для советской науки структурно-функциональных позиций. Особенно мне запомнился раздел «Функции культуры» и «Экзистенциальные структуры личности».

Если «функциональные» главы были написаны достаточно позитивистски (и это, конечно, читалось не совсем «моим»), то «экзистенциальные» разделы поражали невиданной в те годы раскованностью мысли. Человек в них представал как универсальное и одновременно хрупкое существо, нуждающееся в защите и вместе с тем устремленное ко всяческому риску. Автор задавался неразрешимым для любого «функционализма» вопросом, что побуждает человека, ставя последнее на карту, подниматься на гималайские горы или спускаться на дно марианской впадины. Книга была вполне научной, социологической и культурологической, и, тем не менее, оказывалась живой, написанной в манере разговора с «заслуженным собеседником», если воспользоваться термином Ухтомского. Эльмар вообще писал, как говорил, очень просто, без всяких псевдофилософических заумностей, большей частью непонятных самим авторам. Такими «заслуженными собеседниками» и стали мы с Эльмаром друг для друга на *три десятилетия* нашей жизни.

Книгу «Культура и личность», или отдельные главы из неё, быстро перевели на несколько иностранных языков, в том числе на сербский и даже на японский. Эльмар собирался защищать по ней докторскую диссертацию, но ему этого не позволили. Как сказала Иконникова, книга «попала на зуб» кому-то в ЦК, так что ему пришлось впоследствии написать другую работу под названием «Свободное время и культура досуга» и защитить её на философском факультете. На защите кто-то из идеологов факультета грозно спросил диссертанта, на каком категориальном уровне исторического материализма он будет вписывать свободное время в систему марксистско-ленинского научного знания? Эльмар замялся на несколько секунд, а потом ответил, что на уровне деятельности. Все облегченно вздохнули и пошли отмечать его победу в Дом ученых. Закончился банкет тем, что меня чуть не арестовал милиционер «за нетрезвое поведение» на Дворцовой набережной, но жена Лена меня отстояла. Помнится, следующий наш совместный банкет в Доме ученых – уже по случаю получения Эльмаром докторского диплома – закончился всеобщим намерением искупаться в Мойке, и Эльмар почти стащил с себя пиджак, но в последний момент передумал.

Вот такое сочетание непрерывного философствования, мышления, говорения (мы называли это «общей теорией всего» или «зачем всё?») с активным участием в доступных для нас сферах существова-

ния и составляло главную прелесть нашего с ним общения. Эльмар Соколов отличался необыкновенным интересом (вопреки известной пушкинской формуле, он был неленив и любопытен) ко всему на свете, причем именно с позиций непредвзятого, «непредрешенного» внимания. Это, между прочим, как раз отличало его от меня, подходившего к событиям и людям скорее с уже принятой мною позиции изначальной – сначала нехристианской, а потом христианской – тайны. Эльмар же был полностью свободен в своем восприятии и, как истый культуролог, готов был мыслить одновременно о любых человеческих практиках, вступать в абсолютно несовместимые партии и сообщества (от КПСС до розенкрейцерства и кришнаитства), общаться и даже дружить с персонажами, глубоко мне чуждыми. При этом все его одинаково любили – именно любили, а не просто принимали по равнодушию. Было в нём что-то такое, что, при всей его всеядности и покладистости, привлекало к нему людей, которые без него и в одной комнате не остались бы. Я думаю, что, кроме врожденной легкости и общительности, в нем также *начисто отсутствовало тщеславие и бессознательное желание господства над другим* – пожалуй, единственный, встреченный мной в жизни случай. Он *не давил…*

Конечно, в личности Эльмара (Элика, как его называли близкие) присутствовал значительный элемент игры, игрового способа мировосприятия в философском смысле этого слова. Но это была высокая, абсолютно бескорыстная игра культурными смыслами – та самая божественная «игра стеклянных бус», о которой в Х1Х веке писали Кант и Шиллер, а в ХХ – Хейзинга и Гессе. Позже, когда Эльмар – не без моего влияния – крестился, эта игра приобрела у него более христианский характер. Однако сам принцип избытка и свободы жизненных сил всегда оставался для него естественным личным и умственным состоянием (в том числе и общества, и человека), хотя и связывался им в различные периоды его профессиональной деятельности то с Фрейдом, то с Юнгом, то с Данилевским, то с Зиммелем. Маркса он не любил. В последний год своей жизни он писал работу о Зиммеле. Когда я его спросил, почему именно о Зиммеле, он ничего вразумительного не ответил. В этом плане Эльмар Соколов был, конечно, настоящим «философом жизни».

Наши путешествия

В отличие о моего сына Филиппа, я никогда не занимался профессиональным туризмом. Филиппу ничего не стоит взять да отправиться зимой куда-нибудь на полярный Урал в бескостровый поход, или плыть на байдарке по речным порогам (иногда вниз головой). Наши с Эльмаром передвижения имели другой характер. Это были философские путешествия, где важно было не только увидеть/ощутить нечто новое, но обсудить его. Помнится, как-то мы входили с ним в воду озера Красавица под Зеленогорском, и уже погрузились почти по шею, всё ещё оживленно беседуя, а пятнадцатилетний Филипп в это время выплыл к нам навстречу откуда-то из-под воды. «Всё философствуете?» – иронически спросил он у чуть не захлебнувшихся в озере мудрецов.

Сперва мы с Эльмаром перемещались внутри города. Начали мы, как многие мужчины, с посещений парной бани (и русской, и сауны), разумеется, с выпивкой. Эльмар вообще-то пил мало, предпочитал вино, водку не брал в рот почти совсем. В этом плане я далеко его превосходил. Однажды мне даже пришлось тащить его на себе в город из Репино, куда мы отправились погулять на майские праздники. Выпил он, как обычно, немного, но произошла какая-то странная реакция, и он едва держался на ногах. При этом он вполне сознавал происходящее, и честно рефлексировал своё состояние: «Леня, я неадекватен…»

Потом мы стали посещать различные общественные заведения. Большое впечатление на меня произвел, например, судебный процесс в городском суде на Фонтанке, куда он меня затащил, и где мы с ним просидели дня три, слушая показания свидетелей и участников по делу об убийстве девушкой и её любовником собственной матери. Эльмар всё записывал в тетрадку, он вообще любые лекции, выступления, семинары конспектировал, говоря, что так лучше доходит до ума. Было это, наверное, году в 74. Позднее, когда расширился круг моих социальных возможностей и контактов, я «отблагодарил» его походом в тюрьму Кресты, куда меня пригласил знакомый офицер. Правда, провел он нас только в «детское» отделение, где сидели несовершеннолетние убийцы…

Посетили мы с ним также сумасшедший дом, вернее, нервную клинику на 15-й линии Васильевского острова, куда угодила одна моя

приятельница на почве несчастной любви. Там нам, однако, весьма понравилось. В тот день почти все больные этой клиники участвовали в веселом вечере с песнями и танцами, играли на гитаре и пианино, было много красивых девушек. В общем, мы решили, что в сумасшедшем доме вполне можно жить. У Эльмара в принципе было положительное чувство бытия, к феномену существования – одновременно прекрасному и страшному – он предпочитал подходить с лучшей стороны.

Никогда не забуду наших замечательных походов в лес за грибами. Ездили мы в основном в Яппиля, по дороге на Приморск, куда ходит от Зеленогорска тепловозный поезд-«подкидыш». Потом стали ездить чаще в Кирилловское и Заходское по направлению Выборга. Грибов иногда попадалось много, иногда почти ничего, но это не мешало нам наслаждаться лесом, запахами болота, вкусом черники, кукованьем кукушки и, конечно, беседой, как настоящие перипатетики. Особенно это было приятно в будний день, когда ощущаешь, что большинство в это время выкладывается на работе, в том числе и в «Кульке». Случались и приключения. Однажды в Яппиля мы порядком заблудились, компаса и карты у нас не было, солнце ушло, начался дождь, а мы всё шли и шли, уже сами не понимая куда. Спас нас шум залива, на котором ветер развел приличную волну прибоя. Как оказалось, мы в тот день отмахали более десяти километров по прямой от железной дороги до Приморского шоссе. В другой раз мы отправились в болото за клюквой, и чуть не завязли в нем. В отличие от Сергея Артановского, Эльмар любил, как он выражался, «позаблуждаться», и даже в последние годы жизни, уже под семьдесят, глядя на компании молодых туристов-туристок, приговаривал: «Странно, почему я не с ними…»

Ездили мы с ним и в другие города – например, в Ростов, где в 1976 году собралась крупная философско-культурологическая конференция в местном университете. Ректором его был Юрий Андреевич Жданов, родной сын ленинградского партийного вождя А.А.Жданова, бывший, к тому же, одно время мужем дочери Сталина Светланы. На вид человек выглядел вполне симпатично. Познакомился я там также с известными тогда философами В.С.Библером и В.М. Межуевым. Помнится, я советовал не совсем трезвому Межуеву обратиться к идее соборности, а он только отмахивался.

Запомнилась мне также совместное с Эльмаром путешествие в Москву в январе 1989 года, когда там состоялся первый – ещё в Советском Союзе – фестиваль православного кино, главным образом, документального. Это был действительно праздник христианской культуры, ибо нет ничего «киногеничнее», чем белый златоглавый храм или суровый кремль на фоне смиренного русского пейзажа. Кроме того, там присутствовали действительно выдающиеся мастера экрана, и прежде всего Александр Сидельников, уже снявший тогда свои знаменитые «Компьютерные игры» и готовившийся снимать «Вологодский романс» (о нём ещё скажу). Жили мы с Эликом в роскошном номере гостиницы «Украина» с видом на Кутузовский проспект и реку Москву. Проснувшись однажды ночью, я изумился, увидев Эльмара стоящим в трусах на столе с вытянутыми вверх руками. Потом он сказал, что черпает таким образом с неба энергию сна.

Завершился фестиваль даже не банкетом, а роскошным пиром в ресторане той же «Украины», где было семь или восемь перемен блюд и невероятное количество бутылок водки, которыми уставили все столы. Мы даже просили официантов не приносить больше, но они отвечали, что если вы православные, то должны всё выпить…

Вторая наша совместная поездка в Москву состоялась позже, в мае 1990 года. В «южную столицу» нас пригласил Павел Тулаев, московский философ правого толка, посетивший как-то наш семинар в ленинградском Доме ученых. Московская встреча проходила на улице Варварке, в двух шагах от Красной площади. Участвовали в ней в основном люди консервативного направления, в том числе исламист Гейдар Джемаль, поразивший меня своей огромной бритой головой. В один прекрасный момент мы услышали рев толпы со стороны Кремля – это российские «демократы» приветствовали избрание своего кумира Ельцина председателем Верховного Совета РСФСР. Стало быть, дело происходило 29 мая.

Прекрасно у нас получались отпуска на юге, в Крыму. Первый раз мы отправились туда вместе в августе 1977 года. Элик был со своей женой Тамарой и дочкой Катей, которой в ту пору было лет пять. Присутствовала там также девушка из города Пенза по имени Лариса. Впоследствии, лет через десять, мой взгляд в книжном магазине упал случайно на свежий томик стихов с именем и фамилией моей кратковременной пензенско-крымской подруги на обложке. И там были неплохие лирические строки про южный городок Форос,

и море, и любовь. Тогда нам ещё и присниться не могло, какую роль сыграет этот Форос в разрушении страны, где мы родились и выросли. А эльмарова дочка Катя почему-то говорила: «Дядя Леня философ, а философ не все может…. И мы запевали:

Ещё косою острою
В лугах трава не скошена.
Ещё не вся черемуха
К тебе в окошко брошена.

Ещё не скоро молодость
Да с нами распрощается.
Люби, покуда любится,
Встречай, пока встречается…

Потом мы навещали Крым семьями. Последним нашим совместным крымским «местом силы» стал поселок Малореченское, недалеко от Алушты. На галечном пляже Элик строил навесы из растянутый на колышках простыни, и мы, спасаясь под ними от палящего черноморского солнца, предавались любимому занятию – «давали имена» всему на свете. Не для того ли Господь и создал человека? Во всяком случае, об этом прямо говорится во второй главе книги Бытия, когда Бог призвал к себе Адама, чтобы посмотреть, как тот назовет птиц небесных и гадов морских.

Отношения с женщинами и эрос вообще были одной из существенных тем наших бесед. Эльмар первым в Ленинграде ещё в брежневское время начал читать в большом зале Центрального лектория общества «Знание» на Литейном проспекте публичные лекции о любви – и на них народ буквально ломился. При этом сам Эльмар пользовался немалым успехом у прекрасного пола, хотя красавцем отнюдь не был. Выглядел он худеньким, среднего роста, однако излучал такое обаяние, что, как я уже отметил, ему симпатизировали почти все. У дам это порой превращалось в нечто более серьёзное. При этом, как ни странно, Элик неоднократно утверждал, что ему не приходилось в жизни испытывать то, что называется Любовью с большой буквы, или, точнее, романтической страстью. Симпатию – да, влечение – да, а вот насчет роковой «любви до гроба» как-то не очень. Наверное, он был слишком рефлексивен для этого, любил ско-

рее мыслить, чем «поступать». Имелась в нём некая эмоциональная сухость, что он сам охотно признавал. Хотя и сетовал иногда, что определенный тип женщин оставался для него совершенно недоступен.

Мой опыт в эротике в этом плане довольно значительно от его опыта отличался. При этом надо признать, что сама обстановка Института культуры вполне способствовали свободе нравов. «Особняк Фикельмон» имел в те годы ряд филиалов в разных городах страны, в том числе в Вятке (Кирове), Калининграде, Казани. О путешествии в Казань к «татарской женщине» я писал. В Вятке с меня в гостинице содрали штраф неизвестно за что. Но самыми трудными были полеты в Калининград (поклон могиле Канта), где числилось около 50 студенток-заочниц, большей частью моих ровесниц или даже старше меня, а мне стукнуло в ту пору как раз 24 года. И я им читал лекции и принимал зачеты. Как я там жив остался, не знаю.

Отдельная эпопея – строительство соколовской дачи на участке в Шевелево, в пятнадцати минутах езды на электричке в сторону Выборга от Зеленогорска. Кстати говоря, в свое время профессор Соколов-старший отказался от *бесплатной* академической дачи в Комарово, предложенной ему Сталиным, так как считал, что настоящий коммунист не должен быть собственником. Свой участок Эльмар получил также от Дома ученых, и до него надо было идти от станции с полчаса по грунтовой дороге. Впоследствии мы с Леной ездили туда на велосипедах. Строительство пришлось на вторую половину 90-х годов, Эльмар занял сколько мог рублей и долларов у многочисленных знакомых – и тут «дефолт». Элик, помнится, крепко чесал в затылке. Но дом был закончен за *несколько дней* до обвала рубля. И чудесным образом были отданы все долги, и дача получилась на славу. Не сомневаюсь, что судьба помогала ему – она любит таких, как Эльмар, хотя он порой и высказывался в том плане, что умеет плавать в этой жизни. Просто вещи и люди шли ему навстречу.

Поначалу на выделенном месте ничего не было, кроме земли, кустов и заболоченных участков. Потом Эльмар собственноручно сколотил из каких-то досок сарай. Несмотря на свою телесную субтильность, он умел и любил (в отличие от меня) работать руками, особенно по дереву. Помнится, ему зачем-то понадобился спил большого дуба, упавшего в Ботаническом саду, он пилил его три дня в поте лица и повесил затем на стенку в кабинете. Участок в Шевелево не

имел больших деревьев, в жару там было жарко, в дождь мокро, но мы прекрасно себя там чувствовали. В первое время там не было даже туалета: ну и что, кругом заросли? Можно было и искупаться недалеко в каком-то бывшем карьере. К несчастью, он недолго там прожил.

Наши симпозионы

Как уже понял читатель, основным нашим с Эльмаром занятием являлись философские разговоры – до философических писем в духе Чаадаева или переписки из двух углов в стиле Вяч. Иванова – до Гершензона мы не дошли. «И гроба тайны роковые, добро и зло в свою чреду – всё подвергалось их суду». Однако центральными, непреложными темами, без которых не обходилась почти ни одна наша встреча – были настоящее и будущее России на фоне глобальных процессов в мире. На меньшее, как известно, «русские мальчики» не согласны,

Вообще Эльмар Соколов во многом выступал как западник. Когда-то, ещё в начале шестидесятых годов, он завел себе подругу-англичанку Мэри (с которой мы потом, уже в 80-е, вместе ходили в Комарово за грибами), и за связь с которой его не раз приглашали на собеседования в КГБ. Мы очень смеялись, когда он рассказывал об одной из таких бесед, когда сотрудник в штатском – они прогуливались в это время по Летнему саду – спросил его, как он относится к «щиту и мечу революции». «Ну, если вам угодно разговаривать в таких терминах…» – начал Эльмар, но дальнейшего развития этот дискурс не получил. Кроме того, Эльмар являлся своего рода ветераном спецхрана, то есть по служебному разрешению проштудировал, наверное, все антисоветские книги, какие мог достать в Публичке, от «Очерков русской смуты» А.И.Деникина до «Партократии» Авторханова. Какое-то время я тоже был близок к подобным воззрениям на «совдепию», но с течением лет отходил от них всё дальше. Точнее говоря, русская драма XX века постепенно открывалась для меня со своей другой, не столько антилиберальной, сколько национально-религиозной стороны. Большое влияние в этом плане на меня оказала – с подачи Бориса Парамонова – бердяевская книга «Истоки и смысл русского коммунизма». Прочел я, конечно, и «Архипелаг» Солженицына, тогда ещё в самиздате. Как сейчас помню нервную дрожь, с которой я нес в портфеле по Садовой улице перефотографированный

истрепанный экземпляр опасной книги, чтобы вернуть её владельцу, давшему мне её на ночь.

Так вот, с Эльмаром мы много размышляли на эти темы. Причем размышления и споры наши часто становились публичными, или, во всяком случае, групповыми. У нас были две основные интеллектуальные «площадки» – дружеская и профессиональная. Первую составляли эльмаровы друзья дома, вторую – посетители семинара в Доме ученых на Дворцовой набережной.

С друзьями я познакомился на дне рождения Эльмара, когда отмечалось его пятидесятилетие (1982 год). Жил он тогда ещё в двухкомнатной «хрущобе» на улице Орбели, но через некоторое время вернулся с семьей в большую отцовскую служебную квартиру в Ботаническом саду на Аптекарском острове. Его отец был крупным ученым в области биологии и одно время директором Ботанического института и сада Академии наук. (Кстати, Владимир Сергеевич Соколов оказался героем прекрасного научно-популярного фильма Валентины Гуркаленко «Войдите в этот храм», посвященного лекарственным растениям). Их ведомственный дом находился – и сейчас находится – прямо на территории сада. Здесь прошло эльмарово детство, в том числе годы войны. Элик неоднократно рассказывал мне историю о том, как они летом 1942 года играли с мальчишками в футбол на полянке в саду, и заметили в небе самолет, но решили, что он свой. Между тем самолет снизился, они ясно разглядели голову летчика в шлеме, и потом рядом с ними – в десяти сантиметрах от эльмаровой головы – прошла пулеметная очередь…

Так вот, в этой квартире мы и собирались, как правило, на дни его рождения. Мужчины были в костюмах и галстуках, женщины в вечерних нарядах. Элик, правда, как-то встретил нас тоже в костюме и при галстуке, но… в валенках: у него мерзли ноги. Уникальность Эльмара Соколова заключалась ещё в том, что он сумел сохранить до седых волос *школьную компанию* – это была уцелевшая стайка ленинградских школьников, детей блокадного Ленинграда. (Кстати, в этих же местах и школах прошло детство художника Ильи Глазунова и писателя Андрея Битова). По профессии здесь были представлены главным образом врачи и инженеры. Начиналось застолье, как правило, получасовой речью-тостом хозяина дома, где он объяснял, зачем вообще мы здесь собрались, в чем смысл жизни и как он смотрит на дальнейшие планы начальства. Один раз все даже дружно решили

выдвинуть его в президенты. Потом вставали из-за стола, переходили в большой эльмаров кабинет и пели – там присутствовали два неплохих гитариста. Здорово получались «Белой акации гроздья душистые» и особенно «Иностранный легион»:

Женщины разных мастей,
Виски, ром и коньяк.
Сотня отважных парней,
Что нам огонь и мрак
Под шелест твоих знамен,
Иностранный легион!

Однако всё менялось, как только речь заходила о политике. Эльмаровы однокашники, как один, представали либералами, то есть теми странными существами, которые полагают, что свобода, права человека и рациональное устройство общества всё сами расставляют на свои места. В партийном смысле это были классические «яблочники», почитатели братьев Стругацких и утопий вроде «500 дней» Явлинского. Конечно, при Советской власти интеллигенции не хватало свободы – личной, политической, экономической, эстетической. Им хотелось самовыражаться во всех планах, читать любые книги, смотреть эротическое кино и, главное, чувствовать себя держателями рациональной истины. Им не приходило в голову, что с таким набором идей и рецептов и близко нельзя подходить к России. Либерал у державного руля – это катастрофа для нашей страны. В феврале 1917 года русские либералы – причем патриотически настроенные, вплоть до победы в мировой войне и овладения Константинополем – пришли к управлению государством. И потом долго ещё Россия умывалась кровью и расхлебывала то, что натворили все эти кадеты, трудовики и меньшевики, вместе взятые (см. «Антиномии русской судьбы»). Тогда, в позднесоветскую эпоху, ещё впереди был развал сверхдержавы под именем Россия–СССР – вторая за столетие русская голгофа, подготовленная теми же либералами. Свобода есть условие социокультурной жизни, а вовсе не её содержание и тем более не самоцель. Свобода как самоцель неизбежно вырождается в свободу зла – вот этого никогда не понимала либеральная интеллигенция…

Основным нашим «умственным рингом» явился Дом ученых – тот самый, в котором я провел года два в юности в утехах «светской

жизни». Эльмар давно уже стал членом Дома, я после защиты кандидатской тоже туда вступил, и под его руководством образовалось нечто вроде дискуссионного клуба, куда входили, как всегда в окружении Соколова, самые разные люди, с которыми он неизменно находил общий язык. Повторяю, это его качество невозможно охарактеризовать как простую беспринципность. Было что-то в его личности, что напоминало, если угодно, пушкинскую «всеотзывчивость» в истолковании Достоевского – всех он умел выслушать, с чем-то согласиться, чему-то возразить, но всегда оставлял при этом пространство диалогической «продуктивной неопределенности», которая подразумевала продолжение разговора. Для Соколова не существовало ничего однозначно решенного и завершенного. Достоинство это или недостаток – Бог ведает…

Каков поп – таков и приход. Трудно придумать более разношерстную тусовку, чем участники того семинара на Дворцовой набережной второй половины 80-х – начала 90-х годов. Подобно раскололовшемуся русскому обществу, семинар обсуждал прямо-таки «антиномические» темы – от русской национальной идеи (в докладах уже упоминавшегося москвича П.Тулаева и моих) до откровенно русофобских рассуждений Г.Тульчинского, специализировавшегося на «ошибках русской философии». Выступали там также замечательный историк русской мысли А.А.Ермичев (сейчас он руководит семинаром «Русская мысль» в Русской христианской гуманитарной академии), будущий член Собора православной интеллигенции Санкт-Петербурга доктор философии А.И.Кугай (тогда ещё в военной форме) и многие другие. Особенно мне запомнилась схватка по поводу выступления московского гостя Олега Генисаретского, изложившего перед нами целую систему становления и падения мировой истории. Олег Генисаретский вообще выглядел загадочным человеком. Работал он в области теории дизайна, но при этом представал утонченным концептуалистом именно по линии христианской онтологии и историософии. Кстати, когда идеологическое начальство зарубило книгу Соколова «Культура и личность», в вину ему было поставлены, среди прочего, и обильные цитации из Генисаретского, считавшегося в советское время чуть ли не «врагом народа».

Как бы то ни было, нашей общей жизни с Эльмаром оказалось ровно тридцать один год – с 1972, когда мы познакомились в «»Кульке», и до 2003, когда он умер. Прошло уже 9 лет со дня его ухода

(я пишу эти строки летом 2012 года), а он передо мной как живой. У меня в кабинете находится его увеличенная фотография – он снят в лесу, в Комарово, недалеко от Щучьего озера, на одной из наших грибных прогулок. На нем его обыкновенный серенький пиджачок, джемпер, куда-то он внимательно смотрит. В глубине кадра видна Лена, прислонившаяся к сосновому стволу…

На всем протяжении дружбы с Эльмаром у нас не было ни одной размолвки, ни одного даже раздражения друг другом, что, казалось бы, неизбежно при долгих отношениях, и что происходит почем зря даже с любимыми женщинами. В отличие от половой любви, в дружбе нет тяжести, нет греха. Не случайно о. Павел Флоренский завершает свой трактат «Столп и утверждение истины» не главой о любви, а главой о дружбе.

Вообще-то мне казалось, что Эльмар никогда не умрет, хотя мы часто толковали с ним о смерти. Как известно, ещё Марк Аврелий определил философию (любомудрие) как подготовку к смерти. Однако от Эльмара исходила какая-то особая энергия жизни – не витальная, не биологическая, в стиле élan vital Бергсона, и уж тем более не сексуально-брутальная, как от какого-нибудь человекообразного жеребца. Это было что-то иное, которое, пожалуй, лучше всего описать как органичную *вписанность в бытие.* Крестился он довольно поздно, когда ему исполнилось уже 60 лет, и храм посещал редко, но я думаю, что если существует рай для чистых людей, то Эльмару место именно там, несмотря на все его личные несовершенства. Я сказал ему об этом как-то белой летней ночью на берегу моря в Зеленогорске, куда мы часто ходили разводить костер с вином и песнями. Именно Эльмар, между прочим, принес в нашу компанию прекрасную военную песню «Прощайте, скалистые горы». И случилось это незадолго до его кончины.

А умер он неожиданно. Был, правда, один тревожный звоночек – на его семидесятилетии, 6 ноября 2002 года (за 5 месяцев до смерти). Мы собрались, как всегда, за столом в его большой комнате, и он начал произносить свою «тронную» речь, заявив, между прочим, что вот он умрет, а вы все вот также будете здесь сидеть. Все немного смутились, но быстро об этих словах забыли. Последний раз я видел его живым на мартовские праздники 2003 года, когда мы с Леной отправились отдохнуть в комаровский дом творчества (я к тому времени уже стал членом Союза писателей России). Элик навестил нас там,

мы прошлись по морозному березу залива, и он уехал. Потом мы не перезванивались около недели, хотя прежде делали это почти ежедневно. И когда я позвонил ему в 20-х числах марта, плачущая Тамара сказала мне: «Леня, ты же ничего не знаешь. Элик в больнице! Элик умирает!». У него образовался тромб где-то в сосудах мозга. Он перестал дышать 1 апреля, через пять дней пребывания в реанимации. Видимо, он понимал, что умирает – по свидетельству Тамары, у него на глазах как будто выступили слезы, хотя плакать и говорить он уже не мог.

Прощались с Эльмаром сначала в морге Мариинской больницы на Литейном проспекте (той самой, в которой 21 год назад скончался мой школьный товарищ Саша Борухович). Я долго стоял возле открытого гроба и смотрел Элику в лицо: он почти не изменился. Рядом стоял Моисей Каган, которому самому предстояло сойти в гроб через три года. Потом был переполненный большой зал крематория, венки, речи. Помнится, я сказал, что Эльмар был очень счастливым и веселым человеком. Похороны опять собрали самых противоположных людей, которые без Соколова, возможно, никогда бы не заговорили друг с другом. Вместе с Юрой Шилковым (которому тоже оставалось немного жизни) мы закрыли крышку гроба, медленно опустившегося затем в темный люк. Мой лучший друг ушел в вечность.

Прах Эльмара развеяли в том самом Ботаническом саду, в котором он жил и где его чуть не расстрелял в детстве немецкий истребитель. По словам его дочери Кати, это место – под тремя пихтами в первой (нижней) части парка…

Дворец графа Зубова

Художественная интеллигенция

В сентябре 1976 года я покинул особняк Фикельмон и перешел в другой аристократический дом – дворец графа Зубова, расположенный на Исаакиевской площади, прямо напротив западного фасада грандиозного творения Монферрана. В том же месяце у меня родился сын Филипп. Наступила новая эра.

В особняке находился НИО – научно-исследовательский отдел Ленинградского института театра, музыки и кинематографии имени Н.К.Черкасова. Туда меня устроил тот же Каган, причем почему-то на сектор кино. Видит Бог, я никогда не собирался заниматься кинове-

дением, да и само кино мне представлялось слишком легкомысленным занятием. Но на этом секторе оказалось свободное место, а мне смертельно надоело впихивать философию в головы «кульковских» барышень. Так или иначе, переход совершился..

Осень 76 года выдалась напряженной. Роды у Лены были тяжелыми. На второй неделе жизни мой маленький сынок чуть не умер в роддоме от воспаления легких (откуда оно у него там взялось?), их с Леной перевели в детскую больницу в конце Каменноостровского проспекта, около телецентра, и я впервые увидел его голубые глаза только через три недели, когда его вынесли отцу завернутым в одеяло. Первые месяцы с новорожденным всегда трудны. Кроме того, ввиду отсутствия домашнего телефона мне приходилось решать семейные проблемы через телефон секторальный. Помнится, ещё незнакомые мне лаборантки сектора кино почти возненавидели меня с первых шагов, когда мне пришлось по десять раз подряд повторять в трубку вопрос, есть ли в прокате весы для взвешивания младенцев.

Как может догадаться читатель, сектор кино состоял почти исключительно из женщин. Заведовала им бывшая филологиня Н.С.Горницкая. Наиболее серьёзным ученым там была Розалия Дмитриевна Копылова – автор нескольких крепких кино-телеведческих монографий, дружившая с режиссером Ильей Авербахом и написавшая впоследствии о нем книгу. Остальные дамы занимались историей советского кино. Обретались в составе сектора также два представителя сильного пола, но один из них, Лева Ш., настолько врос в образ «маленького человека» (и действительно был маленьким), что его трудно было причислить к носителям силы. Другой, Леня М., был человеком неопределенного гендера. Поначалу он встретил меня в штыки, но потом мы подружились на почве общего интереса к русской традиции. Вообще-то я не способен разговаривать с «голубыми» и «розовыми» персонажами, которыми, к несчастью, кишит кино-театральная повседневность. От них веет адом.

НИО ЛГИТМиК наследовал богатой петербургской искусствоведческой традиции. Основал институт граф В.П.Зубов – дальний потомок последнего фаворита Екатерины Великой. Среди сотрудников ходили легенды о том, что происходило в этих стенах до революции и во время её. Сейчас на фасаде здания Института истории искусств – именно так называлось учреждение, образованное Зубовым в 1912 году – укреплена мемориальная доска с множеством блистательных

фамилий, отметившихся в этих стенах, от Блока и Есенина до Ходасевича и Берберовой. Существует стихотворение Георгия Иванова, специально относящееся к Зубовскому дому:

В пышном доме графа Зубова
О блаженстве, о Италии
Тенор пел. С румяных губ его
Звуки, тая, улетали и

За окном, шумя полозьями,
Пешеходами, трамваями,
Гаснул, как в туманном озере,
Петербург незабываемый.

… Абажур зажегся матово,
В голубой, овальной комнате.
Нежно гладя пса лохматого,
Предсказала мне Ахматова:
«Этот вечер вы запомните».

Не менее характерен рассказ о святочном вечере 1920 года, когда в промерзшем зале особняка, с окнами прямо на Исаакий, собралась изысканная петербургская богема, одетая в валенки и шубы по причине революционного отсутствия отопления. В разгар «бала» явился Гумилев во фраке с дамой в декольтированном вечернем платье. «Весь вид его говорит: Ничего не произошло. Революция? Не слыхал» (из воспоминаний В.Ф.Ходасевича).

При Советской власти институт неоднократно менял названия, пока в 1991 году ему не вернули начальное имя. Между прочим, именно здесь зародилась широко известная в узких кругах так называемая «русская формальная школа» (Ю.Тынянов, Б.Эйхенбаум), ставившая своей целью изучение искусства – прежде всего литературы и кино – путем анализа его смысловой структуры («приема»), по существу отвлекаясь от ценностного содержания произведения, от его духовной онтологии. Вопрос «что это такое?» сводился к вопросу «как это устроено?». Понятно, что такой подход превращался в итоге в

технологические выкладки, где устройство любой поделки (кича) в принципе не отличалось от строения шедевра, во всяком случае, по методу исследования. Смысл – это то, что имеет альтернативу, а этого достаточно для формального анализа. Анализ по-русски и означает «разложение» (например, психоанализ = душеразложение). На такой основе уже во второй половине XX века в Европе возник структурализм, приведший, в конечном счете, к «смерти автора» и «смерти читателя», оставив искусству абсолютизированный *текст.* Это, в свою очередь, породило художественный постмодернизм.

Но вернемся в 1970-е годы. Тогда таких слов, как постмодернизм, в Советском Союзе, да и в Европе ещё не знали. Однако в официальных советских изданиях вовсю ругали модернизм – это правда. Не говоря уже о знаменитых скандалах Хрущева по поводу модернистских живописных выставок («бульдозерные» разгоны), имели место и более серьёзные акции. В 60-годах появились манифесты заслуженного марксиста М.А.Лифшица под названиями «Почему я не модернист?» и «Кризис безобразия». В этих статьях содержалось немало верного, за исключением главного – отказа признать марксизм-ленинизм одним из главных направлений *модерна как типа сознания.* Модерн в принципе есть порождение мира из человека, сведение первого ко второму. Модерн – это «человекоцентризм» по закону «человек = Бог». Если «нет объекта без субъекта», то не всё ли равно, кто этим субъектом является – отдельное человеческое сознание или, например, сознание классовое, национальное, субкультурное и т. п? Марксизм-ленинизм и порожденная им советская мифология и культура явились, по сути, таким же порождением модерна, как, скажем, либерализм или фашизм – только субъекты тут разные. Не говоря уже о том, что Ленин, Троцкий и вся их интернациональная «гвардия» были левыми западниками, победившими своих более умеренных («правых») собратьев по западническому модерну – социал-демократов всех мастей. Русская революция и вся последующая история советской власти – это история модерна, точно так же, как и история американского буржуазного мифа или мифа европейско-националистического (итальянского, германского, испанского, португальского). Иосиф Сталин пытался, правда, опереться в своей политике на другие силы – например, русскую православную Церковь – но у него это неизбежно принимало половинчатый характер.

Указанных связей категорически не вмещало и не вмещает в себя господствующее на поверхности жизни (особенно художественной жизни) либеральное сознание. Мои коллеги по Зубовскому институту искренне полагали себя передовыми интеллигентами, противостоящими по мере сил чудищу тоталитарной власти, не допуская при этом мысли о собственном генетическом родстве с ней. Они любили песни Окуджавы о «комиссарах в пыльных шлемах», как будто забывая о том, к чему привела Россию деятельность этих самых комиссаров, превративших национальную войну в классовый геноцид народа. Они превозносили творчество Эйзенштейна и Вертова (снимавшего на пленку кощунственное вскрытие святых мощей), не обращая внимания на то, что оба упомянутых гения, как и Мейерхольд, и Маяковский, и Малевич (живший, кстати, рядом с особняком Зубова, на Почтамтской улице), и вообще весь модерн Серебряного века был не только сторонником революции, но её активным проводником и «тайным агентом» в русской культуре («ваше слово, товарищ маузер»). Разрушив скрепы традиционной монархии, модернисты пошли в деструкции до конца, породив в реальности такие «мутные лики», какие никому не представлялись даже во сне (разве что Достоевский в «Бесах» увидел). Как писал в своей время мудрый Г.П.Федотов, Пикассо и Стравинский в искусстве – то же самое, что Ленин и Муссолини в политике.

Конечно, к 70-м – 80-м годам XX века острота этих определений несколько стерлась. Советская сверхдержава, поставившая устами генсека своей целью «догнать и перегнать Америку по производству продукции на душу населения», стремительно обуржуазивалась. Бывшие «инженеры человеческих душ» ещё продолжала вопрошать в романах и на экране «что с нами происходит?» и воспевать бескорыстных идеалистов, однако на практике дилемма «искусство и/или нравственность» неуклонно смещалась в сторону искусства. Хорошо то, что талантливо, гению позволено всё – вот типично модернистские лозунги советской «образованщины» 60-х годов. Фигура тогдашнего «короля эстрадной поэзии» (и нынешнего обитателя США) Евтушенко чего стоит! Лауреат Государственной премии и любимый баловень московского начальства, он всю жизнь разоблачал «наследников Сталина» во имя себя любимого. Примерно тем же занимался Вознесенский, начав с поэмы о Ленине и кончив признанием, что в нем «живет семь я». Лично это могли быть отнюдь не бездарные лю-

ди, но их социокультурный горизонт, как правило, не выходил за пределы либеральных штампов. Самовлюбленные утописты-«шестидесятники» – исток «застоя» семидесятых-восьмидесятых. И те и другие закономерно получили в качестве расплаты тотальный постмодернистский перформанс, в котором сделался предметом пародирования сам модерн («папино кино»).

Именно в таких идейных декорациях я начал свою «киноведческую» карьеру. Разумеется, я не собирался становиться искусствоведом и оставлять философию – я задумал философствовать на материале кино. Для этого я – под руководством Левы Ш. (кстати, единственного сотрудника сектора кино, окончившего ВГИК), просмотрел подряд почти всю советскую и отчасти зарубежную киноклассику. Не скажу, что она меня слишком поразила. Действительно поразил меня – и до сих пор поражает – только Андрей Тарковский. В итоге упомянутых изысканий была написана и увидела свет (1985 год, изд. ЛГУ) моя первая книга «Художественный образ и реальность». Небольшая книжечка в мягкой обложке, однако её прочли и в Москве и в Киеве. Вышла она летом, и я с гордостью доставил её на дачу в Зеленогорск. В то лето Эльмар также снимал веранду в нашем дачном доме, и мы дружно выпили с ним и Леной вина за сей начальный труд, водрузив его перед собой на стол. Впоследствии этот текст почти без изменений вошел в мою докторскую диссертацию, защищенную в МГУ.

Дом кино и «Ленфильм»

Постепенно я приспособился к своему новому цеховому окружению, а киноведы привыкли ко мне. В сборниках трудов института, а также в газетах («Советская культура», «Ленинградская правда») стали выходить мои «искусствоведческие» статьи и рецензии – я беру это слово в кавычки, так как по сути это были статьи философско-эстетические, мировоззренческие, в которых я, что называется, для приличия приводил примеры из кинофильмов. Со временем я научился это делать достаточно профессионально, и с 1986 по 2008 год заведовал сектором кино и телевидения Зубовского института.

По части моей киноведческой деятельности мне вспоминается один из первых моих критических опусов – рецензия в «Ленинградской правде» на картину Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие» (по мотивам пьесы Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца»).

Опубликована рецензия была в январе 1987 года под названием «Кино для всех или для избранных?». Я получил много откликов на неё – редакция переслала мне целую пачку писем, а сам Сокуров (которого я приглашал прежде в наш институт с фильмом «Одинокий голос человека») заявил мне при встрече в Доме кино: «Вы знаете, что после вашей статьи меня чуть не уволили с «Ленфильма»?» Я ответил ему, что писал, как думал. Уже тогда мне в значительной мере стал ясен «сквозной ход» сокуровского кино – танатология, смертолюбие. Последующие картины этого режиссера – вплоть до его недавнего чудовищного «Фауста» – только подтвердили первые впечатления. Одна из аспиранток нашего сектора даже писала диссертацию на тему «Проблема смерти в кинематографе А.Сокурова» – жаль, что не дописала.

Так или иначе, о чем бы я ни писал – я возвращался к тому, что мы с Эльмаром Соколовым называли «общей теорией всего», а само кино (и искусство вообще, на глазах умиравшее) меня интересовало всё меньше. В 1991 году я собрал написанные за предшествующий период тексты в книгу под названием «Образ мира. Искусство в культуре XX века». Я и сейчас не откажусь от того, что было напечатано на её страницах.

Надо сказать, что художественная жизнь домом графа Зубова не исчерпывалась (впрочем, мы ещё туда вернемся). Любопытным её моментом оказались поездки под Москву, в Госфильмофонд, находившийся – и сейчас находящийся – в поселке Белые Столбы, что с Павелецкого вокзала. Внушительное здание кинофонда тщательно охранялось. Ездили туда кто по работе, а кто просто кино посмотреть – в любом случае по особому разрешению. Сейчас действительно трудно себе представить, что в конце 1970-х годов для того чтобы посмотреть, скажем, «Заводной апельсин» С. Кубрика или «Виридиану» Л.Бунюэля, надо было отправляться в столицу. Сегодня подобное кино обращается по всем телеканалам и интернет-сетям. Правда, по тем же каналам (особенно кабельным) крутят и жесткое порно, и наши дети вместе со взрослыми его с интересом наблюдают. Такова, дескать, цена свободы. Что ж, что посеешь, то и пожнешь.

Не обходилось, конечно, без «экзистенциальных казусов». Один раз в Белых Столбах появилась профессиональная переводчица фильмов, которая явно положила на меня глаз и, показывая свою тонкую руку, говорила: «Когда вот это увидел Антониони…» Вечером в

гостинице она выпила лишнее, разбушевалась, и мне еле удалось отправить её спать.

В другой раз, когда мы были в Белых Столбах с Леной и Эльмаром, мы встретили красавицу-киевлянку Лилю О., тоже что-то там смотревшую. Мы общались с ней целый вечер, попивая сухое винцо. Темы были разные – от современного кинодокументализма до «незалежности» Украины. В итоге я в неё слегка влюбился. Я вообще влюбчив. Потом я написал ей нежное письмо и через месяц оказался в Киеве на какой-то конференции. Я позвонил по её домашнему номеру, мы проговорили по телефону часа полтора, а на другой день встретились в кафе. Тем всё и кончилось. Через несколько лет кто-то мне сказал, что она давно в Париже.

Кроме теории, существовала и «практика» – во всяком случае, некоторые разновидности её. Наличествовала, например, секция критики Союза кинематографистов, заседавшая в Доме кино на Караванной (тогда улица Толмачева). Возглавляла её начальственная дама И.П.Головань, сразу после начала «перестройки» и разрешения эмиграции очутившаяся в Америке. Ходили сюда разные люди. Из запомнившихся мне назову только филолога Якова Билинкиса (про которого рассказывали, что он в мрачные минуты грозился «уйти к Чернышевскису»), да ещё критикессу Ирину Павлову, с которой мы вместе ездили на семинар под Москву, в дом творчества «Болшево» (между прочим, именно там находилась описанная Солженицыным «В круге первом» казенная «шарашка»). Обсуждали на секции премьеры отечественных фильмов – тогда ещё встречались картины, достойные публичного слова. Однако, как я уже сказал, по мере нарастания «демократизации/либерализации/модернизации таких картин делалось всё меньше, пока киноискусство как таковое не скончалось, уступив место кинозрелищу во всех возможных значениях этого слова. Уже в новом столетии, в 2011 году, в Институте истории искусств вышел под моей редакцией двухтомный сборник трудов на эту тему – «Киноискусство и кинозрелище». Постепенно умерла естественной смертью и секция критики, приняв предварительно меня в Союз кинематографистов (1989).

Наряду с критиками, в Доме кино обреталось так называемое Бюро пропаганды советского киноискусства. Ко времени моего появления в сфере кино это была бойкая коммерческая фирма, в которой три весёлые барышни под руководством картежника-директора от-

правляли желающих лекторов (а также актеров и режиссеров) «по кругам», то есть по городам и весям нашей необъятной родины. Лектор брал в руки довольно тяжелый яуфф – железную банку с фрагментами кинокартин – и ехал/летел куда глаза глядят. На этих турах можно было прилично по тем временам заработать (как-то раз в Самаре-Куйбышеве я получил на руки больше пятисот рублей за неделю, что было при советской власти немало), не говоря уже о том, что страну посмотреть. Только перечисление виденных мною городов заняло бы не одну строку: Пенза, Сызрань, Саратов, Куйбышев, Гомель, Запорожье, Бердянск, Кемерово, Томск, Ухта, Сыктывкар, Ташкент, Владивосток. Во Владивостоке под конец мне подарили огромного океанского краба, который за одиннадцатичасовой перелет до Ленинграда (с двумя пересадками) настолько протух, что люди в самолете начали возмущаться. А что я мог сделать?

Случались на этих кругах приключения. В Ухте, например (кстати, симпатичном городе, где я встретил многих бывших ленинградцев) я три дня просидел на яуффе в аэропорту – иначе говоря, в продуваемом всеми ветрами деревянном сарае – из-за зимней нелетной погоды. Раньше я никогда не думал, что такое выдержу. Происходили и романтические встречи. Помню красавицу-узбечку из Академии наук Ташкента, которая, между прочим, гордо объясняла мне, чем оседлые узбеки отличаются от кочевых азиатских народов, и зачем-то водила меня по мусульманским кладбищам. Сейчас мне самому удивительно, как я тогда был легок на подъем.

В 1982 году позвонили с «Ленфильма» и пригласили побеседовать с тогдашним директором студии В.Е.Аксеновым. Он предложил мне войти в состав главной редакции – некоего руководящего органа, задачей которого было принимать и рассматривать предлагаемые для постановки сценарии. Конечно, это было наследие сталинской эпохи, в 80-е годы превратившееся в ритуальную, хотя и обязательную говорильню. Возглавляла его в то время красивая женщина бальзаковского возраста Нелли Машенджинова, с которой у меня сложились вполне приличные отношения. Входила туда и редактор знаменитого Первого творческого объединения Фрижетта Гукасян. Как раз этому объединению позднесоветское кино обязано т.н. «ленинградской школой» – картинами Динары Асановой, Ильи Авербаха, Алексея Германа, Александра Сокурова и др.

Главная редакция заседала раза два в месяц, в старом здании «Ленфильма» на Каменностровском/Кировском проспекте, по соседству с моим любимым Александровским парком. Именно в этом месте, кстати, 4 мая 1896 года состоялся первый сеанс «синематографа Люмьер» в России. После обсуждения одного из представленных Н.Рязанцевой (женой И.Авербаха) сценариев Гукасян даже предложила мне возглавить редакцию Первого объединения, но я предпочел отклонить это приглашение. Впоследствии меня включили в состав худсовета студии, который обсуждал готовые фильмы. Это было уже при новом директоре А.А.Голутве – несколько таинственном человеке огромного роста в очках, пришедшем на эту должность из партийных органов. С ним и встретил «Ленфильм» «перестройку».

С «Ленфильмом» связан и единственный в моей жизни контакт с советской спецслужбой. В один прекрасный день – шел 1984 год – у меня дома раздался телефонный звонок, и мужской голос представился майором комитета государственной безопасности. Кажется, он назвал и фамилию, но я не запомнил. Голос назвал меня по имени-отчеству, сказал, что его интересует моя работа на киностудии и предложил встретиться для разговора. Честно признаюсь, у меня несколько похолодело внутри. Где мы встретимся, спросил я, может, на том же «Ленфильме»? Нет, ответил голос, на «Ленфильме» меня слишком многие знают, давайте в другом месте.

В итоге, я предложил ему Исаакиевскую площадь, наш институтский кинозал, когда там никого не было, причем специально сел спиной к окну так, чтобы свет падал в лицо ему, а не мне. Майор оказался сравнительно молодым человеком среднего роста и вполне заурядной внешности. Для начала он рассказал о напряженной идеологической обстановке, в которой находится страна (Солженицын, Сахаров и др.), а потом спросил, как я оцениваю ситуацию на «Ленфильме». Я ответил, что оцениваю её как нормальную. Помнится, он предлагал мне что-то вроде сотрудничества по этой части, на что я ответил, что если замечу что-то тревожное… и т.д. Больше меня по данному вопросу не беспокоили. Несколько раз я встречал потом моего майора в Доме кино, и из вежливости кивал головой, но он делал вид, что меня не знает. Впоследствии стало известно, что советский КГБ – в отличие от ГРУ (главного разведывательного управления Генштаба), был одним из активных «прорабов перестройки», разрушившей Россию–СССР.

Чтобы покончить с киносюжетами, отмечу ещё закрытые показы, проходившие в Доме кино. Официально это называлось просмотрами зарубежных и отечественных фильмов, не вышедших в широкий прокат – специально для членов Союза кинематографистов. На деле в зале присутствовали, конечно, далеко не только киношники, но кто угодно – приглашенные членами СК зубные врачи, портнихи, парикмахерши. Проводить можно было по союзному билету одного члена семьи, но на контроле постоянно возникали скандалы – вплоть до милиции – когда кто-то норовил тайно прорваться на запретное. Большой зал (человек на тысячу) был переполнен, люди стояли по стенам и сидели в проходах. Самую сильную давку я наблюдал на премьере «Гаража» Э.Рязанова. На ступенях у входа в кинодом могли запросто придавить человека.

