

Тамара ДЬЯКОВА

НАЕДИНЕ



АО «Воронежская областная типография»

Воронеж

2022

УДК 821.161.1-4
ББК 84(2=411.2)6-4
Д 93

Издание осуществлено при финансовой поддержке
департаментa культуры Воронежской области.

Д 93 **Дьякова Т. А.**
НАЕДИНЕ. – АО «Воронежская областная типография». –
Воронеж, 2022. – 356 с.

В книгу включены статьи и интервью культуролога Тамары Александровны Дьяковой, посвящённые искусству и литературе, творчеству и современному музейно-выставочному процессу. Особое место в издании отводится текстам, определяющим различные грани культурной истории Воронежа, и наиболее заметным событиям художественной жизни города. В центре внимания автора находятся люди культуры: художники, критики, писатели, музейные работники и учёные. Они являются героями статей и собеседниками.

Для всех интересующихся вопросами культуры.

ВСТУПЛЕНИЕ

Нас несёт по жизни поток каждодневных дел. Стремительные и хладнокровные его объятия настигают каждого из нас повсеместно: дома, на улице, на службе, в транспорте... Остаться наедине со своими мыслями, чувствами, желаниями кажется почти невероятным. *Publica persona* – это не только о медийных фигурах, это обо всех нас. Необходимо обрести определённый регистр переключения, чтобы погрузить себя в уединённое и сосредоточиться на сокровенном. И вокруг всегда большое число людей, которые ежеминутно напоминают, что мир принадлежит не автономной персоне, а массам.

Даже те пространства, которым изначально была предписана судьба особых потаённых мест, превратились со временем в зоны массовых зрелищ. Орхан Памук справедливо заметил, что великие музеи, ставшие обязательной для посещения туристической достопримечательностью и государственным символом, показывают, что история нации важнее, нежели история отдельной личности. Но именно индивидуальная история человека может быть сегодня для культуры особенно важна. Именно она, а не эпохальный свод человеческих судеб целого народа, порой значительней для понимания природы происходящего в мире.

Притяжение уединения вполне объяснимо. Ведь только прямой контакт с произведением искусства позволяет не только получить творческий импульс от автора произведения, но и самому послать лучик своего взгляда гению. Каждая живая реакция воспринимающего усиливает энергию художественного творения. Уединение музея в этом ряду особенное. Здесь оста-

новка перед экспонатом в нашем постоянном жизненном круговороте является самой естественной и необходимой.

В этой книге собраны статьи, в которых мне посчастливилось в разные годы вести со своими визави диалоги о судьбе человека в культуре. Или, оставшись один на один с книгой, картиной, музейной экспозицией, литературным архивом, открывать в окружающих вещах то, что ускользает в повседневной суете. Эта особенная форма проживания – наедине – становится в перенасыщенном событиями мире лучшим способом осознать непосредственную связь с теми, кому удалось по-своему определить неповторимое очарование и глубинную суть простой человеческой жизни.

Вовлекая читателей в такой поиск мест уединения, хочется надеяться, что и для них он станет значимым источником открытия тех граней человеческой жизни, которые определяют истинный и непреходящий её смысл.

ПРИЗРАК ЧУДЕСНЫЙ

*Этой краткой жизни вечным измененьем
Буду неустанно утешаться я, –
Этим ранним солнцем, дымом над селеньем,
В алом парке листьев медленным паденьем
И тобой, знакомая, старая скамья.*

*Будущим поэтам, для меня безвестным,
Бог оставит тайну – память обо мне:
Стану их мечтами, стану бестелесным,
Смерти недоступным, – призраком чудесным
В этом парке алом, в этой тишине.*

И. А. Бунин

САДЫ-ВОСПОМИНАНИЯ

*Листья падают в сад...
В этот старый сад, бывало,
Ранним утром я уйду
И блуждаю где попало.*

И. А. Бунин [1]

Строки, вынесенные в эпиграф статьи, Иван Бунин написал в двадцать восемь лет, а элегическое настроение, связанное с увяданием осенней природы, поэт испытал ранее и хранил многие годы. Чувство контраста энергии юного сердца и медленного затухания жизни старого сада спустя время нашло своё образное воплощение в приведённом выше стихотворении.

Воспоминания о тех эмоциональных ощущениях, которые переполняли автора строк в разные периоды жизни, начиная с самого раннего детства, будут являться одним из самых значимых источников лирики Бунина. Спустя почти четверть века поэт, например, будет воспроизводить своё восприятие летнего зноя так, как он его «чувствовал» будучи мальчиком, всецело поглощённый природной жизнью родных мест, – огромного, неисчерпаемого источника красоты и гармонии.

*Чем жарче день, тем сладостней в бору
Дышать сухим смолистым ароматом,
И весело мне было поутру
Бродить по этим солнечным палатам!*

*Повсюду блеск, повсюду яркий свет,
Песок – как шёлк... Прильну к сосне корявой
И чувствую: мне только десять лет,
А ствол – гигант, тяжёлый, величавый... [2].*

Для будущего поэта Бунина память ощущений становится прологом к его особой манере письма. В отзыве Академии наук на поэтический сборник «Листопад», за который Бунин получил Пушкинскую премию, такая точность чувственного восприятия мира была названа «доказательством того, что истинный художник находит в образах природы и настроениях человеческой души бесконечное множество новых оттенков красоты, не прибегая к искусственным приёмам символизма, импрессионизма и декадентства...» [3, 10]. Неповторимый образный строй бунинской лирики исключал эстетику, ориентированную не на реальность, а на существующие культурные матрицы. Он отрицательно относился к искусственной языковой метафоричности, отстранённой символичности, ассоциативности с уже известными литературными текстами, что становилось в период становления поэтического стиля Бунина литературной модой. Его лирика строилась на детализированной картине личных воспоминаний и искреннем обнажении чувств.

Точность воспроизведения эмоциональной реакции, которая возникала у поэта в тот или иной момент жизни, особенно ярко воспроизводилась в отношении природы. И спектр данных лирических переживаний у Бунина был очень широк. Сам автор не соглашался с критическими оценками современников, считавших его исключительно писателем «тишайшим», т.е. элегическим певцом осени, последним поэтом «дворянских гнёзд». В 1915 году в своей «Автобиографической заметке» Бунин опровергал данную оценку: «А между тем человек-то я был как раз не тишайший и очень далёкий от какой бы то ни было определённости: напротив, во мне было самое резкое смешение и печали, и радости, и личных чувств, и страстного интереса к жизни, и

вообще стократ сложнее и острее жил я, чем это выразилось в том немногом, что я печатал тогда» [3, 6].

Природа, предстающая в произведениях Бунина, под стать мировидению самого автора – сложна и многообразна. По тонкому замечанию Д. Быкова, «Бунин поразителен тем редким в русской литературе сочетанием, которое Толстой отмечал применительно к Тургеневу. Он говорил: “Одно, в чём он мастер, что руки опускаются писать после него, – это пейзажи...”» [4, 515].

И одним из наиболее частых мест переживания жизненных событий у Бунина становится сад. В поэтике Бунина этот образ полисемантичен и эстетически встроен в концептосферу всего его творчества. В данном случае можно говорить о цельности прозаического и поэтического текстов, учитывая, как часто в бунинском рассказе или повести мы обнаруживаем свойственные лирике внимание к деталям и видение мира, построенное на полутонах, иррациональных оценках, предельно обострённой чувственной реакции.

Такая манера письма Бунина давно подмечена филологами. Исследователи говорят о синестетической склонности этого автора при создании художественного образа описывать физические ощущения, «совмещающие объективные и субъективные впечатления, воплощая тем самым стремление писателя на бессознательном уровне обнаружить тайные связи, пронизывающие каждое явление бытия» [5, 10].

Данный творческий подход всегда обеспечивает метафорический характер образа сада, который становится в процессе творчества, философского созерцания, любовных страстей местом развития чувств. Здесь устраняются социокультурные грани сада, а на первый план выдвигается внутреннее переживание автора.

Показателен в этом плане бунинский сборник рассказов «Тёмные аллеи», где сад – это не только место сюжетного развития событий, но и образ, раскрывающий в динамике своего развития всю глубину чувства любви. В ряде рассказов Бунин

на именно в саду происходит первое свидание влюблённых, именно сад становится свидетелем зарождающегося чувства, взаимной симпатии, нарастающей энергии притяжения. Герой рассказа «Поздний час», оказавшись через двадцать лет там, где он испытал светлые мгновения любви, переживает вместе с нахлынувшими воспоминаниями и чувство первой восторженной нежности и близости: «И вот в такую ночь, в тот поздний час, когда в городе не спал только он один, ты ждала меня в вашем уже подсохшем к осени саду» [6]. Возвращаясь в своих воспоминаниях к картинам провинциального городка, в котором сад стал эпицентром сильных чувств, автор реконструирует эмоциональную историю их любви.

Для героев многих рассказов этого бунинского цикла сад выступает и местом первой разлуки влюблённых, и полного их разрыва. Как и в рассказе «Таня», где сад чутко реагирует на душевные переживания героя и становится символическим целым с ним, что легко почувствовать в лексическом строе текста. «Весь изобразительно-описательный фон, подготовленный лексемами “шумел”, “беспокойно”, “торопливо”, обнажившийся при описании сада, подготавливает тяжёлую развязку. Негативное восприятие образа сада коррелируется с ощущениями главного героя накануне неожиданного отъезда в Москву, предвещаая неминуемость разлуки с Таней» [7, 155]. Автор данной точки зрения И. П. Проторчина подчёркивает, что сад берёт на себя функцию символического спутника этой истории любви, своего рода талисмана любящих сердец [7, 156].

Усадебный текст этого писателя находится в постоянном развитии, благодаря чему и образ сада меняется от одного этапа творчества к последующему. По мнению М. А. Кузнецовой, «ранняя проза Ивана Алексеевича Бунина за редким исключением бесфабульна и представляет собой сменяющие друг друга впечатления, цепи картин жизни русской провинции. Такая особенность присуща ей отчасти от того, что она тесно связа-

на с лирической поэзией Бунина, в частности, со стихотворениями “Пустошь”, “Призраки”, “Запустение”. Симпатии Ивана Алексеевича Бунина в лирике, как и в прозе, обращены в патриархальное прошлое» [8, 23-24].

Его зрелая проза, созданная до эмиграции, куда входят такие знаковые рассказы, как «Антоновские яблоки», «Суходол», «Ночной разговор», «Последнее свидание» и «Грамматика любви», создаёт устойчивую символику запустения и распада не только тогдашней дворянской усадьбы, но и всей России. Такой ракурс естественен для человека, «чья усадьба распалась, чья семья обнищала, чья работа оказалась не нужна и, наконец, чья страна гибнет на глазах» [4, 520]. В этом смысле русская усадьба Бунина – это микромодель всей страны, сотрясаемой революциями.

Иной семантический ряд рождают произведения, написанные в эмиграции и воспроизводящие воспоминания о дворянской дореволюционной усадьбе. Рассказ «Несрочная весна», повесть «Митина любовь», роман «Жизнь Арсеньева», сборник «Тёмные аллеи» исполнены гармонии внешнего мира с душевными переживаниями героя – чувством одиночества и элегического раздумья о жизни. В контексте всей писательской биографии образ усадьбы проходит путь от обращения к патриархальным картинам русской жизни к тревожному переживанию устоев прежнего существования и, наконец, лишь к воспоминанию.

Воспоминания неразрывно связаны с особым чувством грусти, поскольку, какими бы светлыми не были картины и образы прошедшего, они всегда – прошлое. Аида Разумовская указывает на особую психологическую установку в творчестве Ивана Алексеевича с ранней потерей отеческого дома. «Элегические мотивы прозвучали в поэзии Бунина задолго до эмиграции. Печаль по прошлому окрасила поэзию Бунина, когда он, вынужденно покинув родной дом, скитался ещё по России. Тем более Бунин глубоко тосковал по родине в зрелом возрасте, оказавшись вдали от неё и понимая невозможность для себя

возвращения назад» [9, 139]. Литературовед справедливо замечает, что уже ранняя лирика Бунина демонстрирует неразрывную связь в сознании поэта усадьбы и деревни, окрестных полей и рощ. Это позволяет поэту через описание природы выразить свою боль за несчастную Россию.

Но усадебный сад и в непродолжительной временной дистанции воспоминаний Бунина тоже отражает нарастающий хаос разрушения. В «Антоновских яблоках», начинающихся с фразы «Вспоминается мне ранняя погожая осень», слово «помню» будет проходить рефреном через весь текст и обозначать границу между той благополучной русской усадьбой с патриархальным устоем, которая осталась лишь в памяти, и той усадьбой, которая на глазах писателя разрушается. От того милого сердцу сада остался лишь аромат антоновских яблок. «Сад у тётки славился своей запущенностью, соловьями, горlinkами и яблоками, а дом – крышей. Стоял он во главе двора у самого сада, – ветви лип обнимали его, – был невелик и приземист, но казалось, что ему и веку не будет...» [10].

Воспоминания обозначают водораздел между Россией времени благополучия и процветания и времени катастрофических разрушений. В этом смысле чеховская фраза «Вся Россия – наш сад» справедлива и по отношению к Бунину.

Много путешествуя по миру, в том числе по Палестине и Италии, писатель имел возможность видеть и сады, которые стали частью мировой истории. Они легко уносили воображение странствующего поэта не просто в далёкое прошлое, но в вечность. И именно сады, в которых лежали камни тысячелетней истории или произрастали деревья возрастом в несколько столетий, для Бунина открывали путь к бессрочному ходу времени. Сады, как справедливо заметила М. Ю. Фиш, «это прежде всего природное, а не цивилизованное пространство», а значит не знающее исторической хронологии место [5, 19].

Через личное присутствие, через воспоминание об этом присутствии поэт может дать начало вечности только через слово:

«Из древней тьмы, на мировом погосте, / Звучат лишь Письмена» [1]. О том, что автор этих строк принципиально различает воспоминание и память, убедительно представила в своём исследовании Т. М. Двинятина, сопоставляя поэтику Баратынского и Бунина. «У Баратынского нет деления на воспоминания и память, которое окажется важным для Бунина: воспоминания – единичны и пронзительны, память – всеохватна и является ступенью к прапамяти, вбирающей в себя не только опыт живущего, но и живших, она “вечное настоящее”, равна душе и бессмертна – если бессмертна душа. И ещё память – мерило того, что достойно быть оставленным в слове, ибо “недавнее ещё недостойно памяти” и, значит, недостойно стать произведением: только “отжившее, прошлое” и то “далеко не всё: лишь достойное того”, облекается “в некую легендарную поэзию”, преобразается и становится искусством» [12, 248].

Литературная жизнь И. А. Бунина в значительной мере была построена на воспоминаниях. И сам писатель никогда не отрицал важность фиксирования своих чувств и событий, их вызвавших, в дневниковых записях, постоянного обращения к ним и вовлечения их в канву художественного текста. Но важно и то, что только под пером мастера слова сады реальной жизни превращались в вечность, соединяя в себе точность и откровенность личного авторского переживания с общечеловеческим универсумом смыслов.

1. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1. Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). – М.: Воскресенье, 2006. – С. 60.
2. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1. Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). – М.: Воскресенье, 2006. – С. 167.
3. Цит. по кн.: Двинятина Т. М. Издания стихотворений И. А. Бунина в критике современников / Т. М. Двинятина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. – 2014, № 2. – С. 5–22.
4. Быков Д. Л. Поэзия в прозе // Быков Д. Л. Русская литература: страсть и власть. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – С. 513–525.

5. Фиш М. Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Тёмные аллеи». Автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. филол. наук. – Воронеж, 2009. – 24 с.
6. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 6. «Тёмные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952); «Окаянные дни» (1935). – М.: Воскресенье, 2006. – С. 32.
7. Проторчина И. П. Роль ключевого слова «сад» в репрезентации художественного концепта «пространство» в цикле «Тёмные аллеи» И. А. Бунина // Вестник Удмуртского университета. Выпуск 2. – 2011. – С. 153–156.
8. Кузнецова М. А. И. А. Бунин – певец русской усадебной жизни // Вестник УлГТУ. – № 3. – 2014. – С. 23–25.
9. Разумовская А. Г. «И веет свежестью из сада...» Последние страницы усадебного «текста» в поэзии И. А. Бунина и В. В. Набокова / А. Разумовская // Вестник РГГУ. Научный журнал. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – М.: Изд-во РГГУ, 2010. – № 11(54). – С. 138–156.
10. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1. Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). – М.: Воскресенье, 2006. – С. 412–413.
11. Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 2. Стихотворения (1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910). – М.: Воскресенье, 2006. – С. 34.
12. Двинятина Т. М. Поэзия И. А. Бунина: эволюция. Поэтика. Текстология. Диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук. – Санкт-Петербург, 2015. – 442 с.

ИВАН БУНИН И ФЁДОР ДОСТОЕВСКИЙ: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ В ЖАНРЕ ПАРОДИИ

Среди редких изданий И. А. Бунина сборник «Петлистые уши и другие рассказы», вышедший уже после смерти писателя, в 1954 году в Нью-Йорке, занимает особое место. Он знаменателен тем, что является последней книгой, которую автор задумал, сам вёл с редактором предпечатную подготовку текста, но не успел её завершить. Заканчивала переговоры с издателями уже Вера Николаевна Бунина.

Рассказы, написанные автором за сорок лет творчества, начиная с 1900-го года, были собраны таким образом, чтобы органично вплести в сборник эссе об А. П. Чехове. Бунин планировал тематически разделить книгу на три части: первая, открывающаяся рассказом «Петлистые уши», должна была нести трагическое настроение; вторая, начинающаяся с рассказа «Аглая», вызывать светлые и благодатные чувства; а третья посвящалась А. П. Чехову. Работа над эссе, к сожалению, не была завершена, а потому сборник окончился рассказом «Сны», публикацию которого в своё время тепло приветствовал Антон Павлович. Последний рассказ сборника имеет постскрипtum, в котором Бунин указывает, что устранил многие недостатки, допущенные из-за спешной первой публикации рассказа «Сны» в сборнике товарищества «Знание» в конце 1903 года.

По воспоминаниям вдовы писателя, очерк о Чехове создавался параллельно с редактурой всего сборника, что отнимало у Бунина и силы, и время. В 1955 году в Нью-Йорке вышла книга Бунина И. А. «О Чехове. Незаконченная рукопись», где во всту-

плении к изданию В. Н. Бунина подчёркивала: «В бессонные ночи Иван Алексеевич, – в последний год жизни он почти лишился сна, – делал заметки на обрывках бумаги, иногда даже на папиросных коробках, – вспоминал беседы с Чеховым» [2, 29].

Данное издание как нельзя лучше иллюстрирует спектр интереса Бунина к русской литературе. Хорошо известно, что Иван Алексеевич стремился в своём творчестве не выходить за границы русской классической традиции XIX века, проявляя особенный интерес к прозе А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, демонстрируя эстетическое притяжение к тематике, языку, стилю и идейной направленности наследия этих авторов. Значительно более сложными, во многом неоднозначными, были отношения Бунина к прозе ещё одного признанного мастера русской литературы XIX века – Ф. М. Достоевского.

Вся подборка текстов сборника 1954 года открывается с рассказа «Петлистые уши». Он отличается от многих других произведений этого издания и тематикой, и своей стилистикой, и очевидными реминисценциями по отношению к текстам Фёдора Михайловича Достоевского.

Рассказ, впервые опубликованный в 1916 году, всегда вызывал активный интерес у читателей и порождал живую реакцию у критиков. Многие из них отмечали, что Бунин заострил в этом произведении идею культурного вырождения человека в духе теорий итальянского психиатра и криминалиста Ч. Ломброзо. Бунинский же образ Петербурга и его обитателей уже при первой публикации произведения воспринимался литературными критиками в контексте творчества Достоевского.

Предреволюционный год – особенный в художественной эволюции Бунина. В его текстах к началу 1916 года всё чаще и чаще звучат ноты тревоги. Писатель предчувствует, что мир находится на грани катастрофы. За несколько месяцев до «Петлистых ушей» Иван Алексеевич написал рассказ «Господин из Сан-Франциско», чтобы заострить внимание публики на необратимости крушения всех прежних устоев мира.

Критик Е. А. Колтоновская в своём письме от 27 января 1917 года сообщала И. А. Бунину о том, насколько глубоко её взволновала тревожная атмосфера «Петлистых ушей» и прямое соответствие художественной идеи произведения социальной реальности: «Сейчас все очевидцы мировых событий уже пришли к одной точке – к тому ощущению жизни и человека, которым проникнут Ваш страшный рассказ... Вы зачерпнули от самой гущи переживаемых теперь ужасов, и это придало его непреходящему содержанию особенную остроту» [3, 745]. Сам И. А. Бунин в письме к своему другу, художнику П. А. Нилусу от 27 мая 1917 года подчёркивал, что для него в этом «страшном рассказе» особенно важны «адский фон и на нём здоровенная и ужасная фигура» [3, 389].

В центре повествования – жестокое убийство, которое совершает матрос Адам Соколович. Страшное, звериное начало, которое, по мнению И. А. Бунина, берёт верх над гуманистическим, проступает в человеке с особой силой в периоды исторических потрясений и в местах концентрации зла.

Хронотоп бунинского рассказа связан с Петербургом 1910-х годов. Этот город, развивающийся вне религиозных и нравственных ограничений, идеально соответствует герою-выродку, его мировоззрению, его преступным наклонностям и безнравственной сущности. Пренебрежение такими чувствами, как раскаяние или искупление, надежда или святость, притягивает в такое место выродков, гениев, бродяг и убийц.

Уродливость пространства соответствует такой аномалии её обитателей, как петлистые уши. С петлёй ассоциирует автор и гнетущую атмосферу Петербурга – места нескончаемых преступлений.

Одним из первых на полемику бунинского текста по отношению к тексту Достоевского указал критик Ю. И. Айхенвальд. Он упрекал Ивана Бунина в том, что тот не показал, подобно Ф. М. Достоевскому, раскаявшегося героя, что решил пойти вне традиций русской литературы XIX века, где герои,

совершив преступление, несли наказание в виде собственных теорий и нравственных терзаний.

Адам Соколович лишь отдалённо напоминает Фёдора Раскольникова. Он представитель другой эпохи. И деградация личности, которая обнаруживает себя в бунинском герое, соответствует времени глобальных катастроф. Теперь преступник не испытывает мук совести. Соколович убеждённо говорит о преступлении как о привычном деле: «...убивают, ничуть не горячась, а, убив, не только не мучаются, как принято это говорить, а напротив, приходят в норму, чувствуют облегчение... И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц» [4, 224].

По мнению Бунина, такая чудовищная метаморфоза произошла с человеком потому, что изменилось само время, когда убийство целых народов становится нормой: «Турки зарезали сто тысяч армян, немцы отравляют колодцы чумными бактериями, окопы завалены гниющими трупами, военные авиаторы сбрасывают бомбы в Назарет» [Бунин 2020: 225].

При этом все эти злодеяния совершают люди, которые не считают себя преступниками, не считают преступниками их и окружающие. Адам Соколович цинично спрашивает своих собеседников: «Мучается какой-нибудь Париж или Лондон, построенный на человеческих костях и процветающий на самой свирепой и самой обыденной жестокости к так называемому ближнему?» [4, 225]. Масштабы преступлений огромны, а число убийц автор исчисляет целыми государствами. Массовые злодеяния остаются безнаказанными.

Не настигает возмездие и Адама Соколовича. Для него убийство было и остаётся делом обычным, совершаемым в череде прочих житейских дел без волнений и угрызений совести.

Поэтика этого рассказа продумана Буниным до мелочей. С одной стороны, она порождает прямые ассоциации с «Преступлением и наказанием» Ф. М. Достоевского, с другой – вызывает ощущение полемичности автора «Петлистых ушей» по отноше-

нию к его литературному предшественнику. Известно, что Иван Алексеевич часто относился к художественному стилю Достоевского критически. Он укорял автора «великого пятикнижия» за однообразие композиционных приёмов и прямо говорил: «Достоевский плохой писатель» [6, 51], у которого все литературные ресурсы сосредоточены на анализе душевного переживания героя, а не на раскрытии подлинной картины жизни.

Однако психологизм и философский ракурс прозы Ф. М. Достоевского становятся интересны и важны для И. А. Бунина, когда он обращается к публицистике, в частности, к циклу «Окаянные дни». На страницах этого произведения Иван Алексеевич цитирует роман «Бесы» и «Дневник писателя». Рассуждая об истоках русской революции, он постоянно опирается на идеи Достоевского.

По мнению Ю. М. Лотмана, Бунин хотел «переписать» классическую традицию заново, и Достоевский для него «был постоянным и мучительным собеседником» [7, 184]. Это объясняет, почему в бунинских текстах так много аллюзий, сюжетных переключек, по-своему адаптированных образов и мотивов Достоевского. Бунину были близки темы, которые составляют суть содержательной стороны прозы Фёдора Михайловича Достоевского, связанные с противоречиями поступков под влиянием страстей. Но Бунин отрицал форму выражения этих тем – «достоевщину», то есть слезливую мелодраму. Лотман выразил такую ситуацию художественно-эстетического противостояния метафорой «чужой дом на своей земле» [7, 172].