Обычно мы посещали эти просмотры вчетвером – Эльмар. Тамара, Лена и я. У Эльмара в Доме кино, как и всюду, были свои люди, так что ему без хлопот выписали пропуск. До начала сеанса надо было первыми занять места в зале (иначе – стоять), после сеанса (вернее, ещё до окончания фильма) надо было застолбить столик в кафе – иначе уходить. Мы с Эликом проделывали это виртуозно, так что женам оставалось только достать из сумок выпивку, которую мы разливали потом отчасти под столом,. Что поделаешь, в кафе всё дорого, особенно после «перестройки»!

Разные судьбы

Воинственный Стасик

Среди людей, с которыми свел меня рок событий в Зубовском институте, оказалось несколько человек, заслуживающих отдельного рассказа.

Первым из них – во всяком случае, по времени – оказался Станислав К. Поначалу он числился младшим научным сотрудником («мэнээсом») без степени, потом, кажется, защитился. Темой его работы было творчество некоего певца, но дело не в этом. Дело в том, что он горел мироустроительным пафосом. После первого же моего выступления на ученом совете НИО, где я развернул имевшиеся в моем распоряжении средства философско-культурологического рассуждения, он подошел ко мне с поздравлениями и похвалами. Потом мне докладывали, что он ходил по институту, по разным секторам, и

категорически требовал ответа «Вы признаете ценность Казина?». Конечно, не все мою ценность признавали, потому что это были искусствоведы, а не философы, и изъяснялись они на другом языке.

Однако Станислав (Стасик, как его многие называли), с лихвой все компенсировал. Было при этом в его облике, вопреки его восторженно-бойцовскому темпераменту, что-то забавное и даже женственное. По своему научному происхождению он являлся учеником Наума Яковлевича Берковского, известного ленинградского филолога, специалиста по немецкому романтизму (и автора, между прочим, хорошей книжки «О мировом значении русской литературы»). Одно время, почти каждый понедельник и среду (присутственные дни в институте), мы со Стасиком после присутствия забирали свои портфели, и шли вместе по Исаакиевской площади на Невский и далее, обсуждая, как водится, все проблемы сразу. В отличие от бесед с Эльмаром, разговоры со Стасиком носили более возвышенный, так сказать, идеально-поэтический характер. В первые годы наших контактов Станислав исповедовал настоящий германский романтизм с уклоном к Гете, так что когда я указывал ему на ограниченность такой позиции (прежде всего с религиозной точки зрения), он решительно пресекал меня: «Гете был красив даже в гробу!». Конечно, это была навеянная Берковским толкование романтизма как концепции «творящей жизни». Любил он также сослаться на Анри Бергсона с его «жизненным порывом».

В один прекрасные день я увидел Стасика с каким-то обновленным лицом. «Что, вы обратились?» – спросил я его. «Не смейтесь, Леня, не смейтесь» – ответил Станислав. На моих глазах произошло обращение Станислава К. в христианскую веру. Причем в соответствии со своим бойцовским характером, Стасик после крещения стал с такой же ревностью всюду проповедовать христианство, с какой прежде превозносил «творящую жизнь». Помню одно его действительно замечательное выступление на конференции в Пушкинском доме, где говорили о православии в русской литературе. Называлось оно «Западноевропейский субъект перед лицом Пушкина», посвящено было несостоятельности европейского cogito на фоне пушкинской интуиции Целого, и произвело на слушателей сильное впечатление. Впоследствии текст доклада напечатали в сборнике ИРЛИ «Православие и русская литература». Случались с ним и комические моменты. Однажды на каком-то семинаре в нашем Зеленом зале Стасик

чуть ли не с кулаками подскочил к Моисею Кагану с некоей критикой его идей. Моисей несколько минут ошарашено смотрел на него…

Приняв христианство, Станислав целиком – почти по-монашенски – посвятил себя Церкви и уходу за больной матерью, не вставшей с постели. Между прочим, мы посетили с ним несколько публичных лекций-проповедей, которые произносил после вечерней службы в Иоанновском храме духовной академии тогдашний ректор Ленинградский духовной академии – и нынешний Патриарх Московский и всея Руси – владыка Кирилл. Проповеди собирали немало разного народу. Однажды явился сам Сергей Михалков, выделявшийся в толпе прихожан гигантским ростом и золотой звездой Героя на груди.

К сожалению, прав Юрий Визбор: всем нашим встречам разлуки, увы, суждены. Через несколько лет наша близость со Стасиком дала трещину. Что-то во мне, видимо, перестало его устраивать. Мне передавали потом его высказывания вроде того, что Казин знает, что завтра конец света, но сегодня ещё захочет в ресторан сходить. Я думаю, тут сыграло роль различие образов жизни: фактически Станислав отказался от мира, став домашним затворником. Из института его, как должника по плану, уволили. Потом его оставила жена, выйдя замуж за своего студента. Больше я никогда его не видел, но слышал, что он уехал из Петербурга в какой-то поселок на берегу Финского залива. Муж его дочери служит в тамошнем храме священником, и дедушка Станислав (Анастасий по-православному) делит свое время между молитвой и воспитанием многочисленных внуков. Такой выбор.

Умный Анатолий

Ещё один незаурядный человек, с которым свела меня линия жизни на Исаакиевской, был Анатолий Яковлевич Куклин. Был он лет на пять постарше меня. Впервые я познакомился с ним, когда он служил преподавателем на кафедре марксизма-ленинизма театрального института, откуда его потом перевели в НИО за идейную неблагонадежность. Позднее – уже накануне «перестройки» – он как-то обмолвился мне про «Архипелаг ГУЛАГ», но я не совсем понял, что имеется в виду. И только впоследствии я прочел у Солженицына в «Бодался теленок с дубом», что в семье А.Я.Куклина и его жены в Ленинграде хранился *ещё до публикации на Западе* один из машино-

писных экземпляров «Архипелага». Видел я несколько раз и его жену, и всегда любовался этой парой: так, мне казалось, они подходят друг другу. Каково же было моё изумление, когда стало известно, что их брак распался, и Анатолий женился на другой.

Что касается нашей с ним общей «жизненной практики», то она ограничивалась, в основном, достаточно напряженным обменом идеями, изредка перемежавшимся изрядной пьянкой. В отличие от Эльмара Соколова, Анатолий отличался безусловной категоричностью суждений, так что общаться с ним были нелегко. В свое время он водил знакомство с Борисом Парамоновым, и как-то «под шофе» признался мне, что «заушал» его. Парамонов, в свою очередь, аттестовал его «трехкопеечным мефистофелем». Дружил он и с Эльмаром, причем Эльмар после его смерти взял что-то вроде шефства над его маленьким сыном Гаврюшей. Отмечу также «ручной» талант Анатолия: он был мастером ювелирного дела, и даже брал в частном порядке заказы на дамские украшения. Спиноза, как известно, тоже шлифовал стекла.

Ещё один характерный эпизод – наша с ним несостоявшаяся «дуэль». Дело в том, что на секторе театра НИО появилась (не помню точно, в каком году) новая сотрудница Ольга Сокурова – красавица и умница (о ней речь ниже). Одевалась она в подчеркнуто русском стиле. Какое-то время носила, например, «сарафан» (за точность названия не ручаюсь), сшитый по её собственному рисунку. Путь Ольги по коридору к сектору театра пролегал как раз мимо того угла, где мы обычно толковали с Анатолием в рабочее время, так что мы оба могли совместно любоваться, как она даже не шла, а несла себя по направлению к секторальному письменному столу. «Ты видел, она на меня посмотрела» – заметил как-то Анатолий. «Нет, на меня» – возразил я. «Ну, тогда будем стреляться» – заявил мой соперник. Дуэль, однако, не состоялась.

Впрочем, не в личных отношениях дело. Анатолий Куклин был незаурядным человеком прежде всего как мыслитель, христианский мыслитель. В позднесоветское время он открыто об этом говорил и писал, выпустив в свет, в частности, небольшую книжку «Введение в социологию искусства» и ряд содержательных статей. Это произошло уже, когда он работал на Исаакиевской. Местные искусствоведы, раскрыв рты, слушали его выступления с трибуны Зеленого зала. Приходил Куклин и на соколовский семинар в Дом ученых. Говорил

он действительно завораживающе, причем запускал иногда такие синтаксические конструкции и термины, что даже я – философ по образованию – не совсем его понимал. В этом и крылся, между прочим, его главный недостаток. Подобно многим профессиональным философам, он сам себя запутывал паутиной умных слов, сквозь которую порой почти переставал мерцать тот самый *единый* (общезначимый, как он выражался) смысл, к которому он стремился.

Кроме того, его христианство – и именно православие – было удивительным образом лишено «русскости». Он терпеть не мог современных русских патриотов и тем более националистов, иронически называя их «наши мудрецы». Ныне, в 2012 году, когда на российской «смыслократической» карте представлены русофилы и русофобы всех возможных модификаций (издается, в частности, журнал «Вопросы национализма», не говоря уже об интернет-ресурсах), я могу сказать, что Куклин был одним из первых лично знакомых мне христиан, которые сегодня себя называют «уранопатриотами». Они признают только небесную родину, не желая ничего знать о родине земной, погрязшей в грехах. В таком плане Куклин представлял, скорее, христианство вообще, чем русское православие. Я говорю это не в осуждение – у каждого свой путь к Богу – а только ради точности в истории отечественного духовного движения. С другой стороны, я вспоминаю, как он резко вступился за Герцена, когда того не совсем вежливо охарактеризовал наш тогдашний секретарь парткома (тоже философ, автор одной из первых монографий о Константине Леонтьеве), оказавшийся потом католиком.

Самой запомнившейся мне страницей «книги жизни» с Куклиным стала наша поездка в сентябре 1991 года в Италию. О ней я ещё скажу, пока же замечу, что все три недели нашего пребывания в разных итальянских гостиницах мы жили с Анатолием в одной комнате. В первый же вечер нашего прилета в вечный город мы, естественно, вкусили настоящего итальянского вина, и хмельной Толя, взяв меня за грудки и смотря мне в глаза, всё повторял: «Леня, ты понимаешь, мы в Риме, мы в Риме!!». Потом мы посетили многие римские святые места, начиная, конечно, с собора Святого Петра, причем я еле увел его оттуда. Но Анатолий всё же исполнил то, на что никто из нашей питерско-московской делегации не решился. Он поднялся по лестнице в один из древнехристианских римских храмов *на коленях* – как и следовало туда подниматься, согласно народному поверью…

Умер он неожиданно, будучи физически весьма крепким человеком. Как-то на лестничной площадке Зубовского института я заметил, что он идет, странно приволакивая ногу. «Что с тобой?» – спросил я. «Нога вот чего-то разболелась». Потом оказалось, что это какой-то скоротечный рак. Через три месяца он скончался в одном из первых питерских хосписов, куда его устроили хлопотами директора института. Вечная ему память.

Бедная Наташа

Уже в первый год моего пребывания в Зубовском я обратил внимание на девушку, выдававшую книги в нашей научной библиотеке – кстати, лучшей искусствоведческой библиотеке города. Звали её Наташа К. Была она красива той самой теплой неброской красотой, которая отличает именно русских молодых женщин. Русые волосы её были гладко собраны, она обладала великолепной фигурой и умела мгновенно найти любую нужную книгу. Расположение библиотечных фондов она знала, как свои пять пальцев. Впоследствии я убедился, что она действительно отучилась год на матмехе университета, но потом «заболела» театром и окончила театроведческий факультет ЛГИТМиК. Замуж она вышла также за режиссера самодеятельного театра, причем инвалида, который был старше её на тридцать лет.

Когда мы познакомились, она жила с бывшим мужем (хотя развода не было) и его новой «женой» в одной комнате огромной коммунальной квартиры. Её постель была отгорожена от «молодых» большим шкафом. Когда я спрашивал её, как так можно существовать, она, потупившись, отвечала, что ко всему может приспособиться. Её личность являла образ знаменитого русского терпения, способного вынести любые испытания. Недаром Достоевский определял человека как существо, ко всему привыкающее. Когда мне очень плохо, рассказывала Наташа, я иногда залезаю в шкаф и там сижу. Так она делала, и когда жила в университетской общаге.

Постепенно мы познакомились с ней ближе, и потом стали изредка встречаться, благо жила она в двух шагах от Исаакиевской, а бывший муж вместе со своим театром месяцами отсутствовал в городе. Заходили мы к ней пару раз и со Стасиком. Как-то он привел туда Машу Виролайнен – дочь Н.Я.Берковского. Один раз я пригласил туда Эльмара, который никогда не отказывался от возможности познакомиться с новыми людьми. У Наташи, между прочим, я впервые

увидел Элика танцующим – второй и последний раз это было на какой-то подмосковной тусовке.

Отношения наши с Наташей были очень спокойными и ровными. По большому счету, она ни на что не претендовала, да и я тоже. Пила она поначалу исключительно красное сухое вино. Раза два мы ходили с ней в театр, для чего она сшила роскошное по тем временам длинное платье. Изредка ездили за город, преимущественно в Зеленогорск, где я показал ей могилу моей мамы и бабушки. Конечно, тут не было страсти – была взаимная симпатия и близость двух ещё молодых людей. Иногда, правда, её чувство ко мне обострялось, и тогда она писала стихи. На мой день рождения она однажды написала:

Ноябрь сквозит и снегом бредит…
…….
В такой-то день, во время оно,
Родиться были вы должны –
Под скверным знаком скорпиона,
Под покровительством луны.

Кстати, её день рожденья приходился на 8/21 сентября – Рождество Богородицы и день Куликовской битвы. Происходила она из Смоленской губернии (как и я по материнской линии), и каждое лето уезжала к родителям *домой*, как она говорила. В Ленинграде у неё почти никого не было. В Бога она не верила, но в последние годы ставила свечу Божией Матери в день 21 сентября.

Встреча с женщиной – это прежде всего *открытие нового мира.* Человек создан по образу и подобию Божию, и красивая чуткая женщина – один из шедевров божественного искусства. Именно таков смысл выражения *Прекрасная Дама*. Наверное, тихая Наташа удивилась бы, если бы кто-то обратился к ней с подобными эпитетами, но в замысле её существа присутствовала именно Прекрасная Дама – одно из чудес света.

К несчастью, Наташа не смогла осуществить этот замысел Творца о себе. Возможно, ей чего-то для этого не доставало – скорее всего, самоуважения, гордости. Чтобы стать Прекрасной Дамой, нужна своего рода смелость. Постепенно наши встречи становились всё реже, хотя мы часто виделись на работе. С годами наташина красота

поблекла, она располнела, утратив девичью гибкость тела. Потом я стал замечать, что от неё попахивает спиртным.

Когда умер её «муж», она осталась в коммуналке вдвоем с восьмидесятилетней парализованной свекровью, не вставшей с постели. Наташа ухаживала за ней лет десять как за родной матерью. Мне она тоже оказала – совершенно безвозмездно – большую услугу. В начале 90-х годов я готовил для московского издательства «Искусство» двухтомник избранных трудов Андрея Белого под названием «Критика. Эстетика. Теория символизма». Наташа выполнила всю библиографическую часть работы, нашла и проверила гору цитат из сочинений всех возможных мудрецов мира, обожаемых Белым. Не представляю, кто бы мог ещё это сделать – для этого надо было обладать наташиной библиографической квалификацией и каким-то удивительным книжным чутьем.

В эти годы она уже сильно пила. И по причине крайней бедности – пила всякую дрянь, подрабатывая одновременно уборщицей в ближайшем кафе. Она даже пробовала лечиться в Бехтеревке, и одно время ей вроде как помогли, но потом она опять сорвалась. «Я пью, потому что я одна, и я одна, потому что пью» – говорила она. У неё развилась гипертония, и нередко носом шла кровь. Я, конечно, помогал ей деньгами, как мог, но общей картины наташиного «подполья» это не меняло. Жила она в своей комнате (отдельно от свекрови) в окружении примерно 20-ти кошек, холила их и лелеяла, так что мы с ней шутили, что ей уготован какой-нибудь «кошачий» рай. Правда, вонь от них стояла несусветная. Вообще Наташа К. была, наверное, одним из самых несчастных людей, с которыми меня связала жизнь.

Скончалась она в одночасье от кровоизлияния в мозг. Наверное, это была лучшая для неё смерть, так как в ином случае за ней совершенно некому было бы ухаживать. В гробу она лежала в платочке, с венчиком на лбу, и такая красивая, что всё провожавшие её – а пришло их немало – потом это отмечали. С неё как бы спала портившая её в последние годы полнота, и она выглядела такой, какой я её запомнил лет в двадцать восемь. Упокой, Господи, душу её!

Два дома Кантора

В связи с упомянутым двухтомником Белого нельзя не сказать о человеке, благодаря которому зародилась сама мысль об этом издании, московском философе и писателе Владимире Канторе (не путать

с его младшим братом Максимом Кантором, автором интересного идеологического романа «Учебник рисования»). Максима я видел один раз в жизни, у себя дома. Он приезжал с друзьями погостить в Питер, и мы как-то особенно здорово слушали в тот вечер записи Высоцкого, выпив буквально всё, что было в доме. С Володей Кантором у нас сложились более длительные отношения.

Познакомила меня с Кантором моя сокурсница-москвичка Таня Сенченко, одно время (пока не вышла замуж за коллекционера-миллионера) работавшая вместе с его женой в Третьяковской галерее. Мы поехали к Канторам домой, слушали там песни под гитару в исполнении хозяйки дома Милы («На ясный огонь, моя радость, на ясный огонь…») и пили хороший коньяк. Впоследствии мы с Володей употребили как-то даже тройной одеколон (для меня это был первый и последний раз в жизни), когда больше ничего не оказалось под рукой. Помнится, я возвращался от него в гостиницу на метро, и от меня благоухало за версту мощным советским парфюмом. В те годы я бывал в Москве часто, ездил туда из Питера дневным поездом как на трамвае, один раз даже забыл паспорт, но меня всё равно поселили в гостинице «Россия» с видом на Кремль (кстати, прекрасная была гостиница, зачем её сломали?). В «южной столице» в 80-е – 90-е годы у меня происходили многие процессы – семинары, конференции, издательские проекты (тот же Белый), не говоря уже о том, что на философском факультете МГУ обсуждалась и защищалась докторская диссертация. Я печатался в журналах «Новый мир», «Москва», «Лепта», «Образ», позднее в «Литературной газете». Одно время был членом интеллектуального клуба «Свободное слово», который вел в московском Доме кино философ Валентин Толстых.

Так вот, первой моей московской публикаций, которой я весьма гордился, была статья в главном философском журнале «Вопросы философии» (№ 9 за 1980 год) об эстетике символизма. В течение 80-х годов в этом журнале вышли ещё три мои статьи. Честно говоря, не могу припомнить другого ленинградского философа, кому бы это тогда удалось.

Все четыре статьи увидели свет благодаря Владимиру Кантору, бывшему в те годы сотрудником редакции «Вопросов философии» по отделу эстетики. И я ему за это до си пор благодарен. В 1987 году он же буквально продиктовал мне – происходило это у меня в Купчино – заявление в редакцию издательства «Искусство» по поводу возмож-

ного издания книги о символизме. В некотором роде я у него «в долгу как в шелку», хотя это не помешало нам впоследствии категорически разойтись по идейным причинам.

В редакции «Вопросов философии» в 80-е годы пили «вусмерть». Не знаю уж, как с этим почти ежедневным морем разливанным справлялись редакторы (здоровые, видно, были мужики), но авторы после публикации, как правило, «проставлялись». Начиналось это прямо в редакции на Смоленском бульваре среди бела дня, а затем уж продолжалось по всей первопрестольной, куда кривая выведет. Конечно, имела место при этом игра в лихое русское молодечество, и поначалу нас с Володей связала именно русская тема. Дальше – больше. Я узнал, что учился он у самого Петра Васильевича Палиевского – одного из наиболее талантливых и глубоких представителей «русской партии» в литературоведении, автора блестящей книги «Литература и теория». По словам Володи, Палиевский отзывался о нем как о «надежде русского славянофильства». Я радовался, что нашел в лице Кантора такого квалифицированного единомышленника. Мы по нескольку раз в год виделись с ним то в Москве, то в Питере. Один раз он нагрянул на берега Невы с молодой подругой, ставшей затем его новой женой, и с симпатичной подругой этой подруги. Вчетвером мы весело посидели в ресторане гостиницы «Европейская» (на «крыше»), а потом полночи гуляли по набережным, попивая из горла «сушняк». И пускали бутылки вниз по течению…

Однако со временем всё переменилось. Я всё чаще стал слышать от Володи нигилистические, а потом и вовсе русофобские характеристики современной России. Его idée fixe стала Киевская Русь, когда Киев действительно выступал одной из культурных столиц Европы, а дочери князя Ярослава становились королевами Венгрии, Норвегии и Франции. С такой точки зрения, вся последующая русская история оказывалась каким-то «выпадением» из европейской судьбы, своего рода «черной дырой» азиатчины, включая сюда и московский, и советский, и отчасти даже петербургский периоды. В общем, выходила Россия «сукой» и «тысячелетней рабой». Помню, на одной из наших последних встреч он заявил, что в нынешних русских деревнях живут вообще не люди, а так, неизвестно кто. И добавил: «давно пора, едрена мать, умом Россию понимать». Этого я уже терпеть не мог.

Так или иначе, в лице Владимира Кантора я получил принципиального идейного противника. Последующие его публикации, что

мне попадались, только подтверждали этот факт. Больше мы с ним не пересекались. Надо заметить, что для него самого западническая концептуальная позиция вырабатывалась, видимо, не так легко, и была не только умственным построением. Ещё в период нашей дружбы он подарил мне автобиографическую повесть «Два дома», где описал свою родословную. Его отец был известный философ Карл Кантор, еврей по национальности и специалист по эстетике дизайна, а мать – простая русская крестьянка. «Смешались в их потомстве две натуры», породив, очевидно, с одной стороны, обостренный интерес к «русскому вопросу», а с другой – либерально-утопическое и «самоненавистное» его решение. Jedem das seine, как говорят немцы.

Подвиг Александра Сидельникова

Закончить эту главу мне хотелось бы несколькими словами памяти замечательного русского кинорежиисера-документалиста Александра Сидельникова, олицетворявшего, на мой взгляд, как раз то лучшее, что было и есть в простом русском *деревенском* человеке.

Родился Александр в поселке Волхов Мост в 1955 году, то есть был младше меня ровно на 10 лет. Родители его работали учителями в местной школе. Сам поселок находится около большого железнодорожного моста через главную новгородскую реку Волхов, по которому мчатся скорые поезда Петербург – Москва. Окончив школу, Саша поступил во ВГИК и получил там диплом кинорежиссера (мастерская А.Згуриди).

Впервые я увидел Сашу на передаче ленинградского телевидения, называвшейся, если не ошибаюсь, «Двести метров надежды», куда меня пригласил её ведущий Сергей Шолохов (впоследствии он вел на первом канале авторскую передачу «Тихий дом», в которой прославился вместе с Сергеем Курехиным сюжетом о Ленине-«грибе»). В тот день Александр впервые показал широкой публике свой знаменитый фильм «Компьютерные игры», собравший большой урожай отечественных и иноземных кинопремий, в том числе «Нику». Формально картина проходила по разряду научно-популярных, однако по существу это было настоящее художественно-философское кино, выполненное на документальном материале. Фильм о пределах человеческого – в том числе компьютерного – рационалистического произвола по отношению к природе и вообще к бытию, которое не нами положено и не нами окончится. Совершенно изумила меня в

этой ленте вторая часть – о варварском обезвоживании *бывшего* Аральского моря, где выброшенные на берег рыбацкие лодки, заносимые песчаными ветрами, показаны под щемящую арию из оперы Бизе «Искатели жемчуга».

Я выступил на обсуждении картины, и мы, таким образом, познакомились, а потом и подружились. Саша Сидельников смотрелся настоящим русским добрым молодцем – высокий, красивый, талантливый. Когда я думаю о наличном состоянии моего народа, мне всегда вспоминается Саша и другие такие ребята, как он. Конечно, России дорого стоили её религиозно-социальные эксперименты, её великая и страшная борьба за бессмертие, в силу исторической условности называвшаяся то Святой Русью, то Империей, то Коммунизмом. Прежде всего, это касается уничтожения и вытеснения за границу благородных сословий – духовенства, дворянства, казачества, работящего крестьянства. Однако богатство народной стихии неисчерпаемо. Александр Сидельников – так же, как, например, Василий Шукшин или Николай Рубцов – лучшее тому доказательство.

После той передачи мы с Сашей и его женой Валей Гуркаленко (ныне она художественный руководитель студии «Леннаучфильм») сотрудничали по всем возможным линиям. Они приглашали меня на свои премьеры, я выступал с критическими обзорами картин студии на годовых творческих конференциях, печатал рецензии на сашины фильмы (в частности, в «Ленинградской правде»). Один раз вместе с Сашей и Валей мы встречали Пасху в Чесменской церкви, и даже, по просьбе настоятеля отца Алексея, следили там за порядком. Ездили также на семинары в Болшево, проходившие очень весело, чтобы не сказать больше.

Особенно мне запомнился один из дней его рождения, который мы праздновали в их квартире на верхнем этаже «башни» на улице Фрунзе, рядом с Московским проспектом. Саша пригласил в тот раз в гости самодеятельного певца-гитариста, которого многие в городе знали: в 90-м – 91-м годах этот парень почти ежедневно пел в подземном переходе у Гостиного двора. Получился незабываемый вечер русского романса. Часов в 5 утра – было уже светло – мы вышли на Московский проспект, и пели там, уже не способные остановиться. Как я добрался до дома, не помню.

Эта его любовь к песне и романсу сказалась на всех его фильмах, особенно в последнем его шедевре, так и названном – «Вологод-

ский романс». Конечно, это был звездный час Александра. К несчастью, вторую «Нику» за него ему присудили уже посмертно.

Когда в октябре 1993 года началась московская «маленькая гражданская война», он, как документалист, поехал туда с видеокамерой, хотя священник-духовник не благословил его на это. О гибели его я услышал, кажется, по радио «Свобода», и поначалу не поверил «вражеской дезинформации». Но это оказалось страшной правдой.

Ранним утром 4 октября Сидельников со своим другом-москвичом был в районе здания Верховного Совета, где уже начался штурм. Видеокамера в руках Александра записала все подробности этой его последней киноэкспедиции. Он подошел в Белому дому со стороны Дружинниковской улицы (там как раз расположен небезызвестный московский Киноцентр), недалеко находится американское посольство. Всё это пространство простреливалось насквозь, в том числе снайперами. Александр со своей камерой укрылся между редкими деревьями, растущими вдоль улицы, и постепенно продвигался вперед, ближе к центру событий, к самому окруженному зданию. В записи слышна периодическая стрельба, на земле лежит раненый человек, какая-то женщина пытается оказать ему помощь. Чей-то голос предупреждает Александра: «Не ходи дальше, опасно!». На экране ребристый борт БТРа, слышны отдельные хлопки выстрелов. И вдруг – тьма. Пуля снайпера, выпущенная со стороны американского посольства, поразила Александра Сидельникова в шею. Приняв видеокамеру на грудь, он медленно опустился на землю. Через полчаса он был уже на операционном столе, но врачи оказались бессильны…

Так в 36 лет ушел из жизни один из наиболее одаренных Богом русских людей, которых мне довелось знать. Его фильмы есть в сети. Их можно увидеть. Читатель и друг, сделай это обязательно.

Оглядываясь сейчас на эти годы и этих людей, я благодарен им за опыты быстротекущей жизни. Тропы бытия выстроены Творцом прихотливым узором, в нем встречаются узлы, перекрестки, «точки бифуркации», каждая из которых готова дать новое ответвление. Единственно несомненное – почти неизбежное *затухание* всякого человеческого союза: дружеского, любовного, интеллектуального. Исключения, как обычно, лишь подтверждают правило. Когда-то любимой присказкой профессора Свидерского на философском факультете была формула «нельзя абсолютизировать конкретное». В этом есть

одновременно горе и радость. Любая частица сущего несет радость-страданье «в одном флаконе», и важно не расплескать его. «Блажен, кто не допил до дна бокала, полного вина…» То, что происходит на земле во времени, уже давно произошло в вечности.

Крещение

Ольга

Если особняк Фикельмон подарил мне лучшего друга, то Зубовский дворец свел меня с крёстной матерью, ставшей впоследствии моим другом и отчасти духовником. И «вечной спутницей» по жизни.

Выше я уже упоминал имя Ольги Сокуровой, из-за которой мы чуть не «стрелялись» с Куклиным. Тогда я лично её не знал. Впервые нас познакомил Станислав К., – наверное, году в 79-м. Она тогда пребывала на выставке музыкальных инструментов чуть ли не смотрителем, и только впоследствии перешла в научные сотрудники на сектор театра. Помню дословно первый наш разговор, состоявшийся именно на этой выставке. Речь зашла о Пушкине, и я в некоем теоретическом запале задал ей «безответный», как мне казалось, вопрос. Вот представьте, сказал я, что идет Пушкин по набережной Невы, а там тонет какая-нибудь старушонка, вроде той, что Раскольников топором приговорил. Надо Пушкину кидаться в воду и спасать эту никому не нужную старуху ценой собственной гениальной жизни? Ольга помолчала и ответила: «Ну не случайно же такие старушки ему не попадались». Это был совершенно иной, не рационалистический, а благодатный способ мышления, когда всякое движение сущего видится sub specie aeterni, «в руце Божией». «Да, непростая девушка», – подумал я.

Ольга находилась тогда в расцвете своей женской красоты. Причем красоты высокой, в каком-то смысле «неотмирной». К ней невозможно было подходить с обычными житейским мерками, в том числе эротическими – этого не позволяла излучаемая ею личная энергия. Не случайно она стала духовной дочерью архимандрита Иоанна (Крестьянкина), знаменитого старца Псково-Печерского монастыря. (Кстати, в 2011 году она опубликовала свои записи о встречах с отцом Иоанном в газете «Православный Санкт-Петербург»). При всем том она оставалась вполне земной женщиной, веселой и приветливой, противницей всякого ханжества и святошества. Как все живые люди, она любила дружеское застолье, сама прекрасно готовила, в том чис-

ле грузинские блюда. Родом она была из Тбилиси, где служил в армии её отец-офицер. Окончила филологический факультет ЛГУ. Впоследствии вслед за ней в Ленинград из Грузии перебрался целый клан её русских друзей и крестников – но это отдельная тема.

Ко времени нашего знакомства Ольга, пройдя, по её собственным словам, многие духовные искушения, твердо встала на православные церковные позиции. Её отношение к Советской власти также было вполне «моим» – трагически-антиномическим, одновременно отрицающим её как идеологию и террор, и принимающим – как крестный путь России, посланный ей Промыслом. Спустя несколько лет, в 1994 году, мы по её предложению вместе с Т.Горичевой, М.Назаровым и некоторыми другими авторами выпустили сборник статей «Русский крест», где попытались «прописать» роковые перемены, происходившее тогда в нашем Отечестве. Сборник этот вызвал тогда немало откликов – как дружественных, так и враждебных. Резче всех обрушилась на нас парижская «Русская мысль», про которую кто-то сказал, что она не русская и не мысль.

Но пока всё это оставалось в будущем. В начале восьмидесятых годов я медленно шел к крещению, хотя уже постоянно посещал храм. Правда, чувствовал я себя там скорее гостем, чем прихожанином. Поначалу это была церковь Иова Многострадального на Волковом кладбище, рядом с Литераторскими мостками, где лежит «почти вся русская литература» во главе с Тургеневым и Блоком. (В 2012 году – благодаря этой книге – я узнал, что неподалеку, на Лютеранском кладбище, похоронены мой прадед Георг Шпарварт и его жена, то есть моя прабабка, Елизавета Николаевна). На службе я стоял как бы инкогнито, так как числился в то время не только членом партии, но и входил в партбюро НИО. Околоцерковную обстановку рубежа 70-х – начала 80-х символизирует то обстоятельство, что когда мы с Эльмаром стремились попасть на ночную пасхальную службу в Александро-Невскую лавру, надо было прорываться сквозь *четыре* кольца милиции. Кроме того, мне казалось, что я крещения не достоин.

Как раз в это время мы наиболее сблизились с Ольгой душевно. Мы много раз обсуждали с ней христианские темы, и прежде всего церковные. Она была – и остается – членом именно Русской Православной Церкви московского патриархата, вопреки всем интеллигентским завихрениям, не говоря уже об инославных или сектантских модах. Особенно большое впечатление на меня произвела одна наша

совместная прогулка на Щучье озеро от станции Комарово, куда она приехала по моему приглашению. Я откровенно рассказывал ей о своих сомнениях и слабостях, а она отвечала мне, что крещение не предполагает безгрешности, и что крещеным мне будет легче с грехами справиться. Конечно, она по-своему была права, однако, как я убедился потом, это делает духовную брань ещё более жесткой. И заведомого успеха отнюдь не гарантирует.

Несколько раз мы собирались у неё дома, в частности, со Станиславом. Жила она тогда ещё в коммуналке около метро «Чернышевская». Стасик в то время познакомился с одним любопытным человеком. Звали его Анатолий Анатольевич Ванеев, работал он в начале 1980-х в Ленинграде учителем физики, но дело в том, что после войны он отбывал срок в лагере ГУЛАГА вместе с самим Львом Платоновичем Карсавиным, видным русским религиозным мыслителем XX века. Впоследствии он опубликовал об этом воспоминания под названием «Два года в Абези» (Минувшее: Исторический альманах. 6. – М.: Открытое общество: Феникс. 1992). Конечно, Анатолий Анатольевич оказался, что называется, пропитан идеями Карсавина, который, надо сказать, выступал в своих трудах скорее гностиком, чем ортодоксальным христианином. Гностический пафос в русской философии и литературе XX века присутствует, вообще говоря, у многих – например, у того же Михаила Булгакова в его «Мастере и Маргарите». «Как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? – спрашивает Воланд у любимого ученика Иешуа.

Вот в подобных спорах – как устных, так и письменных – Ольга всегда оставалась строго православной. Такой она представала в дружеской компании единомышленников, и в богемно-безбожном институте на Исаакиевской, и на университетской кафедре истфака, куда она в 90-х годах пришла доцентом, и где по сей день читает замечательные учебные курсы по истории мировой культуры. С её подачи я также преподавал там (2000–2008). Если позволительно такое сравнение, её душа – и, соответственно, её мысль – как стрелка компаса, поворачивалась в сторону света Христова. Это видели и это признавали все, в том числе её враги. И даже записные «театральные» насмешники как-то примолкали при ней.

В середине 80-х она вышла замуж за Марка Любомудрова, заведующего сектором театра на Исаакиевской (о нем речь впереди), и родила двух очаровательных дочек, Машу и Нину. У Марка оказалась

в Ушково – рядом с Зеленогорском – небольшая дача в садоводстве, так что я летом ездил (и езжу) туда на велосипеде в день св. Ольги. Хорошо сидится у них на веранде в саду, среди яблонь, малины и смородины. Оля готовит лобио, мы с Марком и девочками играем в настольный теннис (я ещё не совсем забыл, как это делается). Однако в принципиальных вопросах Ольга по-прежнему непреклонна, и горе тому, кто хотя бы на малую долю отклонится от святоотеческой премудрости. Моя крестная Ольга Сокурова – пожалуй, единственная носительница целостного христианского послушания в миру, которую я встретил в своей жизни. Слово и дело у неё совпадают.

Таинство

В семидесятых–восьмидесятых годах в Спасском храме на Парголовском кладбище служил священник отец Василий Лесняк. Это был весьма известный и авторитетный пастырь, прихожане и исповедники его высоко ценили. У него, конечно, имелся свой «ближний круг» общения, куда входила Ольга. Именно к отцу Василию она меня и привела.

Впервые мы пришли с ней к нему домой, если не изменяет память, в январе 1984 года, на святках. Жил он на севере Ленинграда в районе новостроек, где я ориентируюсь плохо. Помнится, я даже не совсем понимал, где мы находимся. Мы оказались в обыкновенной трехкомнатной малогабаритной квартире, как тысячи других новоделов, но довольно плотно населенной. У отца Василия, подобно большинству православных священников, была большая семья («сколько Бог деток пошлет»). Причем один из его сыновей, как я заметил, страдал церебральным параличом, самостоятельно не ходил и плохо говорил. Я внутренне ужаснулся горю отца и сына, так как знал, что это такое. У двоюродной сестры моей жены родилась дочь с такой болезнью: это стало страшным испытанием для них на всю жизнь.

Однако отец Василий, верный христианской заповеди, не унывал. Во всяком случае, внешне этого не показывал. Встретил он нас добродушно и ласково, как хлебосольный хозяин. Мы перешли в его кабинет, и он долго говорил со мной с глазу на глаз, расспрашивая, кто я, чем занимаюсь, что читаю, о чем пишу. Я, между прочим, подарил ему тогда большую книгу повестей и рассказов Эдгара По. Потом матушка пригласила всех за стол, и хозяин благословил трапезу.

Говорили о многом – от быта до политики, за столом было просто и весело, гости пили коньяк, хозяева тоже не отказывались. Возвращались мы с Ольгой уже почти ночью на такси, я держал её за руку, было как-то по-особенному уютно и хорошо…

Само таинство совершалось в целях конспирации на той же квартире. Было это 23 марта 1984 года от рождества Христова, день мученика Леонида Коринфийского. Отец Василий специально подобрал по святцам этот день, после того, как я рассказал ему, что в семье меня зовут Леней. Ольга слегка опоздала к назначенному часу, заставив меня поволноваться. Придя, она объяснила, что поскользнулась и упала в снег по дороге, подвернув ногу. Однако, вопреки козням, всё произошло по воле Божией. Я прочел Символ веры и отрекся от сатаны и дел его. Отец Василий окропил мне голову, грудь, руки и ноги святой водой и надел на шею небольшой крест, который по сей день со мной. Поздно вечером, уже когда я вернулся домой, Ольга позвонила мне, и напомнила, что сразу необходимо исповедоваться и причаститься в храме, что я и исполнил. Так я стал рабом Божиим Леонидом, членом Русской Православной Церкви.

Читатель, возможно, помнит, что день моего физического появления в этом мире приходится на 21 ноября по новому стилю – праздник архангела Михаила, предводителя небесного воинства. Так что по традиции меня должны были бы назвать Мишей. Но я оказался Леонидом, однако всегда в день своего рождения, как и в день ангела, стараюсь исповедаться и причаститься святых тайн. Я вообще люблю церковную службу и считаю её едва ли не главным делом христианина на этой грешной земле. Недаром говорится, что райская вечность – это непрерывная литургия. Ни с чем земным несравнима пасхальная радость, когда хор и весь молящийся народ торжествуют: «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав!». А когда удается пожить хотя бы неделю в монастыре – например, на Валааме или в Печорах – то действительно не хочется возвращаться в профанный, жестокий и грязный мир. Правильно заметил однажды тот же Стасик: пока стоишь на молитве в храме, исчезают все споры и сомнения, разъедающие даже верных людей в миру. А как выйдешь, почти неизбежны разногласия от желания втиснуть Тайну в схемы слабенького человеческого рассудка.

Особенно трогает меня завершение всенощной в нашем зеленогорском храме Казанской иконы Божией матери. В конце службы

весь клир во главе с настоятелем архимандритом Викентием (он служит здесь с самого восстановления храма в 1990-м году) выходит из алтаря и встает перед главным храмовым образом Богоматери. Молящиеся также собираются вокруг них, и хор начинает молитву ко Пресвятой Богородице: «Царице моя всеблагая, надождо моя Богородице». И каждый раз одновременно и плакать хочется, и мурашки по спине. Прав Алексей Федорович Лосев: «Не только «изящная литература», но и всё искусство, с Бетховенами и Вагнерами, есть ничто перед старознаменным догматиком «Всемируню славу» или Преображенским тропарем и кондаком; и никакая симфония не сравнится с красотой и значением колокольного звона» (А.Ф.Лосев. Диалектика мифа // Из ранних произведений. М.,1990. С.489).

Дело Любомудрова

Довольно скоро мне пришлось доказывать свой выбор на деле. Конечно, времена казней отечественных христиан путем утопления и повешения («заря коммунизма») к 80-м годам вроде бы прошли – хотя это не значит, что они не вернутся. Однако борьба между светлой и темной верой, между традицией и модерном (а теперь и постмодерном) никогда не утихала, и утихнуть не может. Меняются только формы.

Выше я уже упомянул имя Марка Николаевича Любомудрова – заведующего сектором театра в институте на Исаакиевской, тогда как я заведовал сектором кино. Мы заседали с ним на ученом совете и на партийных собраниях. В первые годы моего пребывании в институте я не слишком разбирался в тонкостях связей/отталкиваний между его сотрудниками и отделами, но постепенно обратил внимание, что к Марку Любомудрову (и нескольким другим, близким к нему, сотрудникам театрального сектора) имеет место некое особое отношение – я бы сказал, напряженное. Их как будто в чем-то подозревали, но я долго не знал, в чем. До поры до времени всё это лично меня не касалось, но когда моя крестная Ольга вышла за Марка замуж, это стало уже и моим делом. Да и Станислав мне кое-что объяснил.

Началось с того, что заведующий НИО Николай Васильевич Зайцев (поначалу невзлюбивший меня «за философию»), поручил мне написать рецензию на один из сборников сектора театра – кажется, речь там шла об истории Александринки. Я выполнил порученное, но когда дело дошло до обсуждения на совете, заметил явную взаим-

ную неприязнь среди участников обсуждения, и прямо на заседании призвал коллег не превращать борьбу идей в войну людей. За что получил несколько иронических взглядов с той и другой стороны. Подобные случаи «холодной войны» потом неоднократно повторялись – то по поводу «театра представления» вопреки «театру переживания», то по поводу системы Станиславского в отличие от эстетики Мейерхольда, вообще по любым театральным поводам, о которых заходила речь. В конце концов, до меня дошло, что в институте существует глубокий раскол по самым существенным методологическим вопросам теории и истории искусства. И две полярные партии – условно назову их «классиками» и «модернистами» – ведут войну не на жизнь, а на смерть.

В принципе, я не любил подобных войн. Мне казалось, что это отвлекает от серьёзной умственной работы. В институте культуры, откуда я пришел на Исаакиевскую, таких войн не было, а в университете, где я был студентом и аспирантом, они докатывались до меня как-то отдаленно, больше по слухам. Только ко времени защиты моей докторской, как я писал выше, я категорически разошелся с Каганом на философско-методологическом уровне. А тут театр…

Однако на Исаакиевской нешуточная борьба велась, как выяснилось, именно вокруг театральных кулис. Конечно, это затрагивало и музыку, и кино. В принципе, дело шло об истолковании – и вообще о сути – русской национальной художественной традиции. «Группа Любомудрова», куда, естественно, входила и Ольга, выступала за традиционный русский психологический театр, тогда как их противники поднимали против него все знамена художественного модерна, ссылаясь, прежде всего, на театральный опыт Мейерхольда. Здесь не место подробно описывать эти споры – достаточно напомнить типично модернистскую эволюцию Всеволода Эмильевича от символизма блоковского «Балаганчика» до революционных эпопей на советских подмостках. Примерно таков же был путь его ученика Эйзенштейна (с поправкой на фрейдизм и символическую эротику). Так или иначе, вопрос поднимался не только – и не столько – эстетический, сколько мировоззренческий: куда идет современный русский театр, какое наследство он признает своим, какого человека видит героем?

Постепенно напряжение между противостоящими силами в институте нарастало. В качестве члена совета я ощущал это на себе. Не помню сейчас уже, по какой работе на знаковом голосовании «за» –

то есть в поддержку сборника под редакцией Марка Любомудрова – подняли руки только два человека: Н.В.Зайцев и я. С тех пор я попал в антилюбомудровский «черный список». И мне чуть не зарубили книгу «Образ мира. Искусство в культуре XX века». В последний момент ситуацию спас киновед Яков Иоскевич, который задал резонный вопрос: «Если мы (то есть совет) будем утверждать только то, что нам нравится, что из этого получится?».

Среди активных противников «группы Любомудрова» были разные люди – как позитивисты, для которых наука исчерпывалась описанием мертвых структур, так и идеологи, для которых русская православная традиция в культуре определялась словом «русопятство». Как и в случае моей полемики с Каганом, тут давало себя знать, среди прочего, различие русской и еврейской исторической ментальности. В конечном счете, дело шло *о разных верах*, хотя вслух в советское время этого слова, разумеется, никто не произносил.

Видит Бог, я никогда не был антисемитом. Читатель этой книги мог убедиться, что с евреями я был связан со школьных и студенческих лет, и многие стали моими друзьями. Но следует отдавать себе отчет, сколь сложна и остра ситуация, которой, например, Солженицын посвятил огромный двухтомный труд «Двести лет вместе» – причем остра не только историко-культурно или даже социально-политически, но именно метафизически. Для либералов я «черносотенец», для русских националистов – «скрытый еврей». И то и другое неверно.

Русско-еврейский вопрос – это вопрос христианско-иудейский. Господь Иисус Христос, и Божия Матерь, и первые апостолы были по человеческой крови евреями, а по религиозной традиции – иудеями. Решительные сторонники Руси языческой даже делают отсюда вывод, что христианство есть тайный семитский проект, направленный против арийской расы с целью её морального и физического разоружения. Однако распятие Христа – также дело иудейского Синедриона. «О, Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели. Се, оставляется вам дом ваш пуст» (Мтф.23, 37-38). В «Послании к римлянам» ап. Павла развитие этой мысли также антиномично: «В отношении к благовестию, они (израильтяне – А.К,) враги ради вас; а в отношении к избранию, возлюбленные Божии ради отцов»

(Рим.11,28). Апостол имеет в виду (фактически предсказывает) некую таинственную – одновременно созидательную и разрушительную – роль евреев в мировой истории. Есть, разумеется, исключения из этого правила, есть примеры прямо противоположные – однако в целом тенденция такова.

Выражаясь языком традиции, можно сказать, что евреи – народ Бога-Отца, а русские – народ Бога-Сына Иисуса Христа. Евреи живут по Закону, а русские по Благодати. Еврейский Бог – «Огнь поядающий», творец мира, милующий и карающий свой народ плодами мира сего: вспомним судьбу многострадального Иова. Евреи потому и кочуют в пространстве, что ищут тварных плодов *этого* мира. Русские христиане ищут мира *иного*, находящегося в другом ценностном измерении; никакое «здесь» и «теперь» их в принципе не удовлетворяет. Оба пути – особые метаисторические миссии, разрешение конфликта между которыми может символизировать завершение мировой истории.

Так или иначе, «группа Любомудрова» вынуждена была уйти из Зубовского института. На итоговом заседании совета двадцатью голосами против четырех (в том числе моего) было приято решение о «несоответствии заведующего сектором театра занимаемой должности». Разумеется, жизнь на этом не закончилась. Помнится, месяца через два после того голосования Эльмар Соколов как руководитель теоретического семинара в Доме ученых пригласил Марка Любомудрова выступить там с докладом. Марк Николаевич пришел и успешно выступил. Правда, некоторых это покоробило. Профессор театрального института Б.А.Смирнов при мне стал пенять Эльмару по поводу этого доклада. Эльмар ответил ему, что Любомудров ведь не исключен из жизни, на что тот возразил, что именно исключен…

Впоследствии, уже в период «перестройки» и после неё, описанные сражения вышли далеко за пределы академических и театральных залов, сделавшись красной нитью общероссийского идейного противостояния. Одно «Эхо Москвы» чего стоит! Всё ещё впереди.

Как раз в те годы, когда я крестился и затем вел позиционные бои на Исаакиевской площади, происходило религиозное обращение с моим другом студенческих лет Борисом Шерманом. Только я пришел к православию, а он принял иудаизм. Помнится, он приглашал меня сходить с ним в синагогу, и даже один раз захватил для меня запасную кепку, но я отклонил это приглашение. Пока мы были со-

ветскими студентами, пили вместе водку и бегали за девочками, никаких нестроений между нами не возникало. Однако потом всё стало сложнее. Постепенно Боря стал всё более резко высказываться о России–СССР, а потом и вовсе подал документы на выезд в Америку. Как-то раз, будучи у него в гостях в новой квартире на Большой Монетной улице (раньше он жил на Лахтинской: все мы с Петроградской стороны), я услышал его телефонный разговор с американским сенатором. Дело осложнялось тем, что Боря был «невыездной» по секретности. Но в 1988 году его с семьей отпустили.

Я тяжело переживал его отъезд. Тогда все думали, что это навсегда, вроде вечного расставания, «похороны при жизни». Вообще Борис (исключая наши идейные разногласия) был и есть чудный человек. Кто-то про него сказал «золотой» – добрый, ласковый, верный в дружбе. Пока он жил в Ленинграде, мы старались не заводить разговоры на разделяющие нас темы, да и сейчас, когда он пребывает в еврейском местечке под Бостоном, мы делаем то же самое по скайпу. Пару раз он приезжал сюда – это были встречи! Но я всё равно помню его проводы. Мы с Леной, Эльмаром и Тамарой пришли проводить его в день отъезда утром. Боря был, мягко говоря, рассеян – накануне гости у него присутствовали чуть ли не до утра. «Эх, Борька, ты всё испортил» – сказал я ему на прощанье. Магнитофон по-английски пел что-то вроде «Прощай, мать Россия». Мы выпили по стакану вина, и я, честно признаюсь, почувствовал, что у меня глаза на мокром месте. Потом, вместе с Эликом и Тамарой, мы пошли к ним домой в Ботанический сад – допивать, благо от Монетной до сада пятнадцать минут пешком…

Италия

Пожалуй, последним запоминающимся «общим делом» с Зубовским институтом оказалась поездка в Италию в сентябре 1991 года, через несколько дней после пресловутого «путча», похоронившего СССР. Кстати, этой поездкой я тоже в большой мере обязан Якову Иоскевичу, который познакомил меня с итальянским священником падре Эуджидио Гвидубальди (хотя сам Яков не имел и не имеет ничего общего с христианством). Падре Эуджидио приехал к нам на Исаакиевскую в феврале того же года. Специально «под него» провели конференцию, где я выступил с докладом о Флоренском (падре обожал Флоренского) и получил приглашение, наряду с другими до-

кладчиками, приехать в «вечный город» и далее по стране. Все расходы брал на себя падре.