Рассказ «Петлистые уши» можно рассматривать как пародию в тыняновском понимании на роман «Преступление и наказание», т. е. как процесс отталкивания от исходного текста и введение его в новый литературно-художественный контекст. Точку зрения, что бунинский рассказ об Адаме Соколовиче является исключительно пародией на «достоевщину», развивает Р. Боуи. Но следует обратить внимание, что литературовед воспринимает пародию как жанровую форму, а не как бунинскую установку на трансформацию устаревшей литературной традиции. Боуи пи-

шет: «Попытка Бунина написать пародию и использовать острую иронию срabатывает не очень удачно. Он не может достаточно искусно справиться с такими вещами. Отсутствие у Бунина высокой оценки иронии и пародии, а также недостаточность юмора в его произведениях являются теми характерными чертами, которые прочно связывают его с традициями русской литературы XIX века. Но, несмотря на старомодную сентиментальность, в его прозе есть такие особенности, которые делают его в значительной степени писателем XX века. Это – примесь романтизма, мрачный юмор, а также ирония в духе Достоевского» [1, 704].

Роберт Боуи считает, что линия художественной полемики Бунина с автором «Бесов» начинается в 1910 году с рассказа «Деревня», затем обретает ещё более очевидный полемический характер в 1913 году в бунинском рассказе «Я всё молчу», когда автор начинает сосредотачиваться на жестокости человеческой натуры. В позднем творчестве Ивана Алексеевича сохраняется переключки с прозой Достоевского: и в «Деле корнета Елагина» (1925), и в «Благосклонном участии» (1929), и в ряде других произведений.

Рассказ «Петлистые уши» интересен попыткой переосмысления И. А. Буниным «петербургского текста» Достоевского. Уместно вспомнить, что В. Н. Топоров видел особенности этого текста в следующем: «Петербург – центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, – иное царство, смерть» [9, 8]. В рассказе Бунина обнаруживается большое количество деталей, символизирующих мертвенность существования, также как и у Достоевского.

В бунинском тексте Петербург предстаёт адским пространством, местом хаоса и разрушения постольку, поскольку оказался под действием той разрушительной энергии, которая накрыла весь мир и нависла петлёй над ним. Эта энергия уничтожает всё живое и приводит человека к мысли о допустимости убийства в условиях глобальных потрясений. «Напряжение между полюсами проходит в мире Бунина не по вертикали: у него нет “верха”

и “низа”, неба и земли, праведности и греха, духа и плоти. Ось противоречий иная: жизнь – смерть, наслаждение и мука, восторг и ужас» [8, 60]. Если у Достоевского разрушение обусловлено личным выбором человека, его нравственной траекторией между богом и дьяволом, то Бунин определённо говорит о том, что деградация и нравственное падение человека обусловлены социальными и историческими катаклизмами, приводящими общество к новой норме жизни: массовым убийствам, геноциду, разрушению национальных устоев государства.

Не менее важна и вторая составляющая хронотопа – время. Между героями Достоевского и Бунина – более полувека, сложного и драматичного по накалу политических страстей: 1860-е годы и начало XX века. Террор, революции, а главное мировая война превратили человеческую смерть в дело обычное, когда исчисление потерь начинают связывать не с одной жизнью, а с тысячью.

Следы текста Достоевского в рассказе «Петлистые уши» очевидны. Но они свидетельствуют не о желании Бунина показать архаичность текстов Достоевского для русской литературы XX века, а скорее подчеркнуть, как изменились задачи самой литературы. Теперь, когда в мире нарастает хаос, писатель должен искать причины тех глобальных изменений, которые разрушают человека. Бунин «отталкивается» от произведения своего предшественника и показывает идеи и образы Достоевского в новых исторических условиях. «Исходя из собственного мироощущения связи “всего со всем”, Бунин отчётливо чувствует приближение катастрофы и передаёт в рассказе, чем грозит явление, описанное Достоевским, в современную ему эпоху и последующие десятилетия. И спустя всего лишь два года Бунин приступит к написанию дневниковых записей, лёгших в основу “Окаянных дней”, где преступники без наказания будут свободно ходить по улицам российских городов и вершить свои зверские преступления под эгидой революции» [5, 279].

Завершая разговор, вернёмся к структуре сборника. Если «Петлистые уши» должны были, по авторскому замыслу, стать

стержнем первой части, то камертоном второй части сборника Ивана Алексеевича Бунина являлся рассказ «Аглая», читая который, по справедливому замечанию Р. Боуи, «мы легко обретаем дыхание его лиризма и забываем о его жизненной борьбе с «достоевщиной» [1, 714]. Такой порядок частей свидетельствует о желании сделать посмертный сборник своего рода посвящением русской классической литературе. Здесь мы не только ощущаем «присутствие» Достоевского, Чехова и Толстого в текстах Бунина, но и своего рода обретение автором собственного голоса через диалог с русскими классиками – предшественниками и классиками-современниками.

1. Боуи Р. Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина / Р. Боуи // Иван Бунин: Pro et contra. – СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 700–713.
2. Бунин И. А. О Чехове. Незаконченная рукопись / И. А. Бунин. – Нью-Йорк, 1955. – 412 с.
3. Бунин И. А. Письма 1905–1919 годов / И. А. Бунин; подготовка текстов писем и комментариев С. Н. Морозова и др.; под общей ред. О. Н. Михайлова; Рос. акад. наук, Институт мировой литературы им. Горького и др. – М.: ИМЛИ, 2003. – 829 с.
4. Бунин И. А. Лёгкое дыхание / Сост. и автор вступ. ст. Т. А. Никонова. – Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2020. – 472 с.
5. Качков И. А. «Переписанный» Достоевский: о хронотопе и цветовой символике рассказа И. А. Бунина «Петлистые уши» / И. А. Качков, Ю. С. Ползунова, Н. Д. Черноскутова // Трижды юбилейный...: Сборник статей молодых учёных, посвящённый 150-летию И. А. Бунина, 80-летию филологического факультета, 5-летию Бунинского общества УрФУ. – Екатеринбург: Издательский Дом «Ажур», 2020. – С. 274–279.
6. Кузнецова Г. Н. Грасский дневник / Г. Н. Кузнецова. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 86 с.
7. Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина: к проблеме «Бунин и Достоевский» // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. – Таллин: Александрия, 1993. – 480 с.
8. Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 270 с.
9. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб, 2003. – 616 с.

НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ И. А. БУНИНА В ОЦЕНКЕ СОВЕТСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ 1930-х ГОДОВ

Главный редактор газеты «Новое русское слово» Андрей Седых, выполнявший некоторое время функции личного секретаря Ивана Алексеевича Бунина, обоснованно утверждал, что этому автору не обязательно было жить в России, чтобы писать о ней, так как Россия жила в нем. Исследуя бунинские письма и воспоминания, современные буниноведы также подчёркивали духовную связь писателя, сохранявшуюся до самой его кончины, с русской культурой и страной, в которой он состоялся как писатель. «Именно в разлуке с родиной, вдали от неё у Бунина нашлись самые нежные, самые ласковые слова о ней, которые он раньше, живя в России, стеснялся произносить вслух. Вера в Россию (“Разве можем мы забыть родину?” – повторял он. – Она – в душе. Я очень русский человек. Это с годами не пропадает”), очевидно, и предопределила исключительность судьбы Бунина даже среди богатой талантами литературы русского зарубежья. Он не только был, но и оставался одним из крупнейших русских писателей» [1, 732].

Но также определённо можно было бы сказать и о тесной сопричастности Бунина к русской литературе XIX века. Особенное его предпочтение – это та линия отечественной классики, которая была связана с наследием А. П. Чехова. В присвоении Бунину Нобелевской премии по литературе это обстоятельство имело первоочередное значение. Нобелевский комитет определил основание для награждения И. А. Бунина премией следующим образом: «За строгий артистический талант, с которым он воссоздал в литературной прозе типично русский характер» [1, 733].

Сам писатель был несколько расстроен, что отмечен был его талант прозаика, но не поэта. По заверению критика Александра Васильевича Бахраха, «Бунин неизменно хотел, чтобы его в первую очередь считали поэтом, а как раз его поэзию как бы не признавали или признавали с оговорками, во всяком случае не так, как он того хотел. Часто проходили мимо неё или, в крайнем случае, ставили не на тот уровень, на котором “котировалась” его проза» [2, 148].

Зимой 1920 г. Бунин со своей второй женой Верой Николаевной Буниной-Муромцевой покинули Россию, в которой после октябрьского переворота наступили «окаянные дни». В Европу Бунин прибыл малоизвестным писателем, в то время как на родине он уже был признан классиком. За его спиной на тот момент были почётное членство в Российской академии наук, Пушкинские премии, повести «Деревня» и «Суходол», принёсшие автору широкую российскую известность, знаменитые рассказы «Захар Воробьёв», «Хорошая жизнь», «Господин из Сан-Франциско», поэтический сборник «Листопад». Но свои самые совершенные вещи в прозе – такие как «Солнечный удар», «Жизнь Арсеньева» и «Тёмные аллеи» – Бунин написал в эмиграции. Там же он стал нобелевским лауреатом.

Первые разговоры о номинировании Бунина на Нобелевскую премию относятся к 1922 г. Писатель Марк Алданов в рижской газете «Слово» от 17 июля 1922 г. в одной из анкет отметил, что самыми влиятельными отечественными писателями в эмиграции являются Бунин, Мережковский и Куприн, заслуживающие коллективного выдвижения на Нобелевскую премию, что поднимет престиж русской литературы в целом и продемонстрирует уважение Европы к изгнанной русской литературе.

Вскоре газета опубликовала письма Ромена Роллана и Клода Фаррера к Бунину, в которых давалась высокая оценка творчества русского писателя, а также статью французского литератора Андре Лихтенберже «Современные русские писатели». «Трудно найти иную форму следования благородной цели созда-

теля премии Нобеля, как это присуждение ее русским писателям. Это воздаяние по заслугам людям, поддерживающим на подобающем месте свою национальную культуру в момент, когда их родина изнемогает от разлива варварства, – в то же время послужило бы к чести Шведской академии» [3].

Идея выдвинуть на Нобелевскую премию сразу нескольких русских писателей обсуждалась ещё неоднократно. Правда, в такую группу, помимо Бунина, попадали и К. Бальмонт, и М. Горький, и И. Шмелёв. Премия Нобеля в итоге была присуждена Ивану Алексеевичу Бунину в 1933 г., когда в список номинантов было включено 27 имён, среди которых были и Дмитрий Мережковский, и Максим Горький, и Поль Валери, и Карл Чапек.

Присуждение Бунину Нобелевской премии по времени совпадает с выходом в свет романа «Жизнь Арсеньева» и его широким обсуждением. Отдельные его главы были опубликованы ещё в 1927 г. в газете «Россия», которая печаталась во Франции, а самостоятельным изданием роман вышел в 1930 г.

На родине лауреата известие о присуждении первой Нобелевской премии русскому писателю встретили нерадостно. В советских газетах решение Нобелевского комитета называли «происками империализма». Покинувший в 1920 г. большевистскую Россию Иван Бунин, никогда не скрывавший своего враждебного отношения к большевикам, вызывал раздражение у руководства СССР.

29 ноября 1933 г. в «Литературной газете» появилась заметка «И. Бунин – нобелевский лауреат». «По последним сообщениям, Нобелевская премия по литературе за 1933 год присуждена белогвардейцу-эмигранту И. Бунину. Факт этот ни в какой степени не является неожиданностью для тех, кто пристально присматривается в течение последнего времени к подозрительной возне в литературном болоте эмиграции. Возня эта заметно усилилась с тех пор, как в 1932 году был пущен слух, что очередная премия по литературе будет отдана... Максиму Горькому. Наивные Митрофанушки всерьёз поверили, что буржуазная академия, для кото-

рой даже Л. Толстой оказался в своё время слишком страшным радикалом, увенчает нобелевскими “лаврами” пролетарского писателя, беспощадно разоблачающего ложь и гниль капиталистического строя и призывающего массы под знамена ленинизма! В противовес кандидатуре Горького, которую никто никогда и не выдвигал, да и не мог выдвинуть, белогвардейский Олимп выдвинул и всячески отстаивал кандидатуру матёрого волка контрреволюции Бунина, чьё творчество, особенно последнего времени, насыщенное мотивами смерти, распада, обречённости в обстановке катастрофического мирового кризиса, пришлось, очевидно, ко двору шведских академических старцев» [4]. И на I Всесоюзном съезде советских писателей, состоявшемся в 1934 г., успех Бунина оказался незамеченным. Дореволюционная деятельность Бунина была вскользь отмечена в докладе А. М. Горького о советской литературе и в содокладе С. Я. Маршака о детской литературе. Безусловно, в положительном ракурсе. Но зарубежный период творчества писателя либо игнорировался, либо оценивался как период деградации. От явных литературных провалов, как считали многие, Бунина спасает только высокая техника письма, выработанная ещё до эмиграции, в России.

В противовес позиции литературных и общественно-политических изданий СССР периодика русского зарубежья встретила новость восторженно. Среди них и ежедневная газета «Сегодня», выходившая в Риге в 1919–1940 гг. и уделявшая теме нобелевского признания особое внимание. Бунинские произведения печатались и перепечатывались здесь начиная с 1921 г. А в 1927 г. Бунин официально вошёл в состав сотрудников «Сегодня». Но участие писателя в рижской газете случалось редко из-за сравнительной отдалённости издания от главных центров русской эмиграции и низких гонораров.

В отличие от большинства русских газет и журналов, выходивших в Центральной и Западной Европе, в Америке, на Дальнем Востоке, «Сегодня» не являлась изданием чисто эмигрантским. Это был один из органов русской прессы Прибалтики, аудито-

рию которого составляло в основном довольно многочисленное коренное русскоязычное население Латвии, Эстонии, Литвы, Польши, Финляндии. Поэтому большое внимание в газете уделялось внутренним делам этих новообразованных государств. Но в то же время сеть собственных корреспондентов в крупнейших европейских центрах позволяла ей оперативно и компетентно освещать вопросы международной политики, экономики, общественной и культурной жизни. Охотно привлекались к работе и лучшие литературные силы русской эмиграции.

Из писем Бунина Л. Ф. Зурову становится понятно, что будущий нобелевский лауреат довольно пренебрежительно относился к Прибалтике и иначе как провинцией её не называл. Но с некоторыми авторами рижского издания Иван Алексеевич вёл многолетнюю переписку и прежде всего с Петром Мосеевичем Пильским, которого очень ценил как критика и публициста. Пильский знал Бунина с 1906 г., когда они оба сотрудничали в журнале «Мир Божий» (переименованном впоследствии в «Современный мир»).

Исследователь жизни Бунина А. В. Бакунцев считает, что сотрудничество писателя с прибалтийскими СМИ было очень широким и активным, главным образом из-за перепечатывания бунинских произведений. В списке периодических изданий Прибалтики более 10 названий: газеты «Эхо» (Каунас), «Слово», «Сегодня», «Газета для всех» (Рига), «Либавское русское слово» (Лиепая), «Последние известия» (Таллин), «Старый Нарвский листок» (Нарва); журналы «Перезвоны», «Литература и жизнь», «Для вас» (Рига), «Эмигрант» (Таллин); альманах «Новь» (Таллин). «И только несколько произведений были присланы писателем в рижские “Перезвоны” и “Сегодня” для первоначальной публикации» [5, 21].

«Надо ли говорить, – продолжает А. В. Бакунцев, – что в течение двух месяцев – с 10 ноября до конца декабря 1933 года – главной темой для русской печати Прибалтики было присуждение Бунину Нобелевской премии. Больше всего материалов (свыше

60 заметок, корреспонденций, отчетов, объявлений, анонсов, интервью) на эту тему напечатали “Сегодня” и её “дочернее” издание “Сегодня вечером”» [5, 22].

Если в СССР реакция на Нобелевскую премию Бунина была резко негативной, в Прибалтике и многих зарубежных странах – активной, но сдержанной, то русский Париж буквально ликовал, люди обнимались, поздравляли друг друга с победой литературной эмиграции из России. Б. К. Зайцев подготовил статью «Бунин увенчан» для газеты «Возрождение», и 28 ноября 1933 г. она была опубликована. Борис Зайцев в своём материале отметил дореволюционные удачи лауреата, полосу шедевров, прославивших писателя позднее, особым образом выделяя поэзию. По словам Бориса Константиновича, Бунин всегда «занимался не шумом, а искусством», решал задачи изобразительные, «ни с кем и ни с чем не считался, кроме своего глаза и понимания», не боялся сказать правду о русской деревне и всегда оставался верен искусству, Родине, своему пониманию жизни.

Редакция газеты «Возрождение» взяла на себя часть хлопот по чествованию лауреата. Это издание было основано в 1925 г. в виде ежедневника, но с 1936 г. выходила уже как еженедельник. С перерывами и разной периодичностью газета просуществовала до 1974 г. В этом издании были напечатаны некоторые рассказы Бунина («Ночлег», «Полуденный жар» и др.).

Торжества были и в «Последних новостях» П. Н. Милокова, который в числе других поддержал кандидатуру Бунина на премию. «Последние новости» – русскоязычная газета, издаваемая в Париже с 1920 по 1940 г., – была самой популярной и влиятельной газетой русской эмиграции. Её первым редактором являлся М. Л. Гольдштейн (бывший редактор «Вечернего времени»). Она имела леворадикальное направление. Однако менее чем через год Гольдштейн продал газету, и она стала органом Республиканско-демократического объединения. 1 марта 1921 г. газета вышла под редакцией М. М. Винавера, А. И. Коновалова и В. А. Харламова, главным редактором стал Павел Николаевич Милоков.

В первые годы газета выходила на четырёх полосах, затем на шести, а с 1931 г. – на восьми полосах. Грамотная редакционная политика П. Н. Милокова способствовала росту популярности газеты среди русских эмигрантов Парижа. Привлечение известных журналистов, публицистов и писателей в качестве сотрудников и авторов газеты увеличивало число читателей и подписчиков. Вскоре «Последние новости» достигли тиражей, сопоставимых с французскими газетами (уже в начале 1930-х гг. печаталось больше 30 000 экземпляров, иногда тираж доходил до 35 000), а читатели появились не только во Франции, но и во всей Европе. На «литературной странице», выходившей каждый четверг, печатались такие авторы, как И. А. Бунин, М. А. Алданов, А. М. Ремизов, Тэффи, К. Д. Бальмонт, Б. К. Зайцев, С. С. Юшкевич, В. В. Набоков (Сирин), Г. В. Иванов, М. О. Цетлин, Саша Чёрный, Д. С. Мережковский, А. Т. Аверченко, М. А. Осоргин, Л. Ф. Зуров, Г. Н. Кузнецова, Н. Н. Берберова, И. В. Одоевцева и др. Последний, 7015-й, номер газеты вышел 11 июня 1940 г. 14 июня, за несколько часов до прихода немцев в Париж, газета прекратила существование.

Многолюдное собрание происходило и в Театре Елисейских полей. Об этом вечере писали «Последние новости» (27 ноября) и «Возрождение» (28 ноября).

Союз русских писателей и журналистов устроил торжественный вечер лауреату. Бунин был по-настоящему взволнован, в редакции газеты «Россия и славянство» на молебне даже плакал. «Россия и славянство» – орган национально-освободительной борьбы и славянской взаимности, еженедельная газета при ближайшем участии Петра Струве.

И. Шмелёв написал приветствие в адрес первого русского нобелевского лауреата, которое было напечатано в газете «Россия и славянство». В нём говорилось: «Через нашу литературу, рождённую Россией, через Россией рождённого Бунина, признаётся миром сама Россия, запечатлённая в “письменах”». В письме к И. Ильину Шмелёв говорил: «Всё вышло хорошо: достойно решил

Стокгольм – прекрасный писатель Бунин, и наша великая Словесность за него не постыдится; пробит чёрный лёд-саван, обвинивший-сковавший – в мире – всё наше – государственность, былую славу и силу, жертвы, достоинство, подлинную Россию, представленную здесь нами – есть Россия!» [6, 413].

Столь разные оценки нобелевского признания Бунина в 1933 г. сегодня, в преддверии его 150-летия и широкого празднования этого юбилея в стране, должны быть упомянуты и оценены. Без этих деталей писательская судьба Ивана Алексеевича Бунина и современное прочтение его текстов читательской аудиторией будут неполными.

1. Михайлов О. Об Иване Алексеевиче Бунине // Бунин И. А. Избранные произведения / Послесловие О. Михайлова. – М.: Панорама, 1991. – С. 730–734.
2. Бахрах А. М. Бунин в халате. – США: Товарищество зарубежных писателей, 1979. – 177 с.
3. Лихтенберже А. Современные русские писатели // Слово, 21 августа, 1922. – № 9. – С. 2.
4. Литературная газета. 18 января 1934 года. Цит. по: [http://www. Temadnya.ru / spravka/11nov2003/3345.html](http://www.temadnya.ru/spravka/11nov2003/3345.html)
5. Бақунцев А. В. И. А. Бунин в Прибалтике. Литературное турне 1938 года / А. Бақунцев. – М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2012. – С. 21.
6. Переписка двух Иванов. Иван Ильин – Иван Шмелёв. 1927–1934 / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. Т. 1. – М.: Русское слово, 2000. – 569 с.

«ОПЯТЬ С РАННЕГО УТРА ЧИТАЮ...»

*Подлинные и «условные» книги
в воронежском Музее И. А. Бунина*

В сентябре 2020 г. в Воронеже открылся Музей И. А. Бунина, что стало символическим возвращением писателя в город, в котором родился и провёл самые первые годы своей жизни будущий нобелевский лауреат.

В новом музейном пространстве биографическое присутствие Ивана Бунина условно: на первый план выдвинут мир бунинского творчества. Музей, разместившийся в южном флигеле здания, ставшего в 1870 г. первым домом Ивана Бунина, погружает посетителей в необыкновенную стихию его поэтических образов и художественных коллизий. Знакомство с литературным текстом писателя происходит благодаря особому подбору музейных вещей, драматургии их показа, использованию мультимедийных ресурсов, визуализации ключевых образов литературно-художественного мира И. А. Бунина, включению высказываний, поэтических и прозаических фрагментов, а также книжных изданий в канву экспозиции.

Так, экспозиционный вариант книги «Окаянные дни» с фрагментами бунинского текста представлен на подоконнике окна, за которым разворачиваются в формате хроники революционные события. Такой театральный приём в структуре музейного пространства вполне оправдан, учитывая высказывание автора об историческом сломе эпох: «Одна из самых отличительных черт революции – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана» [1].

Дневниковые записи, фиксирующие чудовищные события Октябрьского переворота, Иван Алексеевич начал писать в 1918 г. ещё в Москве, а закончил в 1920 г. в Одессе. Впослед-

ствии писатель их немного обработал и в 1925–1927 гг. частично опубликовал в парижской эмигрантской газете «Возрождение». «Окаянные дни» И. Бунина относятся к числу тех немногих художественных и философско-публицистических произведений, в которых по живым следам исторических событий был запечатлён «русский строй души» времён Революции и Гражданской войны.

В одесском доме художника Е. Буковецкого писатель принимал непростое для себя решение: остаться в России или эмигрировать за рубеж. Контраст между благополучной и уютной обстановкой одесского обиталища и дикостью происходящих на улице событий создаёт психологическое напряжение, в котором находился автор «Окаянных дней».

В экспозиции музея уделено внимание и бунинскому циклу путевых рассказов «Тень птицы», к которому отсылает макет путешествий. Он позволяет нам не только узнать, в каких странах Востока и Запада Бунин побывал, но и почувствовать образный строй его мыслей и чувств, которые возникали во время вояжей, а позднее отразились на страницах его произведений. Макет представляет собой условную карту мира, где архитектурными символами обозначены только пять мест бунинских странствий, нашедших своё художественное воплощение в литературных творениях Бунина в течение многих лет. Посетителям открываются не географические реалии путешествий, а строки, навеянные ими.

Безусловно, отсылки к бунинским произведениям – значимая линия экспонирования в новом музейном пространстве. Но важность подлинных книг ничто не может заменить. Наиболее значимую часть бунинской коллекции музея представляет собрание прижизненных и редких изданий. Среди них – первые сборники прозы, поэзии и переводов: «На край света» (1897), Г. У. Лонгфелло «Песнь о Гайавате. Перевод в стихах с английского И. А. Бунина» (1898), «Листопад. Стихотворения» (1901). Каждая из этих книг представляет большой музейный интерес.

Экземпляр прозаического сборника И. А. Бунина «На край света» имеет дарственную надпись автора воронежскому прозаику А. И. Эртелю, творчество которого Иван Алексеевич высоко ценил. Тема народной жизни, волновавшая Бунина, начиная с самых первых его произведений, явилась точкой соприкосновения с творчеством автора романа «Гарденины».

А «Песнь о Гайавате» и «Листопад» сыграли в творческой судьбе И. А. Бунина особенно важную роль. Именно за эти книги в 1903 г. писатель получил Пушкинскую премию.

Из ранних сборников, в которых принимал участие Бунин, необходимо выделить литературный альманах под редакцией Николая Дмитриевича Телешова «Друкарь» (1910). Издание было посвящено памяти русского первопечатника Ивана Фёдорова. В него вошли произведения Л. Н. Толстого, И. А. Бунина, А. С. Серафимовича, В. В. Вересаева, Ф. И. Шаляпина, П. А. Нилуса и других. Книга содержит факсимиле и портреты авторов. Сборник «Друкарь» печатался одновременно в трёх типографиях: Товарищества И. Д. Сытина, Русского товарищества, Торгового дома Лисснер и Собко. Для сборника Бунин передал несколько стихотворений и рассказ «Иудея», над которым писатель работал весной-летом 1908 г. В своём письме к Телешову от 1 августа 1909 г. Бунин отмечает важность данного текста для него: «Это последний мой рассказ о поездке, и придаю я ему довольно большое значение, пишу его давно, отношусь к нему так серьезно, что не печатаю его уже года полтора» [2].

Свои волнительные впечатления от святой земли Бунин совмещает с глубоким знанием Ветхого Завета, что позволяет литературоведу П. Бицилли заключить: «Никакой реальный исторический комментарий к Библии не даёт столько, сколько маленькая книга Бунина» [3].

Сборник «Суходол. Повести и рассказы 1911–1912 гг.» был выпущен «Книгоиздательством писателей в Москве», с которым Бунин сотрудничал вплоть до отъезда из Москвы в 1918 г. Изда-

тельство было создано в 1912 г. по инициативе В. В. Вересаева. В состав пайщиков входили И. А. и Ю. А. Бунины, Н. Д. Телешов, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв, С. С. Мамонтов и другие известные в литературно-артистических кругах люди. Определяя основное содержание книги, Бунин подчёркивал, что его интересуют не крестьяне и дворяне отдельно, а душа русского человека. Писатель питал искренний интерес к людям независимо от их сословной принадлежности. Он утверждал, что противоречия между мужиком и баринем давно сгладились: теперь это один русский народ. На четвёртой странице книги – дарственная надпись автору художнику и другу Петру Александровичу Нилусу.

Из книг, увидевших свет после отъезда Бунина из России, выделим те, которые издавались на русском языке и были ориентированы на россиян, оказавшихся после Октябрьского переворота за рубежом. Это «Мистерии (Каин, Манфред, Небо и Земля). Перевод И. А. Бунина» (1921), «Чаша жизни» (1921), «Последнее свидание» (1927), «Солнечный удар» (1927), «Избранные стихотворения» (1929), «Жизнь Арсеньева. Истоки дней» (1930), «Жизнь Арсеньева. Ч. II, Лица» (1939) и другие. Все они включены в экспозиционный ряд и помогают выявить своеобразие поэтики автора.

Из мемуарной литературы необходимо обратить внимание на книгу «Жизнь Бунина. 1870–1906» В. Н. Муромцевой-Бунинной, вышедшую в 1958 г. На форзаце – инскрипт Веры Николаевны. Книга построена на архивных материалах, дневниковых записях и личных воспоминаниях автора. Текст мемуаров реконструирует жизненный и творческий путь писателя, обрисовывает семейный круг, представляет портреты современников, передаёт литературно-артистическую атмосферу времени. В этой книге проявился незаурядный литературный талант В. Н. Бунинной.

Особую ценность представляет книга воспоминаний И. А. Бунина, вышедшая в свет в 1950 г. в книгоиздательстве «Возрождение». Это последняя бунинская книга, изданная при жизни писателя. Она создавалась в течение нескольких деся-

тилетий и печаталась под рубрикой «Автобиографические заметки» в газете «Новое русское слово» в Нью-Йорке. Тексты, собранные под одной обложкой, в художественно-публицистической форме воссоздали различные исторические реалии, передавали атмосферу времени, нарисовали литературные портреты великих современников Ивана Бунина. По замечанию отечественного учёного-литературоведа Юрия Мальцева, «книга эта очень своеобразна... Она отличается редким бесстрашием, независимостью суждений и, как всё у Бунина, исполнена искренности и глубокой убеждённости» [4].

Последние годы жизни Бунин безвыездно проводил в Париже. Из-за серьёзных проблем со здоровьем передвижения по городу становились всё более затруднительными. Мир для писателя сжимался до близлежащих к дому улочек, затем собственной квартиры и комнаты... Чем больше сужался видимый мир, тем больше работало его воспоминание.

Особенным раритетом бунинской коллекции является «Библия. Книга Священного писания Ветхого и Нового Завета. Каноническое в русском переводе», изданная в Лондоне Британским иностранным Библейским обществом в 1922 г. Священное писание лежало на прикроватной тумбочке, и Бунин постоянно, до самого конца своей жизни, обращался к нему. Для внутреннего диалога Бунину это необходимо. Становление его писательского стиля пришлось на переломную эпоху рубежа XIX–XX вв., когда в европейском и российском общественном сознании религиозное чувство предшествующих веков сменилось безбожным и воинствующим эмоциональным настроем, проникновением религиозно-философских идей Востока, возрождением языческих и архаических воззрений.

Выросший и воспитанный в православной семье, Бунин всегда отличался уважительным отношением к христианству. В его лирике много стихотворений на сюжеты из Ветхого и Нового Заветов, несколько поэтических переложений Апокалипсиса, созданы образы святых. Появление этих стихотворений

в разные периоды жизни писателя обусловлено и его личными религиозными переживаниями, и впечатлениями от путешествий по святым местам, и размышлениями о закономерностях мировой истории и сущности человека, вызванными катастрофичными событиями в России в первые десятилетия XX в. Но глубинный исток религиозного чувства писателя связан с его любовью к прошлому и с постоянным поиском смысла бытия. Бунин стремился найти универсальные законы, по которым существуют религиозные традиции.

Такие разные книги в жизни Бунина... Теперь они откроются и тем, кто придёт в воронежский музей, посвящённый его творчеству. В 1924 г. Иван Алексеевич написал рассказ «Книга», начинающийся со слов: «Лёжа на гумне в омёте, долго читал – и вдруг возмутило. Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, радостями и печалью, как своими собственными...». Лейтмотивом через весь рассказ проходит озарение: «Я читал, жил чужими выдумками»; «Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения» [5]. И тревожащее сомнение в полезности книг неожиданно приводит к мысли, что мукой является молчание, невозможность говорить «как раз о том, что есть истинно твоё и единственно настоящее, требующее наиболее законного выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!».

И выходит, что музей, не имеющий мемориального статуса, может быть источником истинного знания о писателе, сохранившем в своих книгах живое воплощение жизни.

1. Бунин И. А. Окаянные дни // Собр. соч. Т. 10. [Репр. изд.]. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 45. Репр. изд.: И. А. Бунин. Т. 10. – Берлин: Петрополис, 1935.

2. Иван Бунин: [сборник материалов] : в 2 кн. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1973. Кн. 2. – С. 586 (Литературное наследство; т. 84).
3. Бицилли П. Иван Бунин. Тень птицы // Современные записки: общественно-политический и литературный журнал. – Париж: Русская типография Е. А. Гутенова, 1931. Кн. 47. – С. 494.
4. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. – Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. – С. 349.
5. Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. – М.: Терра, 1996. – С. 330–331.

ХУДОЖНИК БУНИНСКОГО КРУГА

Для воронежцев имя художника Евгения Иосифовича Буковецкого окрашено особым светом, как имя человека, многие годы являвшегося близким другом Ивана Алексеевича Бунина. А после того, как в 1980-е годы некоторые вещи из одесского дома живописца попали в Воронеж и стали значимой частью бунинской экспозиции местного Литературного музея, наша память о дружеском союзе двух талантливых людей должна быть более обстоятельной. Когда в Воронеже в 2020 г. открывался Музей И. А. Бунина, необходимо было не только предусмотреть место для наследия Буковецкого, но и осознать его духовную и творческую связь с писателем, обнаружить своего рода стиль эпохи, отражённый в вещах из дома художника.

Евгений Иосифович родился в семье преуспевающего одесского предпринимателя, владельца шикарной мраморной бани, гостиницы и типографии Иосифа Иосифовича Буковецкого. От брака с Прасковьей Корнелиевной Бодаревской, дочерью титулярного советника и члена городского депутатского собрания Корнелия Ивановича Бодаревского, тот имел двух сыновей – Иосифа и Евгения, а также дочь Прасковью. Старший сын, как и отец, был деловым человеком и общественным деятелем, управлял гостиницей «Славянская». А вот Евгений, хотя и начинал, по настоянию старшего брата, своё обучение в Петровско-Разумовской земледельческой и лесной академии в Москве, не пожелал связывать свою жизнь с коммерцией.

В немалой степени на профессиональный выбор Евгения повлияли «таланты» близких родственников: сводный брат матери Николай Бодаревский и тётя, сестра матери, в замужестве Екатерина Петрокино, были художниками. Дядя был живо-

писцем именитым, его кисти принадлежат портреты великих композиторов, украшающие Большой зал Московской консерватории и эскизы мозаик Спаса на Крови.

Евгений Буковецкий закончил Одесское реальное училище Св. Петра и Павла и одну из лучших в России Рисовальную школу одесского общества изящных искусств у преподавателей Г. А. Ладыженского и К. К. Костанди. А затем поступил в Академию художеств, в мастерскую Ильи Репина. Но вскоре он оставил её и отправился завершать образование в Париж и Мюнхен.

В родной город он вернулся в 1891 году и с тех пор постоянно участвовал в выставках южнорусских художников, а в 1894 году вместе с Петром Александровичем Нилусом стал автором устава Товарищества. В 1890 году в Одессе образовалось «Товарищество южнорусских художников» (ТЮРХ) – добровольное сообщество художников-единомышленников, положивших основу южнорусской школы живописи. Его учредителями стали одиннадцать одесских живописцев, среди которых К. К. Костанди, А. А. Попов, братья И. Д. и Д. Д. Кузнецовы, П. А. Нилус, Н. Х. Алексомати, Е. И. Буковецкий, В. Ф. Коренев и скульптор Б. В. Эдуардс. Затем 28 января 1898 года было создано Одесское литературно-артистическое общество, одним из создателей и членом Правления которого был Евгений Буковецкий.

Иван Бунин стал бывать в Одессе с 1896 года. Чаще всего он останавливался на даче одесского художника Александра Фёдорова и в доме Буковецкого. Таких поездок было более тридцати. В один из таких визитов в Одессу летом 1898 года Бунин познакомился с Николаем Петровичем Цакни, редактором газеты «Южное обозрение», в которой он начал активно печатать свои стихи, рассказы, литературно-критические статьи. Бывая на даче Цакни, Бунин познакомился с его дочерью Анной Николаевной и вскоре сделал ей предложение. 23 сентября 1898 года состоялась свадьба. От этого брака родился сын, который в четырёхлетнем возрасте умер от скарлатины. В портретной галерее Буковецкого есть и портрет Анны Цакни. Портрет Бунина

художник написал в 1919 году. Сегодня эта работа находится в Одесском художественном музее.

Евгений Иосифович Буковецкий имел неплохое состояние и не был связан необходимостью работать на заказ или преподавать. Мало того, иногда он сам выступал в роли мецената. Так, выпуск юбилейного каталога V выставки ТЮРХ был осуществлён на его средства. Вернувшись из Европы в Одессу и получив отцовское наследство, Евгений продаёт бизнес и выстраивает по соседству с доходным домом новый особняк. Здание, построенное в 1889 году по проекту Александра Бернардацци, скоро стало местом сбора Одесского литературно-артистического общества и членов ТЮРХ. Буковецкий всегда был гостеприимен, раз в неделю он устраивал у себя дома «мальчишники» для близких по духу писателей, артистов и живописцев. Здесь бывали А. Куприн, М. Волошин, А. Толстой, К. Чуковский, К. Костанди и многие другие известные деятели культуры.

У Буковецкого на улице Княжеской в доме 27 долгое время жил и работал П. А. Нилус. О художнике, который поселился в мансарде старого особняка, Бунин написал рассказ «Сны Чанга», где главный герой «списан» с Нилуса. По воспоминаниям Веры Муромцевой, «на самом верху дома была прекрасная мастерская, устланная коврами, с удобной мебелью и огромным окном над тахтой. В этой студии было много икон, которые он собирал, – весь их кружок увлекался антикварством». Здесь в 1918–1919 годах провёл последние «окаянные дни» перед эмиграцией И. А. Бунин. Здесь он писал статьи для местных изданий, возглавлял литературный отдел газеты «Южное слово», участвовал в деятельности основанного генералом А. И. Деникиным агентства ОСВАГ.

Последнее пребывание Бунина было грустным и напряжённым. Писатель часто находился в подавленном состоянии, остро переживая меняющийся уклад жизни. 24 января 1920 года Бунин и Муромцева поднялись на борт небольшого французского парохода «Спарта» и покинули Россию.

Здесь, в доме Буковецкого, Бунин остро чувствовал контраст между той страной, которая была, и той, которая стала. В повести «Трава забвения» Валентин Катаев так описывает последнее российское пристанище Ивана Алексеевича: «Всё это бурное, ни на что не похожее, неповторимое время Бунин прожил в Одессе на Княжеской улице в особняке своего приятеля, художника Буковецкого, который предоставил писателю весь нижний этаж – три комнаты, куда я приходил, всякий раз испытывая невероятное волнение, прежде чем позвонить с чёрного хода. Обычно мне открывала нарядная горничная на французских каблучках, в накрахмаленной наклке и маленьком батистовом фартучке с кукольными карманчиками. Она была предоставлена Буниным вместе с комнатами и разительно не соответствовала той обстановке, которая царила в городе, в России, мире. Жизнь Бунина в этих барских комнатах с массивными полированными дверями, с отлично натёртыми паркетными, тёплыми мраморными подоконниками венецианских окон, с жарко начищенными медными шпингалетами, с высокими чистыми потолками, отражавшими в летнее время зелень белых акаций, которыми была тесно обсажена тихая аристократическая улица, а зимой – голубые тени сугробов и размытые силуэты извозчичьих саней, с небольшим количеством самой необходимой, но очень хорошей мебели, без всех этих мещанских этажерок, тумбочек, безделушек, салфеточек, ковриков, альбомов и накидок, – как нельзя больше соответствовала моему представлению об аристократе, столбовом дворянине, российском академике, человеке безукоризненного вкуса». Разительное несоответствие внутренней атмосферы дома, покоя и гармонии, своего рода символа жизни русского дворянина, и тревожной, стремительно разрушающей все прежние основы благополучного существования энергии революции – за окном одесского пристанища, станет камертоном «Окаянных дней» Бунина, написанных в особняке Буковецкого.

Евгений Иосифович был активным участником ТЮРХ, принимал участие во всех выставках Товарищества. В 1920-е ху-

дожник участвовал в создании Общества им. К. К. Костанди, которого всю жизнь считал главным своим учителем. С 1937 года Буковецкий преподавал в Одесском художественном училище. Персональные выставки художника состоялись в Одессе в 1935, 1941, 1950 и 1966 гг., а в 1950 г. – ещё и в Киеве.

Им была собрана обширная коллекция живописи, значительную часть которой составляли работы южнорусских художников. Любопытные сведения о составе этой коллекции содержит заметка художественного критика Золотова в газете «Одесский листок» от 17 октября 1916 года: «Небезынтересно сказать также несколько слов о мастерской Е. И. Буковецкого, которая в то же время представляет собой ценную галерею картин. Это одно из богатейших частных собраний картин в Одессе. К сожалению, широкой публике посещение этой галереи недоступно. В этой галерее собраны лучшие образцы французского новейшего искусства; немало здесь также произведений и русских мастеров. Среди картин французских художников здесь можно увидеть картины Аман-Жана, Таулова (Таулоу), И. Адлер, Мориса; из русских: эскиз (вариант) известной картины Поленова “Христос и грешница”, Серова, Ап. Васнецова, Репина (портрет Ап. Васнецова), Дворникова, Костанди и др. Много картин старинных мастеров XVI, XVII и XVIII веков. Собраны Е. И. Буковецким не только картины, но и весьма ценная итальянская керамика XVII столетия, представляющая большой интерес в смысле формы и сочетания красок; затем образцы японского искусства, а также древнегреческие вазы. Есть небольшие собрания старинных гравюр и большой художественной ценности гобелены».

Буковецкий был разножанровым мастером. Но портреты в его творчестве занимали особое место. Среди работ можно обнаружить немало и портретов друзей. В том числе жены Бунина Веры Муромцевой, которая так вспоминала о художнике и своих сеансах позирования: «Буковецкий был выше среднего роста, изящный, в меру худой, с правильными чертами лица, с волнистыми каштановыми волосами. Он обладал очень хруп-

ким здоровьем, в молодости страдал сильнейшими мигренями и пролеживал в тёмной комнате по нескольку дней сряду. Это был человек с большим вкусом и с причудами, со строгим распределением дня. Он года два тому назад пережил тяжёлую драму: жена разошлась с ним и вышла замуж за его родного племянника. Теперь он жил один, но всё свободное время от работы и всяких личных дел – свои досуги – он делил с Петром Александровичем Нилусом, с которым жил в самой нежной дружбе. Он писал меня в бархатном пальто и меховой шапочке (снимок с верхней части портрета у меня имеется). Сеансы были трудные, приходилось подолгу стоять, но с Буковецким было всегда интересно. Он умел занимать свою натуру, и это не мешало ему писать». Портрет сейчас находится в Орловском объединённом литературном музее И. С. Тургенева. Первой супругой Евгения Буковецкого была Вера Прокудина, дочь одесского купца. Они венчались в 1900 году, причём Вера была более чем в два раза моложе Евгения Осиповича: ему было 34, ей – 16... В браке родилась дочь Ирина. Перед событиями 1917 года они развелись, и Вера Прокудина вместе с дочерью эмигрировала во Францию, где вскоре снова вышла замуж.

Кроме писания портретов и ежедневной игры на рояле по вечерам, Буковецкий, по словам всё той же Веры Муромцевой, ничем больше не занимался. А все дела вёл Петр Александрович Нилус. Так было, по крайней мере, до отъезда Нилуса за границу и второй женитьбы Буковецкого в 1923 году на Александре Митрофановне Алексеевой. Она поддерживала своего супруга во всех делах, а позже аккуратно хранила его богатейшее наследие и архив до самой своей смерти в 1956 году.

Одна из первых работ Евгения Иосифовича – жанровая картина «У богатого родственника» – с большим одобрением встреченная и художниками, и критиками, относится к 1891 году. Картина была репродуцирована в журналах «Новый мир» и «Нива», а затем приобретена П. М. Третьяковым для своей галереи. Социальный контекст произведения в сочетании с

глубокими психологическими характеристиками, свойственными реалистическим полотнам передвижников, присущ и таким ранним работам художника, как «Фотограф-любитель», «Игра в шашки», «В суде». Весной 1941 года при подготовке каталога выставки, посвящённой 50-летию творческой деятельности Е. И. Буковецкого, сотрудники Одесского художественного музея так прокомментировали эти произведения: «В этих работах первых годов видно значительное влияние музейных впечатлений – живопись этих картин несколько темновата, в них нет лёгкости и прозрачности тона, которые появляются в работах позже, но они отличаются большой законченностью. Дальнейшая эволюция творчества Буковецкого проявляется в его стремлении к всё более светлой живописи».

Манера письма Буковецкого формируется через поиск гармонии между точностью, меткостью изображения и лёгкостью, эскизностью исполнения. И портретное искусство, которому Евгений Иосифович уделял особое внимание, яркое тому подтверждение. Работая над созданием портретов, Буковецкий делает для себя обязательным условием сохранение первого живого впечатления от человека, над образом которого приходится зачастую работать в течение многочисленных сеансов.

Умер Е. И. Буковецкий 27 июля 1948 года. К сожалению, коллекцию картин, которую собирал Евгений Иосифович, работы самого художника, собрание антикварных вещей, интерьеры легендарного дома в целостности не удалось сохранить. Частица этого наследия оказалась в Воронеже. В 1957 году после окончания Киевского художественного института в наш город переехал со своей женой племянник Буковецкого художник-график Г. Л. Алексеев, унаследовавший от своей тётки – второй жены Евгения Иосифовича – ряд живописных произведений, скульптуру, мебель. Многие из этого наследства разошлось по российским и французским коллекционерам. К счастью, небольшая часть оказалась в Воронежском областном литературном музее им. И. С. Никитина. Теперь важно грамотно вписать эти вещи

в экспозицию создаваемого Музея Бунина. Это необходимо сделать не только ради воссоздания атмосферы «окаянных дней», но и для более глубокого понимания бунинской поэтики, на которую существенное влияние оказали его личные и творческие связи с художниками конца XIX – начала XX века, в том числе одесскими. Как справедливо подметила исследователь Л. А. Качаева: «Бунин улавливает оттенки глазами художника». Героями произведений Бунина часто становились живописцы: «Безумный художник», «Муза», «Галя Ганская», «Руся», «Мечь», «Второй кофейник», «Качели» и др. Бунин создаёт мир художника таким, каким он его познал изнутри, долгое время, находясь в житейской и творческой близости от живописцев.

И Евгений Буковецкий в бунинском окружении мастеров кисти – одна из ближайших фигур.

«ЗВУЧАТ ЛИШЬ ПИСЬМЕНА...»

Поэтическое слово в гравюрах Марины Лазаревой

Гравюра как вид изобразительного искусства уже в поэзии Серебряного века воспринималась приметой уходящей эпохи. Достаточно вспомнить известные строки Марины Цветаевой: «Ах, на гравюре полустёртой, // В один великолепный миг, // Я встретила, Тучков-четвёртый, // Ваш нежный лик, // И вашу хрупкую фигуру, // И золотые ордена... // И я, поцеловав гравюру, // Не знала сна». Или ещё – не менее ностальгические строки у Георгия Иванова: «Пожелтевшие гравюры, // Рамок круглые углы, // И пастушки и амуры // Одинаково милы. // В окна светит вечер алый // Сквозь деревья в серебре, // Золотя инициалы // На прадедовском ковре».

Гравюра стала восприниматься многими моими современниками как редкое искусство, с которым можно познакомиться не в художественных галереях, а, главным образом, листая старые книги. Удивительным событием в культурной жизни наших дней стал «Крымский альбом. Возвращение» Марины Лазаревой, порадовавший меня своей любовью к поэзии Ивана Бунина и поразивший преклонением гравёра перед словом.

Московский художник Марина Лазарева работает в технике меццо-тинто, суть которой – создание образа через движение от чёрного к белому, когда под рукой мастера постепенно отступает тьма и начинает проявляться свет. На 12 двоянных листах художником награвированы стихи Ивана Бунина в единстве с её собственными гравюрами, многие из которых были созданы без какой-либо осознанной сопричастности к поэтическому наследию всемирно известного соотечественника. Такой приём создаёт эффект диалога двух равноправных творцов, разделённых временем, пространством и культурно-историческим опытом.

Это не простое возвращение поэта по воле мастера-гравёра в наши дни, а переключка двух художников о вечном. Именно не-исчезающая, но так часто не замечаемая нами красота и гармония мира стала поводом для этого творческого диалога.

От первой гравюры «Причал в Алушке», созданной под впечатлением от Крыма, к бунинскому стихотворению «Сумерки», затем от других лирических произведений русского классика – к собственным рисункам и снова – к поэзии Бунина. Такой вектор творчества Марины Лазаревой не имеет ничего общего с иллюстрированием, когда художник оказывается ведомым автором текста. Именно поэтому все стихотворения для альбома были вырезаны на отдельных пластинах резцом, и их размер повторял размер пейзажного изображения. Полагаю, что в процессе работы Марины Лазаревой, раздвигающей толщи мрака ради света, бунинские строки-завещание «Лишь слову жизнь дана...» приобретали особый смысл: художница не иллюстрирует поэтические строки, а создаёт при помощи меццо-тинто светлый путь для возвращения бунинского слова в наши дни. Работа над альбомом продолжалась с 2014 года около пяти лет. Марина призналась, что в день у неё получалось делать не больше двух строчек. Но сокращать текст стихотворения из-за огромного уважения к слову Ивана Бунина она не стала.

Графический цикл был успешно представлен на различных экспозиционных площадках страны, и накануне открытия Музея И. А. Бунина альбом был подарен Воронежскому областному литературному музею им. И. С. Никитина. Приезд московского художника в Воронеж, конечно, был продиктован желанием посетить город, где родился Иван Алексеевич. Но с Воронежским краем Марина связана ещё и благодаря своему учителю – нашему земляку и признанному виртуозу меццо-тинто – В. А. Самарину, который и открыл перед начинающим графиком все тайны гравюры.

Создавая экспозицию «Поэтический сад Бунина» во внутреннем двореке музея, мы пригласили Марину Лазареву пред-

ставить свою графику. И вновь возникло созвучие мировосприятия художника и поэта. Были отобраны работы, выполненные не только в технике меццо-тинто, но и в технике сухой иглы, поскольку последние производят эффект эскиза, где едва ощутимым прикосновением к металлу рождается настроение лёгкости и свободы. Такими, например, выглядят некоторые работы художника из Черногорского цикла. А ещё Марина Лазарева сегодня осваивает резцовую гравюру.

Но в какой бы манере она не работала, подкупает её трепетное отношение к слову. Вслушайтесь, как художник называет свои работы: «Бабусина сирень», «Осень на шкафу», «Единственный», «Обновление», «Догорает лето»... Не удивительно, что под некоторыми гравюрами я обнаружила тексты собственных стихов Марины.

*Не дремать,
Не роптать,
Не скулить,
Не дрожать!
А бежать
Иль идти,
Надев рабочий китель,
В свою привычную обитель,
Где за стеной приятель – штихель
И двадцать четыре прелюдии Баха.
Кувшин воды. Кусочек меди.
Гравировать и никуда не ехать!
Безлюдно. Двадцать четыре фуги Баха –
Как чудно!
Прилежно, кротко и молясь
Тянуть штрихи, ничего не боясь.*

Летом 2020 года в «Новом Иерусалиме» открылась выставка творческих работ Марины Лазаревой. И вновь для названия экс-

позиции были выбраны строки И. А. Бунина, в которых можно усмотреть не только отсылку к литературе, но и к искусству гравюры «Бегут, бегут листы раскрытой книги...». Линии и штрихи в графических листах художника красноречивы и быстры, и главное, рождают ощущение гармонии и целостности мира.

Одно из любимых бунинских стихотворений Марины Лазаревой «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...» было написано поэтом в 1918 году в предчувствии необратимых катастроф в России и невозможности возврата к прежней жизни. Контраст между родной картиной летнего поля, полной тёплых и радостных звуков, красок, запахов и мрачной неясностью будущего возбудили в душе поэта трепетное волнение, обращённое к Богу. Совмещение повседневного и бытийного планов выводит пейзажное стихотворение в сферу философских размышлений о предназначении человека на земле.