Я не стал отказываться, хотя, честно признаюсь, особого интереса к «заграницe» никогда не испытывал. Я плохо владею единственным иностранным языком (немецким), никогда не увлекался Голливудом и не бредил песенками Битлз. «Не нужен мне берег турецкий и Африка мне не нужна» – это про меня. Летом 1980 года мы с Леной съездили в Польшу по приглашению, но никаких восторгов из этой поездки я не вынес. Там уже начинались забастовки «Солидарности», но меня больше интересовал бойкот московской олимпиады и смерть Высоцкого, о которой мы узнали из польских газет (в советских сообщили в тот день о смерти Джо Дассена).

Италия, конечно, не Польша, в чем я убедился с самого начала. В Шереметьево нас долго «шмонали» на таможне в аэропорту, заставляя писать декларации о вывозимых ценностях. У меня их не было, а вот Яков Борисович тайно провез с собою сорок долларов – не знаю уж, где он их прятал. Летели мы три с половиной часа на большом советском аэробусе ИЛ-86 (где сейчас русские аэробусы?). Итальянские пограничники проверяли наши паспорта с неким странным выражением лиц – может, читали стихи Маяковского о советском паспорте? Падре Эуджидио прямо из аэропорта отвез нас на метро (вполне невзрачном на фоне нашего) в иезуитский пансион, где мы прожили неделю в одной комнате с Куклиным, о чем я уже писал.

В старом советском фильме «Два капитана» некто спрашивает путешественника: «Ну, как вам Рим?» «Рим как Рим» – отвечает тот. Колизей, конечно, впечатляет, площадь Испании тоже, хотя Тибр по сравнению с Невой жалкая речонка. Бродили мы по тамошним улицам в жару, в окружении пошлой туристской толпы. В общем, читайте «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского – там все сказано про «европы», про тамошнее «дорогое кладбище».

Другое дело – собор святого Петра. Это грандиозное сооружение архитектурно воплощает католическую идею – идеи абсолютной духовной власти над грешным миром. Размером этот храм примерно как три наших Казанских собора, так что человек там становится маленьким, зримо теряется под его сводами. Это действительно папизм в зодчестве – идеал Великого Инквизитора. Кстати, падре Эуджидио принадлежал к ордену иезуитов с их знаменитым девизом «цель оправдывает средства» (при этом лично был милым и несколько чу-

даковатым стариком, обожал, между прочим, фильм В.Мотыля «Звезда пленительного счастья»). Несколько раз он служил перед нами мессу в полном одиночестве, и я поразился метафизической бедности этого действа. Потом он завел нас даже в некое ватиканское учреждение, которое назвал «папским КГБ». Уже позже до меня дошло, что он предлагал нам фактически путь в католичество через экуменизм. Единственной его жертвой в этом плане оказался никто иной, как тогдашний секретарь парткома Театрального института, который, кажется, остался позднее в Италии и принял католицизм.

Потом была Флоренция («тень Данта с профилем орлиным»), Неаполь, наконец, остров Капри. Капри в известном плане, наверное, самое красивое место, виденное мною на земле. Недаром его облюбовали диктаторы-язычники, от императора Тиберия до Ульянова-Ленина. Жили мы на двухсотметровой высоте над неаполитанским заливом, вдали угадывался Везувий. Однако, как и все южные виды, этот пейзаж казался мне слишком безмятежным, абсолютно завершенным, законченным. История здесь превратилась в природу, а природа в историю, образовав миф, и всё остановилось. В отличие от каприйской «мифологической вечности», мне ближе, например, ладожский Валаам, с его суровостью и неск**а**занностью. Но об этом ниже.

В заключение – о том, как я пострадал на этой южной земле. В первом случае падре привез нас в имение к своему богатому другу, который славно угостил нас вином и жареным мясом, причем я чуть не подавился этим мясом в буквальном смысле. Кусок застрял у меня в горле, и я уже видел ужас в глазах хозяина, смотревшего в тот момент на меня – но Бог спас. Во второй раз меня начисто обокрали в Палермо (столица мафии) местные карманники, ловко окружившие нашу группу в городском автобусе, так что я ничего не почувствовал. Надо отдать должное коллегам по институту – они кое-что собрали вскладчину для меня. Кстати, обокрали во время этой поездки ещё нескольких наших, так что Италия осталась в памяти «страной воров» (шутка). Но вот что совершенно серьёзно: после трехнедельного пребывания в этой средиземной стране я дни считал до возвращения – так мне хотелось домой, на наш варварский север. Не нужно мне солнца чужого, чужая земля не нужна.

Таня Горичева

Как выяснилось, не один я считал свои дни на чужбине. Жизнь, когда ей угодно, лишае «немногих, но верных друзей» (слова П.А.Вяземского), но она же неожиданно дарит новых, причем оттуда, откуда, казалось бы, их ждать немыслимо. Так случилось с Татьяной Горичевой, вдруг явившейся в Ленинград из Парижа.

Выше я уже упоминал это имя в связи с Борисом Парамоновым и философским факультетом. Собственно, на факультете мы с Татьяной почти не общались, а вот наши встречи в дворницкой Филармонии в начале семидесятых помню отчетливо. Потом до меня доходили вести, что Татьяна после университета и переписки с Хайдеггером стала профессиональной диссиденткой, вышла замуж за «андерграундного» поэта-инвалида Виктора Кривулина и начала вместе с ним издавать самиздатский журнал. Еще через некоторое врем её вместе с двумя другим «феминистками» (кстати, одна из них оказалась приятельницей Эльмара) вынудили эмигрировать из СССР. А поскольку я, как замечено выше, во взрослом состоянии диссидентов не жаловал, то никак не ожидал встретить в лице моей бывшей однокашницы-эмигрантки единомышленницу и даже в некотором роде подругу.

И вдруг где-то в начале 80-х годов Ольга Сокурова (как сейчас помню, дело было у неё на даче в Ушково) сообщает мне, что она давно знакома с Горичевой, и что та скоро приезжает. Более того, она сказала, что Таня приняла православие. И что самое удивительное, всё впоследствии подтвердилось. Татьяна не просто стала православной прихожанкой (таких много в эмиграции, в том числе, например, Шура Клебанова, о которой я писал выше), но сделалась деятельной миссионеркой русского церковного православия на Западе. У неё там появились обширные связи, она начала ездить по всем континентам – от Европы до Южной Америки и Непала – с лекциями о Святой Руси, где собирала большие залы. Одна за другой выходили её книги – в том числе по-русски; это была настоящая проповедь православия в постхристианском и нехристианском мире. Я искренне радовался такому превращению Татьяны из «подпольного феноменолога» в христианку-патриотку. Приехала она в Ленинград ещё до распада Советского Союза, а потом купила здесь квартиру, и мы стали довольно часто встречаться, благо Ольга служила нашей общей и любимой посредницей.

Конечно, Татьяна Горичева была – и есть – уникальная женщина. Остро-умная, великолепно образованная, объездившая Север и Юг, знакомая чуть ли не со всеми знаменитостями Европы и России (от Оливье Клемана до Юрия Мамлеева, бывшего её соавтором), она в Петербурге быстро собрала вокруг себя круг новых-старых друзей. В её квартире в Щербаковом переулке кого только не встречалось – философы, поэты, богословы, музыканты. Происходили там настоящие мини-конференции и семинары на любые темы, материалы которых потом печатались в альманахе «Беседа» (помеченных ещё логотипом «Париж-Ленинград», в которых я публиковался под псевдонимом Филиппов). Про нашумевший сборник «Русский крест» я уже писал. Из последних, особенно понравившихся мне таниных книг, назову сборник эссе под названием «Только в России есть весна» (с подзаголовком «О трагедии современного Запада»), в котором она противопоставляет «святогрешную» Русь духовно мертвой комфортабельной Европе. Среди главных её теоретических трудов – книга «Православие и постмодернизм», где она проводит рискованные сближения между православной апофатикой и логософобией постмодерна.

Особенно по сердцу мне приходились наши встречи вчетвером с Ольгой и Эльмаром. Конечно, проходили они не «всухую», что было бы, согласитесь, странно. А потом мы, как водится, пели. Пели самые что ни на есть советские песни. «Эх, дороги, пыль да туман…» (Ольга знает все слова), «Прощайте, скалистые горы» (Эльмарова партия), «Ты жива ещё, моя старушка…» (слова Есенина), и много чего ещё. И я видел, как со всех нас, образованцев и умников, как бы спадает натянутая поверх души «концептуальная кожа», и мы оказываемся, благодаря/вопреки выпитому вину, согласным и стройным хором, поющим о несказ**а**нном, но близком всякому русскому человеку. «Будь же ты вовек благословенно, что пришло процвесть и умереть».

После одного такого поздно закончившегося вечера, когда Ольга с Эльмаром ушли, мы с Татьяной решили добавить и отправились в близлежащий украинский ночной ресторан выпить горилки, что с успехом и осуществили. На обратном пути у её парадной нас встретили два добрых молодца, между нами завязалась некая возвышенная беседа, но стоило мне отойти на три шага в сторону, как они выбили из таниных рук сумку с деньгами и документами, и были таковы. Она

только успела крикнуть «Леня!», но их и след простыл. Да и я был не в том состоянии, чтобы их догнать. Что было делать? Охая и вздыхая, мы поднялись в её квартиру, а потом я собрался домой. Часы показывали полтретьего ночи. Денег у меня на такси не было, По лужам растаявшего снега – стояла отвратительная январская оттепель – я отправился пешком от Пяти углов в свое Купчино через Лиговку, Расстанную и дальше по Камчатской. Вокруг меня с двух сторон тянулись заборы Волкова кладбища, в темноте я не встретил ни одного живого существа. Как меня не укокошили в ту ночь, до сих пор удивляюсь, тем более, что шел я, скажем так, нетвердо. Только около пяти утра подобрал меня какой-то случайный снегоочиститель и довез по Бухарестской до дома. Чем не наука жизни?

К сожалению, и с Татьяной впоследствии встречи стали реже. Меня решительно перестала устраивать компания разного рода «заумных» поэтов-постмодернистов и богословов всех возможно-невозможных религий. Подчас это были действительно талантливые люди и даже «фундаменталисты» (вроде А.Секацкого, с которым Татьяна в соавторстве выпустила книгу), но вот только православными их было назвать никак нельзя. Вообще прав Николай Васильевич Гоголь: «Ум не есть главная в человеке способность. Его должность не более чем полицейская». Есть такие умники, от которых следует держаться подальше. Что я последнее время и практикую.

«В начале было…»

Ещё одним характерным эпизодом «идейных войн» второй половины восьмидесятых годов стало моё участие в создании фильма «В начале было…» по поэме молодого ленинградского поэта Юрия Шестакова «Ноль равен бесконечности». Как-то ко мне домой (с подачи Вали Гуркаленко-Сидельниковой) явился режиссер-документалист Коля Кузин и предложил мне роль научного консультанта в работе над этой картиной. Прочтя сценарий, я согласился – меня привлекла скорее присутствующая там мысль, чем само кино. Это была поэма – и, соответственно, фильм – о Вселенной как произведении божественного искусства, где возможно *всё* в той мере, в какой это угодно Творцу. По слову Николая Кузанского, в божественном плане бесконечно малое является бесконечно большим, и наоборот – противоположности совпадают. К сожалению, грешные люди не видят этого по несовершенству своего зрения. Создатели фильма и

поставили целью представить эти парадоксы на экране – конечно, символическими художественными средствами.

Не буду здесь описывать, что получилось в картине: были там и хорошие эпизоды, были и похуже. Мистические кадры в духе Тарковского соседствовали в нем с политической публицистикой и даже «монтажом аттракционов». И подчеркнуто крупным планом были даны иконы. Всё в размере трех частей. Так или иначе, фильм смотрелся трудно, особенно неподготовленной аудиторией. Совет «Ленучфильма» в 1987 году картину принял, но прокатная её судьба оказалась нелегкой. Правда, пару раз фильм показали по телевидению.

И вот тут съемочная группа – то есть Коля Кузин, Юра Шестаков и я – решили сами «прокатать» ленту клубным способом. В те годы в Ленинграде образовалось много киноклубов. Некоторые базировались в домах культуры, порой это был спецсеанс в обычном кинотеатре. Мы предложили им свой высоколобый фильм, и это оказалось наиболее интересным моментом в его «социодинамике». Аудитории были самые несхожие. Самой рафинированной оказалась публика центрального лектория общества «Знание» на Литейном, переполнившая большой зал. После показа мы втроем комментировали картину и отвечали на вопросы. Среди публики присутствовали приглашенные нами друзья (в частности, Боря Шерман, тогда как раз собиравшийся в Америку). В конце прозвучали «бурные продолжительные аплодисменты». Мы думали, что так будет везде. Однако ошиблись.

В нескольких заштатных кинозалах, куда мы обращались, нам просто отказали. В других – на сеанс приходило по пять человек, несмотря на завлекательную рекламу. Но наиболее неприятный случай произошел в кинотеатре «Слава», на углу одноименного проспекта и Бухарестской улицы, то есть в двух шагах от моего дома. Неожиданно там оказался почти полный аншлаг, пришло около тысячи человек. Видимо, народ потянуло на «непознанную вселенную», хотя фильм был скорее о тайне духа. Во время просмотра часть зрителей, очевидно, ничего не поняла, хотя другой части публики картина понравилась. В общем, зрительские симпатии разделились, и когда мы вышли на огромную сцену кинотеатра под свет софитов, нас встретил наполовину разъяренный, наполовину сочувствующий зал. Свою роль сыграл, видимо, и короткий метр картины – людям, привыкшим к полуторачасовым лентам, оказалось мало получасового действа. Нача-

лись язвительные реплики и даже крики вроде «Деньги верните!» В какое-то момент мне показалось, что нас побьют. Я понял, что надо действовать, решительно, взял микрофон и сказал: «Любое произведение искусства – а тем более философское, мировоззренческое – предполагает разные интерпретации, и даже несогласия и споры. Успокойтесь, и давайте вместе думать, о чем фильм». Ропот зала как рукой сняло. Дальше всё шло нормально.

И все же история этого фильма имеет и иные, более серьёзные стороны. Так, после показа во Дворце культуры железнодорожников (бывший Народный дом графини Паниной) на Тамбовской улице, где тоже собралось немало народу, ко мне подошла уже достаточно пожилая женщина, выразила своё восхищение картиной и моим выступлением, и затем шепотом призналась, что она – *дева.* Я, честно сказать, не знал, что ей на это ответить, и пробормотал нечто неопределенно-одобрительное. А после злополучного сеанса в «Славе» ко мне обратился сравнительно молодой человек, представился священником отцом Алексеем и пригласил приходить в Чесменскую церковь на улице Ленсовета. Точнее говоря, действующей церкви ещё не было, здание храма было занято музеем Чесменской битвы, но батюшка уже служил молебны у входа в музей. Вскоре здание отдали епархии, и отец Алексей (Крылов) стал настоятелем храма Иоанна Предтечи. Потом я много лет ходил в этот храм на службы, исповедовался там и причащался. Там крестили моего сына Филиппа, там он венчался церковным браком со своей невестой Ольгой, и там же крестили его детей (и моих внуков) Светлану и Ивана.

А Юра Шестаков умер от рака легких в 2010 году. К несчастью, он много курил. В последние годы мы редко с ним встречались, но уже во время своей болезни он регулярно присылал мне по мобильнику поздравления со всеми христианскими праздниками. Пусть земля ему будет пухом.

Шилковы

Прощальным приветом из молодости оказалось и наша с Леной семейная дружба с Юрой и Мариной Шилковыми, довольно неожиданно начавшаяся в самом конце восьмидесятых годов. Оба они были нашими однокашниками ещё по университету, хотя мы тогда мало пересекались, принадлежа к разным «ментальным кругам». Мой круг был эстетический, более раскованно-богемный, тогда как Юра, как

уже сказано, был «чистый» гносеолог, рационалист и позитивист. Занимался он теорией познания и философией языка, так что его «настольной» литературой служили, естественно, книги Витгенштейна, Хомского, Деррида и многих других умников этого ряда. Мне, признаюсь, подобные интеллектуальные игры представлялись скучными, по принципу – когда нечего сказать, говорят о говорении, когда нечего писать, пишут о письме. Однако Юра посвятил этой премудрости жизнь, и плавал в ней, как рыба в воде. Как человек, он являл собой тип классического ученого, и я даже несколько удивился, когда он где-то на пятом курсе появился в нашем факультетском коридоре с очень красивой девушкой Мариной (кстати, ей девичья фамилия была Козина) в качестве невесты. «Быть Юре рогатым» – заметила одна наша ехидная сокурсница, но на деле оказалось ровно наоборот.

Когда мы как бы вновь познакомились в Зеленогорске (он сняли дачу в соседнем доме) спустя двадцать лет после окончания университета, эта была самая благополучная – можно сказать, идеальная – пара из всех, когда-либо мною виденных. Они были вместе всегда – утром и днем, вечером и ночью. Сравнительно поздно защитив докторскую, Юра уже успел к тому времени позаведовать кафедрой в Академии гражданской авиации (где и я подвизался одно время), и затем вернулся обратно на философский факультет – уже в качестве профессора. Марина также преподавала. Но вот о чем они друг с другом никогда не говорили, так это о философии. Я, во всяком случае, не слышал. В отличие от нас с Леной, Юру с Мариной ничто не разделяло – ни вера, ни знание, ни политика. По вечерам они мирно смотрели телевизор у себя на веранде в уютном домике на краю Зеленогорска, у самого леса. Вскоре после их вселения туда мы обнаружили в лесу рядом с домом хорошо укрытую со всех сторон поляну – отличное место для костра и шашлыков. У меня сохранились фотографии, где на этой поляне расположилась вся большая компания – я с Леной, Юра с Мариной, наши дети и даже внуки (совсем ещё маленькая Светка). Горит костер, вокруг густой темный лес – хорошо. «Сколько ещё нам отпущено таких вечеров?» – спросила как-то в разгар веселья Марина.

Ещё лучше получалось на море. Мы ехали на берег на маршрутке, заранее предвкушая «вечер на рейде». У нас тоже было там заповедное место – гряда больших камней на границе береговых сосен и

пляжного песка. Мы часто обсуждали, кто и как эти глыбы сюда доставил, но так ничего и не придумали. По дороге надо было проходить мимо братского кладбища советских солдат, погибших при освобождении Териок-Зеленогорска в июне-июле 1944 года. Я каждый раз мысленно молился за них. Потом – костер, небо в фантастической игре света над закатным заливом, замечательная «клюквянка» (Шилковы сами её настаивали, протыкая иголочкой отдельные ягоды), и конечно, песни. Юрин отец, как выяснилось, был профессиональным оперным певцом, и сыну от него передался неплохой (во всяком случае, громкий) голос. Наверное, и в Кронштадте было слышно, как мы хором выводили их «фирменную» семейную застольную:

Когда мы с тобой расставались,
Луч солнца навеки погас.
И стало мучительно больно,
И брызнули слезы из глаз.

А на столе -- бутылки-стопочки,
А ну, хозяюшка, ты нам вина налей!
Мы выпьем рюмочку московской водочки,
И сразу сердцу станет веселей…

Правда, этим репертуар не ограничивался. Пели мы и романсы, и даже – в юрином исполнении – оперные арии. «Выхожу один я на дорогу», «Гори, гори, моя звезда», «Уймитесь, волнения страсти» – что ещё? Нередко к нам приезжал из своего Шевелева Эльмар. Один раз наведался из Америки Боря Шерман, и они с Юрой сразу понравились друг другу и перешли на «ты». Лена с Мариной собирались ехать вместе в Испанию…

А потом всё сразу и навсегда кончилось. Уже в городе Юра с Мариной шли к нам в гости на *мой день рожденья*. Марина переносила на руках через улицу маленькую собачку Пуню – и её сбил военный грузовик. Юра позвонил мне по телефону, и сказал, что они задерживаются. Через три дня Марина, не приходя в сознание, умерла, хотя были приглашены лучшие врачи. Похоронили её на кладбище Новодевичьего монастыря на Московском проспекте, рядом с Тютчевым и Некрасовым. Юра прожил один ещё два с половиной го-

да, и упокоился там же, в семейной усыпальнице. Теперь на их могиле стоит прекрасный памятник, на который не пожалел денег сын-миллионер. Дочка их давно живет в Швеции. Наверное, Шилковы были последней ниточкой, связывавшей меня с философским факультетом.

Четвертая революция

Метили в коммунизм, а били по России

Предыдущая часть закончилась грустно. Смерти и расставания, смерти и расставания… Как раз в начале девяностых на философском факультете расцвела модная наука танатология («смертоведение»), причем основатель её А.Демичев, защитив докторскую, сам быстро умер. А чем ещё философ может оправдать свои слова, если не смертью? Как атеист (а почти все философы – атеисты), он верит в ничто, то есть в смерть. В таком плане неверующих людей вообще нет, и это, выражаясь языком Канта, есть безусловная пролегомена ко всякой будущей философии.

Но вернемся к жизни. В конце 80-х и в 90-е годы в нашей стране, как известно, вовсю бушевала четвертая (считая с 1905 года) революция. Правящая партия – точнее, наиболее прагматичная и циничная её часть – конвертировала свою увядавшую государственную власть в реальную собственность, обновляя при этом и политическую власть. Начиналось всё торжественно и многоообщающе, говорили про ускорение, а потом про перестройку. Горбачёв с большим пятном на лбу разъезжал по стране и миру, рекламируя свое «новое мышление» всему свету. Поначалу и я, каюсь, отчасти поддался на горбачевское пустословие, ожидая от него неизвестно чего. Конечно, коллективный «брежнев-андропов-черненко» надоел, перемены – прежде всего психологические и идеологические – назрели, однако, я полагаю, если бы людям («дорогим россиянам») кто-нибудь поведал, что случится с их страной и с ними самими в 91–93 годах, они бы сказали, что этого не может быть, разве что в дурном сне. «Мы ждем перемен» – пел талантливый парень Виктор Цой, но думал ли он, что вожделенные перемены приведут к распаду исторической России, складывавшейся веками, к мятежам и войнам, к голоду и холоду, к гибели сотен тысяч людей? Когда болит голова, её лечат, но не путем снятия самой головы. Достаточно сказать, что в «демократической»

России русский народ стал вымирать со скоростью около миллиона в год. Сегодня когда-то могучая Россия–СССР живет в границах шестнадцатого века за счет нефти и остатков советской инфраструктуры. Что будет, когда то и другое закончится?

Впрочем, нельзя сказать, что этого никто не предвидел. Кое-кто из моих коллег-философов очень неплохо всё это себе представлял, и даже к этому призывал. Хотя широким слоям трудящихся так и не сообщили, в чем заключаются хозяйственные, политические и культурные условия искомого «возврата в мировую цивилизацию», в профессиональной печати можно найти опубликованные разработки на эту тему. Одна из наиболее серьезных – статья доктора философских наук, советника президента Российской Федерации Ельцина, руководителя информационно-аналитического центра президента А.И.Ракитова под названием «Цивилизация, культура, технология и рынок». Если отбросить общие рассуждения автора о способе производства и технологии, то наиболее значимыми явятся мысли о ядре всякой этносоциальной культуры, окруженном рядом защитных оболочек. «Ядро культуры вырабатывается веками и обретает устойчивость и прочность социокультурно-генетического аппарата. Оно определяет и способ реагирования социума на инновации. Оно, следовательно, обеспечивает адаптационные механизмы, возможность приспособления к меняющимся условиям материального и духовного бытия данного общества... Ядро культуры обладает высокой устойчивостью потому, что оно окружено особым защитным культурным поясом. Он состоит из системы социальных, поведенческих, нравственных и интеллектуальных реакций на все виды аккультурации. Защитный пояс препятствует воздействию на ядро культуры со стороны внешней культурной Среды, защищает это ядро от разрушения и трансформации. В. О. Ключевский в своих блистательных лекциях о влиянии западной культуры на Россию показывает, как защитный пояс (термин мой) воспринимал внешние западные влияния, трансформируя их в европеизированное платье, манеры, танцы, французскую речь дворянства, но при этом сохранял ядро русской культуры в почти неизменном традиционном виде. Разумеется, внешнее проникновение инокультурных влияний (одежда, манеры, автомашины, жвачка и т.д.) может порождать иллюзии сильных культурных трансформаций. И действительно, некоторые культуры, сохраняющие самоидентичность, обладают способностью мощных и глубоких инновацион-

ных трансформаций (например, японская культура). Но существует и особый, мало исследованный феномен маскирующихся или «притворяющихся» культур, подобно нашей, которая на протяжении ряда последних десятилетий притворялась европейской, но сохраняла свою неизменную традиционную сущность, фундаментальным устоем которой было *неуважение к человеку и отрицание всего нового* (выделено мною. – *А. К.*), прежде всего в самой своей основе: в сфере технологии производства, власти и общественной жизни».(Ракитов А.И. Цивилизация, культура, технология, рынок // Вопр. философии, 1992, №5. С.8).

Конечно, приятно, когда у инакомыслящего человека неожиданно находишь подтверждение своему взгляду: действительно, Русь никогда не была европейской страной и упорно сопротивлялась идущему с Запада «либерально-эгалитарному» прогрессу (К.Н.Леонтьев), в чем бы он ни проявлялся, во власти денег или в жвачке. Прав А.Ракитов и тогда, когда он ссылается на подмеченное Ключевским различие между внутренними и внешними слоями культуры: ни французский язык, ни французские моды не помешали России побить Наполеона и войти в Париж. Но сводить чуть ли всю отечественную культуру (и тем более ее ядро) к «неуважению к человеку»!

Однако самое характерное начинается тогда, когда А.Ракитов предлагает *решительно сломать* национальное культурное ядро – гораздо более решительно, чем это делал Петр или коммунисты. Разумеется, как философ, наш автор хочет использовать для этого не танки, а... информацию: «Хотя в общественной жизни информация, влияющая на направление социального и исторического развития этноса, движется из ядра культуры вовне и в эпоху сложившихся, сформировавшихся культур почти никогда не меняет направления, развитие самосознания движется в обратном направлении. Оно в состоянии прорвать защитный пояс, проникнуть в ядро культуры и трансформировать содержащийся в нем механизм исторической наследственности». (Там же. С.9).

Вот так – не больше и не меньше! Из советов доктора Ракитова вытекало, что историческая Россия есть, по существу, черная дыра, которая чем скорее исчезнет, тем лучше. Разница между ранним П.Чаадаевым и А.Ракитовым тут только та, что первого государь Николай Павлович объявил сумасшедшим (в чем с ним было согласно почти все русское общество), тогда как второй служил советником

при президенте Российской Федерации. И если Чаадаев впоследствии одумался и написал «Апологию сумасшедшего», то Ракитов видел единственный исход для России в форсированной приватизации всего ее богатства на основе твердого убеждения в своем праве на пользование бытием без оглядки – ни на Бога, ни на драгоценное Христианское предание наших предков. Ему не приходило в голову, что «неумелые с точки зрения Запада русские купцы, как вообще весь «непротестантский» русский рынок есть как раз свидетельство того очевидного для православного человека обстоятельство, что от «трудов праведных не наживешь палат каменных», и что лучше пропить нажитое кривым путем, чем потерять душу. Ольга (Россия) любит Обломова, а не Штольца – вот что со времен Гончарова до наших дней определяет ее – России – судьбу вопреки всем модернизациям и вестернизациям то по-петровски, то по-ленински, то по-горбачевски. Неудивительно, что для переделки этого упрямого ядра советник изыскивал поистине драконовские меры: «Нашему обществу предстоит начать свой реформистский прорыв в предельно неблагоприятных условиях. Не исключено, что в течение ближайшего времени спад производства может достичь 40%, а то и более. Россия будет сотрясаться взрывами анархии, мятежами и конфликтами, голодом, эпидемиями, социально-культурным распадом, национально-территориальными конфликтами, общим упадком интеллектуального потенциала и другими негативными, разрушительными по своим последствиям процессами. И все же другого выхода, кроме либеризации цен, финансовой диктатуры, жесткой стабилизационной политики, у нас нет. Только эти крутые и жесткие меры могут привести нас, быть может, в некотором отдаленном будущем к современному цивилизованному обществу и цивилизованному рынку».(Там же. С.14.) Разумеется, этих строк не читали миллионы *бывших* жителей *бывшего* СССР.

Исходя из авторитетного сочинения доктора философии Ракитова, можно заключить, что «перестройку» и «демреформы» идеологически разрабатывали в России те же большевики, удержавшие в своем сознании мифы золота и меча, но только поменявшие их местами: если Троцкий и Ленин громили Святую Русь с помощью меча ради золота (власти над миром), то «демократы» лихих девяностых хотели овладеть Россией именно с помощью золота, не брезгуя, впрочем, и мечом (две дороги к одному обрыву). В обоих случаях у них не ре-

формы для страны, а страна для реформ – перманентная революция, направленная в сердцевину национального духа.

Итак, в начале девяностых сбылись вроде бы самые мрачные пророчества петербургского периода русской истории. Великий инквизитор у Достоевского призывал разрешить людям грех: за то они будут любить властителя как дети за сладкую конфету. Именно это, если говорить по существу, происходило в России девяностых: обогащение любой ценой превозносилось как предприимчивость, спекулянты и биржевые дельцы назвались «новыми русскими», глубинное наркокодирование выдавалось за «эротическое искусство», болезненное влечение к смерти – за утонченный «некрореализм»...

Произошло то, чего боялись Пушкин и Тютчев, Леонтьев и Победоносцев – к господству под знаменами «великих инквизиторов» пришла чернь, смердяковщина (грядущий хам). Единственным утешением (если это утешение) может служить лишь то, что падение Руси в поток мировой апостасии произошло на несколько столетий позже, чем у ее западных христианских соседей. В девяностых Россия – уже не в первый раз в своей истории – оказалась на какой-то страшной грани. Но надо было жить дальше…

Защита

Как раз в это время – конец 80-х годов – я готовился к докторской защите. В Зубовском институте мне удалось выкроить один год фактически «без плана», так что я смог без особого напряжения собрать под одну обложку многое из написанного перед тем в виде статей. Диссертация – жанр занудный и скучный, с «аппаратом», то есть множеством ритуальных параграфов, ссылок и прочим «научным этикетом». Конечно, я и здесь старался провести свои любимые идеи о Творце и твари. Я назвал диссертацию «Диалектика художественного образа в современном искусстве», и в качестве ключевых формул образа предлагал «всеобщее, явленное в единичном», «конечное в бесконечном», «универсум». При желании нетрудно разглядеть в этих выражениях многие исторические отсылки, от романтиков до символистов, но я стремился вложить в них *христианское* содержание – соответствующие философские, литературные и кинематографические источники в их «вертикальной» интерпретации. И умные критики это прекрасно видели, хотя тогда нельзя было обойтись без цитат из классиков марксизма. Правда, я довел их до минимума.

Выше я уже писал о своих «боданиях» с Моисеем Каганом по идейной части. Кроме того, на философском факультете ЛГУ в конце 80-х не было докторского совета по эстетике (докторов не хватало, что ли?) – всё это побудило меня искать защиты в Москве, в МГУ имени Ломоносова.

Начать с того, что я там никого не знал. Правда, статьи мои в «Вопросах философии» на кафедре эстетики Московского университета, как выяснилось, читали. Когда я позвонил в Москву заведующему этой кафедрой проф. Е.Г.Яковлеву (между прочим, автору книги «Искусство и религия»), он весьма любезно отозвался на моё предложение защищаться у него. Я привез в первопрестольную отпечатанную на машинке работу, Яковлев взял её (кажется, в трех экземплярах) и сказал: «Приезжайте… через год. Вот тогда и обсудим». Оказалось, у них такие темпы обсуждений. «Сколько вам лет?» – спросил он меня при этом. «42 года» – ответил я. «Вот к юбилею и защититесь» – порадовал меня Евгений Георгиевич.

Потом оказалось, что он имел в виду 45 лет. Вот так три зимы подряд я и ездил в МГУ на Воробьевы (тогда Ленинские) горы, обсуждая раз в год свое произведение. Вообще я стал тогда почти москвичом – столько у меня там шло «проектов», хотя сама по себе Москва меня угнетала. Перемещался я там преимущественно на метро, знал названия нужных станций, а о происходящем наверху имел мало представления. За исключением, конечно, таких мест, как Красная площадь, Кремль, Донской и Новодевичий монастыри, избранные храмы, университет, дом кино, некоторые издательства и редакции. Относительно Петербурга новая (советская и тем более постсоветская)) Москва– это, наверное, Рим или даже Вавилон по сравнению с Афинами. Во всяком случае, мне оттуда всегда хотелось как можно скорее унести ноги.

Каждое обсуждение диссертации требовало довольно значительной доработки по замечаниям (нередко вздорным) рецензентов. Наконец, с третьего раза мне дали «добро». Ситуация была, в общем, непростая, поскольку на московской кафедре я всё равно оставался чужаком, а из Уральского университета за подписью А.Ф.Еремеева пришел довольно кислый отзыв (хотя сам Еремеев по телефону уверял меня, что отзыв будет вполне нормальный). Членов совета было около тридцати человек, причем мне самому пришлось развозить им домой по огромной незнакомой Москве свой автореферат. Из из-

вестных людей официальными оппонентами назначили профессор Е.С.Громова (автора любопытной книги «Сталин, власть и искусство») и киноведа Кирилла Разлогова, ставшего впоследствии директором московского Института культурологии. Был ещё профессор кафедры эстетики А.С.Мигунов, которому я весьма благодарен за помощь. В соседней аудитории был накрыт большой чайный стол для жаждущих членов совета. Всё вроде началось хорошо, я произнес вступительную речь, пошли вопросы, я отвечал, но в какой-то момент почувствовал, что вопросов слишком много, причем вопросов недоброжелательных, и не к добру всё это…

Положение спасла Ирина Бенционовна Роднянская, прекрасный литературовед и член редколлегии «Нового мира», где я тогда печатался, между прочим, православная еврейка. У нас были с ней разногласия по поводу моей статьи «Искусство и истина» (1989, №12), но я лично пригласил её на защиту, рассчитывая на её помощь. И не ошибся. Когда она вышла на кафедру и заговорила, в зале настала полная тишина. Ясно и просто она объяснила блуждающим в отвлеченных категориях мужам, в чем мировоззренческий (в конечном счете, метафизический) смысл работы диссертанта, хотя по условиям места и времени она, конечно, не могла выражаться вполне открыто. В общем, после её речи положение радикально изменилось, я вдохновился, исчезло лишнее напряжение, и всё пошло как по маслу. В итоге я получил единогласное «за», хотя предстояло ещё долгое и занудное оформление всех документов, особенно стенограммы, и т.п. Но это уже, как говорится, мелочи жизни.

После защиты мы возвращались в гостиницу Академии наук на метро вместе с Леной и ещё другой Леной (моей московской приятельницей). Время было уже позднее, кошмарные московские часы пик, вагоны на земле и под землей набиты людьми, кругом мокрый снег, грязь и матерщина. Вообще почти физически ощущалась тогда атмосфера распада, которому в одночасье подвергся некогда могучий Советский Союз. Но вот не забуду – когда мы двигались втроем по одному из бесконечных подземных переходов, среди лежащих на полу бомжей и нищих, тянущихся за подаянием – вдруг где-то за поворотом раздался звучный мужской голос, поющий под гитару вполне петербургский романс:

Глядя на луч пурпурного заката,
Стояли мы на берегу Невы…

И я почувствовал тогда, что меня, наконец, «отпустило», защита позади, что завтра я буду уже в родном городе, и что жизнь, вопреки мраку и тьме вокруг, ещё не окончена. Во всяком случае, часть жизни. И Россия ещё стоит. Спасибо тебе, неизвестный певец.

Общество

Пожалуй, самым значимым для меня событием 90-х годов – и не только в «большом», но и в «малом» (моем личном) времени стало образование целого «казинского общества» или «кружка имени Казина» – впрочем, довольно неожиданное. Как-то Вадим Прозерский с философского факультета попросил меня прочесть за него лекцию о русском символизме – это был лекторий для учителей в Юсуповском дворце на Мойке. Я неохотно согласился, но лекция прошла с блеском – и, главное, мне самому так понравилось читать для взрослых, а не для рассеянных школяров – что я решил: это моё! Шел, наверное, год 1992, цвела шоковая «гайдарономика», цены взлетели в сотни (!) раз, зарплату платили как придется, в магазинах требовали не «деревянные», а «зеленые», улицы покрылись бесчисленными отвратительными ларьками, бывшие инженеры и учителя подались в «челноки» и бомжи, страна на глазах распадалась – однако это не мешало другим врачам, учителям и инженерам стремиться к *иному.* Более того, помогало. «Чем ночь черней, тем ярче звезды». Как и после революции семнадцатого года, при резком нарастания демонизма в бытии люди (во всяком случае, часть из них) стремятся к Богу сознательно или бессознательно. Мой собственный выбор совпал здесь с поиском людей.

После Юсуповского дворца я стал читать публичные лекции в «родном» Доме ученых, в чем мне очень помогла его сотрудница Татьяна Сергеевна Григорьева. Цикл назывался «Русская эстетика Серебряного века», читал я его в Белом зале с роскошными фигурными колоннами, причем кафедра на сцене находилась в круге света, а публика оставалась в полутьме. Зал был почти всегда полон, и там присутствовали действительно ученые – уже не танцоры и даже не музыковеды-театроведы. Конечно, «аура» этих встреч была преимуще-

ственно интеллектуальная, хотя я часто видел устремленные на меня почти влюбленные глаза. Что было, то было.

По ходу этих лекций среди слушателей образовалась довольно устойчивая группа моих поклонников, или, как сейчас выражаются, «фанатов». Они хотели слушать именно меня. Несколько решительных женщин (о, русская женщина!) стали составлять списки желающих продолжить наши встречи, с именами и телефонами. Таким образом, набралось свыше ста человек, потом к первому составу постепенно присоединялись другие. Так образовалось «казинское общество», куда входили непохожие друг на друга люди – молодые и старые, мужчины и женщины, студенты и пенсионеры, представители различных профессий и даже социальных статусов, от безработных до банкиров. Единственно их объединявшее – интерес к русской мысли в моей интерпретации.

Разгар этой «лекционно-проповеднической» деятельности пришелся на 93–97 годы. Примерно 2 раза в месяц мы встречались – в зависимости от тематики – по всему городу. Одним из первых был цикл «Православие и культура», включавший в себя темы «Православие и философия», «Православие и наука», «Православие и культура», «Православие и любовь», «Православие и война» и др. Часть этих встреч прошла в Духовной академии, другая – в довольно вместительном зале ведомства внутренних дел на Конюшенной площади, рядом с Церковью Нерукотворного Спаса, где отпевали Пушкина (тут с благодарностью вспоминаю искусствоведа Александра Сушкова, организовывавшего эти лекции – ныне уже покойного). Лекция «Православие и война» прошла в Инженерном замке, о «Православии и любви» мы говорили в помещении администрации Петроградского района на Большой Монетной улице. Кроме постоянных слушателей, появлялись иногда на этих лекциях и «почетные гости». В Духовную академию приходили Таня Горичева с историком Церкви Николаем Симаковым, потом оказали честь социолог Валентин Семенов со своим другом Андреем Красильщиковым, ставшие впоследствии моими друзьями. Регулярно присутствовали студенты и аспиранты – разумеется, из числа способных размышлять на христианские темы.

Своего пика «казинский кружок» достиг к 1995 году, когда мы встречались сначала в Музее Достоевского на Кузнечном переулке (поклон его тогдашнего сотруднику Геннадию Беловолову, ныне священнику отцу Геннадию), а затем в Лектории общества «Знание»

на Литейном, где я прочел годовой курс «Россия и Европа: природа спора». Я даже получал некий символический гонорар за свои выступления, но, конечно, смысл этих встреч заключался в единении с людьми в мысли и вере. Прошу простить мне кажущееся самохвальство – здесь я действительно достигал максимума личного воздействия на человеческие души, так что один из слушателей даже спросил меня: «По чьему благословению вы это делаете?». Видит Бог, я это делал только для Него, это было творческое со-трудничество с *идеей идей*, и одновременно это было личное счастье – моё, и, не побоюсь такого утверждения, многих присутствующих. Я имею право судить об этом не только по словам признания и благодарности от слушателей – я, что называется, всем существом ощущал духовно-душевную энергетику, которая господствовала в зале и в которую мы все совокупно были включены. Если использовать слово «соборность» применительно к культуре, то именно в таком смысле.

Вообще говоря, тяга к православию была тогда очень сильна в постсоветской России. Обществ христианской культуры возникло в Петербурге немало – например, общество имени Ивана Ильина под руководством Николая Симакова (недолго просуществовавшее) или общество «Открытое христианство», возглавлявшееся одно время философом Константином Ивановым. Я посещал иногда оба эти места (изредка вместе с Эльмаром Соколовым и Станиславом К.). Институт К.Иванова (при достаточно высоком интеллектуальном уровне) отличался явной тягой к протестантизму, там постоянно гостили какие-то голландцы и американцы, с которыми мне было совершенно неинтересно. Позже, вследствие какого-то финансового конфликта, он раскололся на две части, от него отделился Институт богословия и философии под началом П.Сопронова, в котором я один год преподавал историю русской философии. Заведение располагалось в старом здании рядом с Александро-Невской Лаврой, атмосфера там была весьма мрачная, такими же выглядели и студенты, почти не поднимавшие головы от своих тетрадок. Дух в этом институте царил западнический, и когда впоследствии один из ведущих его преподавателей, О.Иванов, написал в своей книге о русской национальной философии как маргинальной, я нисколько не удивился. Русофобия живет, где хочет.

Благодаря этим лекциям я обрел, конечно, много новых знакомых. Однако попадались и давние. Неожиданно на одну из встреч в

Дом ученых явилась моя давняя университетская однокашница Мила Машкова. В свое время (1968 год) она снимала дачу в Репино на самом берегу моря, и мы с Леной как-то провели там два дня в палатке на пляже, ещё не будучи женатыми. Помнится, готовились как раз к экзамену по эстетике у Кагана. Так вот, Мила там профессионально иронизировала над религией, спрашивая меня, как я отношусь к теории Дарвина о происхождении человека от обезьяны. Теперь она не только уверовала, но превратилась в настоящую пассионарию христианской веры. Она стала сотрудничать с весьма радикальным радио «Православный Санкт-Петербург», участвовала в первых рядах во многих национально-патриотических общественных акциях и крестных ходах, давала приют у себя дома странникам и паломникам. В общем, не узнать стало прежнюю Милу, в том числе и внешне: она похудела, стала решительной и в полном смысле слова боевой.

Другим примечательным человеком, с которыми свела меня жизнь в этих христианско-интеллектуальных кругах, оказался художник Сергей Данилин. Первый раз мы познакомились с ним на моем выступлении в Доме ученых. Потом они с женой Светланой ходили на все мои лекции, особенно в лекторий на Литейном. Выглядел Сергей весьма впечатляюще – мощный, широкоплечий, с суровым лицом, хотя душой обладал ясной и доброй. Был он замечательным портретистом. Особенно прославился тогда его портрет царской семьи, где вокруг Николая Александровича и Александры Федоровны собрались всё дети, включая маленького наследника. Писал он и пейзажи, преимущественно с русским храмами – один из них и сейчас у меня в кабинете.

После моих лекций мы обычно шли к ним домой, пить чай, иногда вино. Жили Данилины тогда в огромном «толстовском» (по имени владельца) доме между улицей Рубинштейна и Фонтанкой в коммунальной квартире с десятью соседями, а этажом выше была мастерская. Там мы обычно и заседали. За окном, в колодце двора, и дальше по городу и всей стране царила тьма, бушевала третья буржуазная революция в прямом и переносном смысле слова, но наши разговоры строились, конечно, вокруг образов Святой Руси – художественных, религиозных, политических. По стенам мастерской у Сергея висели эскизы портретов выдающихся деятелей русского патриотического движения, среди которых я запомнил академика Р.Шафаревича, В.Кожинова. М.Лобанова. Были там и наши совре-

менники – Татьяна Горичева, мой однокашник Виктор Кречетов и другие. Написал Сергей и мой портрет, очень удачный. Однако осталась у меня от него только фотография. В один прекрасный день дверь его мастерской взломали бандиты, вскрыли сейф с деньгами, ограбили, а мастерскую подожгли. Сгорело всё, в том числе и картины.

Именно Сергею Данилину я обязан личным знакомством с митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским Иоанном. Сам он знал его уже давно, и владыка поручал ему расписывать алтарную часть восстанавливаемого храма Владимирской иконы Божией матери. При осмотре этой росписи мы с владыкой и познакомились. Он беседовал со мной довольно долго, потом подошло время вечерней службы, владыке пора было начинать, и настоятель храма отец Владимир выразительно посматривал на меня. Но что я мог сделать?

Потом мы с Сергеем ходили к владыке в резиденцию на Каменный остров. Помню, когда я пришел первый раз, у него стояла на столе ваза с цветами. «Ты, говорят, философ» – обратился ко мне митрополит. «Вот что ты скажешь об этой вазе с философской точки зрения?» Я сказал, что эту вазу можно рассматривать, во-первых, саму по себе, во-вторых, в её отношении к другим вещам этого мира, в-третьих, в её отношении к Творцу. Ответ ему понравился, он был очень ласков и любезен. Вообще от владыки Иоанна исходила ощутимая светлая духовная сила, это отмечали все, кто его видел и слышал. Могила его на кладбище Александро-Невской лавры давно уже стала местом поклонения.

Ещё в те времена, когда мы часто встречались (даже катались вместе на яхте по заливу), Сергея Данилина стали приглашать на работу в Америку. Там он сделался семейным портретистом клана Кеннеди, и жил в их имениях по полгода (вот что значит русская портретная школа!). Впоследствии Сергей разбогател, построил себе дворец на Ладоге, которого я уже не видел. Последний раз мы с ним случайно встретились на Валааме, на паперти Спасо-Преображенского собора. Данилины были там всей семьей, с двумя уже повзрослевшими сыновьями. Не знаю, как они сейчас.

Словом и пером

Уходя из «Кулька», я твердо решил, что преподаванием философии разного рода танцорам и музыкантам заниматься больше не

буду. Однако вышло иначе. Уже получив диплом доктора наук, я получил приглашение преподавать эстетику в Консерватории на тамошней кафедре философии. Почти одновременно меня пригласили на кафедру гуманитарных наук Театрального института. В первом случае мне позвонил бывший однокашник Валера Карпунин, сташий к 1991 году доктором-профессором и заведующим упомянутой кафедрой, во втором – доцент В.Г.Савельева, исполнявшая в ЛГИТМиКе ту же роль

Опыты педагогики в обоих учреждениях оказались весьма отличными от «Кулька» Не говоря уже о том, что теперь, после защиты, я перешел в иной профессиональный и социальный вес, в Консерватории и в Театральном имелась своя студенческая и аспирантская элита, работать с которой было одно удовольствие. Кроме того, началась постсоветская эпоха, когда говорить (в том числе с профессорской кафедры) и писать (в университетских книгах и журналах) стало возможно буквально о чем угодно. Началось то, что называется постмодерном, «мозаичной» культурой, когда всякий вещает о своем и, в отличие от модерна, никто никого не слушает – «плюрализм» (совершенно идиотское слово). Собственно, постмодерн есть своего рода тоталитаризм, построенный на абсолютной относительности всех истин, то есть на убеждении, что противоположность истине тоже истина, поскольку единой Истины нет и быть не может. Если *модерн утверждает отрицание, то постмодерн отрицает утверждение, играя словами, идеями, именами.* В этом смысле постмодерн – *ничто.*

Однако всё имеет свою иную сторону В ситуации советского постмодерна я мог свободно говорить на лекциях на прежде запретные темы – о Боге, свободе и бессмертии. И находись студенты – причем немало – которые жадно приникали к моим словам. Прежде всего, это были умники обоих вузов – музыковеды в Консерватории и театроведы в Театральном. Вопреки своему «профессионально-богемному» предмету изучения, среди них находились православные (или «потенциально» православные) ребята и девушки, с некоторыми из которых у меня возникли потом многолетние научные контакты и даже личные отношения. Занятия с ними происходили на одном дыхании, порой лекция превращалась в своего рода виртуальный полет, Вернее сказать, в совместное *причастие к правде*.