А в своём стихотворении художник Марина Лазарева вопрос о земном предназначении задаёт себе в мастерской:

*Склонившись над листом холодной меди,
Смотрю на отражение своё...
Проявит ли душа на тверди
Моё земное бытие?*

Безусловно, истинное чувство жизни, её поэтическое очарование мастер гравюры обретает в природе, стремясь уловить тончайшие нюансы изменений, колебания воздуха, шорохи листьев, аромат цветов... Всё то, что было так свойственно таланту Бунина, его умению ощущать счастливый трепет каждого дня:

*О счастье мы всегда лишь вспоминаем.
А счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сажаем,
И чистый воздух, льющийся в окно.
(...)*

*День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...
Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне.*

(И. Бунин. Вечер. 1909)

А уже в мастерской под рукой гравёра, понимающего суть бунинского изречения «Всё во мне», происходит таинство рождения света и всего, чему он даёт жизнь. Редкое искусство гравюры не уходит в прекрасное прошлое, а соединяясь со словом, превращается из иллюстрации в поэзию на медной пластине.

ТИХИЙ И ПРОСТОРНЫЙ ГОРОД

*Эта область в темноводье –
Хляби хлеба, гроз ведро –
Не дворянское угодые –
Океанское ядро.
Я люблю её рисунок –
Он на Африку похож.
Дайте свет – прозрачных лунок
На фанере не сочтёшь.
– Анна, Россошь и Гремячье, –
Я твержсу их имена,
Белизна снегов загачья
Из вагонного окна.*

О. Мандельштам

БЕСПОЛЕЗНОЕ ВРЕМЯ: ОБРАЗ ВОРОНЕЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ БОРИСА ЗАЙЦЕВА

В творчестве Бориса Зайцева, как и других представителей первой волны русской эмиграции, дореволюционная Россия в её многогранном проявлении провинциальной жизни постоянно находит ностальгическое воплощение. В художественный ряд литературных представлений этого писателя органично вписаны и воронежские реалии. В 1938 году в № 4113 «Возрождения» он опубликовал рассказ «Бесполезный Воронеж», в котором образ этого города приобрёл символические черты эпохальных изменений XX века. Однако это был не единственный случай письменного упоминания Воронежа Б. К. Зайцевым.

Достоверно известно, что знакомство с этим городом у писателя началось не позднее 13 июня 1913 года, когда в письме к Ивану Алексеевичу Новикову Борис Константинович писал: «Я собираюсь на днях в Воронежскую губернию к Устиновым, на не надолго. Но нет денег, сию и жду манны небесной из “Заветов”» [4, 105].

Упоминает Б. К. Зайцев Воронеж и позднее, в письме от 1 мая 1914 года, адресованном ярославскому издателю Константину Некрасову, с которым писатель несколько лет сотрудничал, активно поддержал выпуск издаваемого им и редактируемого Павлом Муратовым литературно-художественного журнала «София». В послании речь идёт о переводе произведения В. Альфьери: «Г-же Минович оставалось дополучить кое-что за перевод, а Вас не было. Ей послала 100 р. По моей просьбе А. Андреева, поэтому, когда будете высылать Андреевой гонорар за вступит<ельную> статью, прибавьте эти 100 р., а у Минович, буде ещё что-нибудь

осталось, – вычтите. Адр<ес> Александры Алексеевны Андреевой: Брюсовский пер.; соб<ственный> дом. Варвары Григорьевны Ми-
рович: Воронеж, Верхне-Дьяконовская, 1» [4, 115].

Импульсом для создания рассказа «Бесполезный Воро-
неж» стала поездка писателя в этот город накануне 1915 года,
планы на которую он строил заблаговременно. Известно, что
5 декабря 1914 года Борис Константинович просит Бунина о по-
мощи: «Дорогой Иван Алексеевич, у меня есть к Вам следую-
щая просьба – буду очень благодарен, если её исполните. Мы
с Верой числа 15-го собираемся в Воронеж, на всё Рождество.
Очень бы хотелось получить к тому времени деньги за повесть.
Если альманах выходит на днях, то и отлично; если же запоз-
дает, перейдёт на январь, то нельзя ли выслать мне теперь же
100 р. в счёт аванса? Это меня устроило бы» [4, 129–130].

А 23 декабря 1914 года Борис Зайцев в письме к К. Ф. Некра-
сову по поводу перевода воспоминаний Казановы вновь упо-
минает о своём турне к воронежским друзьям: «Пришлите,
пожалуйста, продолжение рукописи в Воронеж, Острогжская,
д. Ключкова, Вере Зайцевой. Я еду туда через 2 дня, а Вера уже там.
<...> Думаю, пробудем в Воронеже числа до 7-го – 8-го» [4, 133].

Через пять дней Зайцев сообщает поэту и критику Н. С. Ашу-
кину, который работал в это время в конторе журнала «Рампа
и жизнь», а также был секретарём редакции в издательстве
К. Ф. Некрасова: «Многоуважаемый Николай Сергеевич. Спаси-
бо Вам за доброе письмо, за доброе отношение ко мне, и к моему
роману. Пишу Вам из Воронежа, где мы с женой и дочерью про-
водим праздники. Здесь так же обширно и тихо, как в Ярославле,
нет таких замечательных церквей, но дыхание России в огром-
ной мере ощущается. Воронеж – тихий и просторный город.
Тут хлеба много, и полей» [4, 133]. В тот же день Зайцев высы-
лает из Воронежа письмо и поэту, журналисту Ефиму Львовичу
Бернштейну, издававшемуся под псевдонимом Ефим Янтарёв.

По возвращении из Воронежа отправляет письма К. Ф. Не-
красову (7 января) и Д. В. Философову (15 января), из которых

следует, что в Воронеже Зайцев занимался мемуарами Джакомо Казановы и вынашивал план двух новых литературных текстов, посвящённых войне и деревне.

Воспоминания о рождественском путешествии долго не покидают Бориса Константиновича. 17 апреля 1915 года Зайцев пишет большое письмо И. А. Новикову, в котором не только вновь упоминает воронежскую поездку, но и делится своим мироощущением от происходящего, от всего того, что будет позднее иметь прямое отношение к атмосфере «Бесполезного Воронежа». «Вот и зима прошла – такая странная, и страшная в этом году! Как ты, вероятно, знаешь, первый раз мне пришлось всю зиму провести в деревне. Само по себе это не оказалось плохим, или труднопереносимым. Правда, за это время мы дважды были в Москве, и на Рождестве – в Воронеже. <...> Но в некоторых чисто личных отношениях, зима для меня была очень тяжела – и Бог с ней, что прошла! Не говорю уже о самочувствии своем как гражданина России, и вообще как человека, выросшего в заветах христианской цивилизации. Достаточно все мы были холодны к разным Бисмаркам, “бронированным кулакам” и пр. Но все же предположить в них то, что оказалось – очень было трудно (по крайности, для меня). Радостно то, что наша, так любимая нами с тобой страна, оказалась на высоте трагедии, выпавшей на ее долю. Все-таки, молодцы, молодцы наши! И их поведение на войне, и отношение к ней, и скромность, молчаливость в беде, терпение, мощный приток сочувствия из общества, подъём самого общества – всё это очень хорошо. Радостно знать, что вопреки всем скептикам-хулителям есть разные Макухи и Панасюки, в буквальном смысле слова, кладущие душу свою за други своя» [4, 139–140].

В разговорах о литературных и бытовых заботах незримо присутствует военная атмосфера. Позднее в рассказе, опубликованном 26 августа 1934 года в Париже, Борис Зайцев разместит свои воспоминания о первых месяцах Первой мировой войны «Та осень (Двадцать лет)», где эпизод с приездом семьи

писателя в Воронеж накануне 1915 года получил одно из важнейших мест. «Помню этот просторный, сытный, покойный город с монастырём, далёким заречным видом, с ощущением огромных пространств вокруг — пространств не подмосковных, а степных и скифских... Я жил в молчаливом и роскошном доме миллионера воронежского, городского головы. Ряд скучных, в зеркалах, комнат, всё давнее, слежавшееся, застывшее» [4, 287].

Спустя двадцать лет после начала Первой мировой войны, которую Борис Зайцев воспринимает началом глобальных потрясений, охвативших многие цивилизованные народы, писатель, безусловно, соотносит не только с историческими последствиями, но и грядущими опасностями новых социальных катастроф, связанных с усилением политической активности в Европе Адольфа Гитлера. В воспоминаниях «Та осень...» он будет горестно констатировать: «И вот — двадцать лет. Как в синема: дрогнуло что-то, перескочило сразу чрез бездну. Гимназистов наших давно нет. Подросли, пережили войну, в революции легли оба — “убиенные и умученные”. Климка умер. Отошли и владельцы земли нашей тульской. В моем флигеле ветеринарный пункт — говорят, там стоят теперь лошади. Мой хозяин воронежский повесился в Москве с голоду. Я живу в западной части Парижа и во сне часто вижу родину».

И Воронеж, о чём свидетельствует неоднократное упоминание Зайцевым этого города, оказывается особым местом в пространстве его Родины. Но какие грани символического прочтения Воронежа для писателя становятся доминантными?

По словам Бориса Константиновича, просторный, сытный и покойный город с монастырём, далёким заречным видом, с ощущением огромных степных пространств вокруг контрастировал со столичной жизнью 1914 года, где война уже оставила свои разрушительные приметы. «Равномерная жизнь, равномерная скука, священнодействие обедов, холод богатства, серебряный хлад снега на улицах, воронежские вороны — чувство отрезанности и совсем от войны даль».

На самом деле первые признаки военной катастрофы стали ощущаться в Воронеже уже осенью 1914 года, до упоминающейся поездки Б. К. Зайцева. Уже к концу октября эшелоны доставили в город почти 800 раненых. Известно, что 6 декабря 1914 года инспектировать воронежские госпитали приезжал император Николай II. К приезду царской делегации в городе срочно отремонтировали мостовые, на центральных улицах покрасили фасады зданий, задекорировали сосновыми ветками развалины Круглых рядов. В своём дневнике Николай Александрович записал: «Поехали в собор, отстояли архиерейскую обедню, поклонились мощам свят. Митрофана и осмотрели небольшой лазарет тут же в монастыре. Вернулись в поезд к завтраку. От 2,5 до 5,5 ездили по остальным лазаретам, очень хорошо устроенным. Город встретил нас горячим приёмом и тёплой погодой» [1, 224].

Под госпитали оперативно приспособили Мариинскую женскую гимназию, Среднетехническое и Музыкальное училища и, конечно, Губернскую земскую больницу. И уже в начале 1915 года Дом воронежского дворянства, куда писатель ходил в дни рождественских праздников на концерты, также будет отведён под медицинские цели военного времени. Задokumentировано, что к 1 января 1915 года в самом городе было развёрнуто 23 госпиталя на 3 600 коек для раненых, а во всей Воронежской губернии – 75 госпиталей [2, 4].

О том, что происходило непосредственно в этих лазаретах, оставила свои литературные свидетельства Елизавета Милыцина, во время войны служившая сестрой милосердия. «Хожу между койками, заглядываю в лица, глаза. Полные впечатлений смерти, раненые жадно ловят каждый светлый блик жизни, и маленькая ласка, и тёплое слово, простой приветливый кивок кажутся им чем-то большим-большим.

<...> Госпиталь просыпается. Раненые встают, умываются. Начинается уборка палат. Питьё чая. Приехал доктор. Опять идут на перевязку. Опять готовятся к операциям.

Тихо иду домой. Грязные улицы, дома, люди – всё словно за-
тушёвано, удалено. Всё будто спит во мне...» [8, 49; 54].

И Воронеж военного времени, и ощущения жительницы, со-
прикоснувшейся в родном городе с человеческими трагедиями,
перенесёнными с фронтовых зон в тыловой город, совсем не по-
хожи на оценки Бориса Зайцева.

Конечно, от глаз приехавшего на рождественские праздни-
ки литератора многое было скрыто. В том числе и то, что все
воинские части, которые перед войной дислоцировались в Во-
ронезжской губернии, были отправлены на фронт. Остались
лишь небольшие кадры для полков второй очереди. Вскоре из
них в Воронеже были сформированы 233-й Старобельский и
234-й Богучарский пехотные полки, которые отправились в
район Варшавы. Кроме того, на территории Воронежской гу-
бернии были образованы 24 пешие воронежские дружины госу-
дарственного ополчения.

Город в течение 1915 года стремительно менялся. Заводы
Столя и «Рихард Поле», мельницы, маслобойный завод и другие
пищевые производства стали работать на оборону. И все соци-
альные трансформации военного времени не миновали и город
рождественской поездки Зайцева. В этом смысле Воронеж вовсе
нельзя назвать бесполезным городом.

Но дело не только в том, что Борис Константинович оказался
в Воронеже в начале военных действий, а и в том, какой ракурс
зрения он задаёт себе. Для сравнения можно обратиться к сви-
детельствам известного словацкого писателя Янко Есенского,
попавшего расконвоированным военнопленным на вольное по-
селение в Воронеж в марте 1916 года.

«Город оказался большим. Торговля процветала, была там поч-
та, постоянно действующий театр, кондитерская, гостиницы,
кино и три или четыре сквера. Бюст Кольцова в Кольцовском
сквере, памятник местному поэту Ивану Саввичу Никитину –
усталому старику лет пятидесяти, худощавому, с длинными воло-
сами, небольшой бородкой, с бессильно повисшими руками; в Пе-

тровском сквере – памятник Петру Великому с папайой из снега на оголённой голове, густыми усами, строго сдвинутыми бровями и якорем в правой руке... Завтракал я в кондитерской у Тифенталля. Чудесный кофе и шоколад совсем не сочетались с моим внешним видом, однако русских это нисколько не удивляло» [3, 83].

Воронеж у Есенского имеет много подробностей, в канве его дневниковых записей он запечатлён местом временного пребывания военнопленного солдата австро-венгерской армии, ожидающего окончания войны. Город вписан не только в конкретное историческое время, но и в биографическое время автора записок. У Есенского город документален, у Зайцева – импрессионистичен по описанию и символичен по художественной идее.

Тема бесполезного путешествия в Воронеж отчасти обозначена самим автором. Пользы от воронежских каникул – бесцельных, праздных – не видел отец Бориса Константиновича, что стало косвенным основанием для названия рассказа. И всё же ключ к пониманию общей идеи произведения следует искать не только в исторических и биографических обстоятельствах жизни литератора, но и в общеэстетической и художественной системе воззрений Зайцева, стержнем которой А. М. Любомудров считал грани соприкосновения «духовного и бытового, звёздно-небесной лёгкости и тяжкого гнёта земных забот» [7, 12].

К образу Воронежа Б. К. Зайцев обращался не только в письмах и литературных текстах, запечатлевших вояж в провинциальный тыловой город в начале Первой мировой войны. Воронежские реалии приобретают у писателя более универсальные характеристики, не связанные с оценкой конкретной историко-культурной ситуации. Кроме того, нетрудно заметить, что всякий раз Воронеж видится писателю вне своих административных границ, он присоединяет к образу города и бесконечные пространства, в которых тот существует столетиями. Степи, мимо которых пролегает дорога на Воронеж, навезают у прозаика мысли о далёком прошлом, когда «из-за черты горизонта на востоке, шли эти орды, из-за Каспия. Астрахань, низовье Волги, да и дальше езд-

ли на поклон русские князья, погибали там, мученические венцы стяжая. И прошло всё – как гроза, как ураган, косивший Анненгофскую рощу, – лишь курганы сторожевые остались» [5, 430].

И прогулки по городу рождали в сознании писателя сюжеты о воронежском прасоле, самобытном поэте, впитавшем в себя красоту и бесконечность воронежских степей, песни пахарей, косцов и пастухов, полные грусти и тоски: «Кольцов и Воронеж тоже были Россия, густой, крепкий её настой. Пили чай в купеческом доме, вместе разгуливали по городу, с Острожной горы любовались широкими видами, дугами, лесами дальними – той огромностью и мощью русской, что так чувствуется в Воронеже и его крае. Старина, Собор, св. Митрофаний Воронежский, св. Тихон Задонский... – а внизу под горой старые домики петровской слободы: иной мир, но История, Пётр, судостроительство...» [6, 304].

И даже путешествия по Греции воскрешали в памяти Б. К. Зайцева всё те же бесконечные воронежские степи с вековой пылью, поднимающейся из-под колёс телеги. Греческая бесконечность пространств и безбрежность степей центральной России сливаются в сознании Бориса Зайцева в единое вневременное образование.

Воронежские степи, как и сам город, существующий в их пределах многие столетия – это особый маркёр времени, не имеющего непосредственной связи с объективно происходящими историческими изменениями. Учитывая весь свод разнородных текстов Зайцева, можно говорить об особом восприятии времени – авторском времени, связанном с личным отношением к описываемым событиям.

Для Бориса Зайцева рождественские каникулы в Воронеже, где война ещё не проявила так явно своей зловещей сути, стали своего рода временным водоразделом между многовековым порядком человеческого бытия и хаосом глобальных потрясений. Здесь он остро осознал, как за одно мгновение необратимо может измениться мир с его естественными каждодневными проявлениями, как может поменяться сам ход жизни. Вот по-

чему Борис Зайцев вновь и вновь возвращался к образу этого города, физически ощущая разрыв времени не только исторического, но и экзистенциального. Эта темпоральная пропасть фиксируется в его сознании нарастающим валом частных судеб и событий. Бесполезная жизнь в Воронеже, как и в других русских городах, которую в один миг потеряли люди, становится знаком утраты всей прежней благополучной жизни, всего мирного времени прошлого в противовес той катастрофе, которую несла война и которая мыслилась зачинщикам гибельных событий XX века какой-то чудовищной и преступной пользой.

1. Акиншин А. Н. Династия Романовых и Воронежский край (1696–1916) / А. Н. Акиншин, Н. А. Комолов. – Воронеж: Центрально-Чернозёмное книжное издательство, 2014. – 288 с.
2. Деятельность Воронежского Губернского Комитета Всероссийского Земского Союза помощи больным и раненым воинам за 1914 год // В дни войны. Вестник воронежских организаций военного времени. № 1 (3 июля 1916 г.). – Воронеж: Тип. В. Д. Колесникова, 1916. – С. 4–9.
3. Есенский Я. Воронеж. Главы из книги «Путь к свободе. Отрывки из дневника 1914–1918 годов» / Я. Есенский // Ямская слобода. Опыт губернского литературного процесса. Отделение пятое / Ред.-сост. Д. Дьяков. – Белгород, 2014. – С. 81–99.
4. Зайцев Б. К. Собрание сочинений. Т. 10 (доп.). Письма 1901–1922 гг. Статьи. Рецензии. Сост. Е. К. Дейч и Т. Ф. Прокопов. – М.: Русская книга, 2001. – 384 с.
5. Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. / Б. К. Зайцев. – Т. 4. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. – М.: Русская книга, 1999. – 624 с.
6. Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. / Б. К. Зайцев. – Т. 5. Жизнь Тургенева: романы-биографии. Литературные очерки. – М.: Русская книга, 1999. – 544 с.
7. Любомудров А. М. Неизвестное наследие Бориса Зайцева // Зайцев Б. К. Отблески Вечного. Неизвестные рассказы, эссе, воспоминания, интервью / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. М. Любомудрова. – СПб: Росток, 2018. – С. 5–16.
8. Милицына Е. М. Записки сестры милосердия / Е. М. Милицына // Подъём. – 1998. – № 4. – С. 34–107.

ПЕРЕЛЁТНАЯ ПТИЦА С ЧЕРНОЗЁМНЫХ ПОЛЕЙ

Судьба этой женщины вполне могла бы стать сюжетом для классического романа. Фабула её жизни разворачивалась причудливо, даже странно: то ввергала в водоворот острых исторических событий, то уготовливала участь монотонного крестьянского существования. Фоном обычных житейских дел становились драматичные коллизии XX века. Героиня же, пройдя через непростые испытания времени, сохранила живой и неповторимый взгляд на мир, чистоту ощущений жизни и верность той культурной традиции, к которой была причастна фактом своего появления на свет.

Героиня – простая крестьянка, родившаяся в деревне Добринка Борисоглебского уезда Тамбовской губернии ещё при царском режиме, в 1895 году. Наталья Лаврентьевна Масликова. Семья жила в крайней нужде, из шестнадцати детей до совершеннолетия дожили лишь четверо. В поисках лучшей доли отец увез жену и детей в Сибирь. Но и там они счастья не нашли. Отец простудился и умер, дальше надо было обходиться без кормильца. Мать с детьми перебралась на юг страны, в Новороссийск, где в шестнадцать лет Наталья начала работать, взяв на себя заботу о семье. Затем был Ростов-на-Дону, потом Воронеж...

В 1915 году Наталья Масликова получила место горничной в доме директора сахарного завода пана Станислава Тромщинского в Эртиле Воронежской губернии. Пан был жуткий по-веса, из тех, кто «не пропустит ни одной юбки». Он стал преследовать молодую горничную, ей даже приходилось убегать из дома и прятаться. Лишь только после того, как за девушку

вступился австрийский военнопленный, пан директор оставил Наталью в покое.

Военнопленного звали Уго Шмидт. Это был парень из небольшой чешской деревушки, но сумевший получить техническое образование и даже успевший поработать инженером на родине. А потом началась война, Уго попал на русский фронт и почти сразу сдался в плен. Отбывать трудовую повинность его направили на эртильский сахарный завод, где Уго работал слесарем. Он был хорошим инженером и поэтому очень быстро заслужил репутацию мастера и у рабочих, и у хозяина завода.

Этот военнопленный чех стал для Натальи первым незнакомым человеком, кто пришёл на помощь. Их дружба переросла в любовь. В 1918 году они поженились. В России к тому времени уже пало самодержавие, и чтобы беспрепятственно увезти молодую жену в родную Моравию, Уго пришлось вступить в партию большевиков...

Всю оставшуюся жизнь Наталья Масликова-Шмидтова провела с мужем в Чехии, дожив до восьмидесяти шести лет и пережив любимого всего лишь на год. Её каждодневные обязанности – это домашние хлопоты, воспитание двух дочерей, нелёгкий крестьянский труд. Системного образования получить так и не удалось, едва-едва научилась читать и писать.

В 1936 году Наталья еще раз побывала на воронежской земле – на похоронах матери. В Эртиле её помнили, друзья молодости были необычайно рады увидеться с ней. Вспомнили и Уго. Такого мастера, говорили, больше в Эртиле не было, а как бы сейчас пригодились его «золотые руки», ведь оборудование на заводе состарилось и стало выходить из строя. Словом, в Моравию Наталья возвращалась с твёрдым желанием – перебраться в Советскую Россию.

Уго не возражал. Семья быстро распродала всё имущество, начала оформлять документы, и в этот самый момент случилось непредвиденное: Москва закрыла границу с Чехословакией. Начиналась ещё одна мировая война.

В Моравию пришли немцы и арестовали Уго – тот ведь по-прежнему был коммунистом. Вернулся к семье он только в 1945 году – измождённый и совершенно седой...

Именно тогда, в пятидесятилетнем возрасте, Наталья начала испытывать непреодолимое желание выражать свои мысли и чувства красками. А старшая дочь, ставшая уже художником, всячески одобряла увлечение матери изобразительным творчеством. «Во время войны у меня осталась только одна радость – цветы, они помогали пережить все испытания, – вспоминала спустя годы Наталья Масликова-Шмидтова. – Однажды я попробовала перенести их красоту на бумагу. Эти рисунки увидели друзья дочери – художники. Один из них сказал, что мне обязательно надо продолжать это занятие, потому что я обладаю редким умением – правильно поставить рядом разные цвета».

Действительно, уже с первых любительских рисунков Масликовой-Шмидтовой профессиональные живописцы усматривали в них удивительное чувство гармонии, оригинальную манеру и способность «повествовать» о жизни, никому не подражая.

За спиной этой женщины была очень непростая жизнь, обременённая тяжёлым трудом, утратой Родины, войнами и революциями, которыми оказался переполнен XX век. От человека, подходящего к пятидесятилетию своей жизни в подобных обстоятельствах, правомерно ожидать пессимистического взгляда на пережитое, естественно слышать ноты разочарования и боли. В творчестве Натальи мы не обнаружим ни малейшего намёка на подобное мировосприятие. Оно по-детски светлое, лишённое дидактики, воспроизводящее жизнеутверждающую суть крестьянского взгляда на мир.

Большую роль в судьбе художницы сыграл 1946 год, когда после первых персональных выставок в Форуме искусств в Праге и Галерее Пьера в Париже к ней пришло международное признание. Занятие, которое первоначально воспринималось Натальей как личное удовольствие, как отдых, как защита от ударов

судьбы, стало превращаться в деятельность, вызывающую активный интерес и широкое публичное обсуждение. Возможно, это было обусловлено стремлением критиков и галерейщиков сфокусировать внимание на творчестве живописца, который по завершении Второй мировой войны олицетворял не горестные размышления о жертвах, а оптимистический призыв к жизни. Сам факт творчества непрофессионального художника, испытывавшего потребность уже в зрелом возрасте взять кисть, чтобы осмыслить своё прошлое и исторические перипетии XX века с наивным чувством светлой перспективы, был очень важным смысловым моментом в эстетических оценках культуры послевоенной Европы.

Истинный интерес к наивному искусству возникает в европейском обществе в 1960-е годы. Тогда работы Масликовой-Шмидтовой снова оказались в центре внимания искусствоведов Чехословакии, Германии, других западных стран. Друг за другом проходит больше десятка выставок, на которых были представлены её картины: в Монреале, Мюнхене, Кёльне, Берлине, Дессау, Зальцбурге и других городах. Часть работ попадает в государственные коллекции и частные собрания Чехословацкой Республики и за её пределы. Причём специалисты всё чаще говорят об особом интересе к творчеству Натальи Масликовой-Шмидтовой именно у зарубежных ценителей.

Большая персональная выставка художницы состоялась в 1976 году в Чехословакии, к открытию которой был подготовлен солидный каталог, содержащий репродукции 146 её работ и серьёзную статью известного чешского исследователя наивного искусства Арсена Погрибного, специально записавшего ещё и воспоминания художницы. В определениях авторов издания, кураторов упомянутой выставки и теледокументалистов центральной характеристикой творческого стиля Натальи Масликовой-Шмидтовой было «чистое сердце».

В 1981 году художница ушла из жизни. Но интерес к её творчеству не прервался. Одними из значительных событий

последнего времени, посвящённых живописи Масликовой-Шмидтовой, стали большое научное исследование её творчества и ретроспективная выставка под названием «Я – перелётная птица», состоявшаяся весной 2006 года в Художественном музее моравского города Оломоуца.

Работы Натальи Масликовой-Шмидтовой рисуют особый мир, основанный на реальных вещах, но производящих впечатление фантазий, мечтаний, мифов, автор которых сознательно избегает логичности, точности и достоверности. Одни картины навеяны воспоминаниями детства, другие – мечтами об экзотических странах, третьи – поэтизацией крестьянской жизни. При этом ощущается художественно-эстетическое единство всех произведений художника и удивительная цельность мировосприятия, обусловленного наивом. Исследователями, в частности С. Д. Тарабаровым, наивное сознание определяется как альтернатива современного сознания. «Носителям этого типа сознания присущи личная искренность, отсутствие какой бы то ни было ангажированности, свобода от образовательных, творческих и поведенческих стереотипов», абсолютная деидеологизированность. Наталья Масликова-Шмидтова – ярчайший носитель именно такого мировосприятия. Наивный художник не относит на свой счёт достоинства профессионального искусства и разделяемые обществом эстетические установки. Поскольку он существует как бы вне современного контекста и его способ «видеть» и оценивать реальность максимально независим от рациона, то опорой творчества для него становятся универсальные, зачастую архетипические образы.

Главной темой Масликовой-Шмидтовой, безусловно, является крестьянский труд, всегда размеренный, гармоничный, вписанный в упорядоченный миропорядок природы. Возникает ощущение, что производимые героями её картин действия сродни творческому акту, а плоды их труда не нарушают, а эстетически дополняют гармонию жизни: ритмически организованные стога сена на поле подобны нотам на музыкальной партитуре, пласты

земли, выходящие из-под плуга, напоминают изящный процесс ковроткачества, изготовление масла крестьянками повторяет пластику танца... Мир крестьянской жизни практически не знает перерыва на отдых. Но при этом он всегда праздничен, красив и одухотворён.

Порядок на холстах художницы, как и в древних мифологических сказаниях, имеет безусловную ценность. Весь опыт жизни автора работ был связан с неосознанным «собираанием» свидетельств незыблемости этого порядка, его эстетического постижения. Стройная вереница облаков, неперемнное присутствие светила на небе, дым из трубы деревенского дома как знак благополучного существования, повторяемость времён года, гарантирующая необратимость цветения и созревания. Наличие порядка определяет сам крестьянский труд, имеющий смысл и высшее назначение.

Один из главных образов, с которым ассоциирует себя Наталья Лаврентьевна – это перелётная птица. Крылья, которые мысленно обретает художница, дают ей особое вдохновение и позволяют переноситься в далёкие страны, видеть другой мир, другую природу, другую культуру. Но красота единого миропорядка соединяет Антарктиду и Чехию, Америку и Индию в целостную картину гармоничной и осмысленной жизни. В своих «полётах» она нередко уносится и на родные чернозёмные поля, всё с тем же удивительным жизнеутверждающим порядком крестьянского существования, зачастую идиллическим.

Но перелётная птица всегда возвращается домой. Только вот что считать домом перелётной птицы – художницы Натальи Лаврентьевны Масликовой-Шмидтовой?

ИЛЛЮСТРАТОРЫ «СИРЕНЫ»

В истории воронежской культуры журнал «Сирена», выходявший под редакторством Владимира Ивановича Нарбута в 1918–1919 гг., занимает особое место. И дело не только в том, что он соответствовал уровню лучших столичных изданий, хотя и печатался в провинциальном Воронеже. И не только в том, что тяжелое революционное время потребовало от Нарбута решимости взвалить на себя обязанности по формированию концепции журнала, редактированию, подбору авторов, поиску бумаги, изготовлению типографских клише. Но и в том, что «Сирена» предполагала новое издательское решение. Вот почему задачам оформления журнала Нарбут уделял пристальное внимание, а появление в составе иллюстраторов художников, причастных к объединению «Мир искусства», было закономерным. Члены этого объединения ставили целью возродить художественно-эстетическую целостность книги, утраченную во второй половине XIX века.

Период создания «Сирены» был одним из самых напряжённых в судьбе В. Нарбута: поворотные события страны прямо пересекались с личными перипетиями. В стихах, которые он пишет в это время, преобладают мотивы тревожных и болезненных изменений. Публикуя письма В. Нарбута к его другу и соратнику М. Зенкевичу, Любовь Пустильник подчёркивала: «Пристальное вчитывание в его стихи периода первых лет революции и гражданской войны приводит к несколько неожиданным выводам. Лексика поэта в этот период избыточно кровава; если кому-нибудь пришлось бы в голову составить частотный словарь языка нарбутовских стихотворений 18–20-х годов, тот выглядел бы примерно таким образом: 1. Кровь (кровавый); 2. Рана; 3. Нож и

т.п.» [1]. И название журнала, и стиль оформления в целом призваны были, по замыслу Нарбута, помочь воспринять содержание издания как реформаторское, проникнутое духом сложных и мучительных преобразований. Журнал должен был передать атмосферу меняющегося мира, ломку старого уклада жизни и надежды на лучшее.

Говоря о семантике названия, было бы правильной сделать акцент не на том, что сирены в древнегреческой мифологии предстают демоническими существами, а на другом аспекте, явно близком восприятию В. Нарбута как редактора и отраженном, прежде всего С. Чехониным, в оформлении обложки и других иллюстрационных элементов.

«Сирены миксантропичны по природе, это полуптицы-полуженщины, унаследовавшие от отца дикую стихийность, а от матери-музы – божественный голос» [2]. Нарбут ищет оправдания союзу варварского, необузданного порыва революционного времени и эстетической гармонии поэтической натуры. Согласно классической традиции, сирены превращаются из хтонических чудовищ в сладкоголосых и мудрых творцов, каждая из них сидит на одной из восьми небесных сфер мирового веретена богини Ананке и создаёт своим пением великую гармонию космоса. Акмеистская позиция Нарбута проявлялась в подчёркивании особой миссии журнала: быть не столько отражением событийного процесса, сколько источником новых эстетических идей, нового вдохновения, нового мировосприятия, одухотворяющих грубую стихию революционного преобразования.

И в подборе художников Нарбут именно поэтому, в первую очередь, опирался на творчество активных участников объединения «Мир искусства». В практике мастеров легендарного союза определяющую роль играл стиль «модерн» с его ярко выраженным интересом к эстетически элегантным растительным формам. У «старшего поколения» – А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, Е. Е. Лансере, К. А. Сомова, Б. М. Кустодиева и др. –

в оформительской практике ещё сохранялся разрыв между живописно-пространственной иллюстрацией и оформительскими элементами, решаемыми декоративно-плоскостно.

Мастера «младшего поколения» – Г. И. Нарбут, Д. И. Митрохин, С. В. Чехонин, В. Д. Замирайло, а также И. Я. Билибин и М. В. Добужинский (в поздний период своего творчества) – преодолели этот разрыв и достигли полного формального единства всех графических элементов. Было возведено в абсолют и превращено в эстетическую норму подчинение художественных компонентов репродукционной технологии (цинкографии). Выделилась в самостоятельную сферу деятельности книжная графика. Оформительская система «Мира искусства», первоначально ограниченная кругом малотиражных любительских изданий, начиная с 1910-х гг., широко распространилась в издательской практике России.

В. Нарбут полагал, что профессиональное мастерство приверженцев «Мира искусства» позволит им использовать необычные эстетические решения из арсенала модерна, но при этом быть открытыми для новаторских идей авангарда. Концепцию нового отношения к оформлению издания Владимир Нарбут, в первую очередь, воспринял от своего брата Георгия, лишь в силу объективных обстоятельств не сумевшего принять личного участия в выпуске «Сирены». За ним к этому времени прочно закрепилась слава оригинального графика и профессионала издательского дела. «В прекрасно оборудованных типографиях “Голике и Вильборг” и “Сириус” Нарбут находил опытных и доброжелательных печатников, их советы и указания применял в работах, и его рисунки никогда не вызывали затруднений при воспроизведении» [3]. Такая практика взаимодействия художника с техническими службами обеспечивала необходимое качество иллюстрационного решения.

Для оформления «Сирены» редактором были приглашены столичные художники С. Чехонин, В. Замирайло, В. Фалилеев, П. Митурич, Д. Митрохин, а также воронежец Б. Ульянищев, с

которым Владимир Нарбут познакомился в клубе «Железное перо» (его рисунок «Могила А. В. Кольцова» представлен во втором выпуске журнала).

Обложку для «Сирены» выполнил Сергей Васильевич Чехонин (другая обложка, предложенная В. Д. Замирайло, была использована в двоянных номерах в качестве авантитула). Хорошо известно, что Чехонина отличало необычайное многообразие творческих возможностей: станковая и книжная графика, работа со шрифтами, обращение к живописи, плакату, театральной декорации. Но именно книжной графике Чехонин уделял особое внимание.

Излюбленные исторические эпохи мира искусников – это барокко и классицизм. Чехонин – последовательный неоклассик в своём интересе к старым ремёслам, в высоком техническом мастерстве, в тяготении к чеканной строгости и патетике изобразительных форм и, наконец, в использовании набора классицистических атрибутов – венков, гирлянд. Но не следует забывать, что творческий диапазон художника был велик: это и старое европейское, и русское искусство, это и французская гравюра, и русский лубок. Столь же тщательно изучал он народное творчество – ткачество, вышивку, керамику, резьбу по дереву. Оно вносило жизнь в его классицистические мотивы, одухотворяло их.

На вопрос, почему именно Чехонину редактор Нарбут заказал обложку, достаточно точно помогают ответить суждения Абрама Эфроса. Замечательный российский искусствовед противопоставлял стилистическое обращение к неоклассицизму художников, близких эстетике «Мира искусства», и Чехонина. Ампи́р выступал лакмусовой бумагой, определяющей подлинное отношение к современному искусству. «Для них это было эстетическим воспоминанием – для него эстетикой жизни. Поэтому Бенуа был ироником, Сомов – циником, Добужинский – сентименталистом, [Георгий] Нарбут – архивником. Чехонин был трибуном!» [4].

Неоклассическую форму последний наполнял энергией преобразования. Эфрос, следивший за творческим преображением художника, писал: «Чехонин гудел в свои амфирные формы, как в боевые трубы. Он трубил сбор. Он звал героев. Он пророчил победы» [5]. Именно этот духовный порыв гарантировал визуальному воплощению «Сирены» особую ауру движения.

Исследователи отмечают [6], что первоначально архитектора чехонинской обложки представляла собой конструктивно выстроенный лист с большим пространством белого поля, введённого в границы декоративной рамки, овальной или прямоугольной формы. Жёсткая архитектура классического книжного фасада с симметрично расположенным шрифтом была обогащена необычайной выразительностью орнаментальных форм, обладающих национальной спецификой. Ритмы тончайших травинки сочетались с большими пятнами листьев и цветов, как в росписи предметов народного искусства, например, Хохломы.

«В дни Октября Чехонин реализовал свой творческий потенциал в новой агитационной стилистике, найдя созвучные времени чеканно-патетические формы, сохранив и усилив при этом качества своего изобразительного языка: декоративную остроту, пластическую ясность, а главное – доступность восприятию народа. Активизация художественной формы с сохранением её декоративной сущности – в этом смысл чехонинского новаторства» [7].

Его неоклассика начинает трансформироваться под влиянием искусства авангарда. Чехонин вводит в систему оформления отдельные приёмы супрематизма, кубизма, футуризма, но поиски декоративного синтеза, которые он унаследовал от «Мира искусства» и от модерна, остаются по-прежнему очень значимыми. С Чехониным не происходило никаких метаморфоз в обычном понимании. Он не «отказался от нежнейших гирлянд и гербов», не перестал «быть спутником аристократии», не «опростился», не «ушёл в народ» [8]. Он продолжал своё

вневременное искусство, обращённое теперь к тем, кто видел смысл жизни в социалистических преобразованиях.

Особая сфера деятельности Чехонина – его работа над алфавитами-шрифтами, которой он занимался значительно активнее и последовательнее, чем остальные мастера «Мира искусства». Причём художника интересовали не только декоративные рисованные шрифты – он пробовал свои силы и в наборных, в которых первоначально явно выделялась орнаментальность.

Если образцы наборных шрифтов Чехонина отличаются строгостью и благородством пропорций и словно овеваны духом искусства Высокого Возрождения, то в рисованных шрифтах художник прибегал к деформации буквы, к эксперименту. Он смело нагружал букву не только орнаментом, но и гротескным изображением. Чехонинские шрифты несут на себе печать времени. В пред- и постреволюционный периоды творчества Чехонин приходит к стремительным, заострённым шрифтам, нередко украшенным «пламенеющими» флажками-засечками. Они обретают неожиданную эмоциональную остроту и ударную силу. Шрифт становится одним из главных организующих элементов композиции, привлекает внимание зрителя. В период работы над обложкой «Сирены» Чехонин тяготеет именно к такой динамичной букве, к наклонным остроугольным шрифтам, характерность которых усилена контрастами заливок и пустот. Он смело вводит такие новые элементы, как треугольник, ромб, линза, волнообразное пламя. В алфавитах всё чаще встречаются элементы конструктивно-супрематической трактовки форм, появляются массивные трудночитаемые буквы, где совмещены различные по фактуре геометризованные плоскости. Интерес к фактуре – отличительная черта чехонинской орнаментально-шрифтовой графики тех лет.

Конечно, оформительское решение «Сирены» было сформировано усилиями нескольких художников. Но роль Чехонина в создании визуального образа журнала особенно велика. Он задал общие рамки особого стиливого решения, энергичный

импульс движению форм. Если бы журнал имел более удачную издательскую судьбу и его выпуск не был бы приостановлен, можно предположить интереснейшее развитие иллюстрационных идей.

Одну из самых больших оформительских работ в «Сирене» выполнил Виктор Дмитриевич Замирайло, который также был тесно связан с объединением «Мир искусства», хотя основы художественного образования получил в Киеве, в школе Николая Ивановича Мурашко. Этот этап творчества был существенно обогащён знакомством и совместной работой с М. А. Врубелем и В. М. Васнецовым, которые и после переезда в Москву оказывали профессиональную поддержку Замирайло.

С начала 1900-х гг. он неразрывно связывает своё творчество с книжными иллюстрациями и графикой. Оформительские опыты этого художника обладают особым своеобразием в ряду аналогичных работ современных русских мастеров. Замирайло своими учителями считал великих французских иллюстраторов XIX в. – Г. Доре, Тони Жоано и И. Гранвиля, для которых гибкость и остроумие рисунка были соединены с неослабевающей игрой фантазии. Книжная графика Замирайло в этот период делала только первые шаги, главные достижения в этой области падают на позднейшее время, когда он работал над более ответственными и более его интересовавшими темами. В становлении художника в качестве иллюстратора немалую роль сыграли три года пребывания в Петербурге и сотрудничества с журналом «Мир искусства», для которого он сделал несколько совершенных графических работ.

Уже с 1909–1910 гг. Замирайло начинает ту громадную серию рисунков сепией и акварелью, что позднее, в 1918 г., получит собирательное имя «Carpicci». Для этих рисунков выбраны самые разнообразные и всегда необычайные сюжеты, близкие по своим контрастам и неожиданностям к переживаниям сна или бреда. Внутреннему строю «Carpicci» отвечают и те художественные приёмы, которыми пользовался автор. Многие из этих листов

исполнены одной сепией: тонкая и безупречная игра светотени создаёт эффект целостности. Иногда же Замирайло добавляет к этому строгому и лирическому наряду несколько теней акварелью, очень углубленных и вместе с тем лёгких. Художник демонстрирует волшебный дар импровизации, безукоризненное знание материала и умение им пользоваться. Для иллюстраций к «Сирене» характерна сформировавшаяся несколькими годами ранее эстетика.

Несмотря на то, что количество иллюстраций, выполненных Замирайло, невелико (в основном они представлены в последнем вдвоенном номере), их можно разделить на несколько оформительских групп. Во-первых, это непосредственные иллюстрации к произведениям, которые лаконично и увлекательно интерпретируют смысл и передают сюжет произведения. Во-вторых, это декоративные заставки и виньетки, в которых велика роль символических элементов. В-третьих, это работа со шрифтами и создание рамок и композиционных решений обложки.

Характерными чертами произведений Замирайло являются преобладание графического начала над живописным, экспрессия, декоративная выразительность линии и цвета, гротеск, фантастичность образов. В своих работах на страницах «Сирены» он стремился развивать мирискуснические принципы оформления, стремясь к органичному сочетанию всех элементов книги.

Не менее активно в оформлении «Сирены» работал и Дмитрий Исидорович Митрохин. О художественных особенностях его творчества образно сказал известный русский поэт Михаил Алексеевич Кузмин: «Технические достижения Д. И. Митрохина, будучи высоки и разнообразны, не составляли никогда исключительной его цели, и в этом отношении, может быть, покойный Нарбут или Чехонин превосходят его. Но своё, неискоренимое, невытравимое “чудесное дитя”, с которым ни за что художник не расстанется, живёт в нём... Поцелуй этого дитяти есть луч-

ший залог поэтического чувствования и живой детской души скромного и высококультурного мастера» [9].

Первыми своими опытами в книжной графике Дмитрий Митрохин был обязан преподавателю акварели Строгановского центрального художественно-промышленного училища С. И. Ягужинскому, который в 1904 г. предложил ему небольшую работу для издательств. Этот опыт был положительно оценён Валерием Брюсовым, в ту пору главным редактором «Скорпиона». А с 1908 г., после переезда в Петербург он уже регулярно работает в качестве книжного иллюстратора. Это достаточно быстро приносит ему известность. Он знакомится и сближается с художниками «Мира искусства». На начальном этапе успешному развитию творчества Д. И. Митрохина как художника книги и журнального иллюстратора способствовало содействие Е. Е. Лансере, который направлял к нему издателей.

В это же время он начинает гравировать на линолеуме у В. Д. Фалилеева. Митрохин создаёт цветные композиции, печатая не масляными красками, а акварелью – японским способом. Художник активно сотрудничает со многими книжными издательствами. Продолжает изучение собраний гравюр библиотеки Академии художеств и Эрмитажа. Много работает над иллюстрациями детских книг, над журнальными заставками, форзацами и т.п.

Дмитрий Митрохин как художник книги придерживался важнейшего принципа творчества в издательском деле: все элементы оформления, начиная с обложки, форзацев и кончая шрифтом, декором, должны быть подчинены стилистической общности. Творческую задачу Митрохин связывал с освобождением графики от чрезмерной узорности и выработанного канона. В этом ему помогали усиленные занятия рисованием с натуры. В работах для «Сирены» это можно легко заметить. В журнале представлены пейзажи, полные тонких наблюдений и авторского отношения, сцены митингов и забастовок, образы

революционного времени. И при этом графике Митрохина присущ характер символического обобщения.

В конце 1918 г. после демобилизации он возвращается в Петроград, где его назначают заведующим отделом гравюр и рисунков Русского музея. Годом позже Митрохин становится профессором Высшего института фотографии и фототехники, а с 1924 г. – профессором полиграфического факультета Академии художеств, где вплоть до 1934 г. читает курс книжной графики.

Вадим Дмитриевич Фалилеев, четвёртый иллюстратор «Сирены», представлен лишь одной работой – портретом Верхарна. Фалилеев справедливо считался мастером-новатором в области цветной линогравюры и техники офорта. Образование этого художника складывалось в течение многих лет, в том числе из обучения в мастерской М. К. Тенишевой в Талашкино, Киевской художественной школе, Академии художеств (1903–1910) у В. В. Матэ. С 1906 г. он участвовал в российских выставках «Мира искусства», «Союза русских художников» и других, в международных выставках в Лейпциге (1914), Нью-Йорке (1924). В. Д. Фалилеев преподавал в Женском политехникуме, Строгановском училище и Училище живописи, ваяния и зодчества, ВХУТЕМАСе. С 1922 г. работал в 1-й Государственной образцовой типографии Москвы. Написал книгу «Офорт и гравюра резцом». В 1924 г. художник уехал за границу.

Пятый художник из числа приглашённых Нарбутом к иллюстрированию «Сирены» – Пётр Васильевич Митурич, блестящий рисовальщик, плодотворно сочетавший в своём творчестве богатство традиций и новаторство. Время работы над иллюстрациями к «Сирене» было наиболее плодотворным для Митурича. В этот период он был близок с В. Е. Татлиным, Л. А. Бруни, Н. И. Нисс-Гольдманом, многими футуристами. Особая дружба и родственные отношения связывали П. Митурича с В. Хлебниковым. Авангардистские решения прони-

кают во многие его графические работы, придают изданиям, с которыми он сотрудничал, динамизм, приглашают к поиску новой формы. Искусствоведы отмечают, что в первые после-революционные годы, вплоть до 1922 г. в работах Митурича беспредметные графические элементы часто соседствовали с вполне натуралистическими работами – портретами, пейзажами, натурными орнаментами из простейших, но мастерски скомпонованных мотивов. Именно такие творческие решения Митурича можно обнаружить и в издании, редактируемом Нарбутом.

В заключение можно сказать, что в оформлении «Сирены» принимали участие художники, которых можно отнести к числу ведущих реформаторов отечественного книгоиздательского и журнального дела. Дух экспериментаторства присущ и вышедшим в Воронеже номерам нарбутовского детища. Графики стремились обеспечить художественно-эстетическое единство между текстами и иллюстрациями, выступали в качестве тонких и оригинальных интерпретаторов произведений, принадлежавших перу талантливых литераторов.

Все элементы оформления были выполнены в соответствии со спецификой печати и вполне соответствовали возможностям цинкографии. Обложка задавала единый стиль. На протяжении каждого номера рубрики выделялись заставками. В рекламных материалах о подписке на «Сирену» Нарбут подчёркивал: «Журнал издаётся по образцу лучших русских и иностранных еженедельников – в цветной обложке, с художественными украшениями в тексте и рисунками лучших художников на отдельных листах мелованной бумаги» [10]. Список художников Нарбут планировал расширять, в частности, предполагалось участие Натана Альтмана. Традиции художественного объединения «Мир искусства» были в «Сирене» замечательно продолжены и творчески переработаны новыми идеями авангарда.

1. Пустильник Л. Для меня мир всегда был прозрачной воды. Вступительное слово. Стихи и письма В. Нарбута // Арион. № 3. – 1995. – С. 39.
2. Сирены // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. – С. 438.
3. Митрохин Д. О Нарбута // Аргонавты / Под ред. Э. Голлербаха, Н. Лансере, Д. Митрохина. – Пг., 1923, № 1. – С. 20.
4. Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках / А. Эфрос. – СПб: Азбука-классика, 2007. – С. 221.
5. Там же. – С. 222.
6. Дубина Н. Такой разный С. В. Чехонин, <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=18815&iid=872>.
7. Там же.
8. Эфрос А. Профили: очерки о русских художниках / А. Эфрос. – СПб: Азбука-классика, 2007. – С. 214.
9. Кузмин М. Д. И. Митрохин: монография / М. Кузмин, Вс. Воинов. Сост., ред. С. Абрамович. – М.: ГИЗ, 1922. – С. 12.
10. Сирена. № 4–5. – 1918. – С. 95–96.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОДНОГО ГОРОДА

Широкое читательское признание к писателю Андрею Платонову пришло спустя много лет после его кончины. Первая активная волна интереса к автору «Чевенгура», «Котлована» и массе его других ярких произведений приходится на годы «оттепели». Внимание читателей тогда было поддержано новыми изданиями прозаика. Но сегодня интерес к его литературному наследию особенно высок. Это хорошо ощущается в Воронеже в дни проведения Платоновского фестиваля искусств, когда в город каждый июнь, начиная с 2011 года, с постановками по произведениям писателя съезжаются лучшие театральные коллективы со всего мира, а в выставочных залах представляются живописные и графические «прочтения» платоновiani. И, конечно, на городских улицах в исполнении воронежцев звучат тексты Платонова.

При жизни Андрей Платонов не был обласкан вниманием государства: книги его выходили редко, скромными и бедными с оформительской точки зрения тиражами. Зато предостаточно было идеологических нападков на «крамольного» автора, критика платоновской прозы со стороны официальных изданий была широкой и развязной.

Началась издательская история Андрея Платонова в Воронеже. Первой его книгой традиционно считается сборник стихотворений «Голубая глубина», вышедший в 1922 году в Краснодаре. Хотя годом раньше в Воронеже появилась небольшая брошюра «Электрофикация», в которой Андрей Платонов

представил свой доклад, прочитанный для делегатов второго губернского съезда работников печати в журналистском клубе «Железное перо».