В Театральном институте среди театроведов оказался студент – Александр С., который в те годы принадлежал к русской зарубежной

Церкви (РПЦЗ). Её петербургский приход находился некоторое время в одном из храмов Новодевичьего монастыря, уже упоминавшемся на этих страницах. Александр приглашал меня туда, и как-то принес почитать журнал «Возвращение», издававшийся РПЦЗ в России. Прочитав его от корки до корки, я понял, что авторы этого журнала сильно заблуждаются в своих оценках прошлого и настоящего России, и решил ответить им. Надо отдать должное редакции «Возвращения» – они этот ответ напечатали, правда, со своими, весьма резкими, комментариями. Помещаю здесь этот ответ как документ эпохи.

Открытое письмо старосте Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге А.Л.Никитину

Дорогой брат во Христе! Я обращаюсь к Вам с этим сердечным словом для того, чтобы сразу подчеркнуть доверие к Вам, православному христианину, члену Русской Православной Церкви Заграницей. Не так давно мне в руки попали два номера церковно-общественного журнала "Возвращение", издаваемого в Петербурге для российских приходов РПЦЗ, и в них — две Ваши статьи, затрагивающие острые и трудные вопросы нынешней русской жизни. Статьи эти вызвали у меня большой интерес — и не только существом поднятых вопросов, но и самым их тоном — глубоким, искренним, подлинно христианским. Мне показалось, что с Вами можно и должно говорить серьезно, без демагогии и пропагандистской конъюнктуры. Вот почему я решил обратиться к Вам с этим открытым письмом: слишком важны затронутые Вами темы, чтобы обходить молчанием как мое с Вами расхождение, так и согласие.

Начну со второго. Дело в том, что я тоже православный, но член Русской Православной Церкви, находящейся под управлением Московского Патриархата. Таким образом, мы с Вами члены одной Церкви, пребывающей ныне в двух различных юрисдикциях — не представляется ли Вам это положение, по меньшей мере, странным? **Между нами нет никаких вероисповедных и канонических различий — есть только различные за последние семьдесят лет исторические и культурные пути.** Для Вас чужая Совдепия – для нас история наших отцов и матерей, **наша** история. Неужели этого достаточно, чтобы поселить между нами полное взаимное непонимание, а то и вражду? Неужели мало для России той трагедии, которую она пере-

жила в феврале и октябре 1917 года, и в последующую эпоху гонений на Православие, и теперь суждено разделиться и самому Православию, как это уже раз происходило в XVII веке? Последствия того раскола мы переживаем до сих пор, и есть много оснований думать, что весь петербургский период нашей истории, со всеми его сословными, идейными и культурными противоречиями, завершившимися революционной бурей, был во многом предопределен именно расколом единой Православной Церкви. Дало трещину основание — рухнуло все здание. Но сколь опаснее может быть подобный раскол сейчас, когда вопрос о судьбе не только России, но и всего мира, в котором именно Россия до последнего времени выполняла роль Удерживающего (2 Фес. II, 7), и вот теперь он "отнимается от среды"! Да, несмотря на все преследования новомучеников, превзошедшие по своей жестокости гонения Нерона и Декия, несмотря на разрушение храмов и журналы типа "Воинствующий безбожник", вопреки официальному атеизму и материализму, Россия как соборная душа никогда не изменяла Христу. Я беру на себя смелость говорить это, разумеется, не с позиций догматических, а с позиций эсхатологически-нравственных. На основании сорокалетнего опыта жизни в Советском Союзе и после тщательного продумывания этого опыта с точки зрения православного вероучения я дерзаю утверждать, что в трагическом русском духовном пути XX века было больше христианского испытания, чем антихристового беснования и самодовольства. Если западное христианство уже в католичестве освятило земную (юридическую) власть Папы, а протестантство фактически подготовило капитализм как власть денег, то Святая Русь внутренне никогда не соглашалась с такой подменой православия человекобожеством. И, думается мне, что именно духовное причастие к этому замыслу Бога в России, то есть осмысление глубинных христианских корней происходящей драмы и побудило митрополита Сергия (Страгородского) издать в 1927 году свою известную декларацию. Не трусость и не измена её причины — её вызвали к жизни те же силы, что подвергли "огненному крещению" всю русскую судьбу...

Оценивая наш семидесятилетний коммунистический опыт с позиции православного сознания, скажу следующее. В той мере, в какой октябрьский переворот 1917 года был изменой Вере, Царю и Отечеству, он должен быть принципиально отвергнут. Но в той мере, в какой этот переворот и вся последующая за ним советская история но-

сили ярко выраженный *антибуржуазный* характер (восстание против «мирового золота»), они должны быть поняты как превращенные формы коренного русского православного стремления жить по правде, а не по выгоде, не по прагматическому обывательскому расчету. Надо решительно отделить марксистско-ленинскую идеологию (и террористическую практику) от религиозного состояния русской соборной души, введенной в коммунистический соблазн левой интеллигенцией и мировой "закулисой" (И.А.Ильин). По сути дела, в русской революции мы встречаемся с религиозно-политическим искушением, своего рода хилиастической ересью народной души. Не наше дело — и не дело какой-либо отдельной церковной общины — выносить тут окончательный приговор: "Мне отмщение, и Аз воздам". Выскажу только христианскую надежду, что коммунистический соблазн России может быть прощен — именно ради неслыханных мук и жертв, которых он стоил её народу, именно ради его бескорыстности и беззаветности...

Другое дело — вина людей, намерено вводивших Россию в этот соблазн. "Надобно придти соблазнам, но горе тому человеку, через которого соблазн приходит" (Мф.; XVIII, 7). С этой точки зрения, попытка насильственного (мечом) построения рая на земле без Бога, есть, несомненно, сатанинская утопия, отличающаяся от протестантского земного рая лишь средствами, но не целью. Правда, и здесь Россия сумела внести свою поправку в интернациональный человекобожеский замысел: русский коммунизм не столько небо опускал до земли (наподобие Лютера, Кальвина и их последователей), сколько, напротив, землю надеялся пресуществить в революционном горении. Не бедных сделать богатыми, а наоборот, богатых опалить огнем мирового пожара...

Повторяю, сейчас, в конце XX века, следует ясно различать марксистско-ленинско-троцкистскую оболочку русского коммунизма от почти юродского вероисповедного пути русского народа, этот коммунизм на себя взвалившего ("кенозис") и, в конце концов, им почти овладевшего (СССР как Россия). Вожди мировой "закулисы" рассчитывали с помощью коммунизма разрубить Святую Русь, сбросив русский народ в состояние черни. Частично это удалось, но уже в первые годы Совдепии русская тема заявила о себе христианским отблеском чаемого народом "светлого будущего", в 1930-х — 1940-х — проступила в официальном национал-большевизме, а в 1970-х — ста-

ла одной из преобладающих в многоголосии культурно-политической жизни того периода. Тогда и началась "перестройка"...

Если мы с Вами хотя бы немного поймем друг друга в этом судьбоносном моменте, нам будет значительно легче говорить далее и об ином.

Например, о том, что представляют собой нынешние реформы, о которых Вы так справедливо пишете в своих статьях. Первую из них Вы точно назвали "О суетном и ложном в деле воссоздания исторической России" ("Возвращеніе", 1993, № 1). Заметьте только, что «воссоздание» России нашими демократами началось с её расчленения. Вопреки всем большевистским разбоям, СССР — то есть, фактически, переименованная и отчасти забывшая себя православная Русь — победила в великой войне гитлеровский "оккультный рейх", овладела ядерным оружием, вывела чудного русского паренька в космос и стала к 1970-м годам одной из двух сверхдержав, со всем присущим таковой военным, экономическим и организационным оснащением. Я думаю, именно это положение СССР–России вызвало против неё очередной напор либерально-масонского Запада. Если февральско-октябрьский переворот 1917 года разрушил последнее православное Царство — то по прошествии полувека советский коммунизм уже настолько "обрусел", что превратился почти в способ русского национального (и сверхнационального) существования, с перспективой последующего восстановления Православия и Самодержавия на одной шестой части суши. Как раз последнее решительно не устраивало силы "мирового золота", и испытанный либерально-демократический меч был снова повернут против России — на этот раз под лозунгами прав человека (в том числе, религиозных), рыночных реформ и возврата в "мировое сообщество" — очередная "догоняющая модернизация" с разложением духовно-культурного великорусского ядра. К сожалению, многим нашим современникам — в том числе и православным — до сих пор еще неясно, что под видом борьбы с коммунизмом (тоталитаризмом, авторитаризмом) произошло очередное раздробление России. Собственно, речь идет о Третьей мировой войне, которая, фактически, не прекращалась с 1914 года — войне сил Христа и антихриста, который вот-вот придет в мир: "близ есть, при дверех". Процесс апостасии в XX веке принимал различные формы, выступал под непохожими масками. Если либерально-масонский Запад открыто поклонился золотому тельцу, лишь словесно прикрываясь христианской терминоло-

гией, то Россия до самого последнего времени сопротивлялась этому адскому выбору, и даже навязанный ей материалистический коммунизм сумела претворить в нечто весьма далекое от марксистского его первоистока, и уж тем более от планов мировой "закулисы". Я надеюсь, Вы не заподозрите меня в симпатиях к "истмату" и "диамату", если я замечу, что наиболее сильное внутреннее несогласие у меня вызвали Ваши слова о "священном праве частной собственности", "о возвращении России к началам добропорядочного и солидного капиталистического устройства, разумнее которого человечество пока чтоне придумало ничего" ("Возвращеніе", № 1, с. 9). Если Царь Небесный приходил на землю для того, чтобы освятить добропорядочный капитализм (т.е. власть денег) — то для чего тогда необходима была его крестная мука и Воскресение? Неужели Вы не видите, что капитализм — сила мирового золота — есть сила первого дьяволова искушения (хлебом), переходящего в третье (абсолютную власть)? Кто предупреждал нас, чтобы мы не собирали себе сокровищ на земле, где "моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут" (Мф.; VI, 19)? Кто прямо сказал, что "удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие" (Мф.: XIX, 24)? Мировая война, которая развертывается сейчас на пространстве России — это война духов злобы поднебесных, пользующихся нынешней религиозно-государственной слабостью русского Дома Пресвятой Богородицы, против глубочайших устоев его существования, которых не удалось поколебать даже коммунистам. Нам, православным людям, волей-неволей придется выбирать между строителями и гонителями Святой Руси, прикрывающимися демократически-капиталистическими лозунгами для окончательного установления в нашей стране порядка Люцифера.

Мне кажется, что в своих статьях Вы указали многие важные признаки близости люцеферианского торжества в падшем мире. Прежде всего, это, конечно, экуменизм, в котором, к сожалению, участвуют некоторые иерархи Московской Патриархии. Как духовное явление экуменизм есть попытка стереть грань между религиозной истиной и ложью, хотя, конечно, никто не может запретить представителям разных общин и даже разных конфессий встречаться и беседовать друг с другом. В своем эсхатологическом пределе экуменизм раскрывается как приготовление пути антихристу через конструирование единой "планетарной" псевдоверы — от колдунов и ле-

тающих тарелок до неомессианства сатанинских рок-звезд или румяных весельчаков, проповедующих американизированное "евангелие процветания". Самое печальное в деятельности РПЦЗ в этой связи мне видится в том, что, безоговорочно осуждая "сергианство", она в то же время вполне спокойно себя чувствует, например, в США, этой крупнейшей масонской империи, распространяющей по миру замешанные на золоте волны люциферианской нравственно-эстетической отравы. С другой стороны, в некоторых печатных изданиях РПЦЗ я встречал одобрительные оценки политики «священника» Г. Якунина, перекрывшего, я думаю, все рекорды по части идеологической изворотливости и закулисного приспособленства. Прав митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн, подчеркивая в одной из своих статей, что внутренне Якунин давно уже не принадлежит Русской Православной Церкви ("Тайна беззакония", — "День" № 71, с. 4).

Я полностью поддерживаю Вас тогда, когда Вы говорите об угрожающей нам всем опасности "униформизма", то есть подделки под Святую Русь, в чем бы она ни выражалась — в ряженом офицерстве, в бывших секретарях обкомов со свечками в руках, в династических связях иных демократических градоначальников... Однако, главную беду я вижу в стоящей за всем этим власти мирового золота, которым хотят завлечь ныне душу России. Не вышло мечом в 1917 году, Россия "съела" коммунизм — так теперь пробуют взять её хитростью, да ещё под православными хоругвями. Не выйдет...

Самый, вероятно, тонкий и обоюдоострый вопрос из затронутых в Ваших статьях — вопрос о восстановлении монархии. Как и Вы, я, в принципе — в идеале — монархист, то есть не мыслю себе Православия без его державного представителя и защитника, без "епископа внешних дел", как именовал себя император Константин Великий. "Демократия в аду, на небесах Царство" — в этом афоризме св. Иоанна Кронштадского заключена большая правда. Всем нам — и в России, и в зарубежье — придётся решать эту проблему: очевидно, что Русь не способна к либеральному режиму, основанному на балансе корысти и хитрости. Русские люди не понимают и не уважают власти, лишенной божественной харизмы, они не будут исполнять её законов. Даже нынешние демократы учли это, приняв формально "монархический" проект конституции. Существует у нас и ряд монархических партий — каждая со своим подходом...

Чтобы новое Русское Царство стало законным, оно должно быть укоренено в Боге и в Церкви, а также в традициях русской земли. Первое не в нашей власти — на русского Царя должна снизойти Благодать Божия. Второе принадлежит соборному разуму единой православной Церкви, третье — соборному разуму единой русской державы. Иными словами, чтобы заслужить царя, мы должны совершить подвиг церковного и государственного объединения. Духовное и национально-государственное братство должно победить "ненавистную рознь мира сего" (Св. Сергий Радонежский). Только при этом условии, как мне думается, Россия сможет решить вопрос и о престолонаследии — будет ли то продолжение династии Романовых или избрание нового царского дома Земским Собором. Что касается канонизации РПЦЗ Государя Николая Александровича, то я могу лишь согласиться с тем, что это был новомученик, своею кровью омывший грехи всего правящего слоя старой России. В определенном смысле вина за эту кровь лежит не только на революции, но и на российской бюрократии, совместно доведших страну до политической катастрофы. Приведу здесь пронзительную мысль Архиепископа Сан-Францисского Иоанна (Шаховского): "Православие создало дух русского народа, но оно же и сожгло русский народ. Неправда, что русский народ сожжен большевизмом; он сожжен православием, он сделался недостойным причастником Святыни Полноты веры, и эта Святыня опалила его" ("Православная община", 1984, № 4, с. 73). Уточнил бы только, что опален не весь русский народ, а именно та часть его, которая ближе других подошла к костру богоборчества...

Завершая это открытое письмо, хотел бы еще раз сформулировать основные пункты нашего схождения и разномыслия. Я целиком согласен с Вами в святой православной вере, в идее русского царства, в критике экуменической ереси. Я думаю, что нам всем — и на родине, и в зарубежье — еще предстоит осмыслить трагический советский опыт с позиций православного миропонимания. В этом плане я против как полного различения СССР и России (И.А.Ильин, А.И.Солженицын), так и их прямого отождествления ("смоновеховство", национал-большевизм). В наши дни "самоупразднения" Советского Союза и вялотекущей — пока что — гражданской войны как нельзя лучше видно, что "Советия" не была просто новым Содомом, подлежащим немедленному уничтожению. В метафизической своей основе и в духовной своей сверхзадаче это была трагически

превращенная — вплоть до полного самозабвения! — форма русской религиозности, и только Господу принадлежит разделение русских "агнцев" и "козлищ" на последнем Суде. Во всяком случае, не сытой компьютеризованной Америке или закончившей свой исторический путь Европе служить образцом для Святой Руси. На наших глазах разворачивается апокалипсическое сражение сил бесплотных на всех материках и океанах земного шара, и среди христианских стран прежде всего Россия сохранила в себе способность различения Духов.

Пришествие антихриста, видимо, близко. Но не наше дело высчитывать сроки — нам надо уповать на Бога и всегда помнить, что не силой и богатством в этом мире измеряется космическая победа Христа. В Апокалипсисе сказано, что мистическое сокровенное имя каждого написано у Господа на белом камне — я думаю, что не только отдельных людей, но и целых народов. («Возвращение», 1993, №3)

Конечно, с тех пор немало воды утекло. Однако я и сейчас придерживаюсь этих мыслей. Разве что сроки сократились. И обе Церкви в 2007 годы канонически объединились, так что, я, по-видимому, был прав в своих призывах к единству.

* * *

Чтобы закончить с «консерваторско-театральной» тематикой, скажу ещё несколько слов о вышеназванном Валерии Карпунине – моем бывшем однокашнике по философскому факультету и начальнике по Консерватории. Познакомились мы с ним ещё на наших «ильенковско-батищевских» семинарах на факультете, которые мы устраивали в 70-м – 71-м годах с Лешей Челидзе. В начале девяностых он был уже убежденный христианин, правда, с католическим уклоном. Кроме того, он входил в международное общество креационистов, то есть ученых и философов разных специальностей, изучающих – если можно так выразиться – акт сотворения Вселенной. С Валерой у нас были самые теплые отношения, но через некоторое время после моего ухода из Консерватории (я там числился совместителем, оставаясь завсектором в Зубовском институте) до меня дошли слухи о его тяжелой болезни. У него что-то случилось с сердцем, какая-то инфекция, ему, если не ошибаюсь, сделали аортокоронарное шунтирование, была тяжелая операция, он чудом выжил. И надо же было так случиться, что через несколько лет после этого он попал под

машину возле собственного дома. Как мне рассказывал покойный Юра Шилков, он даже сумел подняться в свою квартиру и сам вызвал скорую – но спасти его не смогли. Вот так порой оборачивается судьба хорошего человека. Ещё один узелок в моем мартирологе, и третий человек из моих друзей (вместе с Аней Т. и Мариной Ш.), закончивший свою жизнь под колесами.

Для полноты картины упомяну ещё два петербургских учреждения, с которыми у меня возникли служебно-творческие отношения в 90-е годы – Педагогический институт им. А.И.Герцена (ставший к тому времени университетом – РГПУ) и Институт повышения квалификации учителей, сделавшийся университетом педагогического мастерства (УПМ). Все эти переименования для повышения статуса, конечно, смехотворны, но зато теперь у нас сотни университетов.

Что касается кафедры эстетики РГПУ, возглавлявшейся тогда красивой женщиной А.П.Валицкой, то это было неплохое по человеческому и профессиональному качеству место, здесь работали профессора К.Г.Исупов, К.С.Пигров и другие. Константин Исупов – образцовый «русовед», филолог и философ одновременно и, как водится на Руси, не дурак выпить. В чем-то мы с ним были интеллектуально близки, во многом не совпадали, его ученые занятия часто вращались вокруг «русской смерти» и «русского черта» (как шутила Алиса Петровна Валицкая, а нас есть свой Христос и свой антихрист). Вообще кафедра была веселая, шумные застолья случались по любым поводам, на которых Костя Исупов и я соперничали по части философических тостов. Здесь у меня сложились дружеские отношения с аспирантами, я читал им свой спецкурс по эстетике (на самом деле это были «основы казинизма»). Среди слушателей помню Володю Кузнецова (основателя новой науки «меритологии» – о человеческом достоинстве), постмодернистку Татьяну Шоломову с ассиметричной прической, а также талантливого православного философа Кирилла Чернышева, который защитил под моим руководством отличную кандидатскую диссертацию, но потом влюбился в москвичку и, к сожалению, уехал жить в южную столицу. Не ведаю, что с ним теперь.

В Университете педмастерства было иначе. Подобно моему «персональному обществу», учительская (на 90% женская) аудитория внимала каждому моему слову. Читал я в основном учителям литературы и истории, среди вторых мужчин было значительно больше. Вместе со своими слушателями я побывал тогда в Псково-Печесрком

монастыре – именно о нем написана замечательная книга ар. Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые». Особенно памятна мне работавшие тогда в УПМ Лилия Николаевна Махинько, всячески меня опекавшая и продвигавшая. Там же в один прекрасный день я познакомился со священником Георгием Митрофановым, который уже в наши дни стал воспевать в качестве героя Великой Отечественной войны генерала-предателя Власова и приравнивать Советский Союз к гитлеровской Германии. Так он сделался моим идейным врагом (см. статью «Русофобия красная и желтая»).

Валаам

Как-то на одно из моих публичный выступлений в центре на Конюшенной площади пришли два поэта – Андрей Ребров и Валерий Филимонов, и предложили мне вступить в Союз писателей России. Я, конечно, принял это предложение, тем более, что первая моя историософская книжка – «Последнее Царство» – уже была издана маленьким тиражом благодаря помощи филолога и предприимчивого человека Элеоноры Сергеевны Лебедевой. Было это году в 96-м. Потом я долго пытался издать её в приличном издательстве, и через ряд посредников вышел на отца Димитрия Галкина, физика по первому образованию, священника храма Иоанновского монастыря на Карповке, который, в свою очередь, передал её в издательство Валаамского Спасо-Преображенского монастыря. Она понравилась настоятелю архимандриту Панкратию, он благословил её издание. Так практически одновременно я вошел в СП России, а свет увидела пятитысячным (огромным по тому времени) тиражом книга «Последнее Царство. Русская православная цивилизация», изданная Валаамским монастырем по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго (1998). На обложке был помещен фрагмент замечательной картины Михаила Нестерова «На Руси» («Душа народа»). Техническая подготовка проводилась издательством «Наука» под руководством его директора Владимира Камнева. Честно сказать, я до сих пор получаю благодарственные отклики на эту книгу. Достоевский, как известно, предлагал предъявить Богу в качестве оправдания человечества роман Сервантеса «Дон Кихот». Я хоть на волосок надеюсь оправдаться «Последним Царством».

В августе 2000 года мы с моими новыми товарищами по писательскому цеху Андреем Ребровым, Николаем Коняевым и несколь-

кими другими по приглашению арх. Панкратия отправились на остров Валаам. Плыли на небольшом корабле, дул ветер, Ладога была бурная. Припыли ночью, в темноте нас поселили неизвестно где…

Но затем всё преобразилось. Нас отвели в Никольский скит, и мы почти две недели жили там в келейном корпусе, в двух шагах от необычайной красоты храма, стоящего на самом берегу острова. Вероятно, это одно из лучших творений петербургского зодчего А.М.Горностаева. Но самое главным было, конечно, молитва и сама жизнь на удивительном острове, затерянном посреди озера-моря. Я уже не говорю о величественном, суровом и строгом обличии Валаама – это общеизвестно. Сам воздух там иной, чем на грешной земле. В монастыре непрерывно служится неусыпаемая молитва, и простоять часов пять на службе или исповедоваться по часу там обычное дело. Быть может, благодаря способности людей к *такой* молитве ещё и держится мир. Сон, еда и все прочее здесь отходят куда-то на второй и третий план существования, и хотя на престольный праздник Преображения столы в трапезной, например, ломились от монастырских угощений – рыбы, винограда и др. – всё это становится каким-то невидным, незаметным на фоне действительного приближения к Богу, которое тут происходит. Потом я ещё несколько раз побывал на Валааме (один раз даже летал туда и обратно вертолетом), но первая поездка оставила на этом чудо-острове часть моего существа. Есть места на земле, где Творец являет себя с особой силой. Валам – одно из них.

И, наконец, последнее. В сентябре 2000 года я получил приглашение заведовать кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного института (теперь университета) кино и телевидения. Так началось третье тысячелетие христианской эры и новая моя жизнь – уже собственно современная. Может быть, я когда-нибудь напишу о ней. Но нынешнее повествование окончено.

Мораль

В завершение подобных произведений, вопреки либеральным прописям, просится мораль. Скажу по этому поводу, что все мы – верующие и неверующие, святые и святоши, разбойники, бражники, блудницы и даже колдуны – только и делаем, что комментируем своей жизнью Священное Писание. И некоторые из «малых сих» становятся даже первыми у Креста. Возможно, это немного обидно для

самоуверенных господ, привыкших считать себя уникальными авторами и исполнителями собственных жизненных/художественных/философских/магических историй. Однако недаром сказано: «Я есмь Лоза, а вы ветви; без меня не можете делать ничего» (Ин. 15,5). Единственной альтернативой этому непреложному духовному закону может служить то обстоятельство, что через всё бытие – и земное, и небесное – проходит глубинный раскол, некая фундаментальная трещина. Бытие двойственно, дуально, и это проявляется везде, сверху вниз и справа налево. Как пишет в своей замечательной книге «Непостижимое» С.Л.Франк, раскол этот действительно превышает силы человеческого понимания. Ещё лучше сказано у святителя Григория Богослова: «Остальное да почтено будет молчанием».

Декабрь 2011 – сентябрь 2012.
Зеленогорск – Санкт-Петербург

София Хисямутдинова (Саратов)

Триада о поэтах-шестидесятниках

Самоопределение личности

Писатель и общественный деятель Алла Гербер на конференции, посвящённой «шестидесятникам», в 2007 году вспоминала: «…Мы научились говорить, мы научились слушать, мы научились не бояться молчать. Ведь было время, когда мы боялись даже молчать. Это барды впервые заговорили от своего имени, от имени "Я". Ведь до этого были только "мы": мы идем, мы строим, мы ребята-молодцы» [Гербер 2007: 72]

Действительно, одним из открытий «шестидесятников» было открытие личности, эмансипация человеческого «Я» от коллективного «Мы». На смену «наивным аскетам», ставящим идеалы партии выше собственных, пришли «дети XX съезда», сумевшие, по замечанию Станислава Рассадина, «рассмотреть за "высокими словами" живой смысл, живого человека…» [С.Рассадин 1960: 60].

Показательно, что образ современного молодого человека, героя своего времени во многом формировала именно поэзия. Густав Шпет в работе «Сознание и его собственник» констатировал: «…Я – необъяснимо. Оно подвергается только истолкованию, т. е. «переводу» на язык другого Я или на некоторый условный, "искусственный" язык поэтического творчества» [Шпет 1994: 376]. Лирика по самой своей природе служит самовыражению личности. Не удивительно, что громче всех о праве на собственное «Я» со сцены Политехнического института заявили именно поэты.

Цель нашей статьи – выявить способы самопрезентации личности в ранней лирике поэтов-шестидесятников.

Понимание личности исторически изменчиво. В Античности был сделан первый шаг от понимания «Я» как элемента какого-либо социального института к признанию человека мерой всех вещей. С возникновением христианства человек был осознан как образ и по-

добие Бога. Антропоцентризмом отличалась культура Ренессанса, рационализмом – классическое Новое время, личностным пафосом – романтизм, типизацией (социально-временнóй детерминированностью) – реализм. Если марксизм трактовал «Я» извне, как элемент социальной системы, то экзистенциализм фокусировал внимание на внутреннем мире индивида.

Новым этапом в понимании личности стал XX век. В начале века Чарльз Кули создает свою «Теорию зеркального Я» [Кули 1994: 31]. Для Кули человеческая жизнь – это целостность индивидуального и социального. Поэтому человек выстраивает образ собственного «Я», опираясь на реакцию других людей, смотрясь в них, как в зеркало.

В 1950-е годы А.Маслоу и К.Роджерс активно развивают возникшую на рубеже XIX–XX веков «Я-концепцию» – систему представлений индивидуума о себе. Традиционно различают когнитивную (осознанную), оценочную (я-идеальное и я-реальное) и поведенческую составляющую внутреннего «Я». Постепенно складывается представление о множественности человеческого «Я». Это может быть «Я» внешнее и «Я» внутреннее, «Я» настоящее, «Я» прошедшее, «Я» будущее, «Я» должное, «Я» желаемое, «Я» сослагательное, «Я» для себя, «Я» реальное, «Я» идеальное и прочие.

Если человек в состоянии составить из этого множественного «Я» гармоничное единое «Я», то его можно назвать целостной здоровой личностью.

В «Новейшем философском словаре» личность определяется как «целостность устойчивых свойств и качеств индивида, хотя и сформированных на основе его биопсихологических задатков, но вырастающих из системы связей и отношений групп, общностей <…> в которые он включен, из <…> его воспитания и социализированности в определенную культуру<…>.Это всё влияет на самоидентификацию личности, на человеческое “Я”». [Новейший философский словарь 1998: 298]

Исходя из этого, можно выделить факторы, влияющие на формирование личности:

- рефлексия – самоанализ;
- диалогический фактор – общение с людьми;

- культурный фактор – заложенное в детстве воспитание и культурная среда, в которой находится человек.

В творчестве поэтов-шестидесятников понятие личности и «Я» раскрывается наиболее полно. Именно они культу вождя противопоставили культ простого человека с его уникальностью и неповторимостью.

Рассмотрим, из чего складывался образ личности в поэзии шестидесятников.

В соответствии с первым фактором личность формируется в процессе самоанализа. Он может осуществляться в разных формах, но в поэзии шестидесятников чаще всего выливается в форму самопрезентации. Самопрезентация – самоидентификация автора в тексте, исходя из которой читатель может составить для себя целостный образ лирического субъекта.

«Важнейшим фактором речевого жанра самопрезентации безусловно является образ автора. Весь широчайший репертуар средств создания этого образа подчиняется главной коммуникативной цели». [Иванюшина 2008: 205] Текст самопрезентации подразделяется на два уровня:

- уровень индивидуальной характеризации;
- уровень социальной категоризации.

Индивидуальная характеризация часто осуществляется путем отсылки к фактам личной биографии. Это может быть обращением к своим корням, как поступает Б.Ахмадулина в стихотворении «Светофоры» (1957): *«…но во мне происходит смешенье// этих двух разноцветных кровей.// О, извечно гудел и сливался,// о, извечно бесчинствовал спор:// этот добрый рассудок славянский// и косой азиатский напор»* .[Ахмадулина 2012: 50] Генетический оксюморонный сплав не мог, по мнению поэта, не повлиять на её мировосприятие и творчество.

Поэты пытаются осмыслить факт своего рождения, увидев в нем разгадку собственной личности. Так поступает Р.Рождественский в стихотворении *«Я родился – // нескладным и длинным// в одну из июльских ночей…»*. Интересно, что образ героя дан в тройном освещении – через взгляд врача, гадалки и свой собственный: *«”Ребёнок удивительно смирный…” – // врач сказал обо мне//…А соседка достала карты…»* [Рождественский 1962: 135]. Такой прием перекли-

кается с «теорией зеркального Я» Ч.Кули: человек создаёт целостный образ своего «Я», основываясь на реакции других людей, но делает свой собственный вывод, заключая самоанализ: *«Слава Богу// и слава людям, // что я не такой!»* [Рождественский 1962: 136]

У Б. Ахмадулиной к факту рождения примешивается мотив поэтического предназначения: *«Это я – в два часа пополудни// Повитухой добытый трофей. // Надо мною играют на лютне. // Мне щекотно от палочек фей»* [Ахмадулина 2012: 178]. Таким образом, Б. Ахмадулина уже при рождении идентифицирует себя как поэта.

Вообще мотив поэтической инициации – один из центральных для самоидентификации поэтов-шестидесятников. Так, например, Е. Евтушенко как об одном из самых значительных событий своего детства вспоминает о первой встрече с творчеством Хлебникова: *«Мне места не было усесться. // Я шёл, шатаясь, худ и мал, // и книжку Хлебникова к сердцу// я молчаливо прижимал»* [Евтушенко 1983: 55]. Это был момент эстетического самоопределения будущего поэта. Его встреча со своим дарованием становится серьезнейшим потрясением: *«Удивляюсь баржам бокастым, //самолётам, стихам своим…//Наделили меня богатством, // Не сказали, что делать с ним»* [Евтушенко 1983: 39], – признается Евтушенко.

Уровень индивидуальной характеризации проявляется в осознании собственной уникальности. В стихотворении «Это я» 1968 года Ахмадулина говорит о своей любимой «мете несходства»: *«Лбом и певческим вгибом шеи, //о, как я не похожа на всех»* [Ахмадулина 2012: 179]. В то же время она видит оборотную строну одаренности: *«Так в глубь тетради, словно в глубь лесов, //я безрассудно и навечно кану, //одна среди сияющих листов //неся свою ликующую кару»* [Ахмадулина 2012: 9].

От осознания своей непохожести на других шестидесятники поднимаются до осознания уникальности каждой человеческой личности: *«Людей неинтересных в мире нет. // Их судьбы — как истории планет.// У каждой все особое, свое, // и нет планет, похожих на нее»* [Евтушенко 1983: 59].

Соотношение «Я» и «Мы» в поэзии шестидесятников не так очевидно, как может показаться на первый взгляд. При всей агрессивной самопрезентации, они не были индивидуалистами, потому уровень социальной категоризации также важен в их поэзии.

Прежде всего, шестидесятники осознают свою принадлежность к дружескому кругу поэтов-единомышленников. Стихотворение А.Вознесенского «Нас много. Нас, может быть, четверо…» – своеобразный манифест группы поэтов-шестидесятников, «несущихся в машине как черти» по дороге литературы в страну свободы слова. В то же время стихотворение вписывает их в более широкий поэтический контекст. Моцарт из маленькой трагедии А.Пушкина говорил*: «Нас мало избранных, счастливцев праздных»* [Пушкин 1982: 122]; в начале XX века Маяковский заявил: *«Но нас, / футуристов, / нас всего – быть может – семь*» [Маяковский 1982: 115], через десять лет Б.Пастернак сузит круг избранных: *«Нас мало, нас, может быть, трое…»* [Пастернак 2010: 82]. Вознесенский продолжил и оспорил эту традицию: *«Что нам на пути предначертано?// Нас мало. Нас может быть четверо. // Мы мчимся – а ты божество! И всё-таки нас большинство!»* [Вознесенский 1983: 57] Творцов всегда мало, но именно они определяют развитие мира и искусства.

Осознавая свою избранность и значимость, поэты-шестидесятники вовсе не пытаются себя идеализировать. Они стремятся создать образ живого молодого человека, наделенного всеми качествами, присущими этому возрасту. Е.Евтушенко пишет: *«Я шатаюсь в толкучке столичной// над весёлой апрельской водой, // возмутительно нелогичный, // непростительно молодой»* [Евтушенко 1983: 39]. Его герой предъявляет жизни максималистские требования: *«Нет, мне ни в чём не надо половины! //Дай мне всё небо! Землю всю положь! // Моря и реки, горы и лавины// Мои – не соглашаюсь на делёж»* [Евтушенко 1983: 400]. Безрассудная смелость присуща лирическому герою Вознесенского: *«Все беды, как артиллерию, // я вызову на себя».* [Вознесенский 1983:16]

Самоутверждаясь, молодые герои-шестидесятников вступают в конфронтацию с миром, основанную на чувстве собственного превосходства: *«Мне из ночных глубин// открылось – что вам не маячило»* [Вознесенский 1983: 15] – заявляет Вознесенский. А Рождественский прямо провозглашает: *«Презираю хлюпиков! // Ненавижу стонущих…»* [Рождественский 1962: 5].

Все эти качества свидетельствуют, с одной стороны, о молодой бунтующей силе, с другой – об инфантильности сознания. Да они и не скрывают этой инфантильности. В их посвящениях друг другу нередко встречаются такие обращения, как *«девочка», «мальчишка»,*

«Белка», «мальчик», «Робка». Именно детскостью объясняется их желание постоянно говорить о себе и своём «Я». Ведь, согласно психоаналитической концепции З.Фрейда, ребёнок рождается с «океаническим чувством "Я"», включая в себя весь окружающий мир. Лишь со временем он локализует своё «Я» до своего тела, сужая объем Эго.

Приметами будущей зрелости становятся попытки добровольной, а не навязанной сверхусолидаризации со своим народом, особенно заметные у Б.Ахмадулиной: *«Плоть от плоти сограждан усталых, // хорошо, что в их длинном строю// в магазинах, кино, на вокзалах// я последнею в кассу стою …слившись с ними, как слово и слово,// на моём и на их языке»* [Ахмадулина 2012: 179]. В еще более широкий контекст вписывает свое «Я» А.Вознесенский, солидаризуясь со всем человеческим горем и страданием: *«Я – Гойя! <...> Я – горе. / Я – голос… Я – голод… Я – горло»* [Вознесенский 1983: 53].

Но, пожалуй, главным открытием поэтов-шестидесятников становится осознание многогранности собственного я: *«Я разный// – я натруженный и праздный.// Я целе-// и нецелесообразный.// Я весь несовместимый,// неудобный, застенчивый и наглый,// злой и добрый»* [Евтушенко 1983: 98] – с изумлением констатирует Евтушенко. В этом ему близок Вознесенский: *«Я – семья. // Во мне как в спектре живут семь "Я" …А весной// мне снится // что я – // восьмой!»* [Вознесенский 1983: 76].

Мотив множественного «Я» часто раскрывается посредством театрального приема масок, позволяющего от чужого имени высказать своё сокровенное, например, в стихотворениях Вознесенского «Автопортрет», «Монолог актера», Ахмадулиной «О, мой застенчивый герой», Евтушенко «Публика» и др.

Но, возможно, главной характеристикой личности поэта является его речь, его неповторимы стиль. Лексика у поэтов-шестидесятников контрастная: Б.Ахмадулину *«влечёт старинный слог»* [Ахмадулина 2012: 50], удивительным образом сочетающийся с бытовыми («сковородка») и техническими («аэропорт») вкраплениями. Этим она связует две нити – прошлое и настоящее в лирике.

Мужская поэзия изобилует разговорной, молодежной, научно-технической лексикой, отличается повышенной экспрессивностью*: «тело повешенной бабы»* [Вознесенский 1983: 53]*, «Белка – лихач катастрофный»* [Вознесенский 1983: 199]*, «ангел из курящей разновидности»* [Евтушенко 1983:338]*, «презираю хлюпиков, ненавижу*

плаксивых и стонущих» [Рождественский 1962: 5]. Эта лексика способствовала прямому, иногда шокирующему воздействию на публику, сильному эмоциональному впечатлению.

Анализ ранней лирики шестидесятников свидетельствует о том, что в ней возникает новый тип героя, живого, свободного, не лишенного недостатков и слабостей. Поэты открывают сложность и многосоставность человеческой личности, заставляют переосмыслить понятия «маленький» и «неинтересный» человек, утверждая тем самым самоценность каждой человеческой личности.

Литература

1. *Ахмадулина Б. А.* Полное собрание сочинений в одном томе, М., 2012.
2. *Вознесенский А. А.* Собрание сочинений: в 3 т. Т.1. М., 1983.
3. *Гербер А. Е.* Шестидесятники М., 2007.
4. *Евтушенко Е.А.* Первое собрание сочинений: в 8 т. Т.2. М., 1983.
5. *Иванюшина И. Ю.* Жанр самопрезентации в лирике русского футуризма // Жанры речи. 2018. № 3 (19). С. 203–209.
6. Избранное/ Борис Пастернак. – М.: Эксмо, 2010. – 320 с. – (Народная поэзия).
7. *Кули Ч.* Социальная самость // Американская социологическая мысль: М.,1994.
8. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. 1. М.: Худож. Лит., 1982. С. 543
9. Новейший философский словарь. Минск, 1998.
10. *Рассадин С. Б.* Шестидесятники // Юность. 1960. № 12. С. 58–62.
11. *Рождественский Р.И*. Ровеснику М., 1962.
12. Сочинения. В 2-х т. Т.2 – М.: Худож. Лит., 1982. С. 366
13. *Шпет Г.Г.* Сознание и его собственник // Г.Г. Шпет Философские этюды. М., 1994. С. 376

Черты инфантильного сознания

Лирика поэтов-шестидесятников характеризуется наличием ярко выраженного личностного начала. Это явление объясняется веянием эпохи: почувствовавшие запах свободы, наступление многообещаю-

щей «оттепели» после затяжной зимы, молодые поэты открыто заговорили от собственного имени. От имени своего «Я». «Теперь нам никаких частей тела не режут, и наконец-то мы можем искренне поговорить» [А.Пятигорский, И.Смирнов, 1995: 5], поговорить с публикой от первого лица. На примере поэзии Е.Евтушенко Д.Быков объясняет, что поэтическое «“ячество” было ответом на тотальное “мычество”, а яркость <…> пиджаков – реакцией на тотальную серость» [Д.Быков, 2018: 8]. В литературе наконец-то появилась искренность, о которой в 1953 году писал В.Померанцев в статье «Об искренности в литературе». Эта искренность, проявлявшаяся как на уровне беспристрастных публичных оценок, так и на уровне собственных подетски нескромных желаний, стала носить поколенческий характер.

На наш взгляд, в этом бунтарском начале поколения шестидесятников проступают черты инфантильности. Недаром Б. Окуджава в одном из интервью сказал: «Мы — дети своего времени, и судить нас надо по его законам и меркам» [Цит.по: А. Николаев, 1992: 11]. Цель этой статьи – выявление черт инфантильного сознания в ранней лирике поэтов-шестидесятников. Материалом исследования послужили ранние стихотворения Б.Ахмадулиной, А.Вознесенского, Е.Евтушенко и Р.Рождественского – поэтов, которые наиболее последовательно отразили дух своего поколения.

Инфантилизм [от лат. infantilis – младенческий, детский] – «своеобразная девиация психического и личностного развития, а также поведенческой активности индивида, проявляющаяся в неадекватной хронологическому возрасту приверженности к детским образцам поведения, видения и оценки окружающей действительности и своего места и роли в ней. <…> инфантилизм как личностная незрелость (инфантильность) проявляется в несформированности на достаточном для данного конкретного возраста уровне эмоционально-волевой сферы личности» [Энциклопедический словарь по психологии и педагогике (сводный), 2012].

Различают психологический, социальный и физиологический инфантилизм.

Психологический инфантилизм – присутствие поведенческих черт ребёнка в характере взрослого человека. По мнению исследователей, корень этого явления лежит в «гиперопеке», из-за чего во взрослой личности развиваются «детские» черты: эгоцентризм, отсутствие самостоятельности, риск, робость, завышенные притязания,

страх перед ответственностью и в дальнейшем уход из реального мира в «воображаемый» (игра). Наличие подобных поведенческих паттернов в личности позволяет нам говорить об инфантильности её сознания – форме отражения объективной действительности в психике человека через призму детского восприятия.

Социальный инфантилизм – это понятие, включающее взаимодействие психологических инфантилов в социуме. Это массовое явление возникает у людей в процессе длительного нахождения в однородной среде. К чертам социального инфантилизма относятся: тактика солидаризации, вызванная страхом остаться в одиночестве, боязнь наступления старости и желание оставаться вечно молодыми, особое отношение к критике и авторитетам, поколенческая вера в будущее.

Исследователи поэзии шестидесятников отмечали отдельные черты инфантильного сознания в их лирике: «Их отличает особое нравственное единство; искренность, возведенная в крайнюю степень; неприятие всякой фальши, ненависть к равнодушию, мещанству; ответственность, выраженная в постулате “кто, если не ты”; максимализм» [Г.Торунова, 1998: 14].

Инфантильный дискурс проявляет себя в творчестве поэтов «оттепели» уже на лексическом уровне: «“Мальчики”, “ребята”, “пареньки” перекочевывали у Рождественского из стихотворения в стихотворение» [А.Мальгин, 1990: 16].

Прообразом поэтического творчества для Б.Ахмадулиной становится «детский лепет» и всё, что связано с понятием детства: искренность, фантазия, безгрешность, *«такая чистота проёма, // чтоб уместить во всей красе объёма // всезнающего слова полноту»* [Б.Ахмадулина, 1997: 123]. Удивительно, как одно слово в детской речи влечёт за собой цепь созвучий, неожиданных соответствий и образов. Б.Ахмадулина охотно использует приемы детской языковой игры: *«Светофор. Это странное имя. // Светофор. Святослав. //Светозар»* [Б.Ахмадулина, 1997: 52]. Языковая игра у Р.Рождественского носит характер подражания детскому наивному словообразованию: *«Лапа моя, лапа. // Носа моя, носа»* [Р.Рождественский, 2014: 47]. А.Вознесенский использует «детские» рифмы: *«сосед Букашкин // в кальсонах цвета промокашки»* [А.Вознесенский, 1983: 89].

Значимым уровнем отражения инфантильного сознания в лирике становятся типичные для характеристики ребёнка мотивы. К ним

относятся мотив матери (*«Но когда порою предзаревой // Никчемными // кажутся слова, // я тихо усмехаюсь. // Качаю головой. // И думаю, // что мама была права»* [Р.Рождественский, 2014: 28], *«Но если побежден, как на беду, // уже взаправду <…> тупостью и мелкостью, // куда иду? // Я к матери иду»* [Е.Евтушенко, 1967: 18]), мотив дружбы *(«Да будем мы к своим друзьям пристрастны! // Да будем думать, что они прекрасны!»* [Б.Ахмадулина, 1997: 109], *«Жми, Белка, божественный кореш!»* [А.Вознесенский, 1983: 137], *«Со мною вот что происходит:// ко мне мой старый друг не ходит…»* [Е.Евтушенко, 1967: 16]), мотив сказки *(«палочки фей», игра на «лютне», «Буря мглою…», «баюшки-баю», «человек-невеличка»* [Б.Ахмадулина, 1997: 178], *«Так и сижу — царевна Несмеяна, // ем яблоки, и яблоки горчат…»* [Б.Ахмадулина, 1997: 38 ; *«я сижу у синя моря, добрый молодец. // Я кручинюсь. Я оперся о топор…»* [Е.Евтушенко, 1967: 4]; *«Вы как хотите, // а я за сказкой пойду…// Там // разъяренное солнце // пьют, как лекарство…»* [Р.Рождественский, 2014: 35]), мотив вынесенных из детства уроков *(«Не помню, сколько их, галдевших, било. // Быть может, сто, быть может, больше было, // но я, мальчишка, плакал от стыда. // И если сотня, воя оголтело, // кого-то бьет, – пусть даже и за дело! – // сто первым я не буду никогда!»* [Е.Евтушенко, 1967: 5], *«Покажется маме // на диво // смешною его беда, // что птичка из объектива // не вылетит// никогда…// Он будет плакать. <…> Повзрослеет. // Выйдет в отцы. // И все же // не будет любить // фотографов // за то, что они…// лжецы»* [Р.Рождественский, 2014: 20]).

Мотив детства – самый очевидный способ иллюстрации инфантильности лирического героя, нас же интересует, как это свойство проявляется в психологии личности, психологический инфантилизм.

В понимании поэтов детство – пора, когда всё невозможное кажется возможным, чётко делится на «Добро» и «Зло», как в сказке. Именно в этой наивности и простоте заключается вся прелесть детства, когда можно быть настоящим, не стесняясь ни своего внешнего вида, ни своего мнения. При всей внешней неприглядности (*«неумытый», «голодный», «ушастый», «в синей маечке», «насупленный» «двенадцатилетний заикающийся мальчик», «нескладный и длинный», «непутёвый сын», «смешной и стройный человечек с головой», «человек-невеличка»*) юный герой готов сказать своё слово в искусстве: так, Е.Евтушенко вспоминает, что *«печататься жаждал ужас-*

но» [Е.Евтушенко, 1967: 10], а Р.Рождественский – что мечтал играть на музыкальных инструментах, «*прохожих прельщая*» [Р.Рождественский, 2014:47].

Размышляя о возрасте и таланте, герой-шестидесятник относит себя к детско-юношеской возрастной категории. Героиня Б.Ахмадулиной ощущает себя то *«школьником»* перед *«новой тетрадью»*, то юной, то *«молодой со сладкой льдинкою во рту».* Девочкой называет её А.Вознесенский в стихотворении «Б.А.». Понятие «детство» для Б.Ахмадулиной однозначно маркировано положительно. Поэтическое кредо поэта звучит так: жизнь становится проще, когда *«смеха детская звезда // живет во мгле твоих трагедий»* [Б.Ахмадулина, 1997: 171]. Лирические герои мужчин чуть взрослее – поэты определяют свой возраст в диапазоне от 12 до 15 *(«Мне уже двенадцать, // я взрослый // почти»* [Р.Рождественский, 2014: 17], *«Сорок пятый год. Нам по тринадцать. // Мы идём за синей ягодой в тайгу…»* [Е.Евтушенко, 1967: 7]). При этом они не считают свою юность слабостью и предлагают мериться не возрастом, а талантом: *«Ты не страшись быть молодым да ранним. // Быть молодым да поздним — // вот беда!*» [Е.Евтушенко, 1967: 10]). А.Вознесенский без страха вверяет героине-девочке власть в виде «искорки», которой *«Можно сердце зажечь, // можно — печь, // Можно // Землю // к чертям// поджечь!»* [А.Вознесенский, 1983: 349]. В достижении целей возраст не помеха, старость не всегда означает мудрость, талантливым и цельным можно стать и в юном возрасте.