Оба упомянутых издания Платонова вышли в свет благодаря усилиям воронежского партийного работника и друга писателя Г. З. Литвина-Молотова. После назначения Литвина-Молотова руководителем московского издательства «Молодая гвардия» многие последующие книги Платонова выходили в этом издательстве, в частности, в 1927 г. – «Епифанские шлюзы» и в 1928 г. – «Сокровенный человек».

Но уже в следующем году на писателя начинаются политические гонения, и почти на десятилетие была прервана издательская судьба произведений этого автора. Сборник «Река Потудань» вышел только в 1937 г. В этот период издательского молчания были написаны многие знаковые произведения Андрея Платонова: роман «Чевенгур», повести «Котлован», «Джан», «Ювенильное море», пьесы «Шарманка и «14 Красных избушек» и другое.

С сентября 1942 г. до окончания войны платоновская деятельность была неразрывно связана с фронтовой журналистикой в качестве корреспондента газеты «Красная звезда». В военный период вышло два сборника платоновских рассказов «Под небесами Родины» и «Рассказы о Родине», которые распространялись на фронтах среди солдат.

Литературовед О. Г. Ласунский акцентирует внимание на том, что произведения Платонова всегда подвергались серьёзной цензуре. Уникальные язык и стиль мышления писателя выправлялись под общепринятые советские стандарты. «Примером может служить рассказ “Житель родного города”, помещённый в № 38-39 журнала “Огонёк” за 1946 год. Из оригинала были изъяты целые куски (например, фрагмент, повествующий о поэте И. С. Никитине), а лексика и особенно синтаксис платоновских фраз порой были изуродованы до неузнаваемости. Когда в моём распоряжении оказался машинописный подлин-

ник рассказа, я решил воспроизвести его в виде отдельной иллюстрированной книжки. Она вышла в Воронеже к 100-летию со дня рождения писателя (1999). “Житель родного города” был снабжён полосными рисунками молодой местной художницы – Натальи Коньшиной» [1, 9–10].

Воронежская художница Наталья Викторовна Коньшина иллюстрировала произведения разных писателей: Габриэля Гарсия Маркеса, П. Вежинова, И. Б. Зингера, Шолом-Алейхема, М. Булгакова, Пауло Коэльо... Но иллюстрации к текстам Андрея Платонова в её работе занимают особое место. Интерес к ним возник ещё в 1990-е годы. И по сей день в творчестве Натальи Коньшиной «голос» Платонова яснее и различимей других, а потребность в художественном диалоге с великим писателем становится для нее соразмерной поиску собственного слова в искусстве. Неслучайно сверхзадачи многих её персональных выставок читаются не как право художницы на собственную интерпретацию Платонова, а как обретение с ним духовного родства – «Мой Платонов», «Мой Чевенгур», «Милое сердцу».

Классиком французской литературы XX века Полем Клоде-лем была выведена формула, без которой не существует искусства иллюстрирования – «глаз слушает». Иллюстратор должен обладать необычайной восприимчивостью к слову, которое, помимо своей обиходной значимости, обладает магической способностью «вызывать» образы. То есть не переводить в рисунок весь словесный строй в его повествовательной последовательности, а «слышать» мелодию образа, его внутреннюю интонацию, ускользающую при беглом прочтении, но полностью овладевающую читающим, когда из огромного множества звуковых препятствий удаётся безошибочно улавливать только один голос – голос автора.

Иллюстрации Коньшиной к платоновским произведениям носят характер широкого философского обобщения народной судьбы. Всматриваясь в её работы к «Котловану» и «Чевенгуру», я не нахожу того, что нередко становилось для многих литера-

туроведов своеобразным кодом к интерпретации этих произведений. Например, образ степи как «глухой глубины родины». Платонов в «Детских воспоминаниях» соотносил отечество со степью: «Россия – это поле, где на конях и на реках живут разбойники, бывшие мастеровые. И носятся они по степям и берегам глубоких рек с песней в сердце и голубой волей в руках» [2, 27]. Или предельная механистичность речи и поведения платоновских героев. Наталья Коньшина это тоже чувствует, и текстовые фрагменты, которые она отбирает для иллюстрирования, явное тому свидетельство. И от русской степи, представляющей русскому человеку и вольницей, и острогом одновременно, куда же деться? Но она выделяет иные смысловые начала платоновских произведений.

Ключ к прочтению книги художник скрывает в системе визуальных средств. Поэтому графический образ никогда не бывает тождественен литературному. Изобразительный ряд – это не только максимально точный перевод текста в систему визуальных образов, но и, в какой-то степени, собственное послание зрителю.

В художественном решении Натальи Коньшиной я усматриваю определённую парадоксальность. В центре всех иллюстраций только люди. Не природа, не быт, не отдельно выхваченные вещи-символы. А люди... Разных возрастов, характеров, судеб... Все они, словно большеголовые персонажи средневековых фресок, носят лица с грустными глазами на худосочных, никчёмных и обременительных телах. И от этого несоответствия каждая морщинка, каждая складка, каждая оспина на лицах предельно заостряется, преувеличивается, доходя в своей абсолютизации до гротеска. Несовместимый синтез иконописного и гротескного начал представляет необычный ракурс для прочтения. Неустроенное существование героев Андрея Платонова разрушило в них гармонию телесного и духовного начал. Материальная сторона жизни героев лишена смысла и основания, здесь и сейчас. В то время как сознание героев наполнено верой в светлое будущее

и верой во всеобщее переустройство мира. Эта вера в светлое «завтра» одухотворяет героев. Но утопизм целей лишает людей реального существования, максимально заостряет визуальное несоответствие телесного «низа» и духовного «верха».

Ещё одно образное решение Натальи Коньшиной – вторжение цвета в чёрно-белый мир платоновских героев. Такой приём позволяет символически заострить внимание на множестве проявлений их профанного существования, в данном случае связанных с нашествием символов коммунистической идеи в быт героев. Красный цвет в «Котловане» то лабиринтом флагов и транспарантов обступает людей, то нимбами алых берегов обнимает головки взволнованных пионеров, то возвышает над толпой в кумачовой косынке апостола коммунизма Макаровну, то побуждает народ поглощать кровавую плоть говядины как акт причастия.... Во всей этой странной вывернутости мира красный цвет становится осязаемым воплощением идеи спасения, о которой всегда помнит каждый, кто с усердием роет землю для Великого Котлована.

Художественный мир «Чевенгура» окрашивается холодными синими тонами. И эта неживая синева размыкает суетливую ограниченность и бытовую неустроенность будней платоновских устроителей жизни, наполняет их истерзанные души мечтой о покое, который и можно-то обрести лишь самой смертью. Мечтой о вечности, в которой не будет столь несправедливого отношения к человеку, которое А. Платонов выразил словами: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек – с тем зорким и до грусти измождённым лицом, который всё может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно...» [3, 11].

Синий и красный в иллюстрациях Коньшиной задают всё те же напряжённые границы существования человека между земным и вечным, что и в иконописи. И если понимание вечности мечтателей Чевенгура вписывается в традиции христианского

толкования, то жертвенный путь обожжённых революционным пафосом землекопателей вызывает сожаление. Одухотворение платоновских героев идеей, которая истребила в них всякую возможность нормального физического существования, становится иконописные грани их натуры с гротеском их земной жизни.

Платоновiana Натальи Коньшиной – самостоятельный и глубокий, пронизанный внутренней логикой художественный мир. Её визуальная интерпретация литературных образов «Котлована» и «Чевенгура» представляет собой равноправный диалог художника с писателем на темы, которые были и будут составлять основу мирового искусства: жизнь и смерть, поступок и ответственность, возможности индивидуального существования в социальных границах, свобода человека и власть. Представленные циклы Натальи Коньшиной читаются не только как проникновенное постижение слова Платонова, но как продолжение разговора на вечные темы.

Ключом к прочтению работ ещё одного художника, творчество которого было неразрывно связано с наследием Андрея Платонова, Дмитрия Кондратьева, могут быть слова писателя: «Я жил и томился, потому что жизнь сразу превратила меня из ребёнка во взрослого человека, лишая меня юности...» [4, 16].

Почти всегда с работ художника Дмитрия Сергеевича Кондратьева на нас смотрят герои, взор которых заметно старше их возраста. И неважно, старики это или едва оперившиеся подростки. Глаза говорят о давнем и изнурительном противостоянии жизненным обстоятельствам. Именно это пронзительное постоянство несения художественными персонажами тяжкого бремени жизни явно выделяет живописца и графика Кондратьева из числа тех, кто обращался в качестве иллюстратора к творчеству Платонова. В сущности, непосредственных иллюстраций к платоновским произведениям у него немного. Удивительно другое: что очень многие работы этого художника могут стать непосредственным продолжением литературного

мира Платонова. Диалог художника и прозаика – это редкое и всегда удивительное явление, как, впрочем, всякая возможность услышать и понять. В данном случае мы имеем возможность не только узнать больше о творчестве прекрасного живописца, но и лучше оценить неисчерпаемость Платонова.

Дмитрий Сергеевич Кондратьев сегодня хорошо известен в Воронеже. В Областном художественном музее им. И. Н. Крамского хранится портрет Андрея Платонова, несколько его графических листов. На одном из Платоновских фестивалей искусств была представлена серия его работ, иллюстрирующих произведения писателя. Художник родился в Сибири, учился в Казани и в Москве, а работал большую часть своей жизни в Новгороде. Но в его картинах «живут» люди, которые не привязаны к конкретному месту. Их характеризует не география их обитания, а особая «сокровенность», погружённость в самих себя. А это тот человеческий тип, который был введён в культуру Андреем Платоновым.

«Сокровенность» личности спорит и с материальностью природы, и с наступательным движением цивилизации. Подобный феномен литературовед Л. В. Карасёв выразил следующим положением: «Идеал платоновских людей не в том, чтобы вообще не существовать, а в том, чтобы существовать внутри материнской утробы, быть уже зачатым, то есть действительно быть, но при том в мир не рождаться» [5, 40]. Платоновский человек существует вне пространства и времени, он живёт за их пределами. «Человек “внешний” безраздельно принадлежит и пространству и времени, он находится в страдательном залоге по отношению к ним. Человек внутренний, “сокровенный”, существует вне пространства и времени, он живёт за их пределами» [6, 139]. Предстаёт особый платоновский космос, к которому человек причастен и не причастен одновременно: причастен как частица единой мировой материи и не причастен как существо, изолировавшее себя от него внутренними границами.

Мне представляется, что именно аналогичное «прочтение» человека делает художественный мир Кондратьева платоновским по своему духу. В его работах всегда зафиксировано внимание на человеке, а детали окружающей действительности присутствуют не как необходимое пространство жизни, а как её качество. Окружающий мир, как природный, так и социальный, не уточняется, не детализируется, и уж тем более не поэтизируется. Он переживается изнутри героем, он экзистенциален. Окружающее пространство трансформируется в соответствии с мироощущением человека: то обступает каменной стеной, то перекашивается и вздыбливается, то выносит человека на край разлома, то и вовсе отрывает со всем его нехитрым багажом от земли.

Судьба Дмитрия Сергеевича Кондратьева давала ему не раз повод для подобных мироощущений. Родился он в 1928 году в большой крестьянской семье. А в 1937-м арестовали отца. Четыре года ГУЛАГа завершились реабилитацией и отправкой на фронт. Возвращение домой после войны было мигом счастья: от тяжёлых ран тот вскоре умирает. А Дмитрий Кондратьев ещё долго будет выносить жизненные испытания. С клеймом «сына врага народа» подростком начнёт работать в колхозе, в 16 лет будет призван в армию, и через несколько месяцев уже примет участие в боевых действиях наших войск против Японии. Демобилизован был только в 1951 году. Учился в Казанском художественном училище, а затем в Московском полиграфическом институте. Вплоть до 2008 года, года кончины, много писал, был членом Союза художников России, участвовал в отечественных и зарубежных выставках.

Сам Дмитрий Сергеевич Кондратьев итожил в финале своей жизни прожитое и созданное в искусстве словами: «Я всю жизнь работал, “закусив удила”. Стараюсь создать образ, напрягаюсь, и эта “железка” режет и рвёт мне губы, как коню. Но я не хочу от неё избавиться. Сознательно или подсознательно – не знаю. Она помогает понимать людей, каждый из которых тянет

за собой свой груз, писать о них правду. Может, это постоянное сопротивление всему злему, несправедливому и заставляет меня писать так, а не иначе. Вот коню показывают клок сена, и он тянется за ним, идёт, не обращая внимания на кочки, пеньки, спотыкается, ранит ноги, но идёт. Были времена, когда и люди шли вот так послушно, не разбирая дороги. Но теперь другое время. Люди другие. Страх уходит. И деревня, почти уничтоженная, начинает приходить в себя и жадно работать. Вечные ценности – хлеб, земля, труд не умирают...» [7, 7]. Очень созвучно А. Платонову. Правда, платоновских героев страх не успел покинуть.

Художественной критикой был оценён самобытный характер письма Дмитрия Кондратьева, неподражаемый мир его работ. Сегодня, просматривая некоторые из этих оценок, мне приходится констатировать, что нередко восприятие Дмитрия Сергеевича как художника-примитивиста носило поверхностный характер. Авторы указывали на неформальную генетическую связь Кондратьева с целым веером важнейших линий мировой традиции XX века: М. Шагалом, К. Малевичем, П. Филоновым, Ф. Марком, обнаруживали сильные и слабые стороны его работы над визуальной формой. Но редко кого беспокоила причина появления самой наивной манеры у художника. История мирового искусства изобилует примерами сознательного упрощения и искажения формы под влиянием различных причин, прежде всего мировоззренческих. В случае с Дмитрием Сергеевичем хочется вернуться к средневековому искусству, когда примитивная форма должна была помочь зрителю увидеть символический переход от материально-телесного начала жизни к идеально-духовному. В картине «Всмотрись в себя» (1982) Д. С. Кондратьев по-своему манифестирует платоновский призыв к «сокровенности». Неслучайно искусствоведы отмечали внутреннее родство изобразительного искусства этого художника с иконописью.

Искажения, искривления и упрощения, которым подвергает Кондратьев и человека, и окружающий его мир, нельзя полно-

стью вывести из зоны эстетического. Но всё же чувство прекрасного у него подвержено, как и у Платонова, нравственной оценке. В «Записной книжке» писатель отмечал: «Красота есть обратное понятие. Кто некрасив, тот более намучен социальным неустройством. Кто красив, те избежали неустройства. Но через некрасоту можно достигнуть высшей красоты. А некрасота – это преходящее состояние человека, когда он в мучительности» [8, 99]. Нередко иллюстрации к произведениям Платонова кажутся неправдивыми. Авторы подобных работ из-за боязни потерять композиционную гармонию вводят внешне непривлекательных героев, на лицах которых отпечатались неустроенность и боль, в мир эстетически облагороженный. Кривизна и хаотичность окружающего пространства условно декоративны. Иллюстрациям Кондратьева это не свойственно. Он точно, по-платоновски, осознаёт причину внешнего антиэстетизма. Человек и окружающая его действительность, как сообщающие сосуды, утрачивают жизненную привлекательность из-за трагического разлома, пролегающего через душу человека и через тело земли.

В письме к своей жене, Людмиле Дмитриевне, Дмитрий Сергеевич Кондратьев писал созвучные платоновскому пониманию красоты строки: «Надо найти в простом прекрасное, чистое. Конечно, в откровенной красивости легче увидеть красоту, и пережить трудности, и копать в них не надо. Мне не хочется этой оголённой красоты, мне интересно, когда с каждым днём открывается что-то новое и новое, и в человеке тоже» [9, 12]. Красота, которую искал художник, находится внутри человека: в трагическом взгляде девочки-старухи или в сутулых фигурах крестьянской четы.

Его мир – это заваливающиеся на один бок крестьянские избы, костлявые коровы, притихшие и исхудалые ребятишки, младенцы среди спящих кур, молчаливые и словно обездвиженные люди без определённого возраста, с грустью и ожиданием вглядывающиеся вдаль, тощие клячи, неизменно запрятанные

жённые в плуг... Всё едино, всё гармонично. Это упорядоченный крестьянский уклад, внутри которого только и возможно обрести веру в лучшее.

Основные темы, которые новгородский художник обозначил в своих работах, не только являются сквозными, пронизывающими все годы творчества, но и становятся символическими, определяющими мировоззренческую позицию, точку его духовного отсчёта. Это тема драматичного крестьянского быта, тяжёлого труда и поворотных моментов истории, болезненней всего сказывающихся на деревенской жизни. В картине «Красное колесо» (1975) символ исторических перемен утрачивает плавность и пластическую завершённость. Округлость форм исчезает, и заострённые углы колеса, прокатываясь по земле, вонзаются в незащищённое её тело ножами. В «Суде крестьян» (1983) колесо принимает облик заходящего солнечного диска, холодного, остывшего светила, уже не согревающего и не освещающего своими лучами землю.

И всё же будет неправильно характеризовать художественный мир Кондратьева как болезненную систему предчувствий катастроф и грустных раздумий о судьбах русской деревни. Важнейшей составляющей творческого видения художника было ощущение полёта. Не случайно в его работах так много птиц. Именно они наполняют пространство картин верой в преодоление бед, в спасение, в обретение свободы. Птицы Кондратьева не просто символы Добра – это человеческие души. Они точно так же поднимаются в небо, как ангел в картине «Камни Магадана» (1980). Они устремляются к простору, свету и теплу и оказываются силой, разрывающей трагические оковы крестьянской жизни.

Поиск света, внутренней энергии в человеке всегда был творческой сверхзадачей Д. С. Кондратьева. Новгородский художник В. Ф. Гребенников справедливо подметил важнейший характер творчества своего земляка как мастера света: «Он не может не видеть тёмного, но, озирая мрак, он делает это не ради сторонне-профессионального любопытства, он всматривается

в помрачённое бытие, чтобы разглядеть в нём причины и истоки зла, чтобы просветлить его и излечить» [10, 10].

Поиск особого вещества-энергии, «ультрасвета» занимал и Андрея Платонова. Платоновские герои становятся проводниками энергии Вселенной, способными передавать её в самом очеловеченном виде – любви. Для Кондратьева энергия света внутри человека. Внешние обстоятельства не дают этой энергии озарить землю, потому, слегка поднявшись над социально необустроенным миром, своего рода «котлованом» человеческой жизни, птицы-души наполняют мир теплом и душевным смыслом. Художник работает не красками и карандашом, а светом и тенью. Это позволяет придать живописи графичность, а офортам и рисункам – цветовые акценты. В итоге мастер наполняет свой изобразительный мир тоской от неустроенного мира и надеждой в чудесное его перевоплощение.

Однажды, после возвращения из Дома творчества «Челюскинцев» Дмитрий Сергеевич поделился с женой воспоминанием о том, как во время показа своих иллюстраций к «Котловану» сказал: «Вот. Это Платонов». А «ребята-художники» (Кондратьев только так обращался к единомышленникам) в ответ: «Да нет. Это ты. У вас просто единое духовное отношение к жизни».

Последняя цитата уточняет тот путь, который характерен для Кондратьева как иллюстратора Андрея Платонова: созвучие художественных миров двух творческих натур – писателя и художника. В этом случае многие живописные и графические работы, не являвшиеся непосредственными иллюстрациями, были отражением платоновского художественного мира. Если рассмотреть всё наследие Дмитрия Кондратьева, то можно почувствовать целостность эстетического видения, видения, близкого Платонову.

Иллюстрации Натальи Коньшиной к платоновским текстам и работы Дмитрия Кондратьева различны по своей эстетике. Если последний даёт нам основание говорить о своеобразном

двойничестве, некоторой генетической близости с писателем, то воронежская художница всегда стремится глубоко и искренне услышать и понять голос человека иного опыта, иного мироощущения, иного нерва, чем у неё. Такой путь как раз и является наиболее характерным способом художественной визуализации произведений мастера. График старается точно определить эстетическую траекторию прозаика и двигаться в своей работе след в след. Безусловно, такая манера не исключает оригинального стиля исполнения и идейного соответствия литературному источнику.

Иной путь творческого метода иллюстрирования определил один из современных московских художников – Павел Пепперштейн, проиллюстрировавший незаконченный роман 1937 года «Счастливая Москва», в котором Андрей Платонов создал один из самых интересных образов советской женщины, а затем представивший свою работу в 2018 году в Воронеже.

«В своих иллюстрациях я попытался сломать определённый стереотип, который в течение долгих лет ассоциативно связывал литературную манеру Платонова с эстетикой Павла Филонова и школой аналитического искусства, которую Павел Филонов возглавлял. Я же попытался создать иллюстрации в противоположном ключе – лишённые каких-либо сгущений, скорее наоборот – максимально разреженные, эйдетически обнулённые. Мне показалось, что язык Платонова, его мучительная болезненная и в то же время чрезвычайно эйфорическая (можно сказать: эйфорически-катастрофическая) гениальность нуждаются не столько в отражении, сколько в некоем контрдвижении со стороны иллюстратора, который этим горячим платоновским поползновениям желал бы противопоставить холодные опустошённые эйдосы, почти схемы» [1, 3]. По мнению иллюстратора, такой подход позволяет увидеть Платонова не маргинальным автором, балансирующим между жизнью и смертью, а воплощением фантомной силы писателя, исполняющего особую миссию в советском государстве.

Издание текстов Андрея Платонова, в том числе иллюстрированных, в Воронеже происходило не так часто, как того заслуживает имя уроженца этого города и уникального писателя. И всё же можно вспомнить несколько платоновских книг, которые становились после выхода в свет большой радостью книголюбов и почитателей творчества этого автора. В 1967 году в Центрально-Чернозёмном книжном издательстве была напечатана хорошо иллюстрированная книга сказок «Волшебное кольцо» с рисунками Павла Пономаренко. В этом же издательстве несколько раз выходили произведения Платонова: в 1969 году – «Повести и рассказы», в 1982 году в серии «Отчий край» – сборник рассказов и повестей, иллюстрированных воронежским художником В. П. Черникиным, в 1989 году – «Чевенгур». Большой и содержательный том ранних платоновских текстов увидел свет в 1999 году под заголовком «Че-Че-О» (Издательство им. Е. Болховитинова).

Воронежский областной литературный музей им. И. С. Никитина регулярно в рамках проводимых временных выставок, посвящённых Андрею Платонову, экспонирует акварели и офорты заслуженного художника России Анатолия Смирнова. Им был создан платоновский цикл «В прекрасном и яростном мире», получивший широкое признание у зрителей и читателей. Критика всегда отмечала, что сдержанная манера исполнения Смирнова, тяготеющая к традициям отечественной школы иллюстрирования, и при этом не теряющий эмоционального характера содержательный аспект работы позволяли лучше раскрыть замысел литературного произведения, обогатить его новыми визуальными прочтениями.

Сегодня воронежская аудитория имеет возможность благодаря Платоновскому фестивалю искусств видеть на выставках всё новые и новые визуальные решения произведений выдающегося писателя. Каждая такая встреча – это диалог автора с нашим временем. А значит голос Андрея Платонова обретает в родном городе зримую связь с его ныне живущими земляками.

1. А. Платонов в печати (1922–2009): из собраний О. Г. Ласунского и А. Я. Приходько в фондах Воронежской областной универсальной научной библиотеки им. И. С. Никитина / Сост. О. Б. Калинина; ред. Л. В. Символокова; вступ. ст. О. Г. Ласунского. – Воронеж: ВОУНБ им. И. С. Никитина, 2011. – 144 с.
2. Платонов А. Записки потомка. Память // Платонов А. П. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов / Вступ. Под ред. Н. М. Малыгиной. – М.: Время, 2011. – 656 с.
3. Платонов А. П. Чевенгур. Котлован / Вступ. Под ред. Н. М. Малыгиной. – М.: Время, 2011. – 608 с.
4. Цит по кн.: Варламов А. Андрей Платонов / А. Варламов. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 546 с.
5. Карасёв Л. В. Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. – М.: РГГУ, 2002. – 140 с.
6. Баршт К. А. Семантика профессии в прозе Платонова (К вопросу о типологии платоновских персонажей) // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. – СПб, 2004. – С. 121–143.
7. Кондратьев Д. С. Живопись, графика / Автор-сост. Н. А. Коровина. – Киров: О-Краткое, 2012. – 96 с.
8. Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии / Публ. М. А. Платоновой. Сост., подг. текста, предисл., примеч. Н. В. Корниенко. – М.: Наследие, 2000. – 424 с.
9. Кондратьева Л. Д. Кондратьев. Живопись. Графика: альбом / Сост. Л. Д. Кондратьева. – СПб: Изд-во «Лейла», 2008. – 72 с.
10. Гребенников В. Взыскание добра // Кондратьева Л. Д. Кондратьев. Живопись. Графика: альбом / Сост. Л. Д. Кондратьева. – СПб: Изд-во «Лейла», 2008. – С. 4–9.
11. Пепперштейн П. Вступительное слово // Платонов А. П. Счастливая Москва. Издательский проект «Платоновский фестиваль». – М., 2018.

РЕАЛИЗМ БЕЗ БЕРЕГОВ

*Воронежские пейзажи в контексте
советской истории культуры*

Проvincialная живопись советского периода – одна из самых туманных страниц отечественного искусства. Традиционно считается, что каких-либо ярких открытий в этой области сегодня ожидать бессмысленно. Всё предельно понятно: творчество того времени носило нормативный и пропагандистский характер, а консервативная атмосфера провинции не располагала даже к незначительному противостоянию столичным идеологиям от искусства. Уверена, опора на стереотипы бесперспективна и скучна. Попробуем взглянуть на посеревшие от времени страницы воронежской художественной жизни советской эпохи через призму непредвзятого опыта современного искусства и высветить те явления, которые неоправданно были вытеснены на периферию официальной культуры. Предметом разговора будет пейзаж, судьба которого складывалась весьма причудливо, а порой и драматично.

В одном из номеров журнала «Искусство» за 1934 г. статья, посвящённая творчеству Бориса Яковлева, называлась «В борьбе за реконструкцию пейзажа». Изложенные в материале эстетические подходы по отношению к столь аполитичному жанру, как пейзаж, выглядят сегодня как минимум странно. Риторика публикации изобилует лексикой, явно далёкой от мира изящного творчества: художественный фронт, культурная революция, героический реализм...

Одним из эффективных факторов развития советского искусства автор статьи называет индустриальный пейзаж, как жанр, ранее неведомый отечественному изобразительному ис-

кусству. «Напряжённые темпы борьбы за индустриализацию Советского Союза в реконструктивный период помогли советским художникам уяснить своеобразие нового социалистического отношения человека к природе и внести в свои пейзажи новое идейное содержание, принципиально отличающее пейзаж советский от пейзажа в буржуазном искусстве».

В основе советского пейзажа, по мнению искусствоведа Никифорова, автора вышеприведённого высказывания, должно быть не только стремление образного познания человеком действительности, но и активное воздействие на неё. В отличие от пейзажа прежней эпохи пейзаж современный должен выражать мировоззренческую позицию народа, активно участвующего в преобразовании жизни, в то время как буржуазный демонстрирует восприятие действительности глазами господствующего класса. Вся разница лишь в том, идеями какого класса одухотворена природа.

Автор категорично отрицает историю живописи, предложенную ранее Бенуа. «Вспомним хотя бы парадные виды придворных парков в дворянском искусстве конца XVIII в. и начала XIX в., декоративные по своему живописному и композиционному решению и как бы предназначенные быть фоном для романтических и сентиментальных прогулок аристократии, отделённой непроходимой социальной стеной от всего остального люда». Пейзажи Шишкина, по словам советского искусствоведа, страдают хозяйственным пониманием природы, пейзажи Левитана проникнуты лирикой упадочных настроений русского интеллигента, пейзажи Нестерова – поиском спасения в религиозном отшельничестве и мистическом единении человека с природой.

Выражение данной позиции является логическим результатом нового поворота в осмыслении основных эстетических принципов советского искусства. Если в середине 1920-х годов деятели культуры, художественная критика, а вместе с ними и периодические издания разворачивали борьбу за реалистиче-

ское искусство против формализма и таких его течений, как кубизм, конструктивизм и супрематизм, то к началу 1930-х годов, когда большинство художников уже работали в русле реализма, началось движение за установление классовых оценок произведений. Оперирование реалистической формой теперь было явно недостаточным. Новые установки идеологов советского творчества были направлены на утверждение идеалистических принципов отражения действительности: представлять её такой, какой она должна быть, исходя из политических интересов господствующего класса.

Естественно, когда в центре внимания оказывался человек, художественной критике необходимо было его препарировать с целью извлечения из организма всего вредного для создания новой жизни. Вот образец подобной бескомпромиссной оценки, данной в журнале «Литература и искусство» по поводу 4-й отчётной выставки ОРС, происходившей в августе 1931 г. В центре внимания – скульптурная работа Фрих-Хара «Шашлычник-узбек», к слову, сегодня считающаяся классикой советской мелкой пластики. «Идейность этого образа – реакционная апологетика мелкого торговца. В крепкой, с призывно поднятой рукой фигуре узбека, в круглом гладком лице с удлинёнными миндалевидными глазами отражено тупое, тихое, растительное существование. Узбек сыт и не переутомляется... Реакционная идейность образа дана в плавной объёмности стилизованной фигуры: линии текут мягко, уютно... Этим образом Фрих-Хар... борется не с пролетариатом, а в рядах буржуазии. Этим образом он не организует пролетариат в борьбе с его классовым врагом, а затушёвывает сущность классовой борьбы».

Подобные «эстетические» разборки становились тревожным сигналом. Критика переставала отстаивать собственно художественные задачи и превращалась в инструмент политических расправ с идеологически чуждыми художниками. Естественно, что, выстроив таким образом отношения с художественными

изданиями, государству можно было без боязни формировать курс на культурную революцию.

Первая половина 1930-х повсеместно, и Воронеж не исключение, отмечена широким процессом преобразований, строительством культурных учреждений, созданием творческих союзов. Кажется, что вся жизнь советского человека приобрела характер осмысленного и планомерного развития творческих возможностей личности. Это был своего рода Ренессанс *«по-советски»*. При этом поражает гигантский охват населения, вовлечённого в это преобразование.

В Воронеже процесс активных преобразовательных действий в сфере культуры отчётливо проявляется с начала 1928 г. При Воронежском губкоме ВКП(б) прошло губернское партийное совещание по культурному строительству, принявшее директивы к составлению культпятилетки. Среди основных вопросов – кинофикация и радиофикация губернии, продвижение книги в массы и др. В последующие пять-шесть лет культурная жизнь в городе будет стремительно меняться, многие события будут проходить под знаком «впервые»: 1-й областной съезд пролетарских писателей Центрально-Чернозёмной зоны, открытие первого в истории Воронежа парка культуры и отдыха, госцирка, театра музыкальной комедии, Дома Красной Армии, Дома народного творчества, художественного музея, приезд первой группы зарубежных литераторов и прочее. В 1934 г. был создан и Союз художников.

Очевидно, что огромной массой людей эти преобразования общественного уклада жизни воспринимались искренне и вдохновенно, как символ создания высокой, ранее невиданной культуры. Источником этой возвышающей идеи была установка на сопричастность каждого советского гражданина политике партии и государства.

Пройдя через различные потрясения, российское общество и сегодня не хочет расстаться с идеей построения культурно-

го общества, основанного на авторитете власти и зависимости от бюрократической вертикали. Культура может успешно развиваться только в условиях свободы, которая может быть представлена как право на личную точку зрения, право на пространство индивидуального существования, право на художественное и эстетическое оформление своих взглядов. Культура не может быть сведена к сфере санкционированных жестов и политических риторик. Она является внутренним импульсом человека к его творческой самореализации, к свободному выбору пути нравственного осознания себя не только в пространстве вечности, но и повседневности.

В результате вопрос о том, каким должен быть пейзаж в системе изобразительного искусства, становился в 1930-х гг. остро политическим. И не только потому, что он должен призывать к социальным преобразованиям, но ещё и потому, чтобы не оставлять места в искусстве для индивидуальной жизни, как мелкобуржуазному, мещанскому пережитку.

В декабре 1933 г. в Воронеже состоялась 1-я областная художественная выставка «Художники ЦЧО за 15 лет», на которой экспонировалось 260 произведений живописи, скульптуры и графики. В ней приняли участие 70 деятелей изобразительного искусства Воронежа, Курска, Орла и других городов ЦЧО. Официальные источники подчёркивали, что, имея отчётный характер, эта выставка помогла выполнить поставленную задачу – объединение художников.

Тематика картин воронежских художников, представленных на выставках 1930-х гг., органично вписывается в систему советского искусства, каноны которого формулировались в столичных органах идеологии: «Мичурин в кабинете», «Колхозное стадо» (А. П. Васильев), «Кузнечный цех завода Ленина» (Д. Г. Черских), «Продукция Мичуринского плодово-ягодного комбината», «Председатель колхоза» (Л. П. Столыгово), «Сталин в юношеские годы» (Н. П. Юргенсон) и другие.

И в первые послевоенные годы, как верно заметила А. В. Ващенко, «изобразительное искусство было точным отображением действительности, тех задач, которые стояли перед обществом, – скорейшего восстановления и обновления страны в условиях мирного времени. Идеологическую нагрузку произведений этого периода нельзя не учитывать, она была определяющей в творчестве художников. Картины Л. М. Афанасьева “Цех хлебозавода”, В. М. Козловского “Хозяйство тракторной бригады”, С. Д. Легени “Усадьба Шишкинской МТС” запечатлели усилия советских людей в труде в дни мирного строительства».

Конечно, первым флангом нового искусства становились портреты В. И. Ленина и И. В. Сталина, в частности, работы М. И. Арефьева «Сталин в Кремле в День Победы», С. Д. Легени «Ленин на охоте», Г. А. Гончарова «Ленин и Сталин в Октябре», скульптора В. Ф. Буримова «Портрет В. И. Ленина».

Вопреки усиленному вниманию к идеологической составляющей работ, в творчестве отдельных мастеров можно было увидеть свободную импровизацию и ассоциативность с искусством импрессионизма. В своих воспоминаниях об учителе и безусловном авторитете А. А. Бучкури воронежский художник Д. Г. Черских подметил: «В поздних живописных работах Бучкури можно почувствовать, как мне кажется, некоторое влияние Поля Шаба (Купальщицы) и Ренуара (Прачки)». Показательно, что речь идёт именно о работах 1930-х гг., когда требования официального искусства не помешали сложившемуся мастеру искать живые интонации и художественные решения за пределами соцреализма.

Пейзажи, выпадавшие из системы советских нормативов искусства, не могли получить публичного признания. Однако художники видели в жанровых возможностях пейзажа источник той свободы творчества, которую так сложно было отводить у идеологов советской культуры. Контроль за чистотой норм нового искусства вела огромная армия критиков, чинов-

ников, партийных идеологов. Средства массовой информации считали эстетическую бдительность задачей политической.

Советская критика указывала на «два смертных греха» отечественных художников – эскизность манеры и личная оценка изображаемого, к которым то явно, то скрыто прибегало немало мастеров. Если в 1930-е и 1940-е годы проявлять данную вольность решались единицы, то к концу 1950-х гг. это становится распространённым явлением. Разворачиваются дискуссии на данную тему в специализированных изданиях. В 1957 г. в журнале «Творчество» свою точку зрения обозначил один из столпов советской живописи Аркадий Пластов, считавший бесспорным фактом, что наблюдения, закреплённые в этюде, «служат непререкаемыми свидетелями правды жизни». «Дело художника только и есть, что показывать и объяснять эту правду жизни». Чем регулярней и активней будет работа над этюдами, тем правильной и выразительней будет язык живописца. Но демонстрировать публике результаты эскизной работы необходимо с большой осторожностью. Он справедливо указывает и на то, что те мастера, которые много времени тратили на пленэр, достигали блестящего результата не только в картинах, но и в этюдах. Скажем, Коровин или Врубель. Эскизность манеры большому художнику не кажется ущербной. Другое дело, что большая часть художников начинает утрачивать критичность к своему творчеству. В новых культурных условиях этюды в импрессионистическом духе не могли обрести публичной демонстрации. А работы на заказ воспринимались как формы, не имеющие настоящей и глубокой опоры в жизни, потому и не требующие тщательной этюдной проработки. Только такие мастера, как Пластов, могли соединить идеалы эпохи с реальной стихией жизни.

Интерес к этюду как самостоятельной форме у некоторых воронежских художников отмечается уже с конца сороковых годов. В пятидесятые и шестидесятые годы эскизность стано-

вится привычным атрибутом изобразительного искусства. Так, в работах Василия Васильевича Белопольского (1912–1980) укрепощённая и быстрая техника письма приобретает характер авторской манеры. Импрессионистическим языком будет выражено большинство работ этого художника. Мир его произведений ограничен рамками сиюминутного переживания, а взгляд сосредоточен на меняющихся, обновляющихся явлениях природы. Социальный контекст устранён, идеологическая установка изжита полностью.

Эскизная манера присуща и многим работам Алексея Павловича Ерёмченко (1922–1997) сороковых и пятидесятых годов. В его городских пейзажах мы наблюдаем повседневный ритм жизни, мир привычных забот воронежцев. Социально-политический налёт времени скрыт. Воронеж, наполненный светом, многоцветием и движением, видится художнику местом обычных и незначительных перемен, но трогательных и необходимых каждому человеку. Стремление чувствовать за социально значимыми изменениями импульсы природы, поэзию сезонных переходов, диалектику взаимодействия старого и нового укладов жизни можно отметить и в работах Василия Кузьмича Комолова (1918–1985), Бориса Андреевича Гончарова (1921–1959), Зиновия Ефимовича Попова (1924–1984) и других.

Индустриальная же тема, так настойчиво популяризируемая официальными инстанциями советской культуры, со временем станет не демонстрацией мощи и стремительного развития советского общества, а ещё одной возможностью свободного выражения личного отношения к жизни, ещё одним импрессионистическим штрихом в живой палитре художественных оценок. «Впечатление. Город» – так названа картина, выполненная воронежским художником Юрием Петровичем Дьяковым (1929–2008) в 1979 г. Здесь зримо соединены объективная материальность города и субъективное восприятие человека. Этому живописцу и в других его работах присуще стремление к обоб-

щению, вскрытию сущностных черт жизни, пренебрежение деталями в пользу впечатления, споминутной оценки.

Пейзажи Дьякова удивительно поэтичны. Ему удаётся соединить камерность, лиризм творческого звучания с эпическим размахом самой природы. Хотя пейзажи этого художника и выхвачены из огромного потока жизни и являются фрагментами, частностями жизни, «пойманными» взглядом одного человека, границ пейзажа Юрий Дьяков не устанавливает. Возникает ощущение ясного принципа творчества, соотносящего вечность и экзистенциальную сущность единичного. Этот принцип можно сравнить с формулой Николаса Гильена «Когда я пришёл на эту землю...». Мир огромен, подвижен, выразителен, а значит и до конца непостижим. Возможно лишь впечатление от этой необъятности.

Оценивая творчество Юрия Дьякова в шестидесятые–восемидесятые годы, В. Д. Добромиров пишет: «Светоносная живопись Дьякова мерцает драгоценными переливами цвета, выплеснутого в картину точными взмахами энергичной кисти». Такая манера письма определена искусствоведами как светоносная. Умение схватывать мгновения жизни, наполненные светом и цветом, даётся только живописцу, свободному в своих художественных суждениях, в выборе эстетических и социальных предпочтений.

Импрессионистический характер присущ и работам Фёдора Павловича Звонарёва (1929–2000). В воронежскую живопись художник пришёл в 1950-е годы как пейзажист, и до последних дней особое предпочтение он отдавал этому жанру. Его кистью были созданы замечательные циклы: «Северные пейзажи», «Кольский полуостров», «На Алтае», «В Карелии» и, конечно, «Старый Воронеж». Звонарёв был тесно связан с нашим городом, работал в Музыкальном театре и в мастерской Художественного фонда. Но главное внимание живописца всегда было приковано к дикой природе. Пейзажи Звонарёва удивительно

подвижны. Художника привлекают состояния изменений, колебаний, переходов... Разливы рек, порывы ветра, падение листвы, таяние снега, движение облаков... В его пейзажах почти нет человека. Жизнь предстаёт театральной площадкой для лицедейства природных стихий. Образное видение Звонарёва пронизано эмоциональным отношением к явлениям, которые активно вытесняются из привычного строя жизни стремительно развивающейся цивилизацией, уходят в зону малозаметных реалий. В вечных и независимых от социальной активности людей явлениях и вещах он ищет для себя истинное предназначение художника.

Весьма оригинальный способ передавать мир в красках придумал воронежский живописец Николай Иванович Тулупов (1923–1998). В его арсенал художественных средств, кажется, кроме привычных материалов ещё входили цветные стёкла, через которые он смотрел на окружающую природу. И это тоже был способ сказать свою правду о жизни. Несущественные детали исчезали, и всё внимание приковывалось только к главному. Отказ от предметной конкретности был сродни пути Василия Кандинского к абстракции, пути, который требовал сосредоточения восприятия на онтологических сущностях бытия. В цветных стёклах Тулупова природа становилась более сложной, тающей в себе много неявного, но необходимого для человека.

В советской критике такая свобода субъективного подхода постоянно подвергалась осуждению. Доставалось и провинциальным художникам, и именитым столичным. Достаточно вспомнить, как критиковали Фалька и Кузнецова. Но именно мировоззренческая свобода и приводила осуждаемых авторов к оригинальной манере письма. Сторонников официального искусства как раз не устраивала эта свобода. Слишком явно проявляется стремление официальных пропагандистов нового искусства установить ограничения в личных оценках. Спустя пару десятилетий немногие сохраняют в себе способность и

желание смотреть на мир по-своему. И внутренняя установка художника соответствовать эстетическим принципам большинства великолепно проявится даже тогда, когда официально признали неверной практику пропагандистского искусства. Работать по шаблонам, даже по собственным шаблонам, – легко и безопасно.

Творчество отдельных художников становилось примером разрушения соцреалистических канонов и при этом не выходило за рамки официального искусства. В конце 1950-х гг. В. Разумный обозначает дискуссионную проблему, к которой были обращены некоторые издания, – условность в реализме. Многие художники и теоретики искусства критически реагировали на повторяющиеся примеры фотографизма, натурализма, пассивного созерцательства и предлагали этим изъясняться противопоставить условность как художественный приём. В. Разумный справедливо указывает, что использование художественной условности всегда должно быть художественным открытием, в котором запечатлевается индивидуальность художника. «Руководствуясь общими принципами реализма, подлинный мастер находит своеобразное решение творческой проблемы. У него приём, любой компонент выразительности оправдан его личным замыслом, его видением мира. Такова “плакатность” Дейнеки, красочность К. Юона... Перенести же их приёмы в другой образный строй, создаваемый другим художником, – значит обнажить приём, превратить его в штамп, а может быть, и дискредитировать».

Показательно, что тогда же, в «эпоху оттепели» появляются статьи о художниках, не вписывающихся в кондовые рамки пропагандистского искусства, реализм которых обречён с романтическими ожиданиями времени. Например, статья Е. Муриной о Г. Нисском. Известный пейзажист характеризуется как наиболее актуальный живописец, в творчестве которого главную ценность в искусстве составляет не копирование

природы, а обобщение. Все его пейзажи – «сочинённые, а не натуральные, но в них нет ничего от «придуманной» природы; их жизненность несомненна; их эмоциональность заразительна. Глядя на работы Нисского, понимаешь, что «сочинённый» пейзаж может быть неотразимо правдив и убедителен, если в нём есть подлинная художественность и правда человеческих чувств». То, что ещё недавно критиковалось и отрицалось, стало оцениваться как творческая удача.

Социальная свобода вдохнула в здоровые силы художественного сообщества свободу творческого воображения. Реализм, ориентированный на пропаганду политических установок партии, уступил место огромному множеству разных «реализмов». Формула Р. Гароди – «реализм без берегов» – получила шанс на историческое воплощение.

Доказательством этого могут служить пейзажи и таких разных воронежских художников, как Юрия Фёдоровича Внодченко (1927–2013) и Алексея Павловича Давыдова (р. в 1934), выполненные в разные годы советской эпохи. Многим картинам этих мастеров присуща высочайшая степень обобщения, заставляющая представлять реалии конкретной местности как образы разумного и гармоничного миропорядка.

Мир Алексея Давыдова подчинён обязательной логике соотношения всех элементов макромира и внутренней их устремлённости вверх. В этот процесс космогонии включены и люди, и архитектурные творения их рук, и ландшафты, и растения, и земля, и небо. Давыдов создаёт свой миф о жизни. Причём это самое начало творения. Хаос преобразуется в космос, из простых и привычных вещей создаётся гармония. Такое творческое провидение не допускает варианта конца света. Возможно, для Давыдова это является творческой защитой от несовершенств социальной действительности. Свою эстетическую задачу художник видит буквально – как процесс выделения первоначал мира и структурирования их сообразно воле художника.

В работах Юрия Внодченко, напротив, не ощущаешь никакой оторванности от жизни, никакого декоративного умысла. Как справедливо заметил В. Д. Добромиров, «Внодченко высоко ценит цветовые достижения импрессионистов от Моне до Коровина, но сам он всегда оставался приверженцем реализма, коренящегося в традиционном русском искусстве, простите за слово, с закваской от Крамского». В основе его творчества всегда лежало тонкое и внимательное, проникнутое любовью к предмету творчества, отношение. Даже подход к работе базировался не только на том, что улавливал взгляд, но на том, что ведал ум. Художник брался только за то, что хорошо знал изнутри, что изучил своим житейским опытом и что многократно перепроверил в этюдах. Он был живой ниточкой, связывающей современное искусство с реализмом XIX века. От социалистического реализма с его пропагандистской прямолинейностью и псевдопатриотическими установками Внодченко всегда старательно уходил.

Для формирования творческой атмосферы Воронежа чрезвычайно важны были выставки, которые в той или иной форме раздвигали рамки официального искусства, знакомили с творчеством ярких столичных художников. В 1966 г. в Воронеже состоялась персональная выставка Владимира Алексеевича Милашевского (1893–1976), на которой было показано около ста пятидесяти произведений станковой и книжной графики. Представленное воронежцам творчество московского художника явно диссонировало с привычным форматом местных вернисажей. Становление Милашевского как художника было связано с объединением «Мир искусства», а затем и группы «13», идеологом которой он фактически являлся. Защищая спонтанный рисунок, Милашевский писал: «Пусть перо, обмокнутое в тушь, «резвится» по бумаге, как счастливая молодая девушка в танце, пусть оно острит, улыбается, иронизирует». Его работы отличались свободой художественных решений, экспрессивной выразительностью, тематическим разнообразием, субъективным

отношением к изображаемому. Экспозиция работ Владимира Милашевского рождала надежду на открытие в нашем городе времени другого искусства.

Но знаменательная выставка «Другое искусство» состоялась в Воронежском областном художественном музее им. И. Н. Крамского только в 2012 г. На ней были представлены работы из музейной коллекции неофициального изобразительного искусства более двадцати авторов, непреклонно искавших пути обретения творческой свободы. Среди них были и воронежцы. Все пришедшие на вернисаж могли увидеть и оценить импрессионистические работы В. В. Белопольского и Валерия Васильевича Тарасенко (1911–1979), которых в своё время обвиняли в бессюжетности и безыдейности. И какой трогательной и близкой представляла теперь повседневная живописность их картин. В экспозиции были представлены две неожиданно гротескные по форме и экспрессивные по настроению работы Евгения Борисовича Хорошилова (1930–1982), неподражаемые фантазии Бориса Алексеевича Каткова (1939–2012)...

Какой хрупкой выглядит эта выставка в огромном потоке официального искусства! Хочется надеяться, что в Воронеже в недалёком будущем появится галерея, в которой будут собраны произведения воронежских художников, находивших даже в казённых условиях нашей жизни возможности для подлинного творчества. Сегодня большинство работ спрятано от зрителей в частных коллекциях не только в нашем городе, но и по всему миру. Безнравственно забывать страницы культурного прошлого своего края. Забвение – кратчайший путь к утрате духовной свободы.

ВОРОНЕЖСКИЕ ПЛЕНЭРЫ ВАСИЛИЯ БЕЛОПОЛЬСКОГО

Живописные работы воронежского художника Василия Васильевича Белопольского отличаются редкое восприятие жизни. Это восприятие человека, который стремился не придавать социальным факторам действительности основополагающего значения. Факты биографии художника настолько жёстко ограничивали возможность выбора между социальной необходимостью и творческой свободой, что поверить в осуществление последней кажется невозможным. Но это так. По воспоминаниям очевидцев, Белопольский представляется художником, никогда не совпадавшим по внутреннему настрою со временем и пространством. И тем интересней обнаруживать в его работах такие интонации и эмоциональные проявления, которые в его время не считались принятыми в обществе нормами. Белопольский не вписывался в социальные ограничения. Он не был бунтарём или неистовым правдолюбом. Его несовпадение с общепринятыми правилами жизни воспринималось многими как слабость человека, не желающего терпеть какие-либо ограничения. И не в фактах биографии, а в его работах можно найти проявления цельности, силы и неординарности.

Василий Васильевич Белопольский родился в феврале 1912 года в Воронежской губернии. Его детство и юность пришлись на время глобальных социальных потрясений. Семнадцатилетним юношей он поступает в Бобровское художественное училище, где никакой свободы творческого развития не было. Через год училище будет закрыто. И Василий Белопольский отправится за образованием в Саратов. А там юношеский порыв к новому, авангардному, не укладывающемуся в принятые

эстетические рамки, очень быстро даст о себе знать. 26 февраля 1933 года Белопольский будет арестован по обвинению в проведении антисоветской агитации и участии в антисоветской организации. Поводом для таких обвинений стало увлечение поэзией расстрелянного в 1921 году большевиками и оттого за-прещённого Николая Гумилёва.

Однако трагических последствий этот арест для Белопольского не имел. Постановлением тройки полномочного представительства ОГПУ по Нижне-Волжскому краю он уже 21 мая того же года был из-под стражи освобождён с зачётом предварительного заключения. Но полной реабилитации Василий Васильевич при жизни так и не дождался. По решению Саратовского областного суда обвинение было снято лишь в 1989 году, через девять лет после смерти художника...

А тогда, в начале 1930-х, вернувшись в Воронеж, Белопольский включился в работу. Как сотрудник воронежского Музея революции и член областного товарищества «Художник», он рисовал агитационные плакаты для «Окон ТАСС», участвовал в региональных выставках. Других вариантов реализовать профессиональные навыки в то время в Воронеже найти было практически невозможно. Впрочем, особого удовлетворения от этой работы, да и от необходимости общения с партийными пропагандистами Белопольский не испытывал.