Смена поколений воспринимается поэтами-шестидесятниками как естественный закон жизни. Едва обретя профессиональную зрелость, они отмечают появление нового поколения, идущего им на смену. Как заметила психолог Н.Жесткова, «инфантильная личность ждет опеки или опекает других» [Н.Жесткова, 2013: 130]. И вот уже лирический герой Е.Евтушенко берётся *«…юношам, ещё не отрезвлённым, // советовать, как старый добрый дед»* [Е.Евтушенко, 1967: 12]. Его добродушно-ироническое отношение к новому поколению откровенно выражает рифма: *«Что скажу?// Назову их* “*стиляга-ми*”*?// Или просто сравню их с телятами?»* [Е.Евтушенко, 1967: 4]. Р. Рождественский, глядя неопытных юнцов, верит, что они *«даже звездам поклоняться не станут // (а не то что чинам!)…»* [Р.Рождественский, 2014: 7]. А Б.Ахмадулина с лёгкой завистью благословляет молодого поэта, чей путь только начинается: *«Так проно-*

сись! — покуда я стою. // Так лепечи! — покуда я немею. // Всю легкость поднебесную твою// я искупаю тяжестью своею» [Б.Ахмадулина, 1997: 41].

В образе лирического героя шестидесятников проявляется такая черта инфантильного сознания, как эгоцентризм. Он отражается в заглавиях стихотворений: «Я – семья», «Я – Гойя!», «Это я», «Не плачьте обо мне…», «Я родился нескладным и длинным…», «Я разный». Молодой герой с изумлением познает многосоставность собственного Я, открывающую перед ним множество возможностей, делающую его сопричастным всему происходящему.

Эгоцентризм лирического героя дополняется юношеским максимализмом и своеволием: *«Живу, как хочу, – // светло и легко. //Живу, как лечу, – // высоко-высоко…»* [Р.Рождественский, 2014: 32], *«Я — // сын веры в Завтра — // такое, какое хочу я!..»* [Р.Рождественский, 2014: 28], *«Мы будем бессмертны. // И это — точно!»* [А.Вознесенский, 1983: 65]). Инфантильная личность убеждена, что все в мире должно подчиняться её желаниям. Желания эти безграничны, а уверенность в их осуществимости абсолютна. Юный герой уверен, что его требовательному желанию подчиняется не только его собственная жизнь, но и история: «*Ты станешь // самой точною наукою! // Ты станешь. // Ты должна. // Мы // так хотим!»* [Р.Рождественский, 2014: 40]).

Показательно, что в лирике шестидесятников наряду с программным «Я» появляется и новое поколенческое «Мы», в котором просматриваются черты социального инфантилизма. Лирика, совершая попытку вернуться к своему первоначальному предназначению, выражает чувства отдельной личности, но чувства эти преломляются через призму социального. А.Гусейнов отмечает, что это было «единственное в своем роде сочетание социального и индивидуального, <...> когда не общественные маски застывали на лицах, <…> омертвляя их, а, напротив, живые трепетные лица просвечивали сквозь общественные маски» [А.Гусейнов, 2005: 7].

Социальный инфантилизм, характеризующийся страхом одиночества, порождает стратегию солидаризации со своими ровесниками и противопоставления себя старшим: *«Мы выросли в тумане, // двусмысленном весьма, // среди гигантомании // и скудости ума»* [А.Вознесенский, 1983: 341]. Сожалея, что «*родились поздно*» и не были на войне, герои шестидесятников провозглашают свое право

«Любить и верить. // Думать и смеяться. // И жить! // И новый день // встречать // в стихи!» [Р.Рождественский, 2014: 37]. Для А.Вознесенского основанием для солидаризации является творчество («Художник», «Баллада точки», «Кто ты?», «Нас много, нас, может быть, четверо…»). На вопрос *«Кто мы — фишки или великие?»* [А.Вознесенский, 1983: 321] его лирический герой даёт ответ в других стихотворениях: *«В век разума и атома // Мы — акушеры нового»* [А.Вознесенский, 1983: 340]. Критика в адрес своего поколения воспринимается молодыми поэтами иронически: *«Уважаемый критик! // Научите нас, // бедных,// без // ухабов и рытвин // в жизнь входить // постепенно»* [Р.Рождественский, 2014: 10]), а иногда и саркастически: «*Люблю я критиков моих. // На шее одного из них, // Благоуханна и гола, // Сияет антиголова!..»* [А.Вознесенский, 1983: 89]. Юные поэты уверены в своей правоте.

Однако при этом свойством инфантильного сознания является потребность в одобрении старшего: *«Одного мне ужасно хочется <…>// Чтоб затихло каретки движение, // Чтоб читали ещё и ещё // И сказали мне просто:* “*Женя, // А вы знаете, – хорошо!*”*»* [Е.Евтушенко, 1967: 10]. Но выбирать этого «старшего» должны исключительно сами молодые, для которых особенно значимую роль в этом выборе играет талант: *«И, на колени тихо становясь, // готовый и для смерти, и победы, // прошу смиренно помощи у вас, // великие российские поэты…»* [Е.Евтушенко, 1967: 8]*, «Гений. Мот. Футурист с морковкой. // Льнул к мостам. Был посол Земли...// Никто не пришел // на Вашу выставку, // Маяковский. // Мы бы — пришли…»* [А.Вознесенский, 1983: 169]*, «По вечерам мне выпадала честь // смотреть на дом и обращать молитву // на дом, на палисадник, на малину –// то имя я не смела произнесть…»* [Б.Ахмадулина, 1997: 99]. Бунт молодых поэтов не был бунтом против старших, это был восстание против засилья бездарной номенклатуры в поэзии. Выбор для себя авторитетов свидетельствовал о высоком уровне поэтической культуры юных авторов.

Ещё одной чертой социального инфантилизма можно признать безоговорочную веру в будущее, в его превосходство над прошлым. Следуя футуристическому завету, герой А.Вознесенского радостно расстается с прошлым: *«...Все выгорело начисто. // Вздыхающих полно. // Все — кончено? // Все — начато! // Айда в кино!»* [А.Вознесенский, 1983: 23]. Спешит расстаться с уходящим детством

и наскучившим домом, *«где тесно и неловко»* и *«где изучено до мелочи жильё»* [Е.Евтушенко, 1967: 7], тринадцатилетний герой Е.Евтушенко, глядя во след поезду и *«…с нетерпеньем думая про то, как // он и нас в большие дали увезёт»* [Е.Евтушенко, 1967: 7]. Героиня Б.Ахмадулиной отдаёт себя *«на съеденье // этой скорости впереди»* [Б.Ахмадулина, 1997: 52]. Р.Рождественский уже слышит *«крик родившихся завтра»* [Р.Рождественский, 2014: 40]. Всё это характеризует поколение шестидесятников как молодое и готовое к будущему, сулящему прогресс и счастье.

Культ юности, устремленной в завтра, приводит к тому, что лирические герои не готовы не только стареть, но даже взрослеть. По наблюдению Е.Деревянных, это черта социального инфантилизма («Человек, страдающий социальным инфантилизмом, не готов к наступлению старости» [Е.Деревянных, 2014: 32]). Желание оставаться вечно молодыми пронизывает творчество исследуемых авторов. Героиня Б.Ахмадулиной, протестуя против старости, пишет: *«Как же ты стареть собрался, // не советуясь со мной!»* [Б.Ахмадулина, 1997: 24]. А лирический герой Е.Евтушенко, желая *«быть вечно юношей зелёным»,* отвечает постучавшей в дверь старости: *«*“*Потом. // Я занят. // У меня дела*”*»* [Е.Евтушенко, 1967: 15]. В результате его покидает даже зрелость.

Анализ ранних стихотворений поэтов «оттепели» показал возможность характеристики лирического героя шестидесятников в категориях инфантильности. С одной стороны, это отражается в присутствии детских мотивов в лирике авторов. С другой стороны, инфантилизм героев стихотворений проявляется в таких характерных для юного возраста категориях, как романтизм, открытость миру, вера в прекрасное будущее, в себя и свой талант, эпатажность, эгоцентричность, максимализм. Все эти качества лирики Б.Ахмадулиной, А.Вознесенского, Е.Евтушенко, Р.Рождественского удивительно соответствуют духу эпохи «оттепели», что делает их героями и главными поэтами своего времени.

Литература

14. *Ахмадулина, Б.* Сочинения. В 3 т. Т.1. М., 1997.

15. *Быков, Д.* Обречённые победители: шестидесятники. М.: Молодая гвардия, 2018. [Электронный ресурс]: [Сайт].

URL: http://www.limonow.de/myfavorites/DB_60.html#09 (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. Рус.

16. *Вознесенский, А.* Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М., 1983.

17. *Губайловский, В.* Нежность к бытию // Дружба народов. 2001. № 8 [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL: https://magazines.gorky.media/druzhba/2001/8/nezhnost-k-bytiyu.html (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

18. *Гусейнов, А.* Н.В. Мотрошилова и философы-шестидесятники // Мотрошилова Н. Работы разных лет: избранные статьи и эссе. М., 2005. С. 4–12. [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL: https://guseinov.ru/publ/motrosh.html (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

19. *Деревянных, Е*. Социальный инфантилизм в молодежной среде // Научное сообщество студентов XXI столетия. Общественные науки: Электронный сборник статей по материалам XXV студенческой международной научно-практической конференции. Новосибирск. [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL: https://sibac.info/archive/social/10(24).pdf (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

20. *Евтушенко, Е*. Все стихи / Е. Евтушенко. М., 1967. [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL: https://royallib.com/book/evtushenko_evgeniy/evgeniy_ (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

21. *Евтушенко, Е.* Мы – наследники великой поэзии // Молодой коммунист. 1962. №10. С. 56-57.

22. *Жесткова, Н.* Методологические подходы к исследованию социальной зрелости и социального инфантилизма личности // Вестник пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2013. Вып. 2(14). С. 128-136 [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-podhody-k-issledovaniyu-sotsialnoy-zrelosti-i-sotsialnogo-infantilizma-lichnosti (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

23. *Мальгин, А.* Роберт Рождественский. Очерк творчества. М., 1990.

24. *Николаев, А.* Булат Окуджава: «Мы больны, мечемся в бреду» // Столица. 1992. №24. С.11-12.

25. *Пятигорский, А., Смирнов, И*. О времени и о себе // Независимая газета. 1995. № 114. С. 5.

26. *Рождественский, Р.* Собрание стихотворений, песен и поэм в одном томе / Р. Рождественский. М., 2014 [Электронный ресурс]: [Сайт]. URL: https://www.litmir.me/br/?b=217889&p=1 (дата обращения: 30.05.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

27. *Торунова, Г.* Эволюция героя и жанра в творчестве Василия Аксенова: От прозы к драматургии: автореф. дис. ... канд.филол.наук : 10.01.01. Самара, 1998.

28. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике (сводный) [Электронный ресурс] URL: http://med.niv.ru/doc/dictionary/psychology-and-pedagogy/articles/1132/infantilizm-lichnostnyj.htm (дата обращения: 30.05.2020) Загл. с экрана. Яз. рус.

Сенсорика как способ постижения мира

Расцвет творчества поэтов-шестидесятников связан с эпохой «оттепели». Этот период стал глотком свежего воздуха для всего советского народа, долгие годы окованного путами сталинизма. Деятелям искусства «оттепель» принесла искренность и свободу. Поэты-шестидесятники позволили «рассмотреть за “высокими словами” живой смысл, живого человека», дали убедиться в искренности «того, кто употребляет эти слова» [Рассадин 1960: 60]. Замятинское «мы» стало наконец возможным заменить на евтушенковское «Я». Поэты научили читателей по-новому воспринимать мир – таким, каким видит его ребёнок, честным и открытым.

Главным способом постижения мира для ребёнка является сенсорика. Наша гипотеза состоит в том, что обилие сенсорных образов у поэтов-шестидесятников обусловлено инфантильно-ювенильными чертами их сознания.

Сенсорика – способность организма распознавать внешние воздействия и реагировать на раздражители. Процесс чувственного познания мира человеком начинается с рождения и продолжается всю жизнь. Учение о сенсорном воспитании, являющееся разделом детской психологии, занимает важное место в вопросах становления личности. Отельные аспекты этой проблематики рассматривали И.Г.Песталоцци, М.Монтрессори, Ж.Пиаже, В.Штерн, Ф.Фребель, О.Декроли, Л.Выготский, Д.Эльконин, Э.Ильенков, А.Мещеряков, Е.Тихеева.

В.Прейер утверждал: «Мир входит в сознание человека лишь через дверь органов внешних чувств» [Прейер 1912: 25]. При этом человек неосознанно пользуется общественным сенсорным опытом – базовыми способами определения свойств предметов (формы, размера, цвета, запаха, вкуса, положения в пространстве), которые советский учёный А.В.Запорожец назвал «сенсорными эталонами».

«Отдельный индивид использует усвоенные эталоны для обследования воспринимаемого объекта и оценки его свойств. Такого рода эталоны становятся оперативными единицами восприятия, опосредуют перцептивные действия ребенка, подобно тому, как его практическая деятельность опосредуется орудием, а мыслительная — словом» [Запорожец 1986: 115].

Так происходит постепенное познание действительности путём чувственного опыта, которое в совокупности с теоретическим познанием закладывает основу представлений о мире, влияет на формирование мировоззрения и системы ценностей личности. Сенсорные образы в творчестве шестидесятников – мостики, связывающие героев с прошлым. В соответствии с существующими пятью органами чувств их поэтические воспоминания можно разделить на вкусовые, обонятельные, слуховые, зрительные и осязательные.

Учёными доказано, что «чувство вкуса прежде других чувств даёт отчётливые восприятия, к которым непосредственно примыкает воспоминание» [Прейер 1912: 63]. В самом деле, для ребёнка знакомство с миром начинается именно со вкуса материнского молока. Детство у героини Б. Ахмадулиной связано с *«томатным соком»* на остановке «Сокол», *«сладким и солёным»* [Ахмадулина 1997: 42] омутом пузырьков газированной воды, *«сладкой льдинкою во рту»* [Ахмадулина 1997: 72]. У героя Е.Евтушенко – это суп с укропом*, «в огороде нарванным вот-вот»* [Евтушенко 1986: 376], варенье *«айвовое… Из Багдади»* [Евтушенко 1986: 375]*, «бурда»,* которую хлебали ложками в жару или пургу, жёлтый солдатский сахар, ещё горячие оладьи *«в зубёнках».* Сырые отруби и жмых с базаров, большое блюдо отцовского холодца – то, что сохранила детская память Р.Рождественского. Из этих коротких отрывков можно сделать вывод, что вкус детства у Е.Евтушенко и Р.Рождественского сопряжён с воспоминаниями о военных лишениях. У Б.Ахмадулиной вкусовые ощущения – скорее обобщенно детские, а не биографические, они призваны передать радость бытия.

Нередко к вкусовым впечатлениям примешиваются обонятельные, поскольку, по словам Прейера, «обоняние детей обычно не упражняют» [Прейер 1912: 71]. Но некоторые люди от рождения наделены обонятельной памятью. Таков Е.Евтушенко. *«Пахла станция Зима молоком и кедрами»* [Евтушенко 1986: 171], *«пахнет паровозами// солдатский ватник мой»* [Евтушенко 1986: 395], *«долго пахла земляникой// пилотка, алая внутри...»* [Евтушенко 1986: 178], *«сосульку, пахнувшую крышей,// он в зубы зябкие берёт»* [Евтушенко 1986: 52] – описывает поэт детство. Даже характеризуя своё творчество, он использует сенсорные образы: его поэзия, как Золушка, *«пахнет луком и картошкою,// а не Шанелью номер пять»* [Евтушенко 1986: 211], именно поэтому ему *«Свежести!// Свежести!// Хочется свежести!»* [Евтушенко 1986: 215] во всём. Интересно, что запах природы у его коллеги, А.Вознесенского, очеловечен: лирический герой при сборе подснежников замечает, что *«снег пахнет молодой любовью»* [Вознесенский 1983: 274], а *«по едкому запаху дыма// Мы поймем, что идут чабаны»* [Вознесенский 1983: 204].

Слух как сенсорный механизм восприятия мира через звуки особенно важен для поэта. Но мы анализируем не фонетическую составляющую стихотворения, а исключительно звуковые образы окружающей реальности. В этом смысле поэтом-аудиалом можно назвать Р. Рождественского, который основные события своей жизни «услышал». Дверь в детство у него *«открывается со скрипом»* [Рождественский 1985: 52]. За ней он слышит диалог матери и соседки-гадалки о себе, вдовьи слёзы *«Ой, горюшко!..// Ой, лишенько!..//Ой, лихо!..»* [Рождественский 1985: 94], обманные речи фотографа про *«птичку»*, отцовский крик *«Не виноваты-ы!»*, *«голос начищенной меди»* из «Третьего Музыкального». Примечательно, что все эти звуки рассказывают о беде, вскрывая детские травмы лирического героя: *«А после// немало отметин// на сердце оставили дни...// Под голос начищенной меди// товарищей я хоронил»* [Рождественский 1985: 178]. Зато будущее видится ему прекрасным, он с надеждой слышит *«крик родившихся завтра»* [Рождественский 1985: 312].

Для Е.Евтушенко звуки детства сопряжены с тайной: *«И скрипели таинственно двери. // Только в детстве так двери скрипят»* [Евтушенко 1986: 159], а из кухни доносятся звуки хлопочущей по хозяйству матери: *«А за стеною — „хлюп да хлюп!” —// стирать хозяйка в кухне стала»* [Евтушенко 1986: 301].

Все звуки мира связаны для Б. Ахмадулиной с её поэтическим предназначением: *«Мне с небес диктовали задачу – // я её разрешить не смогла»* [Ахмадулина 1997: 179], *«творить легко, творить шутя, впадая в этот детский лепет»* [Ахмадулина 1997: 73], *«и в этом первом „та-та-та”// как будто бы труда немного*» [Ахмадулина 1997: 76].

Тактильные ощущения – следующий способ чувственного познания мира ребёнком. О его важности пишет А.Вознесенский, для которого *«кожа тоже ведь человек»* [Вознесенский 1983: 127]. *«Прилипавший к пальцам хлеб и <…> обломки жмыха»* [Евтушенко 1986: 396], *«шаткий, щелистый пол,// мне до шершавинки известный»* [Евтушенко 1986: 300], робость первооткрывателей-мальчишек, *«сжимающих кулачонки влажные»* [Евтушенко 1986: 315], рабочие руки с *«кружками мозолей жёлтыми»* [Евтушенко 1986: 206] – вот, что хранит сенсорный опыт лирического героя Е.Евтушенко. Уже будучи взрослым, оставшись на ночёвку в случайной избе, он через тактильный опыт почувствовал прикосновение детства: *«ощутил я в тишине// сквозь ту притворную дремоту// сыздетства памятное мне// прикосновение чего-то.// Тулуп – // а это был тулуп»* [Евтушенко 1986: 301]. Вот это и называется силой воспоминаний.

Осязание связано с мелкой моторикой, которую психологи советуют развивать с детства занятиями лепкой, собиранием конструктора, рисованием. Лепке снежной бабы посвящает свои строки Б.Ахмадулина: *«Ты говоришь: — Смотри, как я леплю. —// Действительно, как хорошо ты лепишь// и форму от бесформенности лечишь»* [Ахмадулина 1997: 73].

Склонностью поэта к пластическому искусству вполне объясним призыв А.Вознесенского: *«Настоящее — неназываемо. // Надо жить ощущением, цветом»* [Вознесенский 1983: 200]. Он подкрепляет свою позицию яркими зрительными образами с преобладанием красного оттенка: *«гориллой краснозадой// взвивается окно!»* [Вознесенский 1983: 138, 139], *«Лишь один мотоцикл притих –// самый алый из молодых»* [Вознесенский 1983: 135], *«на пальцы дуя, покрасневшие, на солнцепёке»* [Вознесенский 1983: 274]. Наличие ярких красок говорит о бунтарском начале творчества Вознесенского, о желании ярко заявить о себе.

Другая цветовая гамма преобладает в лирике Ахмадулиной. Её героиня рисует *«оранжевой пастелью на стене»* [Ахмадулина 1997:

24], любуется *«женщиной в лиловом»* [Ахмадулина 1997: 181]. В её палитре отдельное место уготовано для фиолетового цвета, но, в отличие от его привычной символики, у Ахмадулиной он связан с яркостью и полнотой жизни (*«Это я –// мой наряд фиолетов.// Я надменна, юна и толста…»* [Ахмадулина 1997: 178]).

Таким образом, мы можем заключить, что сенсорика играет важную роль в творчестве поэтов-шестидесятников, но у каждого поэта она проявляется по-разному.

У Б.Ахмадулиной отмечаем преимущественно синтез зрительных и вкусовых ощущений (*«семь вкусов спектра пробует язык»* [Ахмадулина 1997: 43]), зрительных и тактильных (*«Две радуги, два неба, два огня,// бесстыдница, горят в твоих коленях…»* [Ахмадулина 1997: 40]). Часто ощущение у неё подкрепляется наименованием органа, с помощью которого нужно «ощущать»: *«слова чистого глоток,// как у скворца, поигрывает в горле»* [Ахмадулина 1997: 150], *«гортани, погружённой в немоту»* [Ахмадулина 1997: 123], *«…Живу одна и будто бы вдвоём – со вздохом в лёгких, с удареньем крови <…> То бьётся пульс, как бабочка в ладони»* [Ахмадулина 1997: 112], *«А мальчуган, причастный чудесам, // несёт в ладони семь стеклянных граней...»* [Ахмадулина 1997: 42], *«и от мороза голос сипнет»* [Ахмадулина 1997: 75], *«Тахикардический буян// морзянкою предкатастрофной// производил всего лишь ямб,// влюбленный ямб четырёхстопный…»* [Ахмадулина 1997: 170] и т.д.

Е.Евтушенко – поэт универсальный, его лирический герой знакомится с миром путём полноценного сенсорного анализа, в то время как у А.Вознесенского преобладает визуальный поэтический ряд, а у Р.Рождественского – звуковой.

Сенсорные рецепторы – первичная и самая прочная ниточка, связывающая нас с прошлым, позволяющая понять настоящее и ощупать, услышать и впитать ароматы будущего. Именно путём накопления коллективного сенсорного опыта человек становится личностью со способностью к интериоризации. А.В.Запорожец верно отмечал: «… эстетическое восприятие не сводится к пассивной констатации известных сторон действительности, хотя бы очень важных и существенных. Оно требует, чтобы воспринимающий как-то вошел внутрь изображаемых обстоятельств, мысленно принял участие в действиях» [Запорожец 1986: 117].

На наш взгляд, использование сенсорных образов в поэзии стирает грань между автором и читателем: первый превращается в «оголённый нерв», а второй становится непосредственным участником разворачивающихся событий. Такие отношения между поэтом и публикой стали возможными с приходом «оттепели», когда чёрно-белый мир вновь стал цветным и благоухающим, а голоса Б.Ахмадулиной, А.Вознесенского, Е.Евтушенко и Р.Рождественского зазвучали со сцен больших залов и стадионов.

Литература

1. *Ахмадулина Б.А.* Сочинения: в 3 т. Т. 1. М., 1997.
2. *Вознесенский А.А.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1983.
3. *Богуславская З.М., Смирнова Е.О.* Развивающие игры для детей младшего дошкольного возраста: книга для воспитателя. М., 1991.
4. *Борусяк Е.В.* Психолого-педагогическое наследие Вильгельма Прейера и его значение для развития психологии ребёнка: автореф. дис. …канд. псих. наук: 19.00.01. М., 2005.
5. *Евтушенко Е.А.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1983-1984.
6. *Запорожец А.В.* Развитие восприятия и деятельность// Запорожец А.В. Избранные психологические труды: в 2 т. Т. 1. М., 1986.
7. Краткая Российская энциклопедия: в 3 т. Т. 3 / Сост. В. М. Карев. М., 2003.
8. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев) // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. Т. 2. М., 2003.
9. *Прейер В*. «Душа ребёнка». Наблюдения над духовным развитием человека в первые годы жизни. Перевод последнего (7-го) немецкого издания под ред. В.Ф. Динзе. СПб., 1912.
10. *Рождественский Р.И.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1985.
11. *Рассадин С.Б.* Шестидесятники // Юность. 1960. № 12.
12. Zacharijeva I. Grani intermedial'nosti v lirike B. Achmadulinoj (1950-e - 1980-e gg.)// Opera Slavica. 2010, vol. 20.

Го Цин (Китай)

Обзор развития истории русского искусства 1960-х годов

Начало XXI в. характеризуется значительным вниманием к искусству знаменитой «оттепели», происходившей во времена Н.С.Хрущева. Пониманию художественного опыта «шестидесятников» способствуют масштабные выставки в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и т.д., а также мероприятия, проводимые в Музее русского импрессионизма и в Институте русского реалистического искусства в Москве. Творчество «шестидесятников» — художественно-культурно-историческое явление, имеющее свою историю и эволюцию. В середине XX в. они смело вышли на авансцену художественной жизни и вывели национальное искусство на новые горизонты. Их творческий порыв стал основополагающим для развития искусства в России в течение последующих десятилетий. Внимание к наследию «шестидесятников» как к уникальному, критичному и невероятно значимому художественному явлению — важная тенденция в отечественной науке последних лет. Более широкий спектр исследований произведений искусства, созданных в 1950–1960-х годах, способствует уточнению системы ценностей в сложной картине эпохи перемен [8, с. 163]. «Шестидесятники», создавшие новые направления в театре, изобразительном искусстве, литературе, музыке и кино, стали символами времени и своеобразным окном в бескрайнее пространство национальной культуры.

Обычно 1960-е гг. ассоциируются с художественным движением, имевшим характерную публицистическую направленность, начатую художниками, принадлежащими к обществу «ОСТ» и «Бубновый валет», работы которых А.Б.Каменский характеризует как «суровый стиль» [3, с. 28]. Необходимо отметить, что среди художников нового поколения были и те, кто преследовал иные художественные цели,

связанные с развитием русского импрессионизма и традиций мастеров «Союза русских художников».

В периоды короткой либерализации искусства в 1953 и 1962 гг. искусство, которое имело по отношению с социалистическому реализму нонконформистские признаки, не запрещалось, но имело статус «экспортного явления». Так, в 1957 г. проходил Фестиваль молодежи и студентов, на котором были представлены работы как американских, так и молодых художников из СССР. При этом творческая свобода все еще оставалась ограниченной, что выражалось в отсутствии музеев современного искусства, различных галерей и т.д. Результатом данной тенденции стало негативное отношение ко многим работам. Так, на выставке, которая была посвящена 30-летию Московского Союза художников, Н.С.Хрущев публично объявил ряд работ антисоветскими, т.е. не соответствующими признакам социалистического реализма [4, с. 50]. Искусство была лишено публичности и ушло в так называемое «подполье».

Стоит отметить, что данный аспект истории искусства России XX в. отличается от европейских и американских стандартов. Выставочные пространства XX в., «белый куб», нейтральная экспозиционная площадка, породили «выставочный» характер самих произведений искусства. Однако Россия XX в., где арт-рынок так и не сформировался, ничего не знала о таком явлении. Искусство жило не в галереях и музеях, а в мастерских, в квартирах и загородных домах художников. Узы товарищества значили больше, чем прагматичная, временная общность выставки [7, с. 93].

Подпольность искусства в 1960-х гг. выражалась в отсутствии официальных выставок, галерей и т.д. Работы выставлялись не в светлых помещениях, а в коммуналках художников и их друзей. Покупателями работ часто были иностранные дипломаты или туристы, тайно посещавшие данные «выставки». При этом произведение искусства приобреталось как символ страданий художника, не имевшего возможность свободно выражать свое творческое ви́дение.

В связи с этим импрессионизм, в котором художник может показать свою личность и свое ви́дение мира, стал символом творческой свободы. Молодые живописцы, в основном выпускники Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова, профессионально воспитаны в классических, академических традициях. На основах московской школы живописи они син-

тезировали в своих работах художественный опыт прошлых поколений и новаторские находки нового времени. Е.И.Зверьков стал одним из руководителей этого направления. Его работы 1950–1960-х г. имели черты иного живописного ви́дения, оказавшего влияние на развитие пейзажа московской школы живописи и русского импрессионизма. В его творчестве пейзажная живопись явилась результатом слияния различных стилистических тенденций. В работах художника наблюдается синтез национального, реалистического искусства, импрессионизма, романтизма и символизма [9, с. 204]. Е.И.Зверков был яркой личностью во всех отношениях: и в своем творчестве, и в общественной деятельности, в искусстве убеждения, а также в восхищении талантами современников. Переосмысливая принципы импрессионистической живописи, он много экспериментировал, увлекая окружающих творческим духом времени, прекрасно понимая, что новая художественная ситуация создает основу для более свободного самовыражения.

Особое внимание необходимо обратить на концептуализм, который возник в мире «после 1968 г.» [6, с. 121]. Его основными признаками были политическая мобильность и свобода, а также быстрые изменения стилей художников и их работ. Данная тенденция прослеживалась и в СССР: многие деятели искусства придерживались мнения, что через «железный занавес» можно проникнуть не только телом, но и идеями. Так, диссидентское движение формировало специальные коммуникационные каналы, а концептуалисты воссоздали данный процесс в мире искусства в форме журналов, сборников, книг и т.д.

«Политика комментария» концептуалистов являлась отражением характерных особенностей художественной среды в СССР [2, с. 3]. Почти полное отсутствие арт-рынка не позволяло деятелям искусства добиться должного успеха, однако необходимо отметить, что широкой популярностью среди художников и их друзей начали пользоваться так называемые «реди-мейды» (произведения искусства, основой которых является использование объектов или текстов, созданных не с художественными целями [5, с. 2]), частности фотомонтаж. Московские концептуалисты характеризовали себя не как движение или школу, а как институциональное учреждение с соответствующими признаками членства.

Другой особенностью развития искусства в 1960-х гг. является отказ от коллективного характера. При этом многие художники стре-

мились восполнить пробелы в искусстве в связи с жесткой политикой в сталинскую эпоху. В связи с этим многие из них брали за основу готовые зарубежные произведения, при этом «игнорирование оригинала было само по себе оригинальным» [8, с. 166]. Так, художники собирали газеты, открытки и иные произведения западного искусства и создавали новые. Такой подход напоминает творчество И.В.Клюна, который сочетал абстракцию с фигуративизмом на основе репродукций из западных журналов.

Наиболее радикальные примеры этой эстетики присвоения возникли в неофициальных кругах. Члены группы конца 1950-х – начала 1960-х гг. «Лианозовская школа» (названной в честь остановки поезда на окраине Москвы, где проживало большинство участников) впервые восприняли эту почти постмодернистскую совокупность разных стилей. В состав группы входили поэты Е.Л.Кропивницкий (также художник), Г.В.Сапгир, И.С.Холин и В.Н.Некрасов, писавшие грубоватым фольклорным тоном в рамках концептуальной эстетики. Художники были менее радикальны в использовании языка, но радикально «беспринципны»: абстрактный экспрессионизм В.Н.Немухина, Л.А.Мастерковой, Л.Е.Кропивницкого, личные видения Е.Л.Кропивницкого, ОА.Потаповой и В.Е.Кропивницкой и социалистически-реалистические изображения унылых пригородных бараков О.Я.Рабина в равной степени сосуществовали в этой группе. Таким образом, художники часто использовали готовые произведения искусства. О.А.Рабин, равно как и Л.Е.Кропивницкий, использовали фрагменты чужих работ (фрагменты газеты «Правда», иконы или советские паспорта). В.Н.Немухин в качестве основного мотива работ рассматривал игральные карты, в то время как Л.А.Мастеркова – церковные ризы и числа.

Символы и знаки были характерны для большинства художников 60-х гг. При этом многие художники осознавали абсурдный характер взаимосвязи причины и следствия, что и стало толчком к формированию концептуализма. Необходимо также отметить и группу художников-сюрреалистов, которые были связаны с издательством «Знание». Среди них были такие деятели искусства как Ю.А.Соостер и Ю.А.Соболев, В.Д.Пивоваров, И.И.Кабаков и В.Б.Янкилевский.

В рамках эстетики присвоения и попытки заполнить исторические пробелы абстракция неизбежно стала рассматриваться «образно» [1, с. 5], как готовый образ (так понимали абстракцию ученики К.С.Малевича в 1920-е годы). Так, многие работы, имеющие аб-

страктный характер, приобретали значение квазииконы. В пример можно привести произведения искусства М.М.Щварцмана – «иературы». Они делились на два вида: «лицевые» картины и абстракции, которые часто напоминали готические пространства.

Как и П.Н.Филонов, М.М.Шварцман отказывался продавать свои работы, ориентируясь на абсолютное, а не на относительное, и даже превзошел его тем, что редко показывал свои работы даже друзьям; это была радикальная вариация антиэксгибиционистских стратегий подпольного искусства 1960-х годов.

Э.А.Штейнберг, еще один мастер парадокса, исследовавший «религиозную абстракцию» [8, с. 169] в 1960-х и 1970-х годах, следовал модели супрематизма К.С.Малевича, но пытался искоренить его по существу богоборческие, миростроительные амбиции и преобразовать свое искусство в квазифигуративную репрезентацию. В его версии объективный крест К.С.Малевича становится христианским символом, бледно-голубой фон сменяет белый, формы обретают уменьшительно-ласкательные характеристики, и все проникается совершенно нехарактерной для К.С.Малевича сентиментальностью и «жалостью к падшим», а скорее заимствованной от этики Р.Р.Фалька, сыгравшей значительную роль в становлении неофициального искусства в 1960-е гг.

Необходимо отметить группу художников, которые в 1960-х гг. осваивали язык советской повседневности. При этом для них современное искусство предполагало не отход от социалистического реализма, а его избавление от ярко выраженного эстетизма и символизма. В пример можно привести работы М.А.Чернышева, а также его выставку «Красный грузовик», на которой он выставил различные советские реди-мейды: квадрат, вырезанный из клетчатой шторы, напоминающий абстрактные работы П.Мондриана (которые Чернышов считал примером неосознанного советского рецидивизма по отношению к авангардному прошлому), и плакат, посвященный Международному дню трудящихся. Другой представитель данного направления, М.А.Рогинский, в начале 1960-х начал писать монументальные портреты бытовых советских «героев» — примусов и электрических розеток. Экспонат под названием «Красная дверь» был показан в Художественном музее Циммерли Университета Рутгерса в Нью-Джерси в 1965 г. Это были первые шаги на пути, ведущем к соцарту и диалогом с властью.

Творчество «шестидесятников» представляет собой художественное, культурное и историческое явление, которое имеет свою историю и эволюцию. Государственная политика, союзы художников, подпольные кружки и самостоятельная деятельность многих представителей многих течений позволили развить советское искусство и устранить многие пробелы в данной области посредством следования современным художественным тенденциям.

Литература

1. Авксентьева Т.В., Волосатова С.А. Реализмы на все времена // Известия КазГАСУ. 2017. №4 (42). С. 1–8.
2. Бешукова Ф.Б. Концептуализм (соц-арт) в системе отечественной постмодернистской парадигмы // Известия ВГПУ. 2008. №10. С. 1–5.
3. Каменский А.Б. Зрителю о живописи. М.: Искусство, 1959. 72 с.
4. Кэ М. Трансформация образов советского изобразительного искусства в послевоенный период (1945–1960 года) // Человек и культура. 2017. №5. С. 45–57.
5. Нечаева Е.А. Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. №3. С. 1–5.
6. Погорелова И. Ю. Концептуализм как форма художественного сознания XX века // Вопросы русской литературы. 2016. №1-3 (35-94). С. 119–128.
7. Раскатова Е.М., Миловзорова М.А., Романова К.Р. «Другое искусство» поздней советской эпохи: вопросы современной историографии и перспективы изучения // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2014. №1 (1). С. 92–98.
8. Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. №4. С. 160–182.
9. Ширшова Л.В. Значение академического рисунка в творческом становлении живописца (по материалам творчества академика живописи Е.И.Зверькова) // Манускрипт. 2016. №11-1 (73). С. 202–207.

Оксана Губарева (Петербург)

Иконописные лики советского модернизма

После страшных испытаний и жертв в Великой Отечественной войне, к началу 60-х годов отношение к добру и злу, свойственное ленинско-сталинской эпохе, восточно-эзотерическое принятие зла как естественной стороны жизни полностью сменяется христианским. Между добром и злом появляется четкая граница, понятие добра нравственно конкретизируется. Меняется и отношение к человеческой личности, появляется осознание ее индивидуальной ценности. Идеологическое оформление стихийно возрождавшихся в народной среде христианских ценностей произошло в 1961 году, когда на XXII съезде КПСС был принят Моральный кодекс строителя коммунизма. Его автор, Ф.М.Бурлацкий вспоминает, как сочинял его с журналистом Е.И.Кусковым: «И мы стали фантазировать. Один говорит “мир”, другой – “свобода”, третий – “солидарность”… Я сказал, что нужно исходить не только из коммунистических постулатов, но и также из заповедей Моисея, Христа, тогда всё действительно “ляжет” на общественное сознание. Это был сознательный акт включения в коммунистическую идеологию религиозных элементов. Буквально часа за полтора мы сочинили такой текст, который в Президиуме ЦК прошел на “ура”»[1]. В итоге, роль личности Бурлацкого в истории нашей страны оказалась значительной. Основанный на христианских нравственных ценностях «Моральный кодекс» стал неотъемлемой частью жизни, нормой общества. Его отражение мы видим повсюду, в том числе в темах и сюжетах произведений – это идея мученичества, жертвенной любви, вера в добро, в преображение человека, в милосердие, возрастание ценности семейной жизни и жизни каждого конкретного человека, приподнятость над бытом.

[1] Общество и право. Федор Бурлацкий: «Судьба дала мне шанс». Беседа главного редактора журнала «Российский адвокат» Р.А.Звягельского с известным политологом, ученым и писателем Ф.М.Бурлацким // Российский адвокат, № 5, 2007.

Мистическая идея, соединяющая христианство с революцией, начинает осмысливаться в искусстве буквально сразу же. Уже в начале в 1960-х годов она получает развернутую и разнообразную интерпретацию в первую очередь в произведениях живописи. В 1970-е тема советского христианства становится частью массовой культуры. Советское христианство без Христа становится основополагающим для искусства 60-х – 70-х годов. Именно в рамках этой новой идеологической парадигмы христианские мученики и их гонители меняются местами. Одним из наиболее последовательных конструктов на эту тему стал фильм «Первороссияне», 1967, Е.Шифферса, в силу своей идеологической прямолинейности и искусственной натянутости совершенно забытый.

Фильм полностью построен на визуальных параллелях с иконописью, с фреской, часто понятой через плакатный образ Гражданской войны. С помощью цвета, задержки камеры на лицах коммунаров, представленных всегда на условном горящем фоне, жесткого ритмического построения кадра, игры́ с пространством, Шифферс создает образы новых «святых», апостолов великого Ленина, мучеников и праведников, принявших невинную смерть за идею любви к человеку. Апофеозом этого исторического перевертыша является образ распятого старообрядцами коммунара, который, умирая, выкрикивает слово «хлеб», глядя на горящее поле.

Совершенно иначе, глубоко и трагично, христианская идея оказалась раскрыта в теме Великой Отечественной войны. В конце 1950-х в искусство пришли молодые художники, для которых война была жизнью их отцов и матерей, их страданием и их подвигом. В своем творчестве они заговорили о войне по-новому: через историю и судьбу отдельного человека. Темы справедливости, жертвы, подвига в их произведениях были поставлены не идеологически отвлеченно, а как нравственные христианские категории. В первую очередь это отличало творчество художников, чьи эстетические поиски получили в искусствоведении название «сурового стиля»: Виктор Попков, Гелий Коржев, Петр Оссовский, Павел Никонов, братья Ткачевы, Евсей Моисеенко и другие.

Художники «сурового стиля» в своих произведениях вернулись к иконописной статичности, приближенности образа к зрителю, к пластическим обобщениям, заимствованным ими в иконописи, и у художников ОСТа и Петербургского «Круга художников», по-своему

взглянув на их осмысление древнерусских традиций. Современные искусствоведы склонны видеть в этом плакатность, равноценную одномерности[1], но с этим нельзя согласиться. Статичность, обобщенность, плоскостность, строгая ритмика – в русском искусстве XX века эти черты появляются тогда, когда оно обращается к теме духовного, когда художники стремятся изобразить что-то, что существует за пределами видимого, запечатлеть момент, равный вечности. Начав с образов предстояния и демонстративного выстраивания своих персонажей максимально приближенными к плоскости холста, словно на сцене под светом рампы, художники-шестидесятники вскоре ушли от шаблонов. Изначально похожий прием в творчестве каждого из них получил собственное развитие, окрашенное авторскими интонациями в разговоре о человеке.

Одним из основателей нового направления был Г.Коржев, вошедший в советское искусство с серией монументальных образов покалеченных войной людей. Он очистил свой стиль от романтического советского пафоса и задался целью внимательно вглядеться в лица тех, кто ценой всего, что было им дорого, выстоял в той страшной войне. Коржев показывает своих героев крупным планом, помещая на огромные холсты. Он максимально приближает к зрителям их опаленные войной некрасивые, но притягательные лица. Мимо таких картин невозможно пройти, не «уязвившись» душой.

Герои Коржева молчаливы. Каждый, кто помнит фронтовиков тех лет, знает, что они никогда не рассказывали о войне. Они хранили нечеловеческий опыт тех лет внутри себя, ограждая от него своих близких. И этим являли к ним свою любовь. Для Коржева бывшие фронтовики – это иконы его времени, существующие как инверсия древних образов: люди, вобравшие в себя тьму, чтобы в мире «воссиял свет». Такие образы фронтовиков мы видим на картинах «Влюбленные» (1959), «Проводы» (1967), «Старые раны» (1967).

Не только ассоциативно, часто почти впрямую, Коржев использует иконописные сюжеты и приемы, размышляя о прошедших войну. «Мадонной лесоповала» можно метафорически назвать образ матери на картине «В дороге» (1962). На ней изображена молодая жен-

[1] *Ельшевская Г.* Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда / Как Хрущев дал жизнь неофициальному искусству, а потом сам загнал его в подполье – и что в этом подполье водилось // URL: https://arzamas.academy/materials/1205 (дата обращения: 15.10.2020).

щина с младенцем, «бревнышком» лежащим у нее на руках. В старом ватнике, резиновых сапогах и ватных штанах она стоит, глубоко задумавшись на грязной дороге рядом с груженым лесом самосвалом, из-под которого видны обутые в кирзовые сапоги ноги мужчины. Ее жизнь – это путь, лишенный радости и света, тяжелый путь по русскому бездорожью, земному и духовному. На какую судьбу она обрекла своего ребенка, родив его в этот мир? Что его ждет? Коржев не дает простых и очевидных ответов на этот вопрос.

«Следы войны» (1963–1964) – еще одно огромное, отсылающее к иконописи полотно художника: погрудно строго анфас изображен солдат с наполовину обожженным лицом. Вторая половина его лица красива и преображена ярко-синим, живым глазом, пристально смотрящим с картины прямо на зрителя. Художник поместил лицо героя на гладкий однотонный фон, слегка затемнив с покалеченной и высветлив со здоровой стороны. Глядя на картину, невольно вспоминаются обезображенные богоборцами иконы, с ободранными ликами и выколотыми глазами. И эта ассоциация, конечно, не случайна: она является частью замысла художника. Христианская тема, размышление о человеке как об образе Божьем, всегда подспудно присутствовала в творчестве художника, ярко обнаружив себя в 1990-е годы, после снятия цензурных запретов.

Картины Виктора Попкова, так же, как и работы Коржева, уводят зрителя от рационально-логических интерпретаций в сферу метафорического, в область ассоциаций и архетипов. Одним из первых художник начинает в 1960-е годы размышлять о значимости человеческого бытия, ценности человеческой жизни, ее месте во вселенной. Художник иконизирует окружающих его людей и их мир, переводя с помощью пластических средств любой обыденный сюжет в философский и идеально-возвышенный план.

В ранней своей работе «Строители Братской ГЭС» Попков применяет новый для советской живописи композиционный прием, отказываясь от изображения человека-профессии на рабочем месте, характерный для выбранной темы. Он убирает всякий антураж, погружая персонажей в условный почти черный фон. Это дает возможность персонализировать образы, заострить внимание не на профессиональных, а на личностных качествах. Ритмически картина напоминает «Музыку» Матисса, восходящую, в свою очередь, к иконописным композиционным построениям. Этим ритмическим приемом

Попков показывает слаженность бригады, их трудовое взаимодействие и его красоту, не изображая действия как такового. Монументализация образов строителей, их освещенность, статичность, иератические позы – весь арсенал пластических средств показывает отношение художника к своим героям.

«Строители Братской ГЭС» – очень характерное для сурового стиля произведение. Но для Попкова – это лишь начало пути, первая ступень в движении к собственному стилю, формально укладывающемуся в эстетику второго авангарда. С его помощью он будет разрабатывать глубоко личную для себя тему памяти.

Отец художника погиб на фронте, и образ сиротства русской земли и ее вдовства стал для Попкова одним из центральных. Он размышляет на эту тему в цикле «Мезенские вдовы» и во множестве автопортретов. Память для художника – это духовный культурный слой, который хранится народом в убеждениях и взглядах, ценностях, в отношениях к родной земле, ее истории, друг к другу. Образы памяти требуют образно-метафорического языка.

Неглубокое пространство его картин всегда ограничено стеной или фоном; построенный на ярких контрастах и крупных цветовых планах колорит, перспектива, развернутая вовне, – все эти иконописные приемы используются для того, чтобы включить зрителя в безмолвный диалог с прошлым, судьбой прошедших войну и судьбой России.

Одна из наиболее известных картин, где художник делится со зрителями образами своей памяти – это «Шинель отца». В центре композиции стоит сам Попков и словно чужую судьбу примеряет на себя отцовскую военную шинель. Рядом вспыхивают красные силуэты мезенских вдов. Их образы – словно сгоревшие в пожаре войны жизни, тени одиноких женщин, поющих невеселую протяжную русскую песню.

К старшему поколению послевоенных художников «сурового стиля», которым выпала трудная доля прокладывания новых путей в искусстве, принадлежит и творчество Николая Андронова. В начале 1960-х, как многие его современники, он нашел вдохновение в деревне Ферапонтово Вологодской области, рядом с Ферапонтовым монастырем.

Север своей заброшенностью, отдаленностью от ударных строек и лозунгов, притягивал к себе художников. Но Ферапонтово было

еще особенным местом из-за фресок Дионисия и их хранителя, Валентина Ивановича Вьюшина, одноногого фронтовика. В 1948-м он занял должность смотрителя в Ферапонтове и встал на защиту фресок от посягательств хулиганов и местных чиновников. Монастырь не был огорожен, рядом со святыми вратами находилась школа, колхозные власти постоянно пытались сделать в храме хранилище для картофеля или зерна. И все, кто знал Вьюшина, свидетельствуют: он тот, кто в одиночку спас фрески Дионисия, и тот, кто открыл их художникам.

Вьюшин не только запирал храм, он был и проводником в мир фресок Дионисия для тех, кто действительно нуждался в их красоте. Семья Вьюшиных была знакома со всеми известными и малоизвестными художниками, реставраторами, писателями и учеными, которые приезжали в монастырь. Все находили приют в их доме, для всех, кто приезжал «за красотой», открывались двери монастыря.

Трудно переоценить влияние фресок Дионисия на искусство художников-шестидесятников. Во многих из них мы находим прилежных учеников великого русского иконописца. Образно-пластический язык их искусства – это язык фрески, свободно осваивающий большие плоскости холстов и стен, наполненный песенной ритмикой и хоровыми сценами, символической разномасштабностью образов и тонкими цветовыми сопоставлениями белых, голубых, серых тонов с золотисто-желтыми, зелеными и коричневыми. Николай Андронов был одним из тех, кто формировал этот язык, кто ввел «ферапонтовские земли» в монументальное искусство 1960–70-х годов, соединив его с экономными выразительными средствами советского модернизма. «Андронов в своей живописи часто полагается на “ферапонтовские земли” – краски, добываемые в самой земле Вологодской области и связанные в представлении художника с живописью Дионисия, – замечает Д.В.Сарабьянов. – Этими красками он нередко пишет, используя их в акварельной технике или замешивая на клею. А в тех случаях, когда работает в технике масляной живописи, он, нередко раскладывая в мастерской банки с “ферапонтовскими землями”, находит в естественном соотношении “земель” цветовой ключ для своих будущих пейзажных композиций»[1].

[1] *Сарабьянов Д. В*. Николай Андронов. М.: Советский художник, 1982. С. 19.

Художника занимала не только цветовая гармония, ритмика, но и более тонкие особенности иконописной стилистики. Например, размышляя о том, чего он хочет добиться в своих произведениях, он говорил о той самой послойности, создающей глубинную ритмику, внутреннюю смысловую перекличку в иконе. Правда, вельфлиновский термин «слой», он заменяет на более распространенный «план»: «Так же как во всем – в живописи станковой, в монументальных вещах, – так и в рисунке моя цель и профессиональная мечта – работа планами»[1].

В монументальных циклах он следует за Дионисием не только цветом, ритмикой, но даже логикой расположения сюжетов. Вот, например, что он пишет о цикле мозаик «Развитие печати в нашей стране»[2] (Илл. 38), созданном им в вестибюле здания издательства «Известия» в соавторстве с А. Васнецовым: «Мы решили расположить мозаику по всему периметру интерьера, от пола до потолка. В поисках композиции, которая могла бы способствовать принципиальной организации каждой стены и всего помещения в целом, обратились к последовательному, хронологическому повествованию, отказавшись от распространенных сейчас ассоциативно-монументальных символов или иллюзорно-фотографических изображений. Повествование в архитектурной живописи представляется нам традиционно оправданным»[3].

Одновременно с художниками, вышедшими из «сурового стиля», работали мастера, продолжавшие традиции русской реалистической школы, такие как А.А.Пластов, В.А.Серов, Д.А.Налбандян, С.В.Герасимов, Е.Д.Мальцев. Но в эпоху массовой застройки городов серийными крупнопанельными домами их стиль был востребован только музеями и выставочными экспозициями. Простой облик бетонных зданий с геометрически четкими формами оказалось возможным увязать лишь с условным фресковым стилем шестидесятников. Поэтому именно он стал формировать визуальный ландшафт быстро растущих советских новостроек. В 1970-е – начале 1980-х годов в этом стиле уже оформляли стены не только метро, дворцов культуры,

---

[1] *Андронов Н.* Когда я рисую. М., Советская графика – 77, 1979. С. 108 // Цит. по: *Сарабьянов Д. В.* Николай Андронов. С. 26.

[2] За эту работу в 1979 году художники были награждены Государственной премией.

[3] *Андронов Н., Васнецов А.* Освоение архитектуры. /Творчество, 1978, № 4. С. 9 // Цит. по: *Сарабьянов А.* Николай Андронов. С. 30.

кинотеатров и санаториев, но также детских садов, лагерей, заводских корпусов и даже автобусных остановок. Мозаичный стиль, впитавший в себя эстетику древнерусских фресок, стал неотъемлемой частью советского архитектурного модернизма. «Модернизм был духом того времени. Он связал утопическое советское государство с реалиями свободного мира, по крайней мере эстетически»[1]. Во всем мире модернизм питался архаикой. Советский модернизм не был исключением. Так же, как и в начале века, в 1960-е годы он эстетически связал Советское государство с тем национальным средневековым прошлым, которое оно хотело забыть.

Благодаря выработанному мозаичному стилю был окончательно иконизирован образ Ленина, превративший его в абстрактную идею, духовный абсолют. Выполненный А.А.Мыльниковым в технике флорентийской мозаики профиль вождя для занавеса зала заседаний Кремлевского Дворца съездов (1964) стал его когнитивной схемой, по которой начало создаваться любое последующее его монументальное изображение. Иконописный иконографический принцип стал неотъемлемой составляющей советской ленинианы. Вслед за Лениным происходит иконизация революционной темы. Она показывается через плакатный образ первых советских лет, заостренную символичность цвета, отсылки к образам христианского мученичества.

К концу 1970-х и в 1980-е годы «суровый стиль» перестал быть новаторским, превратившись в такой же официальный, как и реализм, и был включен в идеологический арсенал социалистического искусства. Выставки, залы современного искусства заполнила череда рабочих и автопортретов (или друзей художника, комиссаров революции, инженеров и т.д.) на соответствующем для них фоне.

Художники развивали сложившийся стиль, насыщая его знаками, аллегориями и ассоциативными образами, связанными христианской романтизацией коммунизма, с идеями света и любви, которые восторжествуют уже очень скоро. В монументальной мозаике появились различные символические изображения, связанные с покорением космоса и атома, складывались новые иконографии для изображения счастливого и молодого советского человека, которому подвластны силы природы. Часто для этого использовались иконографи-

[1] *Белоголовский В. А*. Взгляд из XXI века на советский модернизм. 1955*1985 гг// Жилищное строительство. 2010. № 11. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyad-iz-xxi-veka-na-sovetskiy-modernizm-1955-1985-gg (дата обращения: 29.11.2020).

ческие схемы Вознесения, Преображения, фресок, изображающих Сотворение мира. Такие же процессы символизации происходили и в станковой живописи, и в искусстве кино. Например, в 1972 году вышел на экраны двухсерийный детективный фильм «Достояние республики», ставший одним из самых популярных для своего времени. Одним из положительных героев фильма неожиданно для зрителя был выведен старик иконописец Данила Косой. Главный герой, мальчик Кешка, его ученик, на протяжении фильма рисует в воображении красную конницу в виде иконописных воинов, святых богатырей, храбро скачущих на борьбу с мировым злом.

Но вместе с христианством в искусство пришло и эсхатологическое чувство, ожидание конца советского мира. Это чувство конечности, необходимости перемен можно найти в творчестве очень многих художников и писателей того времени. Но особенно ясно эсхатологические настроения зазвучали в творчестве художников андеграунда, в среде которых тема богоискательства также была очень значима. Часть из них стала искать ответов на духовные вопросы в Церкви и пришла к православию, другая, более радикальная, предпочла вернуться к оккультной мистике коммунистических идей, различным политическим теориям и социальным провокациям.

Мария Бурганова (Москва)

Суровый стиль в искусстве 60-х годов XX века

Суровый стиль в искусстве 60-х годов XX века начался не с представления нового художественного образа и декларации нового пластического языка, а с того своеобразного предисловия, каким стала для шестидесятников вторая половина пятидесятых годов. Это было время не просто значимых, но знаковых событий, создавших, несомненно, чувство потрясения и, одновременно, атмосферу ликования, оптимизма, искренности и ощущения прикосновения к безграничным возможностям. Доклад о разоблачении культа личности Сталина и Антарктическая экспедиция 1956 года, VI международный фестиваль молодёжи и студентов в Москве и запуск первого искусственного спутника Земли в 1957, первый Международный конкурс пианистов и скрипачей им. Чайковского, Нобелевские премии по физике Павлу Черенкову, Илье Франку и Игорю Тамму и «За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа» Борису Пастернаку в 1958 г., Кубинская революция в 1959, открытие Университета дружбы народов и Музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва в 1960. В 1961 году состоялся первый полёт человека в космос.

Казалось, что культурная жизнь ждет своего героя, способного создать новый стиль, образы, формы, новый художественный язык. Обретение нового художественного стиля возникло сразу в нескольких направлениях. Огромный вклад в его развитие сделала литература. Интеллектуальным центром общества стал журнал «Новый мир». Были опубликованы произведения Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, Александра Солженицына. Новое слово о войне принесли Василь Быков, Юрий Бондарев, Григорий Бакланов, Владимир Астафьев, создав трагические и драматические образы новых героев, чья воля и нравственность стали залогом преодоления страшных верст вой-

ны. «Простые люди», горстка безымянных солдат, иной раз боец-одиночка, стоя насмерть опрокидывали движения армий, переворачивали ход военных действий или погибали, не успев сделать ничего, но все-таки встав на пути стихии. Жестокая правда предъявила искусству новую нравственно-философскую проблематику. Ею были пронизаны не только произведения, связанные с военной темой, но и с мирным трудовыми буднями, с простой повседневной жизнью.

В 1956 году был организован молодежный, яркий и острый театр «Современник» под руководством О.Ефремова. Возникший как Студия молодых актеров, театр ориентировался, прежде всего, на современную пьесу, создавая портрет своего времени, декларируя идеалы молодого поколения, ощутившего веяния «оттепели».

«Оттепель» так же принесла возможность и соприкосновения с подлинниками шедевров мирового искусства, почти неизвестных молодым художникам, профессиональное обучение которых основывалось на отточенной соцреалистической изобразительной программе.

Александр Бурганов: «Ощущение новых возможностей искусства принесло итальянское кино – итальянский неореализм. Фильмы «Рим, 11 часов» де Сантиса, «Ночи Кабирии» Феллини, «Похитители велосипедов» Витторио де Сика были настолько… не советскими. Это была поэзия, жизнь и документальность одновременно» [1].

В преддверии VI международного фестиваля молодёжи и студентов в Москве в Парке культуры сделали открытые мастерские, где художники могли работать, демонстрировать свои достижения в искусстве.

Среди предпосылок формирования нового стиля и знаменитое Постановление 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», несмотря на декларацию об отказе рассматривать зодчество как искусство, законодательно утвердило новый художественный образ архитектуры. В одно мгновенье была отменена ордерная система. «Отменили» не только классическую традицию в отечественной архитектуре, но и все многообразие искусств с ней непосредственно связанных. «Ничем не оправданные башенные надстройки, многочисленные декоративные колоннады и портики и другие архитектурные излишества, заимствованные из прошлого, стали массовым явлением при строительстве жилых и общественных

[1] «Александр Николаевич Бурганов. 50-60-е годы». Аудио-архив М.А. Бургановой.

зданий, в результате чего за последние годы на жилищное строительство перерасходовано много государственных средств, на которые можно было бы построить не один миллион квадратных метров жилой площади для трудящихся».[1]

Перед проблемой мгновенной перестройки оказались монументальная скульптура и живопись, декоративно-прикладные искусства – все то, что создавало в единстве органичный синтез с образом и стилем архитектуры. В обстановке стресса и полной растерянности по старым классическим учебным программам продолжали работать художественные вузы, ориентированные на синтез искусств. Как готовить новых специалистов в области монументальной скульптуры, живописи, дизайна интерьеров, мебели, металла, стекла и керамики, интерьерных тканей никто не знал.

Для корректировки профессиональной подготовки будущих архитекторов, монументалистов, прикладников требовалось не только время, но и интеллектуальные кадры, которые еще только предстояло сформировать. Попытки обращения к лаконичному и декоративному языку русского авангарда почти не наблюдались, так как искусство этого периода было отодвинуто в запасники и малоизвестно. На какое-то время, архитектура лишилась не только ведущей позиции в синтезе искусств, но и главного интеллектуального центра – архитектора. Появились дома, в технической документации которых вместо имени архитектора было написано «серийная постройка К-7 системы инженера В.Лагутенко».

Размышляя о катастрофических для культуры последствиях Постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», нельзя забывать, что оно было только одним из слагаемых целого ряда аналогичных событий, произошедших практически во всех сферах жизни. При всей трагичности сложившейся ситуации, связанной с радикальными переменами, необходимо отметить, что она не была неожиданной. Часть архитектурного сообщества ждала и отчасти своим мнением подготовила это правительственное решение. Все знали о новых формах архитектуры из стекла и бетона, которая в массовом порядке разрастается в странах Европы и Америки. Веру в то, что новый пластический язык в архитектуре не будет сдержан

[1] Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 г. N 1871

стандартизацией и жестким языком экономии и технической целесообразности внушали разнообразие и уникальность форм архитектурных произведений Гропиуса, Корбюзье, Райта, Сааринена.

Все это, казалось, провело своеобразную черту, от границы которой начались новая литература, искусство, архитектура. Этот электрический заряд нового времени, носившийся в воздухе, приняло на себя поколение, чье отрочество пришлось на военные годы, а максимализм юности совпал с «Оттепелью». Вся атмосфера была пропитана состоянием открытий, верой в преодоление любых препятствий. В конце 1950-х – начале 1960-х годов в изобразительном искусстве так же появились новые темы, созвучные литературе и драматургии – темы отражения правды жизни русской провинции и простого народа. В художественном сообществе появилось активное молодежное объединение, ощутившее себя почти миссионерами, несущими новое искусство и в уже устоявшиеся сферы художественной жизни, и в народные массы. Появились новые герои: геологи, строители, пахари, рабочие стали центральными фигурами произведений изобразительного искусства. Образы были доведены художниками до символических значений. Зазвучали новые имена: Павел Никонов, Николай Андронов, Петр Оссовский, Александр Бурганов, Виктор Попков, братья Смолины... .

Героизация будней стала общим лейтмотивом шестидесятников. И среди новых героев оказалась знаковая фигура времени – художник, воспринимавшийся не только летописцем, но и строителем новой жизни. Воплощением этой позиции молодых художников стала картина А.Никича «Московский художник». Здесь отражены практически все идеалы времени: новостройки, строительные конструкции, высокое небо, фигуры рабочих – каждый элемент, составляющий картину, доведен до звучания символа. И здесь же обозначается место художника в этом новом мире – он в рабочем строю. Очень важный штрих: главный персонаж картины узнаваем в лицо – это живописец Д.Жилинский. В этой портретности – один из принципов нового искусства – документальность. Портреты, пейзажи, детали окружения рассматриваются теперь и с точки зрения документа как категории художественного достоинства.

Художники отправляются в поездки по стране, привозят множество натурных зарисовок. Казалось, для того чтобы отобразить героя необходимо прожить часть его жизни. Достоверность стала неотъем-

лемой частью искусства. Павел Никонов вспоминает: «Я провел полгода в экспедиции. В августе ведь в тайге уже зима начинается. Без оленей не проживешь. Мы идем, у нас три связки было оленей. По три оленя, связанных между собой. Мы идем, и вдруг нам навстречу выходит группа обросших таких, совершенно страшных людей. Они заблудились. Опрокинули плот, ни проводников, никого нет. Они говорят: у вас карта есть, продукты есть, олени… Дайте нам оленя. Ну, проводника хотя бы одного дайте. Мы выберемся как-нибудь. Но начальник экспедиции говорит: «Нет, оленей не дам. Карту показать не имею права…» А единственно что дали – сухари. А я памятью обладал такой – начертил им карту. И вот они – один опухший был совсем – они никак не хотели от нас отрываться, уходить, опять оказаться наедине с тайгой. И вот один говорит: «Подожди, я переобуюсь». И вот он присел, стал переобуваться. А я так издали смотрю, батюшки – картина – проводник на олене сидит, эти трое стоят, один присел переобуваться. И вот так вот у меня возникла четкая схема этой композиции».[1]

«Геологи» принесли славу Павлу Никонову. Композиция движется по кругу, по головам людей, по их рукам, по спинам навьюченных оленей на дальнем плане. Темное небо вверху. Очерченные черным холмы. Ослепительно светится центр, вокруг которого вертится это круговое движение. Точно по оси этого сияния сидит переобувающийся человек. Теперь, после рассказа Павла Никонова, этот образ стал еще более выразительным и трагическим.

Приметой времени стали художественные выставки. Огромный резонанс получили молодежные выставки, представлявшие самое передовое, живое, новаторское искусство. Бесконечные поиски стиля, формы, пластического языка притягивали внимание и становились поводом для нешуточной полемики. Выставками интересовалось правительство. И нередко они становились поводом скандалов и объектом манипулирования разных группировок. Одной из таких запоминающихся кульминационных точек нового времени стала выставка «XXX лет МОСХ». Впрочем, со временем события получили трактовку несколько тенденциозную, сместившую акценты с главных событий на второстепенные.

[1] «Павел Николаевич Никонов и Александр Николаевич Бурганов. Шестидесятые». Аудиоархив М.А. Бургановой.

П. Никонов: «Выставка «XXX лет МОСХа» – всем запомнилась визитом Хрущева, но самое главное было не это: «решили … давайте найдем сейчас художников, которые были в свое время у начала МОСХа и про которых мы сейчас забыли. Нас разбили по бригадам, дали задание: ищите Древина, Истомина, Голополосова, Шухмина,

У Шухмина «Приказ о наступлении» – такой здоровый холст. Великолепно! Сказали – в музее Красной армии… Мы приходим туда – старичок, который ведает запасниками: «…это надо все барабаны раскручивать». И вот мы стали раскручивать… Чего там только не было… И Авилов там «Первая конная», и все культовые картины: Сталин там принимает парад, Конная армия, Буденный там с усами, портреты вождей. Я директору тогда, говорю: «что вы держите это – они уже осужденные вроде». А он мне: «Это их сейчас осудили, а потом опять... . Давай заворачивай, не рассуждай». И вот мы там нашли «Приказ о наступлении» Шухмина, и все 30-е годы, многое другое. И каждая бригада тогда нашла какие-то вещи. Когда мы собрались все… . У нас тогда Фонд был. Это была крепкая организация. Дали распоряжение – эти холсты развернули, натянули на подрамники: Щипицын, Щукин…

Это была первая встреча! Все что мы искали в живописи, пытались найти – это уже было оказывается. А для нас – открытие.

Идет Правление. Экспозиционная комиссия. Мочальский уже видит – бунт назревает. Настроение у всех такое: давайте сделаем выставку только этих работ.

– Никакого соцреализма, надоело уже.

И вот бунт. И Мочальский уже не управляет этой ситуацией. Тогда он обращается к Шмаринову: «Дементий Алексеевич, давайте, возглавьте Выставком, я не могу». И вот Дементий Алексеевич пришел, собрал всех нас: «Давайте сделаем так, в передних залах – наше новое искусство, а дальше эти (вновь обретенные произведения).

Вот самое главное что было, итог 30-летия МОСХа этот пласт весь подняли и это впервые все увидели. «Обнаженная» Фалька, 1928 года, сейчас в Третьяковке. Это – шедевр. «Бубновый валет» – все это впервые. И все это было показано. Вот таким образом выстроилась экспозиция.

Тогда был организован оргкомитет Союза художников РСФСР. Возглавил его Серов. И Серов почувствовал, что если так это пойдет, если не взять это в свои руки, то номенклатура потеряет все свои

привилегии. Они лишатся своей руководящей роли. А для них это потеря всего. И вот тогда Серов идет в ЦК и через Ильичева просит организовать посещение Хрущевым Манежа. А до этого была история с Пастернаком, где втянули Хрущева в это дело. Страшный скандал был. Нобелевскую премию Пастернаку. Весь мир ему в восхищении рукоплещет, а мы тут ему травлю устроили. И не хотел Хрущев, никак не хотел, идти. Что делает тогда Серов? Белютина! Был такой художник-дилетант. У него была своя частная студия, любительская. Где-то там на окраине. Он нашел зал на Коммунистической улице не далеко от нашего института (Суриковского). Что делает Серов. Он убеждает, чтобы им не мешали проводить выставку и на вернисаж рассылает приглашения в иностранные посольства. Все приходят. Это тот андеграунд, о котором я тебе говорил. Он был такой «левый», но совершенно непрофессиональный. Это непрофессиональный был совершенно вылаз, но с большим апломбом. Они приглашают всех членов посольств. Когда это было раньше, что бы можно было разослать официально, приглашать… Это все было конечно организованно. И по всем газетам зарубежным: «Абстракции на Коммунистической улице». И уже с этими материалами Ильичев идет к Хрущеву.

К посещению Хрущева эту выставку перенесли на антресоль (Манежа), где буфет. Весь МОСХ остался, а всю эту студию туда наверх. Сначала Хрущев пошел, пошел… а потом они на закуску его туда провели. Тут он ходил спокойно, а там он вскипел. Надо было коммюнике выпустить обязательно о посещении. Вот таким образом это было организовано. Но результат получился обратный. Коммюнике выпустили, осудили. Но на следующий день, после того как вышло коммюнике – вокруг Манежа – вот такой вот хвост стоял. Надо отдать должное Хрущеву. Ничего не снял. Вот об этом тоже никто не говорит. После визита все работы остались.

А сейчас выпячивается эта косвенная и скандальная история, которая была ничтожна. Не это было главное…

У меня там «Геологи» были.

Александр Бурганов: У меня «Прощание. Отъезд на целину»

Павел Никонов: У Шеховского «Рыбаки» были, у Николая Дронова – «Плотогоны».

Александр Бурганов: У Пологовой была лежащая – «Материнство»…[1]

Персонажи «Плотогонов» Николая Андронова, «Строителей Братской ГЭС», Виктора Попкова, «Целинников» Александра Бурганова объединяют те выразительные художественные приемы, ставшие отличительным признаком «сурового стиля». Композиции даже небольших размеров трактованы монументально и декоративно. Обобщенные, лаконичные формы, подчеркнутая архитектоника объемов, выверенные четкие силуэты. Возникло ощущение созидания мироздания и своего места в нем. Но в этом не было отрицания традиций. Напротив, художники открыли для себя историю и культуру своей страны. Важной темой прошедшей через все творческое наследие шестидесятников стала народная культура и художественная традиция.

В 1961 году открылся музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Художники не просто вводили образы храмов и изображения икон в свои произведения, но творчески претворяли это наследие, обретая новые колористические гаммы, постигая простоту формообразования, воплощая новым художественным языком извечные темы. В живописи зазвучали «земли» – все богатство от черно-коричневых до сверкающих золотом охр, создавая глубокие колориты родственные иконописи.

Тема русской культурной традиции, претворенная новым пластическим языком, представлена Александром Бургановым в монументальной композиции «Деревня. Весна». Обобщенная символическая женская фигура с молитвенно воздетыми руками стоит в известной иконографической позе Оранты. На ее груди раскинулся деревенский пейзаж – дом, пашня, пасущиеся кони, отдыхающий крестьянин. Маленькие объемные фигурки своими размерами подчеркивают монументальность и вселенскую всеобщность матери-земли, замершей в извечной позе Богоматери. Тема бескрайних и безмолвных пейзажей, столь характерная для творчества художников сурового стиля, прозвучала здесь особенно остро. Деревня, лежащая на груди Богородицы-Оранты, смотрится с необычного ракурса – с «птичьего полета» – из космоса. Время и пространство здесь раздвинулись и стали бесконечными. Сама фактурная поверхность скульптуры, отли-

[1] Там же.

той «в землю» из меди – рваная и шероховатая, отражает излюбленные художественные приемы «шестидесятников», культивировавших монохромность и аскетизм внешней составляющей своих произведений. Это программное произведение в одном ряду с северными пейзажами Петра Оссовского и черными избами Игоря Обросова. Несмотря на общеизвестную декларацию о пространственности скульптуры, тема пейзажа, за исключением небольших рельефов и медальерной пластики, практически не выражена в этом виде искусства. Поэтому, очевидны, новаторские приемы Александра Бурганова, сумевшего найти индивидуальное решение в масштабном отражении пейзажных далей средствами скульптуры,

Эти новые впечатления, осознание собственной значимости и ответственности влекли за собой бесконечные поиски пластического и стилистического выражения. Академическая школа с выверенными композициями, хотя и была мощным фундаментом, но казалась тесной. Мелодраматические и опереточные сюжеты, румяные колхозники и поющие задорные песни раненые солдаты, выглядели фальшиво. Постановочные композиции и канонизированные схемы при всей грамотности построения, законов взаимоотношения цвета и тона уже не устраивали.

Особое значение и ценность приобрела графика. Новое звучание получили такие ее формы, как натурные зарисовки и подготовительные рисунки. Художники представляли на выставках подготовительные рисунки наряду с законченными произведениями в материале. В условиях обретения истиной правды о русской провинции, декларированной ведущими мастерами сурового стиля, такие рисунки стали не только демонстрацией высокого мастерства и метода работы над произведением, но так же воспринимались как документ эпохи. Этюдность и пластика обобщенных форм стал характерными слагаемыми новой лексики художественного языка. Этот отход от принципов академической традиции, конечно, был встречен неоднозначно.

Ирина Данилова: Я ждала трамвай около Строгановки, и вижу, идет Саша Бурганов грустный, тащит какую-то скульптуру. Я остановилась, спрашиваю: что это у вас, покажите. Скульптура «Мать и дитя» – двое сидят лавке – обобщенные монолитные формы – смотрят куда-то вперед, вдаль – простая деревенская тема. Но очень сильная пластика. Неожиданно.

Говорит: вот, велели выбросить. Обругали. Говорят – формализм. Я ему: Саша, отдайте мне. Донесите только до дома, она ведь тяжелая очень. Я эту скульптуру до сих пор храню. Все эти годы. Он тогда аспирантом был…[1]

Павел Никонов: После поездки я эскиз сделал, показал, на Выставкоме: «давайте заключим с ним договор». Мы тогда по договору писали. У меня признали работу творческой неудачей. Серов тогда говорит: «Закрывать договор нельзя». А аванс уже выплачен. Возвращать аванс? Была тогда такая юридическая закавыка. Если автор писал: «прошу считать мою работу творческой неудачей» – аванс не возвращался, а работа по просьбе автора считалась творческой неудачей. Я написал эту бумагу и отдал. Таким образом, и аванс не вернул. А когда это все уже началась вокруг «Геологов», Серов бумагу из сейфа достал - вот сам автор признал творческой неудачей.

Александр Бурганов: Все делалось быстро. Народ толпится. Процесс шел, просмотры. Признали некоторые работы творческой неудачей. Я пришел, уже - мест нет поставить. Я тогда на пол положил свою гипсовую работу «Прощание». Они сразу: «Вот! Берем». И сразу договор. А это только эскиз. Там еще ничего нет. Заявка только. Тема. Сюжет. А вот потом, когда мы работали в подвале в мастерской, приехала комиссия, сказали: «У, вот как он руки здорово слепил». Тут их уже профессионализм интересовал. Как массы поставил, композиция, объем.

Павел Никонов: Вдруг мне вечером Коля Андронов звонит. Хорошо помню 17 декабря 1962 года. Слушай, говорит, нас зовут в Дом приемов на Ленинских горах, сейчас это Воробьевы горы. Хрущев устраивает прим для интеллигенции. Я не верил, думал розыгрыш. Гигантский зал, мрамор, люстры горят. Я смотрю – там Шостакович, Хачатурян, Шолохов, ... – интеллигенция. И вдруг, все к лестнице – шеренгой поднимается Политбюро – Брежнев, Косыгин, Микоян, Хрущев. У всех неестественный загар. Он с Пахмутовой поднимался под ручку. Все хлопают, хлопают. Открыли двери. Гигантский зал. Столы стоят, уставленные яствами. А в конце зала стол стоит поперек. Туда уселось политбюро. А за этими столами так стихийно все расселись. Я посмотрел – сзади «новомирцы» – Новый мир – Твардовский… А ко мне спиной сидит человек, ноги так поджал.

[1] «Ирина Евгеньевна Данилова. Воспоминания». Аудио-архив М.А.Бургановой.

Я смотрю, каблук у него подбит красной резиной. Бросилось в глаза. Я вообще обратил внимание, как все были одеты. Шолохов – в казацком пояске, ленты орденские – бравый такой. Кто-то в черном костюме. Хрущев встает и говорит: «Вот мы сегодня решили устроить такую встречу. Разговор, наверное, будет горячий, поэтому – напитки не крепкие». Действительно – были только сухие вина. «Вот, мы сначала пообедаем, потом поговорим».

Перед ним микрофон включен все время: «У нас здесь писатели, художники. Вот мы пригласили людей, о которых спор шел. Вот Твардовский дает мне повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Я прочел, а потом собрал Политбюро: все прочтите, а потом скажите…, я потом собрал всех – спрашиваю: Ну что? – Молчат. Молчат все. Я чувствую надо брать на себя все. Говорю: – Печатай! Вот товарищ Солженицын здесь, – все ищут и головы поворачиваются в нашу сторону. Это тот человек с красными подметками! – Товарищ Солженицын, встаньте!

И все ему устроили овацию, все стали вставать, потом все сели, а он остался стоять. Люстры горят… триумф Солженицына, гигантский зал, свет, все хлопают, а он стоит… .

И вот, что интересно... помните этот эпизод из «Одного дня Ивана Денисовича», когда он вынужден силы экономить, а у него остается раствор в ящике, и он задерживается… – все ждут его … для чего.. чтобы этот раствор убрать из ящика… он знает, если его оставишь, то на следующий день его не сколотишь ничем, а это - потеря сил, энергии… И он остался, чтобы положить кирпич и освободить ящик, чтобы силы свои сохранить. А Хрущев по-другому трактует: «вот видите в таких условиях он думает о строительстве коммунизма… Стахановец!» – и кулаком. И опять овации Солженицыну.

А когда пообедали, Хрущев говорит: «А теперь небольшой сюрприз. Пока тут уберут, и мы вернемся сюда на совещание. Все перешли в другой зал с большими белыми дверьми. И оттуда – гомерический хохот… мы ничего не понимаем. Выходит писатель Всеволод Иванов и говорит: «там ваши работы стоят на полу».

Это картины свезли с выставки XXX лет МОСХу. А выставка как раз еще идет. Она открылась на месяц раньше. И там вещь Фалька стоит. Выбрали они работы, которые были подвергнуты критике – мои «Геологи», «Плотогоны» Колькины, Васнецова – «Натюрморт с курицей». Был один неприятный момент – нам сказали: «вы не отхо-

дите, может быть они захотят вас позвать». Неприятно было, вдруг зайдешь, а они будут там хохотать... Не возразишь ведь ничего, ругали бы – ладно, а тут – хохот. Ну обошлось. Помню Гелий Михайлович (Коржев) подошел – ничего говорит, никто вас не позовет, все нормально. И у меня есть потрясающая фотография – они показывают пальцами и смеются».[1]

Романтический и суровый мир шестидесятников. Новый герой сурового стиля, с точеными формами обветренного лица и сильными руками. Это не ликующий триумфатор, но созидатель, сконцентрировавший внутреннюю волю, взявший на себя ответственность выстроить прекрасное здание мирового бытия, исполненное гармонии с нулевой отметки. Это строитель мира – человек-творец, преодолевающий непознанную и не укрощенную стихию – космос и недра земли, целину и тайгу. В бытовых сценах и в трудовых буднях новые герои подобны молодым богам. Купание ребенка, ужин в тесной бытовке, при свете тусклой лампы, сцены материнства, портреты – все исполнено выразительной эпической силы. Кажется, что само действие, всякое движение остановлено. События и их участники, покинув бренность и суету бытия, шагнули в вечность. Как иконописные образы, они объединены темой предстояния перед временем, перед судьбой, глядя вперед поверх голов зрителей, широко раскрытыми глазами.

Период «сурового стиля» в отечественном искусстве был недолог. Примерно в десятилетие сложились его становление, расцвет и кризис. Героика и оптимизм первооткрывателей сменилась лирическими и печальными образами, тонкими метафорами, подтекстами и ребусами. Уже не так актуальны были поездки на ударные стройки. Сильная пластика этюдного мазка сменилась лессировками, подлинная монохромность и аскетизм грубых жестких фактур переродились в эстетику художественного приема. Художники замкнулись в своих мастерских. Это состояние представлено в целом ряде работ, отмеченных типичностью композиций и образов. В каждой из них проявлена тема молчания и размышления. Собрались единомышленники, коллеги, друзья. Но общего разговора нет. Есть только общее состояние внутренней сосредоточенности каждого. На картине «Кафе Греко» Виктора Иванова изображены выдающиеся художники сурового

[1] «Павел Николаевич Никонов и Александр Николаевич Бурганов. Шестидесятые». Аудиоархив М.А. Бургановой.

стиля Г.Коржев, Е.Зверьков, Д.Жилинский, П.Оссовский, и сам В.Иванов. Все сидят молча, за маленьким столиком знаменитого римского арт-кафе «Греко». Каждый думает о своем. Такая же композиция объединяет художников в картине Бориса Тальберга, написавшего В.Думаняна, А.Бурганова, В.Макеева, И.Ефимович. Белые немые холсты в картинах И.Попова и А.Никича. Немой вопрос в автопортрете В.Попкова. Впереди брезжил интеллектуальный «магический метафорический реализм».

Литература

1. Алексеева Т.П., Виницкая Н.В. Судьбы народа в творчестве художников "сурового стиля". Вестник Шадринского государственного педагогического университета. 2019. № 1 (41). С. 171-175.
2. Бурганова М.А. Суровый стиль. Прямая речь. // Дом Бурганова. Пространство культуры. №1/2008. – С. 8-33.
3. Буткевич, Д. С уклоном в суровый стиль // Независимая газета. - 27.01.2006 . – С.3.
4. Васнецов А. Правда "сурового стиля". Интервью с художником. http://www.inter-view.org/inv/3936.htm дата обращения 20.01.2022.
5. Доронина Л.Н. Основные тенденции в советской скульптуре второй половины 1950-80-х годов. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 3. С. 155-163.
6. Дьяконов В.Н. Московская художественная культура 1950-60-х гг.: возникновение неофициального искусства. Диссертация и автореферат по ВАК РФ 24.00.01, кандидат культурологии. М., РГГУ. 2009.
7. Козорезенко П.П. Образ иконы в творчестве художников "сурового стиля". Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 2. С. 79-100.
8. Кончин, Е. Романтик сурового стиля: Работы Виктора Иванова // Культура. – 2000. - №43 (7251) 16 - 22 ноября. – С. 4.
9. Лебедева, В. Дмитрий Жилинский. – М.: Белый город, 2001. - 47 с. – (Мастера живописи).
10. Художник Виктор Попков / Автор-составитель Юрий Попков. –М.: «Инфорком–Пресса, 1998. – 245 с.

Ольга Алиева (Екатеринбург)

Образ Урала в живописи «сурового стиля» художников Свердловска

«Урал! Опорный край державы,
Её добытчик и кузнец,
Ровесник древней нашей славы.
И славы нынешней творец».
Александр Твардовский

В силу географических и исторических причин Урал представляет собой обособленный край со своими характерными особенностями. Своеобразный ландшафт Урала формирует горный хребет, образовавшийся на границе Европы и Азии при тектоническом сдвиге литосферных плит. В ложбинах горных долин петляют бурные реки. С юга на север край разделён на Южный, Средний, Северный, Приполярный и Полярный Урал. Чем ближе к северным областям, тем природа становится суровее, холодные ветра пронизывают человека насквозь, растительность становится низкорослой или исчезает совсем, на каменистых вершинах гор почти круглый год лежит снег. Стойким мужеством людей наполнена история освоения горного края. Благодаря неисчерпаемым природным богатствам в толще каменных недр регион получил развитие как крупный промышленный центр, авангард отечественной индустрии.

Единичные попытки уральских художников осознания неповторимости и уникальности своего края живописными изобразительными средствами известны с первой половины XIX века. После смены политического режима в стране и укрепления Советской власти происходит организация и становление творческого коллектива уральских художников в городе Свердловске. Первые серьёзные удачи в живописи свердловчан относятся уже к послевоенному времени. К 1960-м годам художественная подготовка, знание и владение ака-

демическими принципами изображения действительности достигла высокого уровня. На Урал вернулись многие выпускники художественных институтов Москвы и Ленинграда. Повысилось качество образования и в самом Свердловске. Училище изобразительного искусства, бывшая художественно-промышленная школа, отказавшись от подготовки прикладников, усилило живописное обучение.

60-е годы XX века характеризуются периодом «оттепели» в советском обществе и значительных перемен в изобразительном искусстве. Разочарование в личности Сталина и появление либеральных тенденций в обществе поставили под сомнение прежние принципы в искусстве. На смену эффекту всеобщего счастья и парадности приходит ощущение свободы и подлинности жизни. Основанное не на театральной искусственности и сочинённости сюжетов навязанной тематики, а на непосредственном понимании действительности, в конце 50-х – начале 60-х годов в советской живописи утверждается искусство «сурового стиля». Художники искали впечатления подлинности жизни за пределами уютной комфортной среды обитания: на стройках, в походах, геологических партиях – везде, где есть место подвигу, проявлению героического и самоотверженного. Именно там, по их мнению, жизнь поворачивалась своей подлинной стороной, без прикрас и маскировок обнажая характер человека и остроту обстоятельств. Авторы находят для выражения своей идеи обобщенные, монументальные формы, что придавало произведению большую эмоциональную наполненность. Работы характеризуются лаконизмом и концентрированностью образа.

«Суровый стиль» как эстетическая оппозиция возвышенно-эпическому изображению действительности сталинской эпохи оказался органичным уральскому искусству. Черты нового художественного направления нашли отклик в уральской ментальности, основанной на понимании ценности края как «опорного края державы», идентичности уральцев как жителей «сурового рабочего края», где настоящие смыслы бытия добываются тяжелым физическим трудом» [1, с. 94].

Уральцам не надо было далеко ездить в поисках новых тематических сюжетов. Они жили среди рабочих и строителей, многие из художников были выходцами из простой среды и органично воспринимали её. А горные массивы, непроходимую тайгу, морозы и метели они воспринимали как отчий дом. По вкусу уральским художникам

пришлась и новая система выразительных средств. На смену подробной описательности и детализации проходит обобщение, работа над выразительным силуэтом. Красивость и благополучность образов сменяют тяжеловесность и нарочитая огрубленность фигур. Колорит становится плотным, насыщенным. Именно в этом обновлении Урал нашёл свой естественный облик, в полной мере раскрывающий его уникальную социально-психологическую и географическую идентичность.

На поиск образной выразительности Урала было направлено творчество А.К.Денисова-Уральского на рубеже XIX–XX веков, работавшего в традициях русской пейзажной живописи. Природные мотивы края нашли отражение и у свердловских пейзажистов 1930 – 40-х годов. Надо отметить, что их живописи был свойственен, в основном, лирический характер. Переоценка художественных ориентиров 60-х годов заставили по-новому взглянуть на природу края, как на воплощение естественных трудностей и препятствий. Свердловские живописцы О.Э.Бернгард, Е.А.Гудин, Н.Г.Чесноков, Н.Г.Засыпкин, Б.В.Кондрашин и др. отражали эпическую панораму бескрайних далей, величие горных вершин, непроходимую тайгу с медвежьими тропами и трудности освоения богатых недр Урала первопроходцами – героями того времени. В своём творчестве они избавляются от влияния традиций русского лирического пейзажа, преодолевают эффект «иллюстративности, нарочитой картинности изобразительных мотивов, предвзятой радостности интонаций» [2, с. 359].

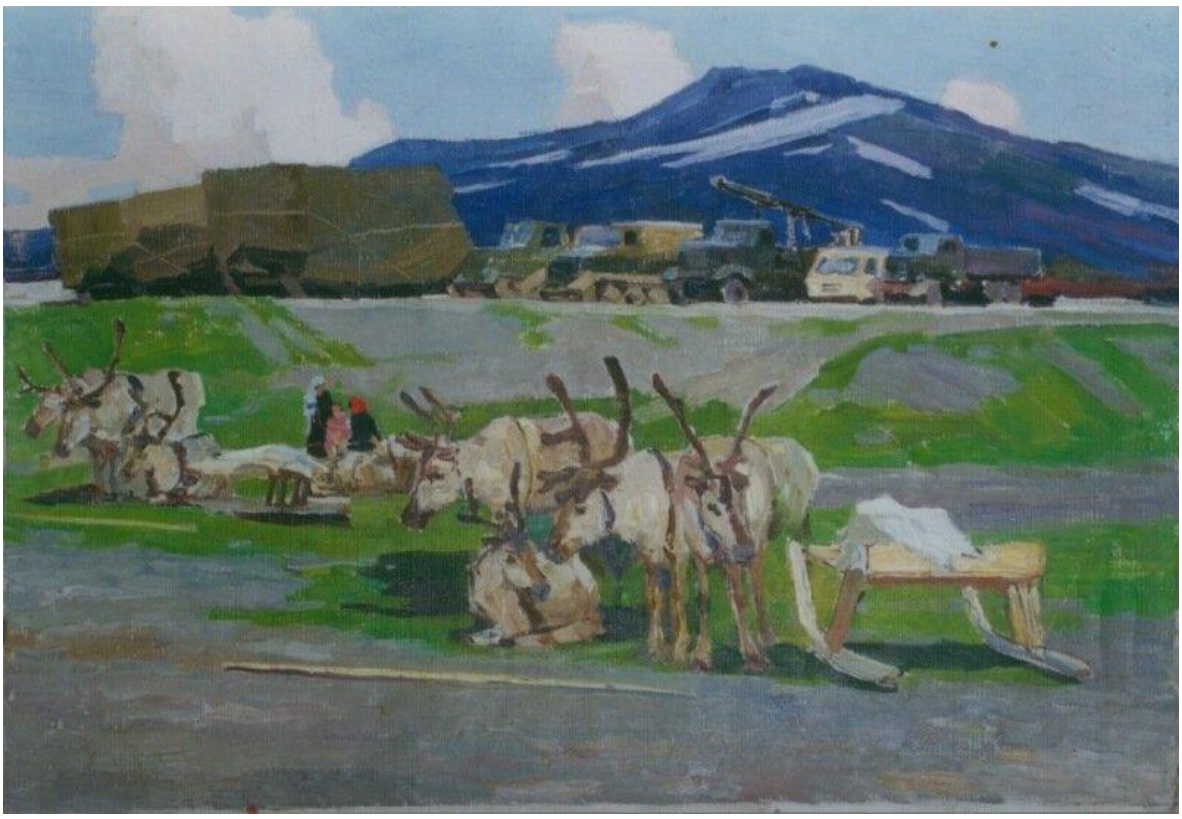
Под влиянием «сурового стиля» сформировался творческий метод Александра Филипповича Бурака. Наравне с жанровой живописью художник плодотворно работал над характерными горными пейзажными мотивами Урала. Он был увлечён творческими экспедициями в труднодоступные области горного хребта, собирая необходимый материал для воссоздания «суровой» реальности. Ценой огромных усилий, в невероятно тяжёлых условиях, в которых тяжело просто существовать, умудрялся с кистью и карандашом в руках устраивать длительные пленэры, наслаждаясь первозданной красотой «страны гипербореев». Неприступные горы Южного, Северного, Полярного и Приполярного Урала формировали в сознании выразительные художественные образы. Под воздействием обобщения, утрированной стилизации в изображении силуэтов горных хребтов, каменных останцев, образ Урал приобрёл своё естественное «лицо», раскрылась

«душа» этого места. Возможно, именно к Бураку относится высказывание Д.Н.Мамина-Сибиряка о передаче образа края в художественных формах: «Урал ещё ждёт своего художника, который воспроизведёт на полотне его оригинальные, полные своеобразной прелести и суровой поэзии красоты» [3, с. 6].



Полярный Урал. Бурак А.Ф.
Картон, масло. 49х68. 1960 г. Частное собрание.

«Полярный Урал» – живое, непосредственное впечатление от натуры, в котором воплотился художественный образ суровой местности. На горных вершинах Уральского хребта лежит снег, переданный автором нарочито грубоватыми по форме контрастными участками. Простота и строгость изобразительного языка просматривается в определённости цветовых отношений, без трепетности и размытости. У подножия неприступных, каменистых гор расположен рабочий посёлок. Группа маленьких домиков на берегу водоёма усиливают ощущение величия, монументальности горной долины и незащищённости человека перед силами природы.



На Севере дальнем. Бурак А.Ф.
Холст, масло. 44х64. 1962 г. Частное собрание.

Включение в пейзаж жанровой составляющей – характерная особенность пейзажной живописи А.Ф.Бурака. Вместе с эпическими панорамами уральских гор он активно развивает индустриальное направление своего творчества, подчёркивая современность Урала, подверженного активному промышленному освоению. В путевых заметках художника можно прочитать: «Посёлок – база геологов и буровиков-полярников. Здесь, рядом с их уютными домиками, то и дело гудят вездеходы, прилетают с грузами вертолёты, а из тундры за продуктами, газетами, новостями приезжают оленеводы. Особые колорит, быт и ритм жизни в Полярном» [3, с. 176].

По-иному воспринял суровую красоту природы Урала Виктор Вениаминович Трясцин. Его пейзажное творчество посвящено реке Чусовой. Как внимательный исследователь каждой год с ранней весны и до поздней осени художник проводил на её берегах, изучая одни и те же места при различных состояниях погоды. Каменные останцы вдоль извилистого речного русла – один из характерных живописных сюжетов Виктора Трясцина. Густые непроходимые леса и течение Чусовой окружает причудливые камни, храня их первозданность от

цивилизации. Широким пастозным мазком с использованием мастихина художник передаёт мощь и грубую пластику формы камня «Столбы». Обобщённо, лишь выделяя выразительные силуэты сосен на фоне неба, автор решает объём крутого берега реки. Не отдельные детали становятся выражением художественного образа, а ритм и силуэты, сочетания цвета и тона. И только маленький плот с расположенными на нём палаткой, дымящимся очагом и фигурами людей трактуется более детально. Он своим уютным и мирным укладом, размером и конкретикой подчёркивает монументальное величие скальных выходов. Очень часто живописец отражал природный мотив в моменты сильного ветра, грозы, снегопада, метели, ненастья, что усиливало суровый образ природы края.



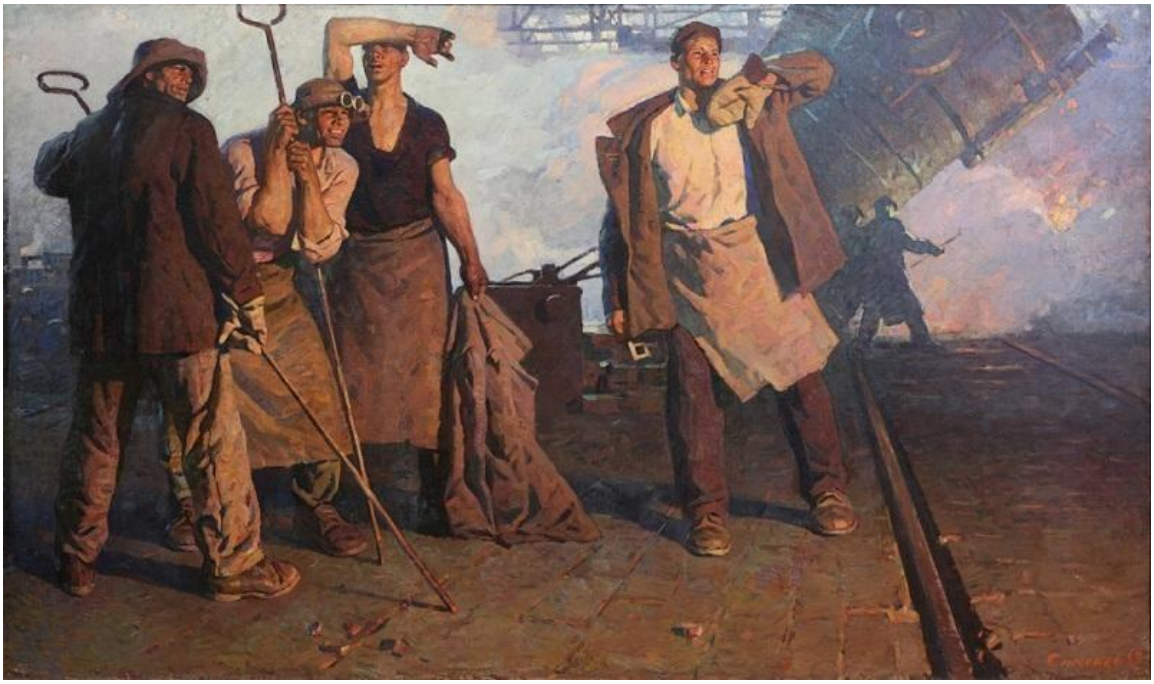
Столбы. Трясцин В.В. Холст, масло. 74х89.
Ирбитский государственный музей изобразительных искусств.

Опираясь на жизненные впечатления, уральцы воспроизводили не только пейзажную окружающую их среду, но и людей, которых они постоянно, каждодневно наблюдали. Человек труда промышленного региона стал основным героем жанровых полотен свердловских художников, чей творческий подъём пришёлся на 1960-е годы. При-

общившись к трудовой тематике вместе со столичными художниками в 30-е годы XX века, свердловчане подбирали теперь к ней современный язык живописи. Они раскрывали тему труда, обращаясь к мотивам многочисленных металлургических, горно-обогатительных и других предприятий края. С приходом новых эстетических норм можно судить о новом понимании темы в живописи Урала. Повествовательность, протокольная фиксация идеализированной, постановочной действительности сменяет построенный на контрастах, ритмах образ, выражающий не столько конкретное действие, сколько обобщённое впечатление от натурного сюжета.

Написанная в конце 50-х годов картина «Литейщики» Игоря Ивановича Симонова символизирует грядущие в живописи перемены в сторону лаконичности образного решения, героизации повседневных трудовых буден, поэтизации обыденного, строгой и мужественной романтичности. Живописное произведение отличает не только широта и смелость техники исполнения, но и высокая степень обобщения и выразительности художественной образности. На фоне производственного интерьера изображена группа рабочих. Герои наблюдают выплавку металла, оставшейся за пределами картинной плоскости. Отблески огня окрашивают фигуры и счастливые лица литейщиков оранжево-красными оттенками. Низкий горизонт возвеличивает фигуры, воплощающие счастье советского человека от процесса созидательного труда.

«В выборе художником близкой к схематичности простоте композиционного решения картины, отсутствие в ней сюжетности и производственных подробностей, в слабой индивидуализации персонажей и однообразии их психологических характеристик имелся свой резон. То, что критики склонны были отнести к ограниченности работы Симонова, на самом деле позволило впервые с такой полнотой раскрыть тему «изображения труда», обнаружить, сделать наглядным её сверхсмысл. Благодаря чему «Литейщики» были признаны новаторским произведением, входящим в число лучших достижений советской живописи» [2, с. 347].



Литейщики. Симонов И.И. Холст, масло. 204х305. 1959 г.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

Значительным вкладом в советскую живопись 60-х годов является творчество Нины Васильевны Костиной. Выросшая в рабочей среде Уралмаша, она с детства впитала уважение к производственному труду, хорошо понимала жизнь рабочих. Передача образа человека труда было для неё не формальным заданием, социальным заказом, а представляло отражение подлинного чувства реальной жизни с важной составляющей – созидательным творчеством. Окончив Московский художественный институт имени В.И.Сурикова, она вернулась в Свердловск и влилась в творческий коллектив уральских живописцев с производственно-трудовой тематикой. В конце 60-х годов художнице предложили войти в творческую бригаду Уралмаша, сформированную по инициативе секретариата Союза художников РСФСР. Это был сильный творческий коллектив, создававший уникальную художественную летопись уральского гиганта. Здесь она пишет картины «Конструкторы Уралмаша», «Уралмашевцы», «Посвящение в рабочие», «Обеденный перерыв», «В заводской столовой», «Сдача норм ГТО на Уралмаше». Широкую известность получила картина «Утро Уралмаша».

Как вспоминает Нина Васильевна: «Однажды утром шла по площади перед проходной, и вдруг из репродуктора зазвучала музыка

– «Богатырская симфония» Бородина. Я остановилась, поражённая. И словно впервые увидела этот нескончаемый людской поток. Музыка подчеркнула его мощь и энергию. Мне захотелось этот момент изобразить» [4, с. 13].



Утро Уралмаша. Костина Н.В. Холст, масло. 204х259,5. 1969 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

Низкий горизонт визуально возвеличивает индустриальный пейзаж, которому тесно в пространстве картинной плоскости. На фоне мощных труб, конструкций и механизмов, утопающих в дыму, показана масса рабочих, идущих на смену. Они гармонично дополняют индустриальный пейзаж, одушевляя производственный процесс. Рядовой труженик, обычный советский человек свободно управляет этим машиностроительным гигантом, контролирует масштабные технологические процессы. Сюжет изображён обобщённо, без излишней деталировки большими локальными плоскостями. Неприветливая холодная гамма зимнего утра усиливает «суровый» характер живописной композиции.

Своеобразное восприятие образа Урала отличает живопись Геннадия Сидоровича Мосина. В 60-х гг., после окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина в Ленинграде и по возвращении в Свердловск, он обратил на себя внимание умением воплотить большую мысль в высокой художественно-образной форме. Его стремление к обобщению, лаконизму и стилизации придавали произведениям большую эмоциональную наполненность.

В картине «Сказ об Урале» воссоздан образ горнозаводского Урала. Автор обращается к образам не своих современников, а изображает героев дореволюционной истории края, когда природные богатства здесь осваивались каторжным трудом бесправного населения. Этот авторский замысел раскрывает драматизм жизни и судьбы местных жителей. На фоне уральских гор, в окружении горных пород, самоцветов и минералов, изображены, собранные вместе, простонародные типажи Урала. В картине просматривается апелляция к сказам П.П.Бажова, иллюстрирование которых занимала особое место в творчестве Геннадия Мосина. «Внутреннее духовное родство, общие уральские корни, сочетание бытовой приземлённости и сказочной таинственности сюжетов с детства влекли художника к творчеству Павла Бажова» [5, с. 10].

Каждый образ в картине олицетворяет определённый аспект творческого проявления, трудового подвига уральского народа. Булатная сталь в руках юноши – это знаменитый Златоустовский оружейный промысел. Здесь можно видеть каслинского литейщика с ажурной чугунной решёткой, горщиков, мастеровых, рабочих. Нарочито грубо интерпретированные мужские фигуры с изуродованными работой руками и безрадостными лицами, обречённый женский образ красноречиво говорят о тяжёлом жизненном уделе. Угрюмые и молчаливые, привыкшие к труду и невзгодам в суровых природных условиях, характеры показывает художник. Среди мрачного колорита картины выделяется фигурка мальчика. Чистота детской души подчёркивается светлыми тонами цвета. Хрупкий и беззащитный, он прижался к мощной согнувшейся фигуре старателя. Несмотря на определённую историчность мотива, картина актуальна поставленной проблемой. Правда жизни здесь отражена в передаче самой сущности уральской ментальности.



Сказ об Урале. Мосин Г.С. Холст, масло. 250х300. 1967 г.
Нижнетагильский музей изобразительных искусств.

Воссоздание образа родного края живописными средствами волновало уральских художников с XIX века. Испытывая влияния господствующего в отечественном искусстве художественного стиля, живописцы отражали окружающие их проявления жизни, природные и ментальные особенности края. Важным для раскрытия образа Урала оказались не столько тематические интересы местных художников, касающиеся пейзажного и жанрового мотива, сколько поиск изобразительного языка, отражающего своеобразный характер местности. Естественная эпическая красота горного пространства, специфика освоения природных богатств, сформированный тяжёлыми условиями жизни и закалённый трудовыми буднями уральский менталитет нашли отражение благодаря принципам «сурового стиля», возникшего в 60-х годах XX века. В стилистике новой художественной системы воплощались не столько внешние моменты, сколько внутренняя суть Урала, монументального в своей первозданности, грандиозного в делах и замыслах, немногословного и настороженно-

го в характерах людей. «В творчестве уральских художников «суровый стиль» способствовал не только обновлению живописной системы, обретению новых тем, образов, персонажей, но, что важнее, стал мощным средством выражения их мироощущения, переживания кровной связи со своей землёй», – делает заключение исследователь уральской культуры И.Я.Мурзина [2, с. 354].

Литература

1. Мурзина, И. Я. Художественные репрезентации проекта «Советский Урал» / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин // Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации: сб. науч. тр. / под ред. О. В. Горбачева и Л. Н. Мазур; М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. – С. 86 – 97.
2. Мурзина, И. Я. Очерки истории культуры Урала: монография / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 414 с., ил.
3. Урал… Урал… Александр Бурак. Живопись: [альбом]. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. – 208 с., ил.
4. Нина Костина. Живопись: [альбом]. – Екатеринбург: Архитектон, 2004. – 192 с., ил.
5. Геннадий Мосин. Живопись, Графика: [альбом]. – Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2020. – 336 с., ил.

Марина Киндзерская,
Татьяна Савинченко (Москва)

Тематика советских плакатов второй половины XX века

Советские плакаты являются уникальной активной изобразительной формой пропаганды и агитации. Главной их целью было воспитание патриотизма, сознательности, правильного отношения к работе, окружающим, здоровью и общественной жизни. Искусство плаката в Советском Союзе было очень развито и распространено практически на все сферы деятельности человека. Их созданием занимались профессиональные художники, советские плакаты сегодня считаются настоящими предметами искусства и представляют собой историческую и художественную ценность.

Проблемы социальных функций искусства в целом, и проблема плакатного искусства в частности, затрагиваются в работах следующих авторов: М.С.Кагана, М.Е.Маркова, С.Х.Раппопорта, Л.Н.Столовича и др.[1]

Эволюция тематики плаката во второй половине XX века неразрывно связана с социально-политическими и историческими процессами в СССР. Особенностью плакатного искусства в этот период является схожесть в трактовке сюжета, парадность, высокий уровень исполнения признанными мастерами. Плакат уже не опережает события, как во время войны, его текстовое обращение тяготеет к обобщённо-нейтральной форме. Восполняя недостаточную конкретность обращения, художники вынуждены в плакате усиливать документальность изображённого, чтобы в ответ получить положительные эмоции зрителя.

В этот период в плакатном искусстве присутствует тема советской школы, успешно справляющейся с задачами политико-просветительской работы и подготовки учащихся к общественно-полезному труду: «Честь и слава советскому учителю!»

(В.Б.Корецкий, 1951), «Помогай младшим!» (М.Бри-Бейн, 1953), «Крепкая дружба – учёбе подмога!» (Б.Тальберг, 1956), «Учитель – друг и наставник наших детей!» (Н.Н.Ватолина, 1956), «Каждому школьнику – трудовую профессию!» (В.Царёв, 1958), «1 сентября – славный день календаря!» (Н.Н.Ватолина, 1865). В целом, плакат 1960–1970-х годов не оставляет своим вниманием реформы школы (11-летнее обучение, разрешение школьникам работать на производстве с укороченной сменой и др.).

На 60-е годы XX столетия приходится пик подъёма популярности плакатов на космическую тему. [2, с. 210-212] Запуск искусственного спутника Земли 4 октября 1957 г. и полёт Ю.А.Гагарина в космос 12 апреля 1961 г. стали объективным доказательством научной мощи СССР. Плакаты цитировали К.Э.Циолковского, занимавшегося теоретическими проблемами освоения космоса, например: «За эрой аэропланов винтовых должна следовать эра аэропланов реактивных, или аэропланов стратосферы» (И.Х.Гринштейн, 1957).

Широко тиражировались мотивационные плакаты для советских граждан: «Слава! Советскому народу – пионеру космоса» (В.Волынов, 1962), «От моделей ученических – до кораблей космических!» (Е.Соловьёв, 1963), «Гордись, советский человек, ты к звёздам путь открыл с Земли!» (Е.Соловьёв, 1965). [3]

Многочисленные плакаты с изображением Ю.А.Гагарина гласили: «Слава первому космонавту Ю.А.Гагарину!» (В.Викторов, 1961), «Сыну партии – Слава!» (Б.Ф.Березовский, 1961), «Дорогу к звёздам прокладывают коммунисты!» (В.Сметанин, 1961). Именно они сформировали образ культового героя для всей советской космонавтики и мира в целом.

В целом, советские плакаты, в том числе на космическую тематику, играли важную агитационную роль как в просветительском, так и в политическом направлениях развития страны. Благодаря плакату в доступной форме освещались передовые достижения советской науки.

Особое место в искусстве плакатов второй половины XX века уделялось трудовой жизни советского народа. Плакаты на тему работы наглядно показывали успехи рабочего человека и осуждали тунеядство (закон о тунеядстве был принят в СССР в 1961 г. и просуществовал вплоть до 1991 г.). «Тунеядцы – наши враги, хлеб трудовой от них береги», «Вон дармоедов с тёпленьких мест! Кто не работает,

тот не ест!» (О.Масляков, Е.Цвик, 1961), «Как работал – так и заработал» (В.Говорков, 1964) и др. Как правило, образы рабочего человека и тунеядца представлялись контрастными и характерными.

Следует отметить, что тематика советских плакатов менялись по мере исторического развития СССР. Так, в 1960–1970-е гг. плакаты были посвящены социально-политической тематике, содержащаяся в них идеология сочетала общечеловеческие ценности – такие, как свобода, дружба народов, патриотизм, призывы к здоровому образу жизни и т.д. [4, с.102]

XXII Летние Олимпийские игры, состоявшиеся в 1980 г. в Москве, вдохновили советских художников на создание плакатов на тему спорта и олимпийской символики. Автором Олимпийского Мишки – символа Олимпиады-80, стал художник В.Чижиков. Плакаты прославляли советский спорт и мотивировали заниматься им. «Мы спортивная семья – папа, мама, брат и я!» (М.Лукьянов, 1981), «Мальчишки, на лёд!» (Д.Иванов, 1983) и др.

Плакаты периода перестройки, начиная с 1985 г. и вплоть до развала СССР в 1991 г., характеризует острая политическая направленность на борьбу с бюрократизмом, взяточничеством, коррупцией. Один из примеров политического плаката тех лет – плакат «Перестройка. Таких с дороги вон!» (П.В.Серкин, 1988). На смену темы гласности, ускорения и перестройки, характерной для плакатов 1985-1987 гг., пришла тема бедности, преступности и крушения идеалов.

Таким образом, советские плакаты являются непосредственным отражением своего времени, идеалов и ценностей. Кроме того, плакаты советского периода являются произведениями искусства, частью культурного наследия СССР.

Литература

1. Соколов Р.В. Плакат в системе подготовки художника-педагога: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02: СПб., 2001 228 с. РГБ ОД, 61:02-13/1127-2

2. Киндзерская М.А. Тема космоса сквозь призму советского плаката. // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 27: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. -

Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 334 с.

3. Советские плакаты на космическую тему https://propagandahistory.ru/413/Sovetskie-plakaty-na-kosmicheskuyu-temu/

4. Киндзерская М.А., Савинченко Т.И., Евдокимов Р.Н. Формирование патриотической культуры студентов на современном этапе развития российского гуманитарного образования. // Социально-гуманитарные знания. № 2, 2021. С. 100-105. DOI 10.34823/SGZ.2021.2.51555

Елена Дорогина,
Нина Девятайкина (Саратов)

«Оттепель» в социокультурном пространстве Саратова (феномен Радищевского музея)

XX век в современной научной литературе называют «коротким», все чаще датируют событиями, оказавшими влияние на весь мир – Первой мировой войной и распадом СССР. Для России этот век оказался еще и временем революций, Великой Отечественной войны, тоталитаризма, сопровождавшегося на всем протяжении его существования попранием свобод, физическим уничтожением или тюремно-лагерными многолетними ограничениями возможностей самовыражения творческих личностей.

Одной из главных страниц иного рода в послевоенной жизни СССР становится время «оттепели». Её определяют как метафору по названию повести И.Эренбурга (1954), публикация которой обозначила нижнюю границу периода. Эта граница официально закрепилась, как известно, XX съездом КПСС (1956). «Разморозка» политического курса, по словам авторов современной «Всемирной истории» (2017) оказала существенное воздействие на культуру в целом; «оттепель» стала своего рода общемировой тенденцией, общепланетарным умонастроением» [18, с.191]. Верхней границей «оттепели» чаще всего называют середину 1960-х годов. Иными словами, данное историко-культурное явление уместилось в десять важных лет.

«Оттепель» произошла и в Саратовской культуре. Сразу заметим: если в целом советская «оттепель» литературноцентрична, породила мощные по своей тональности и новизне поэтические и прозаические тексты, часть которых являла себя через «самиздат», то в Саратове она ярче всего выразила себя в живописи, в «неофициальном» искусстве, художественном «самиздате».

Полвека, отделяющие сегодняшний день от этого интересного, важного, одновременно сложного и противоречивого периода, не за-

крыли для культурного сообщества интерес к нему, судьбам творческих личностей, о чем свидетельствуют выставки, фильмы, публикации воспоминаний. Это время остается и в поле большого внимания искусствоведов. За последние полтора-два десятилетия вышли важные исследования целого ряда авторов – Ю.Я.Герчука (2013) [19], Е.Ю.Андреевой (2012) [14], Е.А.Бобринской (2013) [15], А.К.Флорковской (2014, 2016, 2017, 2019) [32–35], А.Ю.Чудецкой (2014) [36] А.Д.Боровского (2017) [16], В.Н.Дьяконова (2017) [26], К.А.Светлякова (2017) [31], С.И.Чупринина (2021) [37], посвященные осмыслению художественных процессов в оттепельный период. Также имели место и несколько очень значительных выставочных событий: в 2017 г. в Государственной Третьяковской галерее прошла масштабная выставка «Оттепель», через два года (2019) – в Радищевском музее Саратова – «Герои "неофициального искусства" 60–70 годов» из коллекции Валерия Дудакова и Марины Кашуро (Москва), в 2022 – выставка одного из лидеров саратовского неофициального искусства Виктора Чудина.

Однако вопросы содержания культурной политики за пределами столиц, а также ее влияние на возникновение неофициального искусства, истории формирования независимой культурной среды, еще не стали предметом системного внимания. Это относится и к саратовской художественной жизни, хотя статьи И.Н.Пятницыной (1995, 1999) [29, 30], Е.И.Водоноса (2021) [17], Л.В.Пашковой (2009, 2015) [27, 28], Е.А.Дорогиной (2013, 2016–2018, 2021) [21–25] приоткрыли занавес. Но пока саратовская «оттепель» в ее культурно-антропологическом ракурсе сколько-то полно не изучена.

Главными материалами для статьи стали архивные документы Радищевского музея за 1950–1960-е гг. [1–7], каталоги выставок [10,11], воспоминания и иные нарративы [8, 9, 12, 13], живописные и графические произведения того же времени из музейного собрания и частных коллекций.

Попытаемся представить специфику ситуации, сложившейся в художественной жизни Саратова в 1950-е – начале 1960-х годов, выявить ее влияние на формирование неофициального искусства города (круг Гущина) одновременно – определить роль Саратовского государственного художественного Радищевского музея в его становлении и поддержке.

Как уже выяснено в литературе, годы хрущевской оттепели дали художникам свободу творческого поиска в двух измерениях: по *временной* шкале молодые художники-шестидесятники заново открывали достижения отечественного искусства, прежде всего авангарда, а по шкале *пространственной* – осваивали новации Запада. Для группы саратовских художников «проводником» в мир свободного творчества стал приехавший из Франции художник-репатриант Николай Гущин.

Вопросы данной статьи связаны с первым этапом истории саратовского неофициального искусства (1947–1965), который условно может быть назван «гущинским». Его границы обозначены периодом пребывания Николая Гущина в Саратове: 1947 год – время появления художника в городе, 1965 – год смерти мастера, совпавший с окончанием хрущевской оттепели. Внутри названного этапа необходимо «развести» два хронологических отрезка: первый (1947–1952) приходится на годы позднего тоталитаризма, второй (1953–1965) начинается с потепления «художественной атмосферы» после смерти Сталина и изменений в общественно-политической жизни страны.

Первый «отрезок» уже был рассмотрен одним из авторов данной статьи [24, с.24–25; 25, с.103–110]. Кратко напомним лишь о главных событиях, связанных с ситуацией в области искусства и жизнью культурного сообщества Саратова. Как известно, вскоре после окончания войны в СССР резко ужесточилась официальная политика. Вышел ряд постановлений ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (14 августа 1946), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946), «О кинофильме «Большая жизнь» (4 сентября 1946), а через полтора года – «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели» (10 февраля 1948). В стране началась кампания по борьбе с «формализмом». Данное определение стало жестким «инструментом» для осуждения целых направлений в искусстве, гонений на лиц творческого труда. Именно в это время (1947), в Саратове появился Николай Гущин и тотчас стал прецедентной для местного изобразительного искусства фигурой. Судьба, а также легенды, связанные с его личностью, быстро определили особое положение художника в культурном пространстве города. По предписанию органов госбезопасности он был принят реставратором в Радищевский музей.

Гущин как эмигрант не был настроен обозначать разногласия с официальным саратовским искусством. Руководители Саратовского Союза художников даже «допустили» его до участия в крупной областной выставке и преподавания в художественном училище. Но вскоре обвинили в «формализме» и уволили оттуда. Официальным поводом стал коллективный донос преподавателей, суть которого сводилась к тому, что приезжий из Франции не должен учить советскую молодежь [12, с.137 и др.]. Отстранение от преподавания оборачивалось тогда исключением из публичной художественной жизни Саратова, участия в выставках и подобного рода событиях.

Для понимания дальнейшей истории Гущина следует обрисовать ситуацию в Радищевском музее. Музей, как учреждение, обязанное служить проводником государственной культурной политики, вынужден был идти в ее русле. В 1947 г. все определялось 30-летием Октябрьской революции: открылся отдел советского искусства, на разных площадках города и области прошли передвижные выставки на темы «Образы вождей в изобразительном искусстве», которые сопровождались соответствующими лекциями [1. л.1.]. Дирекция и коллектив музея исполняли все предписания и распоряжения власти. Но, очевидно, по меркам местных партийных начальников, делали это недостаточно рьяно. После выхода названного выше постановления «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» (начало 1948), осуждавшего «формалистические извращения» в советской музыке и требовавшего официальной реакции, музей подвергся серьезной критике. Отдел культуры и пропаганды Обкома ВКП (б) признал работу музея неудовлетворительной. Музею предписали включиться в «единую цепь могущественного идеологического фронта», «проводить под углом современного идейного мышления» сравнение западного искусства с советским [7, л.9].

Ситуация больно отразилась и на обновленной музейной экспозиции, открывшейся после капитального ремонта здания (1950). За образец была взята экспозиция в Русском музее, преобразование которой выполялось с учетом «решений ЦК ВКП (б)». Требовалось показать «на первом плане русское реалистическое искусство, очистить экспозицию от безыдейных формалистических вещей и усилить советский отдел» [3, л.13]. В результате из экспозиции *первой половины XIX века* были выведены полотна художников-иностранцев по происхождению, как «не представляющих художественного значения и не

выражающих качеств, присущих русскому искусству этого времени, а, самое главное, не выражающих русской действительности» [3,л. 13,3,2]. Русские полотна – Коровина, Сапунова, Судейкина, Борисов-Мусатова, Уткина и Кузнецова признавались формалистическими и также ушли в запасники [3, л.13,3, 2]. Имена показывают, что большая часть мастеров была связана с Саратовом. Как видим, в 1947-1952 гг. искусство попало под самый жесткий контроль со стороны партийной власти при одновременном обозначении приоритетов агитационно-пропагандистского плана.

Обрисуем, что изменилось в 1953–1965 гг., и какую роль сыграл в это время Радищевский музей в становлении саратовского неофициального искусства. Напомним, что с началом хрущевской «оттепели» жесткий культурный регламент сменяется эстетическим плюрализмом, пусть и относительным. Восстанавливаются контакты советской культуры и общества с альтернативными соцреализму художественными моделями. В Москве проходит выставка П.Пикассо (1956, ГМИИ им. А.С.Пушкина), VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957), Американская национальная выставка в Сокольниках (1959), Выставка английской живописи XVIII-XX вв. (1959, ГМИИ им. А.С.Пушкина). С середины 1950-х гг. классический модернизм постепенно начинает возвращаться в публичное поле, «реабилитированные импрессионисты» – в экспозиции столичных музеев.

В художественной жизни Саратова можно увидеть схожие тенденции, хотя они обозначались не во всем так скоро, как в столице. Но уже через два месяца после смерти Сталина музей, в конце весны 1953 г., организовал первую в своей истории выставку работ из частной коллекции: на ней экспонировались произведения западноевропейской живописи и скульптуры из собрания Н.М.Гущина. Она совпала с пятилетием его работы в музее. Выставка имела широкий резонанс, отклики в печати. Способствовала конструированию образа Гущина как первоклассного коллекционера, человека, обладающего безупречным художественным вкусом, благодаря которому он собрал блестящую коллекцию произведений искусства, достойную музейных стен.

Более того, документы 1950-х гг. позволяют проследить, что «просто реставратор» Гущин обрел статус «негласного советника директора в вопросах искусства». Если в 1949–1952 гг. он занимался только реставрацией, то в 1953–1960-х гг. его деятельность становит-

ся гораздо шире: Гущин принимает активное участие в планировании и создании постоянной музейной экспозиции и временных выставок, участвует в обсуждении лекций на заседаниях Ученого совета, ведет студию для работников музея. Художник позиционируется как авторитетный специалист, способный влиять на политику музея.

Оттепельные перемены коснулись и состава музейной экспозиции: смягчилось отношение к «космополитам». Работы художников-иностранцев (Лампи, Грота, Торелли), некоторое время назад выведенные из экспозиции, в 1954 г. оказались на прежнем месте. В залы русского искусства были возвращены 24 экспоната, в том числе – полотна В.Э.Борисова-Мусатова и П.С.Уткина, еще недавно признанные «формалистическими». Заметим, в отчете о деятельности музея официально зафиксировано, что возвращение этих произведений «правильно раскрывает историческое развитие русского искусства в его разнообразии течений» [4, л.4]. Через два года работы названных художников включаются в музейный путеводитель, где прежде фигурировали только лауреаты сталинских премий.

Еще одно важное свидетельство: Гущина после семилетнего перерыва, приглашают к участию на областной выставке саратовских художников. Он представил программное произведение – «Психологический этюд. Автопортрет» (1955). [21]. Работа написана в свойственной Гущину экспрессивной манере, с использованием техники многослойного письма. Автор создал экзистенциальный, эмоционально-обостренный образ художника, переживающего свое одиночество и трагичность существования. Такая трактовка образа, да и сама живопись вызвала бурную реакцию, как среди художников, так и со стороны зрителей. Оценки звучали самые полярные: от полного неприятия работы, написанной вопреки всем канонам соцреализма, до восхищения необычной, невиданной ранее живописью.

Неприятие живописи Гущина представителями официального саратовского выставкома было столь демонстративно, что двумя годами позже (1957) друзья художника решились предложить его работу для участия на Всероссийской выставке в обход Саратова, сразу передав на рассмотрение московского выставочного комитета. Работа была отобрана для экспонирования [11, с.105]. Речь идет о графическом рисунке «Партизаны». На нем представлены образы партизан с очень выразительными психологическими характеристиками, говорящими о предельном напряжении, даже остервенении одного и

сильной внутренней боли другого. Такие «непарадные» образы героев, при внешних признаках реализма напугали местных деятелей культуры «от власти». Дирекция Радищевского художественного музея имела формальную возможность приобрести работу, участвовавшую на Всероссийской выставке. Но решение о закупке произведений принимала комиссия, куда входили представители музея, Саратовского отделения Союза художников и местные партийные деятели; картину не «пропустили».

Этот факт высвечивает позицию руководства Союза художников по отношению к творчеству Гущина, показывает, насколько консервативнее оно вело себя по сравнению с Москвой. Гущина вообще исключили из официального художественного процесса: за десять последующих лет он не принимал участия ни на одной выставке.

Радищевский музей – отметим один из парадоксов времени «оттепели» – продолжал при этом видеть в Гущине ведущего сотрудника. Владимир Солянов, один из молодых мастеров «круга Гущина», вспоминал: «Союз художников и музей во взглядах на искусство занимали различные позиции. Лицо музея определял профессионализм и высокая этика небольшого тогда коллектива сотрудников во главе с В.Ф.Завьяловой. Валентина Фёдоровна защищала Гущина от ярых идеологических нападок руководства саратовских художников, которые в борьбе с «идеологическим диверсантом» часто прибегали к услугам партийных и более грозных органов» [13. с.70–71,67].

Музей отстаивал свои принципы и дальше. В конце 1950-х гг. руководство страны начинает отходить от либеральных реформ в области культуры первых лет «оттепели», возвращаться к методам ограничения свободы творчества и цензурных запретов, использовать проверенный путь подморозки. Музей же приобретает (1959) программную работу мастера – названный выше автопортрет «Психологический этюд». Это надо понимать как акт официального признания творчества художника и возведения его произведений в статус высокого искусства.

Тотчас возник и повод к очередному столкновению «внутренних» и «внешних» сил. Начинается активная кампания против Гущина и музея. Приведем лишь один эпизод. Зимой 1959 года в художественном училище организуется собрание для обсуждения формализма, на нем с обличительной речью выступает преподаватель В.Ф.Гуров, в недавнем прошлом – председатель саратовского отделе-

ния Союза художников. «В наше мирное время идет борьба социализма с капитализмом на идеологическом фронте. На переднем плане – абстракционизм, буги-вуги, узкие штаны, длинные волосы. По Саратову ходит якобы художник, приехавший из Франции, эмигрант Гущин. Реставратором прикидывается, а сам идеологический диверсант» [12, с.179]. Последняя фраза – явный выпад против музея, и его художника-«формалиста». Обвинение в том, что Гущин – «идеологический диверсант» подразумевало не только «качество» его живописи, но и роль, которую играл художник в культурном пространстве города, влияние, которое он оказывал на творческую молодежь.

И вновь Радищевский музей «ведет» себя самостоятельно, более того, постепенно становится центром неформальной культуры города. Некоторая либерализация общества поспособствовала тому, что реставрационная мастерская музея (с негласного разрешения директора) превращается в место паломничества студентов художественного училища, молодых художников, поэтов, музыкантов, актеров и ученых, которых привлекала яркая личность Гущина. Мастерская была открыта для всех. Именно здесь можно было не только поговорить, но и увидеть произведения художника. Встречи в мастерской чем-то напоминали столичные квартирные выставки – показы работ в приватных пространствах для узкого круга «своих».

Гущин, во многом благодаря эмиграции, сохранил внутреннюю свободу и был лишен того страха перед системой, который за годы правления Сталина укоренился в подсознании советских людей. Общение с Гущиным расширяло границы искусства, особенно для представителей целого поколения, выросшего в изоляции от прошлого своей страны. Он открывал для них поэзию Серебряного века и современную западную философию, искусство импрессионистов, русского авангарда, европейского модернизма. Гущин являл собой художника, обладавшего знанием об истинных ценностях и законах искусства, отстаивал творческие и мировоззренческие принципы, противостоявшие догматической эстетике социалистического реализма.

Важным продолжением истории «музейной оттепели» первой половины 1960-х гг. можно назвать и тот факт, что Радищевский музей не побоялся представить не только Гущину, но и художникам его круга возможность профессиональной реализации. В 1960 г. был принят на работу реставратором Михаил Аржанов, в 1961 – упомянутый выше Владимир Солянов. Так же как и Гущин, оба эти художни-

ка, стали играть ведущую роль в жизни музея, влиять на его собирательскую, научную и экспозиционную деятельность. Они были включены во все «советы и комиссии» музея. Михаил Аржанов, возглавивший после ухода на пенсию Николая Гущина (1963) реставрационную мастерскую, стал инициатором открытия в музее отдела древнерусской живописи. Владимир Солянов, вслед за Гущиным, был признан лучшим музейным экспозиционером. Именно он был автором создания экспозиций большинства временных выставок и, что более важно, постоянной экспозиции музея. Таким образом, «лицо музея» создавалось его усилиями.

В 1960–1965 гг. «полосы» жесткого партийно-государственного контроля и некоторой либерализации творческого климата постоянно сменяли друг друга. На примере нескольких ярких событий обрисуем, как музей, продолжая «балансировать на грани», пытался вести политику, направленную на эстетический плюрализм и расширение культурного пространства. В 1961–1962 гг. в музее происходит несколько «эпохальных» событий. Среди них – выставка старейшего саратовского живописца и педагога И.Н.Щеглова, работавшего в близкой к импрессионизму манере и оказавшего большое влияние на художников круга Гущина; затем выставка молодых художников, открывшаяся в Саратове впервые за последние двадцать лет и выдвинувшая большую группу энергичной и талантливой молодежи.

Многие авторы второй выставки подверглись пристрастной критике за отсутствие законченных вещей на «темы сегодняшнего дня», но было ясно, что в Саратове появилась большая группа молодых художников, обладавших талантом и способностями. Так, Виктор Чудин, ставший одним из ярких представителей «круга Гущина», впервые представил на эту выставку свои работы. В отзыве директора музея В.Ф.Завьяловой на выставку говорилось, что манера автора является «совсем необязательной по отношению к господствующей сейчас и общепринятой», но, тем не менее, подчеркивалось, что молодой художник «умеет красиво писать, и достигает в этюдах пластической выразительности» [2, л.3].

Но интрига этим не была исчерпана: после второй выставки и достаточно доброжелательного отзыва директора музея, который прочитывался между строк, Союз художников начал очередную кампанию. В обком КПСС пришла бумага, текст которой позже опубликовал Вячеслав Лопатин: «Директор Радищевского музея Завьялова

Валентина Фёдоровна идеологического диверсанта Гущина держит на работе под видом реставратора, а тот разлагает молодежь в художественном воспитании, вокруг себя группирует формалистов. Безнадежно испорчен Михаил Аржанов – тут уж ничего не поделать, а вот за молодого художника Виктора Чудина еще можно побороться» [12, л.137–144]. Фактически обвинив директора музея в укрывательстве и содействии в распространении «вируса формализма», Союз художников явно призывает к ужесточению контроля над деятельностью музея и, в первую очередь, принятию мер к его «независимому» директору.

Обком, реагируя на письмо, обязал Завьялову устроить отчетную *закрытую* выставку произведений Гущина, Аржанова и Чудина для их оценки обкомовской комиссией. Как вспоминал В.Лопатин, в ответ на это обращение В.Ф.Завьялова «организовала» в Обком КПСС встречное письмо от интеллигенции Саратова в защиту Радищевского музея. Среди тех, кто его подписал, были артисты и музыканты. Пока документального подтверждения данного факта не удалось найти. Но косвенные упоминания о ситуации обнаружились в воспоминаниях Владимира Солянова, который в 1961 г. возвратился в Саратов из Коми АССР и пытался устроиться на работу в Радищевский музей. В.Ф.Завьялова на тот момент была вынуждена отказать Солянову: «Ты закончил заграничный институт (эстонский), ты знаком с Гущиным. Сейчас Союз художников ведет против него и против музея очередную кампанию. Когда она закончится, приходи, я тебя приму» [13, 67]. Через несколько месяцев Солянова принимают на работу реставратором. Добавим, что накануне, Солянов пытался вступить в Союз художников и получил категорический отказ, причиной которого стало знакомство с Гущиным. При этом живопись Солянова никто не рассматривал.

Факты нетрудно сопоставить. Они показывают, какой невероятной стойкостью и мужеством обладала директора музея, которая, при постоянном давлении и «сигналах» не побоялась взять на работу «очередного формалиста».

В 1962 г. в музее вновь начинается работа по обновлению экспозиции. В измененный вариант, наряду с работами саратовских художников реалистического направления, вводятся произведения представителя саратовской живописной школы А.Сапожникова, художника-импрессиониста И.Щеглова, авангардиста В.Юстицкого,

«несоюзного» (т.е. не состоявшего в Союзе художников) М.Аржанова [6, л.7]. Обновлением экспозиции занимаются Гущин, Аржанов и Солянов. Им объявляют благодарность с занесением в трудовую книжку за «подбор произведений, составление экспозиции, развеску и восстановление экспозиции Русского искусства» [6, л.7]. Таким образом «узаконились» в экспозиции работы «неофициальных» художников; подбор был признан удачным и «правильным».

Особый случай – работа Михаила Аржанова «Зимка», которая тоже попала в новый вариант экспозиции. Незадолго до этого (1960) она была приобретена музеем. Уже само событие надо рассматривать как символическое. Учреждение, которое обязано служить проводником государственной культурной политики, не только приобрело картину молодого автора, не принятого в Союз художников по причине несоответствия его творчества господствовавшим стилистическим нормам, – но сразу ввело ее в постоянную экспозицию, о чем многие члены этого Союза мечтали годами. Как и в случае с приобретением гущинского автопортрета, данный стал знаком официального признания искусства Аржанова, включения его самого не только в местный (саратовский) художественный контекст, но и в поле российского искусства в качестве одного из лучших представителей, поскольку *постоянная* музейная экспозиция призвана демонстрировать эталонные произведения.

Не менее достойный осмысления случай имел место в следующем году с работой В.Солянова. В 1963 г., вскоре после «нашумевшей» московской выставки, посвященной 30-летию МОСХа (ноябрь-декабрь 1962), резко раскритикованной тогдашним главой КПСС и главой правительства Н.С.Хрущевым, в Саратове готовились тоже к юбилейной выставке, посвященной 25-летию Саратовского отделения Союза художников. Благодаря Владимиру Солянову стало известно о событиях накануне ее открытия. Выставка планировалась в одном из залов Радищевского музея, в нее предполагалось включить местные произведения из советского раздела экспозиции. Зал, по воспоминаниям Солянова, «решено было оставить для юбилейной выставки, не меняя экспозиции. Там висели, в частности, картина П.Кузнецова «Цветы на плетеном стуле», В.Юстицкого «Пейзаж с красным домом», М.Аржанова «Зима» и В.Солянова «Осень в ботаническом саду» [13, с.67–71].

Здесь остановимся: пейзаж Солянова не был собственностью музея, оказался в зале благодаря Гущину, который *самовольно* повесил его на музейную стену, (признав тем самым несомненный художественный уровень). В.Солянов сразу предложил В.Ф.Завьяловой убрать его пейзаж, полагая, что на манер московской выставки и здесь будут искать формалистов. Дальше цитируем: «Да что Вы, Володя», – ответила она, возможно, приняв это за шутку. За несколько дней до открытия выставки Валентина Федоровна с покрасневшим лицом пришла в мастерскую и своим басовитым и взволнованным голосом спросила меня: «Володя, так Вы не сняли свой пейзаж?» – «Нет». – «Снимите, а Аржанова мы как-нибудь отстоим». Я снял. Но отстоять не удалось не только М. Аржанова, но и П. Кузнецова, и В. Юстицкого» [13, с.67-71].

Как ясно, на историю Солянова «наслоилось» продолжение. Его описал в письме к жене и Михаил Аржанов: «…решали вопрос снимать Юстицкого, П.Кузнецова и известного тебе Аржанова или не снимать. Музей в лице Н.И.Оболенской, В.Ф.Завьяловой и художники Бобров и Жуков хотели отстоять, но так как банда была большая, то проголосовали и сегодня преподобную троицу сняли» [8].

Решение принимала все та же выставочная комиссия. Ясно, что члены выставкома учинили соответствующий «идеологический анализ» предложенных к экспонированию произведений. Напомним, работы были частью музейной экспозиции, уже находились в зале, но их заставили «вывести» из него на время выставки. Комиссия решила себя обезопасить мерами в духе постановлений 1948 года. В отличие от московского выставкома, который-таки пропустил чуть раньше на выставку работы, вызвавшие разгромную оценку Н.С.Хрущёва, саратовский выставком, хотя и не отличался единодушием (в его составе были художники, пытавшиеся, как ясно из письма Аржанова, отстоять «спорные» произведения), столичную «ошибку» не повторил, выставка прошла смирно.

История завершилась на торжественном закрытии выставки. На нем вновь столкнулись музей и Союз художников. В.Ф.Гуров, известный своим радикальным отношением ко всякого рода «инакомыслию», обвинил искусствоведов и потребовал от «…бойцов идеологического фронта – быть идейно теоретически грамотными и бдительными». И всю ответственность за появление нового витка формализма возложил на искусствоведов: «искусствоведы в формализме

повинны, искусствоведы: не остановили ищущую молодежь» [12, с.143–144].

Гуров, как всегда, адресовался к своему главному оппоненту в вопросах искусства – В.Ф.Завьяловой, которая, по его глубокому убеждению не только «прикрывала» формалистов, но и признавала их творчество настоящим искусством. За ним выступили другие художники, члены Союза. Они, по большей части, ратовали за «идейное искусство» и возврат к «дооттепельным» временам. Таким образом, Саратовский Союз художников и к концу «оттепели» оставался на старых позициях, что не могло не привести к полному обособлению от него молодых творческих сил, формированию круга «неофициальных» художников.

После этой выставки началось «закручивание гаек», стало понятно, что искусство в СССР не может быть одновременно и независимым, и публичным. Оттепель закончилась. Вскоре после обрисованных выше событий, в декабре 1963 г., не стало В.Ф.Завьяловой. Давление со стороны властей и Союза художников, которое она постоянно испытывала, могли оказаться главной причиной внезапно возникшей и стремительно развившейся болезни. В 1965 г. не стало и Н.М.Гущина. Только с середины 1970-х гг. на редкие выставки попадали работы Владимира Солянова, Вячеслава Лопатина и Виктора Чудина. Михаил Аржанов, до самого ухода из жизни в 1981 г. больше ни на одну выставку не приглашался.

Как показал анализ художественной ситуации, свобода оттепельного времени в Саратове была очень неустойчивой, а непримиримые противоречия в культуре и идеологии жестко отражались на изобразительном искусстве города. С одной стороны, в его пространстве появилось особое пространство свободы, сформировавшееся в стенах Радищевского музея, которое существовало параллельно системе и дало глубокий импульс для развития независимой творческой среды города. Произошло расширение поля искусства: открылись новые выставки, был обновлен состав музейной экспозиции, куда вернулись произведения «художников-космополитов» и мирискусников, признанные ранее «формалистическими». Удалось реабилитировать и вписать в контекст русского изобразительного искусства саратовскую живописную школу, которая практически в полном составе имен заняла место в новой экспозиции. Для ключевых фигур саратовского неофициального искусства – Николая Гущина, а в последую-

щем и для других представителей этого круга, Радищевский музей стал своеобразной «экологической нишей»: здесь они смогли получить альтернативную возможность профессиональной реализации и, благодаря знаниям, авторитету, влиять на его собирательскую, научную и экспозиционную деятельность. Музей же, в свою очередь, приобретая произведения этих художников, обозначал их творчество как настоящее искусство и вписывал в российский художественный контекст.

С другой стороны, в условиях существования идеологической цензуры изобразительное искусство находилось под постоянным контролем партийного аппарата. При этом, в отличие от Москвы, в Саратове, большей частью не столько «чиновники от культуры», сколько сами представители художественного сообщества пытались не допустить свободы творчества, постоянно организуя кампании по борьбе с теми или иными формами искусства. Однако, стратификация сферы искусства состоялась, несмотря на политику режима по сдерживанию этого процесса. Зарождение и становление неофициального искусства – одного из самых масштабных и художественно-значимых явлений в саратовской культуре XX века – происходило в Саратове в сложных и противоречивых условиях, но сумело выстоять благодаря той среде, которая сформировалась за многие десятилетия в городе.

Литература

Архивные материалы

1. Материалы (планы, отчеты, переписка) по проведению мероприятий в связи с 30-летней годовщиной Великой Октябрьской Социалистической революции и избирательной компании 1947 года. // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 173.
2. Отзыв директора музея В.Ф.Завьяловой «О выставке молодых художников» // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 378. – Л.3.
3. Отчет о деятельности музея за 1949 год // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 205.

4. Отчет Саратовского художественного музея им. А.Н.Радищева за 1954 год. // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 278.

5. Отчеты научных сотрудников музея за 1962 год // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 392.

6. Приказы по научной и административной части за 1962 год. // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 387.

7. Протоколы совещаний научных сотрудников музея // Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева. – Ф. 369. – Оп. 2. – Ед. хр. 180.

Опубликованные источники

8. Богадельщикова М. Документальное повествование о художнике Михаиле Николаевиче Аржанове (1924–1981) // Волга – XXI век. – 2007. – № 7–8.

9. Водонос Е.И. Вспоминая и размышляя о Гущине. Саратов. 2006. – 63 с.

10. Каталог выставки работ саратовских художников. Саратов. 1948.

11. Каталог выставки произведений художников РСФСР. К 40-летию Великой Октябрьской Социалистической революции. М. , 1957.

12. Лопатин В.В. Цвет – звук; свет, тьма // Волга. – 2008. – №1. – С. 137-179.

13. Солянов В.А. Магеста. Саратов. – 2003.

Научная литература

14. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1946-1991. – М.: Искусство-XXI век, 2012. – 464 с.

15. Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. – М.: Ш.П. Бреус, 2013. – 496 с.

16. Боровский А.Д. Оттаивание породы // Оттепель. М.: Государственная Третьяковкая галерея, 2017. – С. 20-43.

17. Водонос Е.И. Статьи и публикации: сборник. – Саратов: Амирит. – 2021. – 659 с.

18. Всемирная история / под ред. А.О. Чубарьяна. Т.6. Кн.1.– М.:РОССПЭН. – 2017. – 677 с.

19. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ. М.: Новое литературное обозрение. – 2008. – 320 с.

20. Голицын А.А. Саратовские художники. Возвращенные имена. Саратов: Общество друзей Радищевского музей. – 2021. – 608 с.

21. Девятайкина Н.И, Дорогина Е.А., Зольников М.Е. Образный и музыкально-стилистический язык живописных произведений Н.М. Гущина (1950-е-начало 1960-х гг.) // Культурная жизнь Юга России – Краснодар, 2018. – №. 4 (71). – С.50-57.

22. Дорогина Е.А. Беляева Г.А. «Если выпало в империю вернуться». Николай Гущин: романтик меж двух культур // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов. – Саратов; СПб.: ЛИСКА – 2013. – С. 83-97.

23. Дорогина Е.А. Радищевский музей как альтернативная возможность профессиональной самореализации саратовских художников-нонконформистов // Слово молодых ученых. Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – С. 90-96.

24. Дорогина Е.А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2017. – № 12 (ч.2). – С. 66-70.

25. Дорогина Е.А. Испытание тоталитарной властью: практики саратовских художников и официальный «заказ» // Образ, музыка, текст в их взаимодействиях: современные подходы. Сб. научных докладов и творческих материалов. – Саратов, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – С. 103-110.

26. Дьяконов В.Н. Общественные холсты и частные искажения: политика СССР и споры о модернизме в художественных событиях оттепели // Оттепель. – М.: Государственная Третьяковская галерея. – 2017. – С. 264-278.

27. Пашкова Л.В. Николай Изумительный Гущин // Золотая палитра. – 2009. –№1. – С. 2-9.

28. Пашкова Л. В. Николай Гущин. Возвращение. Саратов, 2015. – 24 с.

29. Пятницына И.Н. Художники круга Н.М. Гущина // СГХМ имени А.Н.Радищева. Материалы и сообщения. Вып. № 7. –Саратов, 1995. – С.134 -162.

30. Пятницына И.Н. Выставки «несоюзных» художников в музее имени А.Н.Радищева // СГХМ имени А.Н. Радищева. Материалы VI Боголюбовских чтений. –Саратов, 1999. – С. 106-113.

31. Светляков К.А. Проблемы и конфликты оттепели: про кино и не только // Оттепель. – М.: Государственная Третьяковская галерея. – 2017. – С. 8-20.

32. Флорковская А.К. К проблеме изучения неофициального искусства СССР 1950-1980-х годов // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. БуксМАрт, 2014. – С.12-21.

33. Флорковская А.К. Противоречия оттепели и проблема формирования художественного многообразия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, 2016. – № 2. – Ч.1. – С. 199-210.

34. Флорковская А.К. Творческие содружества эпохи оттепели: у истоков независимого искусства // Оттепель. – М.: Государственная Третьяковкая галерея. – 2017. – С. 278-291.

35. Флорковская А.К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления. 2019. Дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. На правах рукописи. – Спб. – 424 с.

36. Чудецкая А.Ю. Открыто в закрытом режиме: о выставке группы «Девять» // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. БуксМАрт, 2014. – С. 143-155.

37. Чупринин С.И. Оттепель. События. Март 1953-август 1968 года. М.: НЛО, 2021. – 1192 с.

Валентина Ищенко (Саратов)

Диптих о постмодернизме второй половины XX века

Огромные масштабы городского строительства во второй половине XX века стали возможны благодаря индустриальному типовому проектированию, результатом которого стало эстетическое оскудение и унификация городской среды. Геометрически правильные аскетичные формы, стандартизация, разрушение исторической памяти привнесли с собой обезличивание среды обитания. На волне критики модернистской архитектуры возросли ретроспективные настроения, поиски образного языка, понятного и для архитекторов, и для широкого круга потребителей. Зодчие в очередной раз обратили свой взор к историческому наследию. Возвращение исторических форм произошло повсеместно в рамках течения, получившего название «постмодернизм».

В общехудожественном контексте постмодернизм – такое направление искусства и архитектуры 70–80-х годов в развитых зарубежных странах, которое, отражая разочарование художественной интеллигенции в идеалах, догмах и приемах модернизма, в отличие от других течений искусства Запада, в поисках новых средств выразительности обратилось к привычным и традиционным формам выражения, считая их более понятными и близкими для эстетически неподготовленных потребителей [3, с.15]. Постмодернизм сознательно и открыто противопоставляет себя функционализму, поэтому основные его принципы сформировались как антитеза модернизму. Главный из них – откровенный ретроспективизм и поиски образного языка, понятного не только профессиональной элите, но и широкому кругу городского населения.

Архитектуре США

Постмодернизм, который по сути своей представлял новый виток развития историзма XIX века, в конце 60-х – начале 70-х гг. двадцатого столетия ярко проявил себя в США, что не случайно. Это вы-

звано эмиграцией в США в годы гитлеровского тоталитаризма ведущих мастеров функционализма Вальтера Гроппиуса и Миса ван дер Роэ. Создав свои архитектурные школы на базе Массачусетского и Иллинойского университетов, эти архитекторы способствовали непрерывному развитию данного стиля, который, достигнув апогея в 1950-е гг., стал интернациональным. К этому времени в Америке накопилась наибольшая «эмоциональная усталость» от искусства модернизма. В теоретических трудах осуждалась его «эмоциональная стерильность», приводящая к «эмоциональной девальвации». Поэтому протест здесь стал особенно резким, способствующим формированию идеологии, а затем и практики постмодернизма.

В трудах теоретиков и практиков постмодернизма (Р.Вентури, М.Кюло, Л.Крие, Ч.Мур, А.Росси) были сформулированы его следующие постулаты:

– "подражание" историческим памятникам и "образцам";

– "ссылки" на широко известный памятник архитектуры в общей композиции или ее деталях;

– работа в "стилях" (историко-архитектурных);

– "обратной археологии" – приведение нового объекта в соответствиисо старой строительной техникой;

– "повседневности реализма и античности", осуществляемой путём известного "принижения" или упрощения применяемых классических форм [2].

Развитие архитектуры постмодернизма, освоение исторического наследия, его возвращение в современные композиции шло одновременно различными путями, постепенно сближавшимися как по формальным результатам, так и по концептуальным установкам. Во-первых, в современных по стилю постмодернистских архитектурных композициях появились «цитаты» – буквальное воспроизведение старинных деталей, использовавшихся символически, в качестве своеобразных знаков места и напоминаний об архитектуре прошлого.

Второй путь связан с обращением к региональным особенностям архитектуры. В 70-е годы под воздействием новых процессов в общественном сознании это направление получило название «постмодернистский регионализм».

Третьим путем, формирование которого (так же, как и первого) связано с именем Р.Вентури, было крайне редкое в начале 70-х годов, но постоянно нараставшее к концу десятилетия буквальное воспроиз-

ведение традиционных ордерных форм. Причем, в современных композициях их применение стало программно-алогичным, гротесковым. Проекты этого направления при всей их ироничности и парадоксальности, по мнению их авторов, должны были способствовать зрительному привыканию к новому для современной архитектуры классическому языку.



Вилла Гетти в Малибу
(Р.Лэнгдон, Э.Уилсон).



Портик виллы

Ярким примером постмодернизма выступает музей-вилла им. П.Гетти в Малибу, штат Калифорния (1968–1974, арх. Р.Лэнгдон, Э.Уилсон). Эта постройка претендует на адекватное воссоздание образцов прошлого. Практически это откровенная имитация исторического прообраза, где до мелочей точно воспроизводятся планировка и формы античной виллы Папирусов (итал. Villa dei Papiri). Например, летний театр представляет собой античную арену. Одна из самых больших комнат – атриум – имеет в потолке комплювий, отверстие, через которое в комнату попадает свет и дождевая вода. На полу под комплювием располагается имплювий – бассейн, куда стекают осадки. Украшенный мозаикой, ракушками и масками фонтан во внутреннем дворе является точной копией нимфея в доме Большого Фонтана (Помпеи). Стены портиков украшены фресками четвертого помпейского стиля. Однако постмодернизм включает в себя в качестве обязательных элементы театрализации, игры. Поэтому посетители с удивлением рассматривают ложные нарисованные тени на полу портиков и такие же ложные окна на фасаде здания. Поражают также нарисованные глаза бронзовых скульптур, стоящих во внутреннем дворе.

На вилле Гетти экспонируются музейные коллекции античного периода. На территории виллы расположены четыре сада, в которых представлены растения Средиземноморья, произрастающие на виллах Древнего Рима. В садах помещены многочисленные копии бронзовых римских изделий, найденных при раскопках Виллы де Папири.



Дом на Ричмонд-Хилл

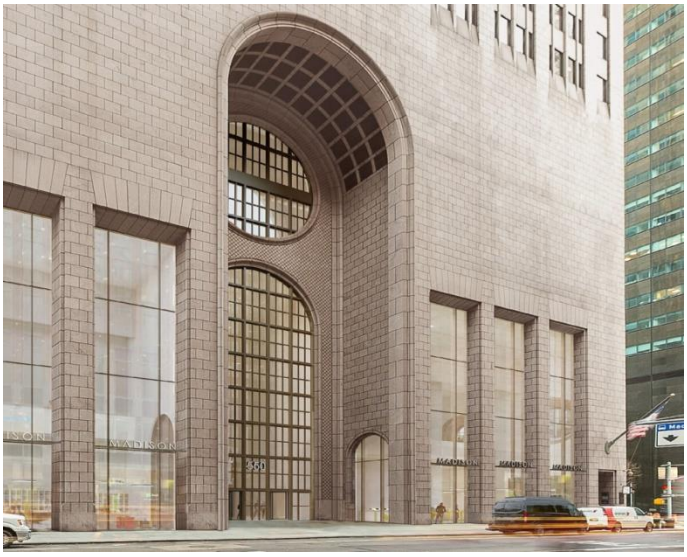


Т.Гордон-Смит Особняк в Ливермоле

Нередко единственной формой своеобразной модернизации ордерной системы оказывалось только необычное цветовое решение, как в особняках американского архитектора Т. Гордона-Смита в Ливерморе, штат Калифорния, получивших символические названия «Тосканский» и «Лауренциана» (1979).

В русле частичного историзма, применяющего отдельные цитаты из прошлого, либо свободные вариации на тему исторических стилей работал Филипп Джонсон. Скандал в архитектурном мире вызвал его проект небоскреба компании «Американ Телефон энд Телеграф» (AT&T) для центра Манхэттена (1984) Здание AT&T резко контрастировало с квадратными стеклянными и металлическими постройками интернационального стиля, возведенными в центре Манхэттена в 1950-е годы. В отличие от этих однотипных небоскребов 37-этажное здание, спроектированное Филиппом Джонсоном и Джо-

ном Берджи, было украшено множеством декоративных элементов. В этом здании применены откровенные цитаты: цоколь – как у палаццо Питти.



Цоколь небоскреба AT&T


Ф.Джонсон небоскреб AT&T

На него поставлена гранитная коробка небоскреба в стиле высотных зданий первой половины XX века, украшенная барочным фронтоном, так называемые «дедушкины часы». Здание заняло видное место в облике Манхэттена.

Еще острее был воспринят проект 44-этажного небоскреба «PPG Place» в Питтсбурге. Его вертикально расчлененный блок, равно как и прилегающие пониженные корпуса, сплошь сформированные из зеркального стекла, в силуэте напоминают формы готических храмов.


Ф.Джонсон небоскреб PPG в Питтсбурге

Одной из характерных черт американского постмодернизма является его игровой, театрализованный характер, а иногда и явно выраженные черты кича и бутафории. Игровое начало сказалось и на трактовке исторических архитектурных деталей. В композициях постмодернистов можно встретить нарочитое нарушение пропорций ордерных форм или классических канонов, например, введение портиков с нечётным числом колонн под фронтоном. Такое алогичное применение ордерных форм в современных композициях связано с именем Р. Вентури.

Первые свои постмодернистские эксперименты архитектор производил с загородными особняками, где заказчики не были против парадоксальных форм, украшающих фасады. Р.Вентури разрабатывал ироничную версию историзма, создавая гротескные декорации. К таким постройкам относится его жилой дом в Делавэре, США (1978). Здесь автор создает очередной эклектический фасад, применяя плоские декорации из нескольких карикатурных изображений приземистых дорических колонн, акцентирующих вход плоским треугольным фронтоном, прорезанным огромной полуциркульной аркой.

В особняках 60-х годов архитектор экспериментирует со столь характерным для классической архитектуры элементом, как арка. Он то накладывает архивольт на плоскость стены как чисто графическую декорацию, то перекрывает проем аркой, но одну ее пяту опирает на простенок, выдвинутый в пролет и тем сокращающий его, а другую пяту подвешивает над проемом. В особняках 70-х годов гротеск проявляется в перебивке масштабов и тектонических отношений: слуховое окно становится самым большим на фасаде и создает непривычный световой эффект в интерьере, камин оформляется в виде дома внутри дома. В то же время и целый ряд архитектурных деталей, и мебель, а также и произведения живописи в интерьере подчеркивают старомодность, создают иллюзии спонтанности, временной глубины.

Крыло Сейнсбери (1987–1991), спроектированное Вентури для Национальной галереи в Лондоне, задумано как иронический комментарий к классической традиции в современной архитектуре. Зодчий подошел к этой задаче почти так же, как к созданию театральных декораций. Он отмечал: «Мне нравится скрытый взгляд Уилкинса на Сент-Мартин-ин-Филдз Гиббса, и я чувствую синкопы в структуре

колонн. Мощь классицизма состоит в том, что он позволяет себя изменять и, тем не менее, сохраняет свою силу» [цит. по 3, с. 94].



Р.Вентури Крыло Национальной галереи



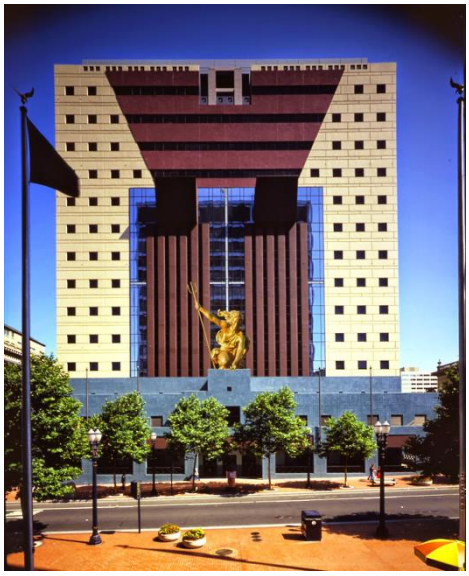
Дом Р.Вентури

Гротесковое применение в современных композициях традиционных ордерных форм со временем стало наиболее популярным. Данные проекты при всей их ироничности и парадоксальности как бы способствовали зрительному привыканию к новому для современной архитектуры классическому языку. В этой линии освоения классического наследия следует разграничивать внутрипрофессиональную иронию и обыденное, потребительское восприятие архитектуры. Гротеск и ирония, легко воспринимаемые специалистами адекватно авторской трактовке, остаются заведомо непонятными для неподготовленного зрителя. Позже это направление получило условное название «ироничная (популистская) архитектура» [1].

Тенденции к пародоксальности трактовки классических форм и деталей ярко проявились в творчестве американского архитектора Майкла Грейвса, который достаточно часто обращается к использованию изображений классических символов. Ключевой в карьере архитектора стало массивное здание коммунальных служб в Портленде. Здание напоминает образ гигантской триумфальной арки. Здесь можно найти большое количество мотивов, интерпретирующих классические детали (портал, замковый камень, пилястры, капители, декоративные фризы). Объем здания представляет собой белый куб, расположенный на трехъярусном голубом стилобате. Здесь отмечается откровенно изобразительная трактовка фасадов. Portland Building критиковали до и во время строительства за его цвет и отсутствие связи с

городским ландшафтом, тем не менее, оно стало хрестоматийным для истории западной архитектуры, а Майкла Грейвса превратило в архитектора мирового масштаба и значения.

Team Disney Building – шутка М.Грейвса над классической архитектурой, храм, треугольный портал которого на своих плечах несут не атланты и кариатиды, а диснеевские гномы. Архитектурную авантюру Майкла Грейвса общество изначально отвергло, но затем приняло с восторгом. Эксперимент поддерживал и оплачивал генеральный директор студии Майкл Эйснер.



М.Грейвс Портланд билдинг



М.Грейвс Банк У.Диснея

Склонность к цитированию историко-архитектурных мотивов придаёт постройкам постмодернистов известную информативность и повествовательность. Не случайно один из основателей и ведущих мастеров постмодернизма Ч.Мур отмечал, что дома должны обязательно что-то рассказывать, как длящаяся театральная пьеса. Архитектор работает во всех архитектурных жанрах: проектирование градостроительных ансамблей, многоэтажных офисов и гостиниц, особняков.

При ярко выраженной индивидуальности в архитектуре Ч.Мура четко прослеживаются характерные для него тенденции обращения к истории и традиции, к символической трактовке архитектурно-конструктивных форм. Ч.Мур стремится привлечь к себе внимание публики, идет на возможно более тесное сближение с потребителем, стремится к максимальной контактности своей архитектуры. Он формулирует собственные принципы. Зодчий провозглашает иронию

и юмор как неотъемлемые составляющие архитектуры. В его творчестве ордерные детали, трактованные часто атектонично, только как знак, или вырванные из привычного смыслового контекста, вначале появились в особняках, облик которых, сохраняя характерные черты современной архитектуры, в целом выделялся яркой авторской индивидуальностью, применением местных материалов.

Исторические источники, к которым в своем творчестве обращается архитектор, чрезвычайно разнообразны. В своих проектах Ч.Мур никогда не воспроизводит образец «дословно», а как будто намеренно искажает исторические формы, сознательно делает свои проекты не так, как было бы «правильно». Зодчий всегда необычен, у него своя профессиональная логика. Так, в частном доме в Оринде при весьма обычном экстерьере поражает интерьер. Пространство формируют восемь колонн, расположенных как бы в углах двух квадратов — гостиной и ванной комнаты. Внутренние стены и перегородки отсутствуют. В этой работе архитектор пытается переосмыслить, трансформировать понятие пространства. Устраняя территориальные границы, он как бы размывает границы отдельных зон путем использования колонн вместо стен. Пространство между колоннами внутри пространства дома, а также колористическое решение интерьера материализуют эту идею, которую позднее Ч.Мур развивает и в своих градостроительных проектах. Акцент делается на второстепенном. Между колоннами в центре дома находятся ванная комната и гостиная, спальня вынесена во второстепенное пространство за колонны, тогда как в традиционном доме ванная комната, как и прочие вспомогательные помещения, занимает положение второстепенное. Ч.Муру понятно значение этой метафоры – ванна как центр дома, купель. Именно в этом проявляется не столько внимание к запросам клиента, сколько чисто авторское решение конкретной проектной задачи.

Ч.Мур использует элементы, существующие в обиходе, но лишает их привычного смысла. В нью-хейвенском доме пространство организовано путем неожиданного смещения функции его отдельных компонентов. Зодчий использует две лестницы: одна – обычная, традиционная, другая – руинированная, со сломанными в неожиданных местах перилами, ироническая. Используются также изящные ионические колонны, которые не доходят до балки, не соединяются с перекрытием, конструкция которого в этом месте обнажена. Ч.Мур предполагает здесь ссылку на другую эпоху, скептическое пере-

осмысление конструкции и, чтобы привлечь внимание, пользуется маскарадными, ярмарочными приемами, создающими смысловые сдвиги, сценографические эффекты.

Его ирония прослеживается не только в проектах индивидуальных домов. В спроектированном архитектором поселке второстепенным повседневным объектам также придается особое значение. Так, прачечная находится в его центре и занимает место сельского колодца; трибуна для оратора располагается рядом с мусорными ящиками, намекая, что все, что бы с нее ни провозглашалось – мусор, хлам; арка в форме уха над телефонами-автоматами – раковина, кабина. Вместе с тем эти «монументы» Ч.Мур считает выражением эпохи: трибуна как выражение мнения слушателей, а телефоны преодолевают пространство, символизируя коммуникацию.

Прямое и широкомасштабное воспроизведение классических архитектурных мотивов с включением элементов иронии и парадокса Ч.Мур применяет в процессе работы над сложной и многоплановой площадью Италии в Новом-Орлеане. Деньги на строительство комплекса выделила итальянская община города, большинство которой составляют сицилийцы. Главное пожелание заказчиков – сохранить и воссоздать в архитектуре образы Италии. Ч.Мур максимально учел эти условия и ориентировался при проектировании на конкретного клиента. Площадь располагается в тени конторских и административных зданий, среди малоэтажных складов XIX в. Спроектирована как социальный фокус (центр) итальянского квартала в Новом Орлеане.

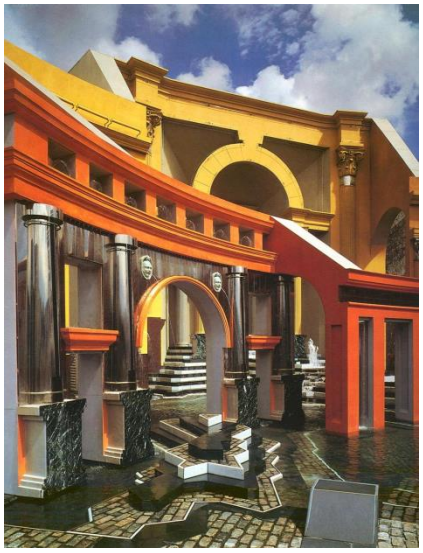
Весь ансамбль решен Муром чрезвычайно экстравагантно. Его отличает популистски-театральное качество постмодернистского классицизма, называвшегося по-разному, то «серьезным», то «китчевым». Здесь автор смело трактует пестрые классические элементы в ярмарочной манере. Художественный образ площади имеет подчёркнуто декоративный празднично-приподнятый карнавальный характер. Круглая в плане площадь вымощена привезенными из Италии темными и светлыми плитами из гранита и мрамора. Все детали композиции выполнены в формах римского барокко. В центре площади располагается «фонтан Треви». Ордерные формы в композиции фонтана имеют только капитель и базу: канелюры ствола колонн иллюзорно формируют струи фонтана. В северной части площади явственно прочитывается выложенная в нескольких уровнях рельефная

карта Италии, по которой вода стекает с возвышенностей в круглый бассейн. Она окружена стенами с колоннадами, выполненными в «классических» ордерах. За «Альпами» Мур располагает колонны укрупненного ордера, здесь в стене устроены вход в ресторан, арка и беседка. Современный, подчёркнуто игровой характер придаёт архитектуре площади металлическая облицовка колонн, цветные неоновые трубки, подчёркивающие канонические членения ордерных форм.

Из-за присутствия воды, из-за использования нетрадиционных для классических ордеров материалов – стали и позолоты, из-за своеобразного освещения масштаб сооружения воспринимается несколько преувеличенным, театральным, экспрессивным. В композиции присутствует присущая постмодернизму "игра на понижение" - банальный металл и неон вместо мрамора, триумфальная арка, ведущая всего-навсего в ресторан.



Ч.Мур Площадь Италии



Фрагмент площади

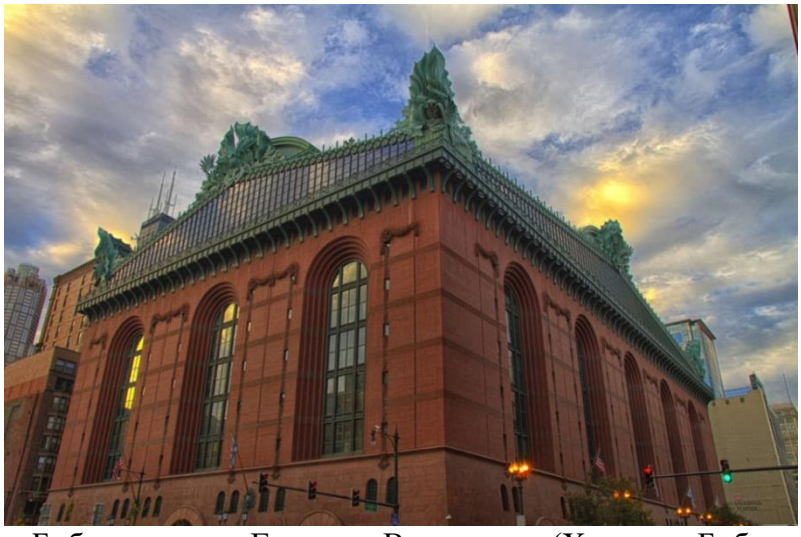
Атектоничное решение арки Лафайета, театрализованный объем классицизированной беседки – каждый из элементов площади иронично, напоминает аксессуары спектакля. Ч.Мур выступает здесь в качестве режиссера разнообразных пространств и форм. Во всем чувствуется сарказм и нарочитость, броскость, скандальность, маскарадность, что подчеркивается лепными масками в тимпанах арок, изо рта которых струится вода. И, в тоже время, не подготовленный эстетически потребитель, простой горожанин, не искушенный в законах построения классических архитектурных форм, воспринимает эту деко-

рацию вполне серьезно, не ощущая иронии архитектора над собой и одновременно над классикой [1].

Библиотека им. Гарольда Вашингтона, США (Хаммонд Биби Рупперт Эйндж) является самой крупной не только в Чикаго, но и в мире. Ее площадь – 70 200 кв. метров. Это оригинальное здание является выдающимся памятником архитектуры постмодернизма. Его внешний облик – причина многочисленных разногласий и споров, которые не утихают до настоящего времени.

При строительстве для отделки фасада использовались одновременно традиционные и современные материалы: красный кирпич, различные породы гранита сочетались с полированным алюминием и зеркальной плиткой. Одним из самых необычных элементов постройки выступают классические арочные окна высотой в пять этажей, расположенные на северной, восточной и южной сторонах здания. Между окнами расположены веревочные фризы.

Крышу постройки украшают массивные скульптурные композиции в античном стиле – семь больших раскрашенных алюминиевых акротерий. Со стороны Стейт-стрит на акротерии изображена сова – символ мудрости, знания, атрибут греческой богини Афины. Акротерии на Конгресс-Паркуэй и по бокам Ван Бюрена содержат семенные коробочки, которые символизируют естественную щедрость. Разделительную полосу между гранитными блоками и кирпичными частями акцентируют настенные медальоны с изображением Цереры и початков кукурузы. Многим критикам здание библиотеки напоминает старинный восточный храм.



Библиотека им. Гарольда Вашингтона(Хаммонд Биби Рупперт Эйндж)



Сова на юго-западном углу постройки

Таким образом, основные постулаты, на которых базируется постмодерн США – это стремление к оригинальным и неповторимым формам, попытки подражать выдающимся историческим памятникам и упрощение классических форм. Характерной чертой постмодернизма в архитектуре стало использование прошлых стилей порой без функциональной необходимости: бетон декорируется различными материалами и становится менее заметен; широко, до злоупотребления, используется стекло; декор отсылает к прошлому.

Постмодернизм США стал единственным значительным направлением зодчества XX в., зародившимся не в Европе. Но его принципы быстро распространились во многие страны. Памятники, построенные в этом стиле, сегодня можно увидеть в самых разных уголках мира. В основном в них располагаются музеи и театры, известные отели и офисные центры. История строительства каждого из таких зданий неповторима, равно как и их внешний облик. Многие современные архитекторы и сейчас продолжают отдавать предпочтение исключительно этому архитектурному стилю, представляя миру все новые эффектные памятники.

Западноевропейская архитектура

Во второй половине XX века засилие банальных прямолинейных зданий в интернациональном стиле, лишающих города их самобытности, игнорирующих историческую память, способствовало общественному отчуждению, в 1970-е гг. переросшему в открытую враждебность по отношению к модернистской (функциональной) архитектуре. Господствующему во всем мире функционализму сознательно и открыто противопоставляет себя постмодернизм, имеющий четкую идейно-творческую установку.

Апробированные архитекторами США постулаты постмодернизма со временем были экспортированы в Западную Европу. Однако в отличие от зодчества США европейская архитектура постмодерна прошла в своем развитии два этапа, истоки которых прослеживаются в европейском историзме прошлого века.

В межвоенный период именно историзм стал основой в проектировании ответственных объектов и их ансамблей в Италии, Германии и Франции. В русле сказанного интересно творчество Рене Сержана. В период между 1901 и 1915 гг. он строит множество частных

домов в Париже, шато в сельских окрестностях Парижа и отель «Трианон-Палас» в Версале. Шато Вуасен (1903–1906), построенное зодчим для графа де Фельса, воспринимается как безукоризненный парафраз стиля Ж.-А.Габриэля. Кульминацией этой реконструкции перфекционизма XVIII в. явилась городская вилла (1910–1913), которую Сержан построил для графа Моисея де Камондо, члена сказочно богатого банкирского семейства. Здание (в настоящее время музей Ниссим де Камондо) было построено как футляр для элегантной коллекции графа с французской мебелью, предметами художественных ремесел, деревянными панелями и живописью XVIII в. Несмотря на то, что главный фасад ориентирован на образец Малого Трианона Ж.-А.Габриэля, здание отнюдь не является его бездушной копией.Так, например, его сложный L-образный план в основном соответствует концепции, которая возникла только после XVIII в.



Р.Сержан Музей Ниссим де Камондо

Характерным примером обращения к историзму в официальной французской архитектуре 30-х гг. стал дворец Шайо (1935–1937), построенный по проектам Жака Карлю, Луи-Ипполита Буало и Леона Азема. Дворец Шайо задуман как пропилеи к выставке. Это монументальный комплекс двух почти кубических зданий с широко распростертыми дугообразными крыльями, обнимающими пространство 60-метровой террасы. Выступающие вперед колоннады дворца Шайо

представляют собой реминисценции классических образцов. Торжественным каскадом ниспадающие с холма к Сене лестницы вторят каскаду водной глади, продолжая традиции французского классицизма и ансамбля эспланады Марсова поля. Стоящие на террасах скульптуры сгруппированы в плотные блоки. Их мощная пластика подобна скульптурам Майоля, а обобщенная геометрия – кубизму.



Ж. Карлю, Л.И. Буало, Л. Азема. Дворец Шайо

Выше озвученные тенденции проявились и в постройках скандинавских архитекторов. Обращение к классицизму демонстрируется в процессе расширения новой глиптотеки Карлсберга (1901–1906), выполненного архитектором Х.Кампманом. Его шедевром является новое здание Полицей-президиума (1919–1924) в Копенгагене - строгое неоклассицистическое здание, расположенное вокруг двора с колоннадой и диаметром, равным диаметру Пантеона. Ярким примером историзма скандинавских стран выступает великолепный концертный зал (Концертхалле) И.Тенгбума (1920–1926) в Стокгольме. Простота его кубических форм почти не нарушается рядом из 10 коринфских колонн, которые поднимаются на всю высоту входного фасада, они весьма стройны и установлены близко к стене. Главный концерт-

ный зал сходен с открытым классическим внутренним двором, потому что имеет иллюзорный, похожий на небо потолок. В торце в портике с ложной перспективой скрывается орган.



И. Тенгбум Концертхалле

«Антракт» европейского историзма продолжался более 20-лет. Именно в этот период получил свое наиболее яркое воплощение функционализм (модернизм), постройки которого обезличили европейские города. По мнению Ж.М.Вержбицкого, в этот период «….архитектурная культура как традиция уступает место высоким инженерно-техническим технологиям. В творчестве зодчих преобладает “интернациональный стиль”, который унифицирует региональные культурные особенности, нивелируя индивидуальное и приобщая всех к одному типу культуры. Культурное многообразие как выражение национально-природной специфики человека заменяется социотехническим монизмом, в котором различие регионов будет сводить-

ся к уровню их приобщенности к информационно-техническим достижениям» [цит. по ст.1, с. 32].

В оппозиции к функционализму оказались многие европейские архитекторы, для которых был важен принцип гармонии с природой (А.Аалто, Р.Пиетиля, Х.Б.Шароун), бережное отношение к собственному историческому наследию (Р.Бофилл, А.Росси, М.Ботта и др.). Поэтому постулаты постмодерна европейскими архитекторами были восприняты с воодушевлением.

Особо много приверженцев постмодернизма в Европе появилось после выхода книги Ч.Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977), которую называют «Библией постмодернизма». Автор буквально провозгласил смерть модернизма, подчеркнув его антигуманность, невыразительность художественного языка, ошибочность модернистской теории и практики. Ч.Дженкс обозначил, что задача архитектора заключается в «…понимании того, что окружающая среда чувственна, неожиданна, исполнена юмора и зашифрована, как доступный прочтению текст» [2, с. 54].

Полная победа постмодернизма на рубеже 1980-х гг. была продиктована его доходчивыми, привычными формами. Однако в результате алогичных применений ордерных конструкций, повторов, использования каменного декора, бетонных имитаций классицистического наследия постмодернизм США со временем приобрел репутацию самого обыкновенного кича. В противовес ему европейский постмодернизм существенно более строг, нежели американский. И это вполне закономерно: новые сооружения строятся в богатом окружении шедевров прошлых веков. Поэтому европейский постмодернизм сохраняет теплоту и человечность стиля.

Названные качества наиболее ярко проявились в творчестве каталонской мастерской Тальер де Архитектур. Заслуга европейских зодчих состоит в том, что они, ориентируясь на высокие композиционные принципы классицизма, использовали широкий потенциал современной строительной техники сборного железобетона. Это позволяло архитекторам следовать самым сложным художественным программам и подтвердить жизнеспособность классической традиции на новом историческом отрезке развития зодчества. Возвратившись к истории архитектуры, начав с усвоения существующей технологии, используя индустриальные методы домостроения и создавая на их базе индивидуальную архитектуру, Тальер де Архитектур заменили

«техническую холодность» современной архитектуры и ее аскетический «пуританизм» вариативностью форм, избыточностью пластических элементов индустриального изготовления.

Руководитель каталонского бюро, его идейный вдохновитель Рикардо Бофилл призывал строить современные города с тем же вкусом, с той же чувственностью, с таким же шармом, как это делали в древние времена, но используя при этом всю тематику урбанизма, которая имеется в распоряжении зодчих в настоящее время. Архитектор мечтал вернуть в город истинное общение (утверждая, что оно может происходить только на улицах и площадях), некогда утерянное тепло, считая, что «…столь пропагандируемое и рекламируемое ныне «умное» жилище – ничто без «умного» города» [3, с.177]. Р.Бофилл отмечает также, что каждое место должно нести индивидуальный отпечаток. Органичность с тем местом, где строишь свое здание, – очень важный момент для архитектуры будущего.

Данный постулат практически воплощен в застройке пригородов Парижа, где коллектив смело интерпретирует язык классики. Мастерски исполненные композиции осуществленных во Франции ансамблей «Озерные аркады» в Сен-Кантен-ан-Ивелин, «Дворец Абраксас» в Марн-ля-Валле, «Антигона» в Монпелье вызывают в памяти реминисценции прошлого, образы классики, узнаваемые зрителями по истории архитектуры и старинным увражам. То же впечатление оставляют проекты «Барочные лестницы», «Балкон над городом», «Площадь Окситании» для Монпелье, «Сады Турии» в Валенсии – всюду собрание легко узнаваемых прототипов. Это, в первую очередь, исчерпывающая номенклатура классических сооружений: амфитеатр, триумфальная арка, дворец, аркады, виадук, обелиск в центре площади, а также все атрибуты ордерных форм: колонны, пилястры, профилированные карнизы, фронтоны. Тематика, привлекающая коллектив, самая разнообразная, источники – смешанные. Много архитектурных тем от Булле, Леду, в ряде случаев – от Пиранези и Микеланджело. В проектах Тальер де Архитектур узнаются и очертания собора св. Петра, и смутно прослеживается своего рода реконструкция римского театра Марцелла. «Французский фасад» с мощным нижним ярусом, деликатным пьяно нобиле, небольшим аттиком и балюстрадой во многом от дворцов на площади Согласия Габриеля, виллы Палладио, виадука в Сеговии.

В планировке очевидное предпочтение отдается барочным ансамблям. В вышеназванных крупных французских композициях Р.Бофилл, опираясь на градостроительное наследие барокко и классицизма, создаёт продуманную пространственную среду из взаимосвязанной системы площадей и улиц. Их пространство создает для жителей района привлекательные места постоянных прогулок и общения.

Наиболее интересен в этом отношении проект района "Антигона" в Монпелье – строго симметричная осевая композиция, которая развивается по перпендикуляру к набережной реки Лез, открываясь к ней полукруглой площадью. Далее на ось композиции последовательно нанизаны трёхлепестковая в плане площадь, квадратный сквер, вытянутая вдоль оси площадь Тысячелетия (повторяет габариты площади Навона в Риме). Завершает ансамбль четырёхлепестковая площадь Номбре де Ор (золотого сечения). Смену зрительных впечатлений при пересечении столь разнообразных пространств обогащает продуманное решение как самих площадей, так и соединяющих их анфиладных арок, окружающих зданий.



Р.Бофилл Антигона



Площадь Нобре де Ор

Столь же продуманы "Озёрные аркады" и "Абраксас". В обоих случаях строго соблюдены принципы классической симметрии в организации пространств, но их композиции индивидуальны и принципиально различны. Композиция жилого комплекса "Озёрные аркады" навеяна образами древнеримских акведуков. Она составлена из односекционных жилых блоков ("устои" акведука), связанных между собой высокими (в четыре этажа) арками и проходящим по аркам пятым, аттиковым этажом. Здание, решенное в виде виадука, располо-

жено на берегу озера и напоминает замки в долине Луары. Градостроительный замысел автора – разместить комплекс над озером – обеспечил возможность целостного панорамного восприятия его композиции с больших дистанций, как пышной театральной декорации, придающей всему ансамблю праздничность – эмоцию, давно ушедшую из архитектуры массовой жилой застройки.

Классика в работах Тальер де Архитектур звучит в полный голос, а инновации современности как бы читаются между строк, придавая дополнительный смысл всему прочитанному. По-особому многозначителен «Дворец Абраксас» в Марн-ла-Валле. Этот жилой монумент, образующий как бы греческий театр, имеет форму полукруга. На внутреннем фасаде до седьмого этажа сделаны большие колонны из стекла, выполняющие роль эркеров. Композиция комплекса симметрична, обнимает полузакрытое пространство двора. Поверхность территории двора спланирована уступами, образующими открытый амфитеатр. Авторы базировались на классической тектонике членения фасадов на "основание", "тело" и "венчание", применение традиционных для французского классицизма вытянутых пропорций окон, треугольных и лучковых наличников, ордерных пилястр, колонн и антаблементов. Архитекторам удалось доказать, что использование таких форм в сборном железобетоне вполне возможно. Вдоль общей поперечной оси всех трёх сооружений комплекса устроены разрывы



Р.Бофилл Озерные аркады

"сплошности" застройки: полный – в "театре", в виде высоких арок – во "дворце" и "триумфальной арке". Благодаря этому в ансамбль вовлекается внешнее пространство, что исключает изоляцию комплекса от окружающей застройки.



Р.Бофилл Абраксас.Театр



Абраксас. Триумфальная арка

Ансамбль «Барочные лестницы» был задуман как остров внутри хаотично застроенных кварталов. Проект состоит из двух зданий, обрамляющих две площади. Одна – эллиптической формы («Хрустальный эллипс»), а другая – в виде амфитеатра. Фасады зданий, построенные из сборных бетонных элементов, как бы защищают внутренние публичные дворы-площади, дворы-театры.



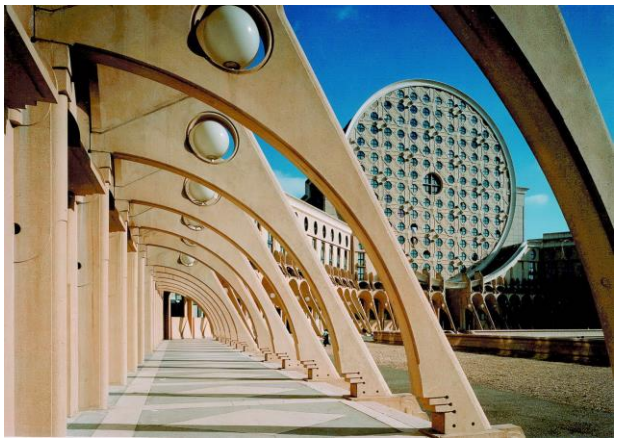
Р.Бофилл Барочные лестницы

Иначе работает Мануэль Нуньес-Яновский. Несмотря на разрыв с Тальер, во всех работах Нуньеса критики видят отголоски «стиля Бофилла», эволюция которого прошла многие этапы. Он полностью пренебрегает социокультурным содержанием исторических форм, комбинируя в одной композиции разнородные стилистические элементы. Его «Арена Пикассо» в Марн-ля-Валле представляет собой краткую историю архитектуры от аркбутанов до Леду в контексте научной фантастики. В этом комплексе средневековые формы – галерея из аркбутанов в нижнем ярусе – несут формы, характерные для века Просвещения. Два гигантских диска, фасадные плоскости которых членятся мощными кессонами, напоминают пчелиные соты. Отдельные детали, например, светильники, фланкирующие наружные лестницы, будто позаимствованы из декорации «космических» кинофильмов.

«Площадь Пикассо» М.Нуньеса и 18-этажные структуры «Дворца» Тальер расположены в противоположных концах Марн-ля-Валле. Но если ансамбль Тальер не заставляет долго сомневаться относительно его предназначения – коллективом проведена определенная работа, чтобы придать его образу жилой характер – то диски М.Нуньеса оставляют устойчивое впечатление «необитабельных» форм.



М. Нуньес Арена Пикассо



Аркбутаны

Работы Тальер де Архитектур помимо того, что они подтвердили жизнеспособность классической традиции на новом историческом отрезке развития зодчества, ценны в том отношении, что выявили один из путей эстетического развития индустриального домостроения. Они воочию показали, что на базе индустриальных методов

строительства возможно создавать индивидуальную, неповторимую в художественном отношении архитектуру. Р.Бофилл со своими установившимися взглядами остро востребован и в XXI веке. Так, компания RBI привлекла именитого испанского мастера к созданию проекта многофункционального жилого комплекса, который планировалось построить в Центральном районе Санкт-Петербурга, неподалеку от Смольного. Среди проектов, выполненных зодчим для России, главным реализованным на сегодняшний день остается «Ленинград-центр», возведенный в Санкт-Петербурге в 2014 году на месте бывшего культового кинотеатра «Ленинград».

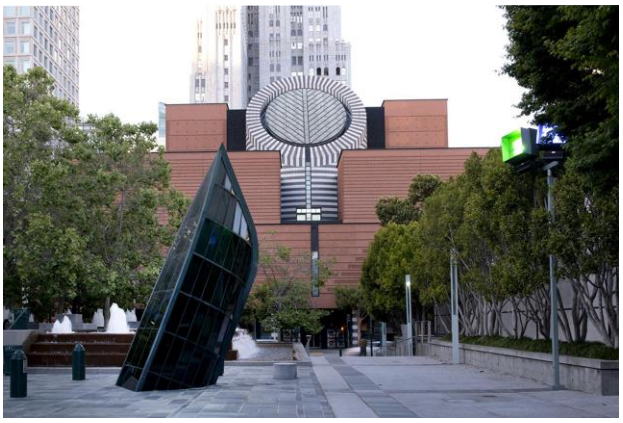
Постройкам швейцарского архитектора Марио Ботта свойственна подчеркнутая симметрия, четкое геометрическое построение формы. Однако при этом все они имеют аналоги из других эпох. В одном из интервью Марио Ботта рассказывает: «В моем случае на меня повлияли две основные темы, характеризующие родину. «Народная» архитектура с характерной строгостью и разреженностью конструкций и великая римская культура. Лаконизм и обнаженность романских построек волнует меня с юношеских лет» [4].

Многие постройки Ботта облицованы горизонтальными полосами, имитирующими руст. Так, Музей современного искусства в Сан-Франциско своей ступенчатой структурой напоминает мощное брутальное укрепленное сооружение. Массивная оболочка наружных стен обработана горизонтальными членениями – рустом. Над главным входом горизонтальные членения прерываются, освобождая плоскость стены для темы крупного замкового камня.

Часовня Санта Мария дельи Анджели Монте Тамаро (Тичино) построена 1996 году. Уютно устроившись на высоте 2000 метров, часовня как бы защищает долину Лугано. Зрелищность и нестандартность проявляются в ее архитектуре очень ярко: прямоугольные окна-бойницы, каменные водометы, обзорная площадка на крыше. Внутри – мистический полумрак, из которого точно распределенный свет выхватывает наиболее значимые элементы: алтарь, руки Спасителя на фресках. Милый сердцу Ботта срезанный цилиндр использован и здесь, но на этот раз он глухой, к нему пристроены лестница и длинный пандус.

Постройка, выполненная из грубо обработанного порфира, в тишине и лучах солнца напоминает одновременно «средневековый бастион» и «римский виадук». Такое сочетание великолепно, потому

что в этих местах пересекались важнейшие пути Европы в течение тысячелетий. Ботта неоднократно отмечал, что строительство таких церквей, как в Моньо или Монте Тамаро есть акт сопротивления культуре преходящего.



М.Ботта Музей современного искусства.



Часовня Санта Мария дельи Анджели

Классицистические мотивы читаются и в постройках Альдо Росси. В 1966 году выходит его книга «Архитектура города» («L'architettura della città»), которая имеет большой успех во всём мире. Автор ее утверждает, что все города помнят своё прошлое, которое выражается через памятники архитектуры. По его мнению, связь между прошлым и будущим заключена в самой идее города, которая присутствует в ней, так же, как память присутствует в жизни человека. Альдо Росси противопоставлял модернистам, стремившимся творить с чистого листа, свое убеждение, что исторические здания являются носителями коллективной памяти, и образуют каркас города [5]. Реализуя свои взгляды на практике, Росси пытался создавать здания, которые в будущем могли бы стать таким каркасом.

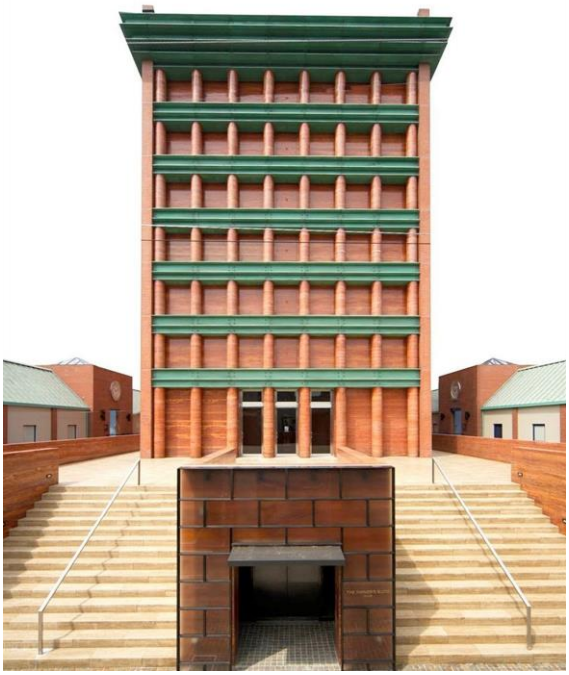
Этот постулат стал основополагающим при постройке плавучего Teatro Del Mondo (Театр Мира), созданного Альдо Росси для Венецианской биеннале 1980 года. Небольшой мобильный театр вмещает 250 зрителей. Он легко мог перемещаться по воде и показывать спектакли в разных уголках Венеции. В основе сооружения – деревянный каркас и конструкция подмостков. Облик театра отсылает к архитектуре прошлого, а также интерпретирует тему Венеции как города на воде. Росси было важно вписать свой объект в имеющийся контекст, а не противопоставить их. При постройке театра архитектор рассуждал о коллективной памяти и взаимосвязи зданий в городской среде.

А выбор дерева в качестве материала связан с ассоциативным рядом: «театр – корабль». Театро дель Мондо Росси охарактеризовал как место, где заканчивается архитектура и начинается мир воображения.

Фурор произвела работа мастера «Отель Палаццо в Фукуоке» в форме терракотового параллелепипеда, лишенного окон на фасаде. Альдо Росси объяснял, что в интерьере важен не вид из окна, а жизнь и события, которые разворачиваются внутри здания. На фоне фасадной стены из розового травертина стоят семь ярусов колонн, которые подчеркнуты зелеными стальными горизонталями карнизов. А.Росси удалось создать небольшую модель фрагмента классического города, центром композиции которого явилось здание отеля.



А.Росси Театр дель Мондо


Отель Палаццо. Фукуока

В поздний период творчества Альдо Росси также использовал как элементы классических ордеров (акцентирование углов колоннами), так и целые фасады «классицистического особняка». При постройке квартала Шютценштрассе в Берлине архитектор применил стилизацию под узкие старинные домики. Комплекс состоит из четырех дворов, в том числе восьмиугольного, и построен на пустыре Берлинской стены. Фасад дома на Шютценштрассе 8 был отреставрирован в стиле итальянского неоренессанса.



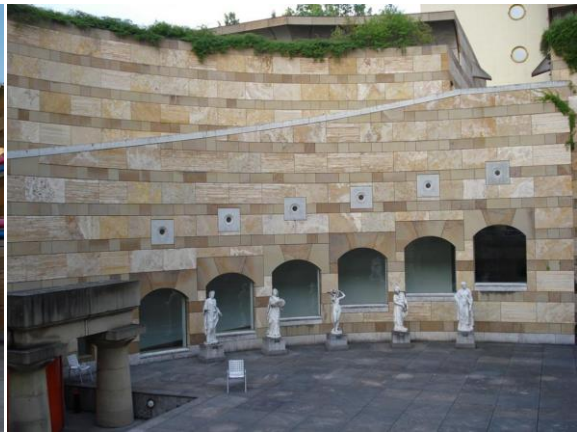
А.Росси Квартал Шютценштрассе. Берлин.

Новая Государственная галерея в Штутгарте (1977–1984) Джеймса Фрэзера Стирлинга – это путешествие по времени. Пристроенный к существующему зданию галереи этот объект представляет собой почти дословную материализацию идеи путешествия по различным архитектурным стилям. Ярко окрашенные круглые стальные поручни, вытянутые вдоль пандуса, укрупненные и ярко выкрашенные вентиляционные решетки и козырьки входа – дань хай-теку. Композиционное ядро центрального двора – ротонда – прямая цитата из архитектуры эпохи Возрождения. Арочные окна в романском духе, древнеегипетские карнизы, греческие колонны и ренессансные ротонды – примеры архитектурных «цитат» из стилей прошлых эпох.

Ироничное обращение к ордерным элементам осуществлено в условиях свободной игры с различными заимствованными в истории архитектурными темами [6].



Д. Стирлинг Новая Государственная галерея. Штутгарт



Ротонда

Настоящим украшением площади Шток-им-Айзен-плац в Вене стало здание Торгового центра Хаас Хаус, выполненное в стиле постмодерн по проекту австрийского архитектора Ганса Холляйна (1990). Строительство эффектного здания вызвало много споров в кругах архитектурных критиков и изначальное отторжение у местных жителей, многие из которых полагали, что его оригинальный современный внешний вид контрастирует со стоящим по диагонали напротив собором Святого Стефана и совершенно не гармонирует с расположенными поблизости историческими постройками.

Специалисты утверждают, что на строительство этого оригинального железобетонного здания архитектора вдохновила римская цитадель Виндобон, возникшая на территории бывшего кельтского поселения (I в. до н.э.) и положившая начало истории Вены. Здание имеет такой же полукруглый фасад, при его отделке использовались как современные (зеркальная плитка), так и характерные для исторической венской архитектуры элементы. Нижний ярус комплекса, облицованный серым гранитом, перекликается с такими же серыми каменными фасадами окружающей исторической застройки. Для отделки верхних ярусов зодчий применяет характерные для современной Вены цилиндрические формы и зеркальные плоскости, на которых отражается площадь Святого Стефана, готические башни собора и детали исторической застройки. Этими приемами зодчий сумел создать иллюзорную, но хорошо заметную перекличку нового здания с

историческим наследием Вены, вписав его в общий контекст венской традиции и создав исключительно оригинальный, но, тем не менее, органичный городу ансамбль.



Г.Холляйн Торговый центр Хаас Хаус.



Зеркальные плоскости постройки

Таким образом, постмодернизм, убедительно и мощно выступивший за охрану исторически сложившейся среды обитания человека, в короткие сроки стал важным идейно-творческим направлением, которое оказало и продолжает до настоящего времени оказывать влияние на профессиональное сознание архитекторов всего мира

Литература

1. Толстикова И. И. Контаминация культурных смыслов в архитектуре XX века [Электронный ресурс]. - URL: http://cyberleninka.ru/article/n/kontaminatsiya-kulturnyh-smyslov-v-arhitekture-hh-veka (Дата обращения 03.10.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма // пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.,ил. - Перевод издания: The Language of Post-Modern Architecture / Charles A. Jencks. - Rizzoli.

3. Шукурова А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1990. 317 с.,ил.

4. Марио Ботта - биография и творчество [Электронный ресурс]. - URL: https://delovoy-kvartal.ru/mario-botta-biografiya-i-tvorchestvo/ (Дата обращения 10.12.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

5. Философия в архитектуре Альдо Росси [Электронный ресурс]. - URL: https://vk.com/wall-52526415_10210 (Дата обращения 20.01.2022). Загл. с экрана. Яз. рус.

6. Стивенсон Нил. Архитектура. Архитектурные шедевры со всего мира. - М. Дорлинг Киндерсли /Dorling kindersley. 1999. 112 с. (Серия: Домашний музей).

Сведения об авторах

Алиева Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета.

Бурганова Мария Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова

Го Цин (Китай) – аспирантка Российского государственного университета имени А.И.Герцена.

Грачёв Вячеслав Николаевич (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур Военного университета Министерства обороны РФ.

Губарева Оксана Витальевна (Петербург) – кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств.

Девятайкина Нина Ивановна (Саратов) – доктор исторических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, профессор кафедры методики преподавания истории Московского государственного педагогического университета.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-

педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

Дорогина Елена Алексеевна – кандидат искусствоведения, заведующая отделом современного искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н.Радищева, старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова.

Задерацкий Всеволод Всеволодович (Москва) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, заместитель председателя Союза композиторов России, художественный руководитель Академии музыки «Новое передвижничество», заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии Российской Федерации.

Ищенко Валентина Алексеевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского института кино и телевидения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Киндзерская Марина Александровна (Москва) – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и философии Российского экономического университета имени Г.В.Плеханова.

Медушевский Вячеслав Вячеславович (Москва) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского и Российской государственной специализированной академии искусств.

Савинченко Татьяна Игоревна (Москва) – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и философии Российского экономического университета имени Г.В.Плеханова.

Хисямутдинова София Ринатовна (Саратов) – студентка магистратуры Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Время шестидесятников XX века. *Очерк первый* 3

Николай Хренов (Москва)
Шестидесятые и шестидесятники в истории России XX века
Часть первая 16

Вячеслав Медушевский (Москва)
Недоработки шестидесятничества
(на примере одного эксперимента)..... 35

Вячеслав Грачёв, Вячеслав Медушевский (Москва)
Чудо русского шестидесятничества
(из беседы В.Н.Грачева с В.В.Медушевским)..... 67

Всеволод Задерацкий (Москва)
О 60-х 60 лет спустя..... 84

Александр Казин (Петербург)
Частицы бытия. Роман с философией (избранные отрывки) 94

София Хисямутдинова (Саратов)
Триада о поэтах-шестидесятниках 252

Го Цин (Китай)
Обзор развития истории русского искусства 1960-х годов 273

Оксана Губарева (Петербург)
Иконописные лики советского модернизма..... 279

Мария Бурганова (Москва)
Суровый стиль в искусстве 60-х годов XX века 288

Ольга Алиева (Екатеринбург)
Образ Урала в живописи «сурового стиля»
художников Свердловска 301

Марина Киндзерская, Татьяна Савинченко (Москва)
Тематика советских плакатов второй половины XX века 313

Елена Дорогина, Нина Девятайкина (Саратов)
«Оттепель» в социокультурном пространстве
Саратова (феномен Радищевского музея)..... 317

Валентина Ищенко (Саратов)
Диптих о постмодернизме второй половины XX века..... 334

Сведения об авторах..... 363

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 37

По материалам IX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART IX»

22 февраля 2022 года

Редактор: С.Шлыкова
Компьютерная верстка: С.Шлыковой

Подписано к печати 24.03.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 23. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж 100. Заказ 30.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1