Настоящей удачей для начинающего живописца стала дружба с Александром Алексеевичем Бучкури. Общение, возможность приобретать профессиональные навыки и получать моральную поддержку от художника, прошедшего прекрасную школу И. Е. Репина, продолжавшего лучшие традиции русского реализма, а главное, очень чуткого и отзывчивого ко всему живому и подлинно талантливому, расширяли творческие горизонты Белопольского, способствовали становлению его собственного видения, определяли свободу стилевых поисков. По настоянию своего учителя Василий Васильевич в 1933 году участвовал в выставке художников ЦЧО. Спустя годы Белопольский, не любив-

ший писать вообще, оставит о своём наставнике очерк, в котором перед читателями предстанет не только мастер, всецело преданный искусству, но и внимательный и доброжелательный человек.

В своих воспоминаниях Василий Васильевич привёл слова Бучкури, сказанные ему в самом начале их дружбы: «Никогда не теряйте то, что у вас есть – непосредственного отношения к виденному, наблюждённому». Непосредственное отношение к реальной жизни действительно составляло суть внутренней установки Белопольского. Этим можно объяснить его огромный и неизменный интерес в течение всей жизни к импрессионистам. В противовес позиции большинства коллег, расценивавших увлечение Белопольского живописной манерой Писарро и Моне, как проявление формализма, Бучкури разделял восторженное отношение молодого художника к «светлой пленэрной живописи французов» и сожалел, что так поздно сумел с ней познакомиться сам. Об импрессионизме, об абстрактном искусстве и других авангардных течениях они говорили часто и обстоятельно. Эти беседы в доме учителя в Скорняжном переулке, как и присутствие Бучкури в жизни Белопольского, были чрезвычайно важны. Они позволяли молодому живописцу выработать собственный художественный почерк, обрести уверенность в творческих поисках.

Гибель Александра Алексеевича Бучкури летом 1942 года в оккупированном Воронеже была воспринята вернувшимся из эвакуации Белопольским как утрата едва ли не единственного глубокого союзника по творческим поискам. До последних дней на рабочем столе Василия Васильевича будут стоять найденные на пепелище дома учителя среди битого кирпича и метёлок полны фарфоровые чашечки из-под акварельных красок фирмы «Виндзор-Ньютон», которыми любил писать Бучкури. Война унесла очень значимую, практически невозполнимую часть творческой жизни Белопольского. Были утрачены и многие работы, созданные им до войны при моральной и профессио-

нальной поддержке наставника. Впоследствии художник не раз с сожалением говорил, что фашисты уничтожили (или вывезли) лучшие его картины.

Манера письма Бучкури сама по себе была предметом не только большого интереса Белопольского, но источником ответов на многие вопросы, волновавшие молодого живописца. В картинах учителя он видел великолепные примеры умелого сочетания принципов реализма и живой эмоциональной реакции на происходящее. То редкостное и необычное, о чём спустя десятилетия выскажется искусствовед, директор Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского Владимир Добромиров: «Черты импрессионизма присущи многим работам Бучкури: яркая, насыщенная цветовая гамма, свободные мазки, сиюминутность передаваемого впечатления. У него есть этюды, глядя на которые, не скажешь, что их написал представитель академической репинской школы». От «академистов» Бучкури взял прежде всего строгую композицию своих жанровых работ и психологизм в изображении персонажей. Сочный колорит его работ перекликается с шедеврами французских импрессионистов. Почти все картины Бучкури передают ощущение праздника. К синтезу академических и импрессионистических приёмов творчества всю жизнь стремился и Василий Белопольский.

Начало его творческого пути пришлось на сложные и опасные 1930-е годы. С одной стороны, художник был молод, энергичен, рядом с ним находился мудрый и опытный наставник. С другой – нарастающий идеологический прессинг, истребление живого художественного восприятия мира. Тематика картин воронежских художников, представленных на выставках 1930-х годов, органично вписывается в систему советского искусства.

И в первые послевоенные годы, как верно заметила историк воронежской живописи А. В. Ващенко, «изобразительное искусство было точным отображением действительности, тех задач, которые стояли перед обществом, – скорейшего восстановле-

ния и обновления страны в условиях мирного времени». Идеологическую нагрузку произведений этого периода нельзя не учитывать, она была определяющей в творчестве художников.

Все эти годы основным жанром в творчестве В. В. Белопольского оставался пейзаж. Только вот в условиях построения нового социалистического искусства этот беспроblemный жанр неожиданно оказался полем настоящей схватки. Сложности в творческой реализации своих идей Белопольский испытывал достаточно часто.

Союз художников вовсе не гарантировал взаимопонимания и творческого участия. Белопольский, к примеру, всегда испытывал потребность в профессиональном диалоге, творческом обмене мнениями, дружественной критике. Но несоответствие эстетической позиции художника с официальной линией творчества не прибавляло художнику единомышленников. А он искал возможности для творческой самореализации.

Позже, в дни войны, находясь в эвакуации в Пензе, Василий Васильевич в качестве вольнослушателя стал посещать занятия в художественном училище, которые проходили под руководством Ивана Силыча Горюшкина-Сорокопудова. За плечами этого семидесятилетнего мастера были обучение в Петербургской Академии художеств, работа в мастерской И. Е. Репина, большое и плодотворное творчество. Привлекали Белопольского в пензенском мастере оригинальное и выразительное исполнение пленэрных работ и особая любовь к пейзажу, которая обнаруживала себя не только в картинах данной жанровой формы, но и в портретах и исторических сюжетах.

Василий Васильевич всегда много читал, любил воспринимать творческий процесс как возможность постижения нового. Ещё после окончания Саратовского художественно-промышленного техникума дважды поступал в Московский институт изобразительных искусств, позднее получивший имя В. И. Сурикова. Выбор в пользу этого вуза был сделан неслучайно. Институт связывает духовное родство с Московским училищем живописи, ва-

яния и зодчества, основанным ещё в 1843 году, и преемственность с ВХУТЕМАСом и ВХУТЕИИном, ставшими творческой площадкой отечественного авангарда. Кроме того, непосредственным инициатором создания института был замечательный русский пейзажист И. Э. Грабарь, а среди первых учителей вуза значились такие мастера изобразительного искусства, как А. А. Дейнека, А. В. Лентулов, С. В. Герасимов, В. А. Фаворский, А. А. Осмеркин, К. Н. Истомин, Г. М. Шегаль. Белопольский оба раза успешно сдавал вступительные экзамены в этот институт, но так и не оказывался в числе зачисленных. Причину объяснил старший брат Анатолий: «Не примут никогда. Ты же сын дворянина, социально чуждый этой власти человек».

А Василий Белопольский никогда не видел себя ни на каком ином поприще, кроме художнического. Но серьёзных заказов он почти не получал. Импрессионистические «вывихи» ищущего пейзажиста не укладывались в рамки официального соцреализма. По воспоминаниям дочери Татьяны Васильевны Битриковой, художник сокрушался: «Предлагают написать портрет Ленина, да что ж, я им могу только пенёк, на котором вождь сидел, нарисовать». Соцреализм он презирал и никогда не шёл на сделку с собственными творческими принципами. Воспринимать живопись как вариант коммунистической пропаганды категорически отказывался. Коллеги по Союзу художников постоянно упрекали Белопольского за мелкотемье, за размытую манеру письма, за неумение понять истинный смысл современной действительности. Творческая не востребованность в течение многих лет начала постепенно заглушаться алкоголем. В его каждодневные маршруты от дома до мастерской и обратно надолго прописались заходы в ресторан «Бристоль» или в рюмочную в Первомайском парке.

Он остро переживал свою ненужность. Слишком много было обстоятельств, воспринимаемых им как несовпадение личности и времени: дворянское происхождение и советская реальность; творческое стремление к художественному эксперименту и кон-

довые ограничения соцреализма; поиск эстетического диалога и не терпящий иных точек зрения Союз художников; красота, молодость, энергия и тяжёлая болезнь, которая кидала свою тень и на Василия Васильевича, и на всех его родственников. Туберкулёз унёс не одного из рода Белопольских...

В истории этих многочисленных несовпадений остаётся много свидетелей, помнящих, каким был Белопольский в быту, как выделялся на общем фоне не только своей выразительной манерой одеваться и галантно раскланиваться со знакомыми, но и своей внутренней отстранённостью. А вот историю чувств художника, пожалуй, лучше всего хранят его работы. И, к сожалению, их сохранилось не так много.

Пейзажи, подобные пейзажам Белопольского, выпадали из системы нормативов советского искусства и не могли получить публичного признания. Однако художники именно в жанровых возможностях пейзажа видели источники той свободы творчества, которую так сложно было отвоёвывать у идеологов советской культуры. Именно в пейзаже живописцу было проще всего реализовать склонность к эскизности письма.

Что же касается воронежских художников, то интерес к этюду как самостоятельной форме у некоторых из них появился еще с конца сороковых годов. В пятидесятые и шестидесятые годы эскизность становится уже привычным атрибутом изобразительного искусства. В работах того же Василия Белопольского раскрепощённая и быстрая техника письма приобретает к этому времени характер авторской манеры. Мир его произведений ограничен рамками сиюминутного переживания, взгляд сосредоточен на меняющихся, обновляющихся явлениях природы. Социальный контекст при этом устранён, идеологическая установка полностью изжита.

Важно, что подобные признаки можно в той или иной степени обнаружить в творчестве и других воронежских живописцев. В городских пейзажах Алексея Павловича Ерёмченко в центре внимания повседневный ритм жизни, мир привычных

забот воронежцев. Его город наполнен светом, многоцветием и движением. Художника привлекают едва заметные перемены каждого дня, но трогательные и необходимые для человека. Стремление чувствовать за социально значимыми изменениями импульсы природы, поэзию сезонных переходов, диалектику взаимодействия старого и нового укладов жизни можно отметить и в отдельных работах Василия Кузьмича Комолова, Бориса Андреевича Гончарова, Зиновия Ефимовича Попова, Фёдора Павловича Звонарёва и других художников Воронежа. С кем-то из них Белопольский был связан, но в основном он существовал автономно. На официальном уровне подобные отклонения от основной линии реализма всё ещё не приветствовались, а, следовательно, альтернативные объединения были невозможны.

Образ самого живописца, его внутренний мир и реакцию на происходящее можно создать только эскизно. Да и то благодаря воспоминаниям лично знавших его людей. Тонкий психолог человеческих характеров, писатель Ю. Д. Гончаров, например, так рассказывал о художнике: «У него были очень умные глаза. Мало говорил, много слушал. Создавалось впечатление, что он внутренне готовится к тому, чтобы произнести что-то вслух. Говорил нескладно, но интересно. Ходил в яркой жёлтой блузе. Есть его портрет в этой самой блузе, написанный Хорошиловым. Это очень точный портрет. Именно таким Белопольский и был. Очень умный был человек. И непростой». Среди собратьев по творческому цеху Василий Васильевич отличался своими необычными реакциями на происходящее. «Художники, – продолжал Юрий Данилович, – в большинстве своём народ шумный. Я любил ходить на их перевыборные собрания или выставки – наблюдать эмоции. Там иногда до драк доходило. Так вот, Белопольский во всём этом не участвовал. Стоял в стороне и разглядывал картины. Спросишь, бывало: а вам как, Василь Василич? Ничего не говорит, потом вдруг поведёт бровью, глаз прищурит, уголок губ опустит... Он больше общался

не словами, а мимикой... Никогда не выступал на собраниях. Какие бы горячие темы там не обсуждались. Также сядет в сторонке и глаза щурит...».

Создать образ художника по его работам непросто. В своём творчестве Белопольский всё внимание сосредотачивает на внешних проявлениях жизни, на бесконечных изменениях окружающей действительности, на сиюминутных впечатлениях от этих изменений. По его работам легко воссоздаётся живое присутствие города на протяжении нескольких десятилетий XX века, его живое дыхание. Воронеж предстаёт не пафосной панорамой грандиозных социальных свершений, а постоянно преобразующейся реальностью. Художника интересуют не монументальная статика знаковых событий советского общества, а едва уловимые, но неизменные колебания и смещения окружающей природы. Люди, включённые в этот порядок, предстают перед нами не как исключительные личности, а как естественное продолжение каждодневного хода жизни. Они органично растворены в вольном пространстве прибрежного донского ландшафта, наполненного светом и теплом, или торопливо переходят вымытую дождём до блеска площадь Ленина, беседуют в трогательных улочках старого города, отдыхают в непритязательных окрестностях воронежского санатория...

Благодаря названиям работ живописца выстраивается не просто топонимика его пленэров, а сиюминутно схваченная обыденная жизнь воронежцев, живая и привлекательная, постоянно меняющаяся в смене времён года: осень на Проспекте и на Манежной, лето в парке «Динамо», зима на Трудовой... Уютные уголки Трудовой, с её зарослями сирени, цветущим каштаном, видами поверх крыш на городские пейзажи – особая любовь Белопольского, сумевшего опоэтизировать в многочисленных работах улицу своей жизни. Его картины сохранили образы Щепного рынка, который любил посещать и Бучкури, искавший для своих жанровых работ яркие и неповторимые образы. Для Белопольского же был важен повседневный ход

жизни, привычный порядок каждодневных забот его современников. В городских пейзажах этого художника важны не отдельные части картины, суетливые земляки, беспечно отдыхающие лошади, окрестные кошки и собаки, а весь нехитрый уклад воронежского быта, сама атмосфера провинциального города, подчинённая естественному ритму жизненных изменений.

Он воспринимает своих современников как людей, умеющих радоваться солнцу, ветру, дождю, понимающих возвышенный дух плывущих по небу облаков, с грустью и задумчивостью всматривающихся в круглогодичное бездорожье, в размытые контуры осенней степи, испытывающих восторг от синего поля подснежников, от шелеста листвы, от неожиданных всплесков цвета в поплёкших видах родного места. Для него не существовало более важных сюжетов, чем непрерывно меняющиеся виды природы.

Даже в одной из своих ранних акварельных работ, посвящённых сельскохозяйственной теме «Сев идёт», на первый план выходят не люди с их героическим пафосом преобразования, а земля. Художник с необычайной эмоциональностью фокусирует внимание на вывороченных пластах чернозёма, обнажающих пред светом внутреннюю свою суть. Белопольский следовал принципам, которые отстаивали импрессионисты. Вряд ли с письмами французских художников он был знаком. Хотя, по воспоминаниям дочери, не выпускал альбом с работами импрессионистов из рук и всегда сожалел, что жить довелось не в их время и не рядом с ними. И всё же советы Коро, кажется, были услышаны Белопольским: «В этюдах надо быть предельно наивным и делать только то, что видишь».

Верить в себя, доверять собственным ощущениям в условиях тотального агитпропа очень сложно. Но Василий Васильевич упорно искал «свой взгляд», свою правду жизни. Принципы, которые лежали в основе его творчества, были сформулированы еще в 70-е годы XIX века предвестниками модернизма, но и в течение всей жизни Белопольский не дождался того, чтобы они

были официально признаны эстетически приемлемыми для советского искусства.

В одном из писем Э. Золя к П. Сезанну читаем: «Мы переворачивали массу устаревших идей, мы изучили и отбросили все системы, и после такого напряжённого труда мы сказали себе: всё ложь и глупость, кроме жизни – могучей и неповторимой». Чернозём, выворачиваемый машинами из глубин своего векового лона, производил эффект большей силы и естества, чем усилия людей, для которых идея социального преобразования заслоняла живое ощущение единства с природой.

Желание уловить дыхание времени, очарование простых и незаметных вещей, оттесняемых преобразовательным натиском исторических свершений на второй план, побуждали живописца постоянно обращаться к жанру натюрморта. Его цветы, как и сама жизнь, просты и незатейливы, но необычайно естественны и трогательны. Для Белопольского это было верной формой сохранения свежего и чистого взгляда на жизнь.

Нельзя не признать, что в разные годы жизни Белопольского и особенно в последнее десятилетие такой взгляд на мир находил эмоциональную поддержку у некоторых воронежских художников: В. П. Криворучко, Е. Б. Хорошилова, Б. В. Алексеева, В. В. Тарасенко... В 1972 году, после открытия своей Персональной выставки в помещении Союза художников на улице Пушкинской, Василий Васильевич мог прочесть слова одобрения и на страницах местных газет. По-прежнему оценки были формальными, а суждения о работах В. Белопольского традиционно корректировались канонами соцреализма. К профессиональным недостаткам относили то, что всю свою жизнь Белопольский стремился сделать достоинством, индивидуальным почерком – «сероватость цвета» и «дробность формы». И всё же талант был оценён. Так, В. Дородницкий на страницах «Молодого коммунара» отметил «непритязательную любовь к родной природе и вдумчивое воплощение её мотивов», а искусствовед Пётр Никифоров в «Коммуне» сделал признание, которого Бе-

лопольский дожидался сорок лет своей деятельности: «На выставке видишь живопись не броскую, скромную, но идущую от души, от всего многолетнего опыта художника, для которого окружающая его жизнь и творчество неразделимы». Стареющему и больному художнику оставалось жить около восьми лет.

Сегодня воронежцы могут увидеть некоторые работы Василия Васильевича в Художественном музее, который, когда предоставляется возможность, включает во временные экспозиции его картины. Среди них автопортрет художника, созданный им незадолго до смерти. Взгляд седовласого мастера на пастельном рисунке устремлён вверх. И хотелось бы сказать «в небо», но впечатление, что в никуда. Между взглядом автора и условным фоном связь условная. Её определяет раздумье о прожитом и некоторое отстранение от всего, что связано с реальной жизнью. За спиной изображённого человека мы видим его дом, в котором он жил многие годы, и дерево как знак глубочайшей сопричастности к бесконечному кругу природных изменений.

Как определить эту сопричастность? Скажем, о стоге сена писали многие художники, в том числе и современники Белопольского. Этот образ характерен для живописи 60-х и 70-х годов. В работе Василия Васильевича главная тема – предвечернее состояние, которое овладевает всеми природными объектами: листья медленно опускаются вниз и прижимаются друг к другу, стожки сена приосаниваются, плотней прилегают к земле, словно подбирая более уютное положение. Разыгрывается и сценическая картина с различными партиями света. Опускающееся небо неторопливо погружает деревья и поле в состояние покоя, а последние лучи солнца, ещё достигающие земли, приводят полевые жёлтые цветы в шаловливое возбуждение – буйствовать и радоваться жизни вопреки ситуации.

У поэтов, писателей и художников, настроенных на сопереживание природе, со временем формируется особый взгляд на мир, позволяющий без каких-либо ограничений видеть в пейзажах все коллизии человеческой жизни. В пейзажах Бело-

польского за сменяющейся чередой времён года всегда можно почувствовать то состояние, которое испытывал художник и которое знакомо каждому человеку. Вот невероятный восторг от неожиданно покрывшего все неприглядности земли снега, удивительное чувство свободы и лёгкости, а ещё обострённой свежести ощущений и веры, что можно начать жизнь, всё с чистого листа. А вот осеннее великолепие, обступающее красочным теремом человека. Мир кажется как никогда огромным и прекрасным, но недолговечным. И потому надо особенно жадно впитывать все его щедрые краски. А вот теперь весеннее полноводье – тревожное и волнительное переживание обновления, когда с остатками снега и льда вода стремительно уносит и мысли человека к образам обогретой солнцем земли, дерзкому пробуждению зелени и цветению луговых трав.

Возможно, за представленным мною другой зритель увидит иное. Подлинное искусство всегда неисчерпаемо и всегда ищет к каждому человеку свой путь. Главное, что картины Белопольского не оставляют равнодушными зрителя и продолжают вечный разговор художника о сути человеческой жизни.

Техника письма Василия Васильевича на протяжении его творчества менялась. Это хорошо видно по работам разных лет. Неизменным было одно – поиск абсолютной свободы творческого самовыражения и своей причастности к современности. В своём творчестве он всегда оставался последовательным, принципиальным и убеждённым в правильности выбранного художественного метода. Именно поэтому у меня как у стороннего наблюдателя, как человека другой эпохи, создаётся ощущение самобытной манеры творчества, которая складывалась в упрямом противостоянии общепринятым эстетическим нормам. Её отличают поразительное чувство целого, гармония цветов и выраженный темперамент мазка, эскизность письма, тонкая игра света и тени.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТСВЕТ ХУДОЖНИКА ВАСИЛИЯ КРИВОРУЧКО

Три года назад исполнилось 100 лет со дня рождения Василия Павловича Криворучко, замечательного художника, неразрывно связанного с воронежской культурой более чем сорокалетней творческой деятельностью. Плодовитый и яркий живописец, родившийся на Алтае, прошедший годы учёбы в Харькове, а затем в Москве, он в 1951 году приехал в Воронеж и уже до конца своих дней был породнён с этим местом искренней привязанностью и глубоким чувством исторической сопричастности. При его жизни проходило немало персональных выставок и в Воронеже, и в других российских городах, за творческие достижения Василий Павлович получил в 1979 году звание заслуженного работника культуры РСФСР, а в 1992 стал лауреатом премии Сергея Радонежского. А вот титулы «Почётный гражданин Воронежа» и «Почётный доктор ВГУ», безусловно, были присуждены ему не только за большие художественные достижения, но и за значительную общественную деятельность по сохранению культурного наследия города и развитию регионального искусства, по формированию гражданской позиции земляков.

Те, кто не был знаком с живописцем, по сухим энциклопедическим релизам мало что может понять о его творческих исканиях и уж тем более о масштабе личности. Не менее сложная задача и передо мной, хотя я «следила» за творчеством художника и могла колоритную фигуру В. П. Криворучко неоднократно «наблюдать» на расстоянии. Сейчас предстоит сократить дистанцию, разделяющую меня от моего визави, теперь, к сожалению, только воображаемого...

В фондах Воронежского областного литературного музея им. И. С. Никитина хранится около тридцати различных ра-

бот Василия Павловича, а они – красноречивые свидетельства художественного мира Криворучко. Кроме того, архив газетно-журнальных публикаций воспроизводит «живые» оценки современниками профессиональных поисков мастера, его неповторимого характера и творческого темперамента. И в этой печатной многоголосице есть интересные наблюдения и осмысления Ю. Д. Гончарова, В. А. Кораблинова, Е. П. Дубровина, В. И. Кузнецова, О. Г. Ласунского, Э. И. Пашнева и многих других воронежских литераторов – писателей и журналистов. Благодаря этим талантливым документам эпохи картина жизни и деятельности В. П. Криворучко предстаёт объёмной и отчётливой.

Начну с рассказа «Кружево тайн», в котором писатель Юрий Данилович Гончаров воспроизводит эпизод, выразительно характеризующий образ художника Криворучко, его человеческую природу. В 1970-е годы при строительстве воронежского цирка местными властями было принято решение о сносе литературного некрополя, являвшегося частью бывшего Митрофановского кладбища. На защиту мемориала вышли местные литераторы. В их рядах оказался и Василий Криворучко. Вот как его портрет рисует Ю. Д. Гончаров, который на протяжении многих лет был другом художника. «Вася Криворучко, рябой, безбородый, подвижный, как ртуть, вечно спешащий – то на натуру, то к мольберту, не любимый другими воронежскими художниками, так ничего значительного и не создавшими, за свою бесспорную талантливость, исключительное трудолюбие, исключительную плодовитость. Вася шел куда-то мимо, увидел нашу встревоженную, изготовившуюся к бою группу, приблизился – и глаза у него полезли на лоб: “Что?! Сносят могилы Кольцова и Никитина?! Да вы что, ребята! Да как же это можно допустить!”

Бульдозеры с грохотом надвигались. Их широкие стальные ножи должны были столкнуть в щебень, в строительный мусор гранитные надгробья, срезать могильные холмики поэтов, сровнять их с однообразным ровным пустырем, который уже простирался вокруг.

Вася Криворучко, связист-фронтовик, тянувший телефонные провода на поле боя под шквальным немецким огнём, весёлый и отчаянный и в жизни, и в творчестве, и вообще во всём, в чём бы он ни участвовал, стоял перед бульдозерами в бойцовской стойке, как боксёр на ринге, пружиня свои кулаки, и с огнём в глазах повторял: «Я не уйду! Не уйду! Пусть давят, сволочи!» Другие, кто был в цепи защитников, не говорили вслух подобных слов, но все думали одинаково и готовились к тому же самому.

Я знаю, найдутся люди, которые, читая, не поверят тому, что я описываю, скажут, я преувеличиваю или даже просто сочиняю. Но это было именно так.

Бульдозеры дошли до могил – и отступили».

Случай, когда «вечно спешащий», неистово рвущийся к мольберту В. П. Криворучко нашёл время, чтобы отстоять литературные святыни Воронежа – совсем не случайный и не единственный. В числе других деятелей культуры он протестовал против строительства на месте мемориального дома, где родился И. А. Бунин, и соседнего строения дома Арнольди (также памятника архитектуры XIX века) – высотного здания. Ещё одним фактом протеста против действий тогдашнего главного архитектора П. П. Даниленко, представившего в инспекцию по охране памятников на согласование проект пристройки к знаменитому дому В. В. Тулинова четырёхэтажного здания, стало письмо воронежской интеллигенции, которое в числе первых подписал и Василий Павлович. А знаменит тот дом прежде всего тем, что в 1837 году В. А. Жуковский, входивший в свиту будущего императора Александра II, встретился здесь с поэтом Алексеем Кольцовым.

Обстоятельство это выделяю особо, поскольку именно на притяжение В. П. Криворучко к литературному наследию Воронежа мне и хотелось бы обратить внимание в этой статье.

В 1974 году, к 150-летию со дня рождения И. С. Никитина Василий Павлович написал портрет воронежского стихотворца.

Одним из первых зрителей работы был О. Г. Ласунский. Главным достоинством созданной картины Олег Григорьевич посчитал точное проникновение художника в творческую и истинно интеллигентную душу народного поэта. В созданном Криворучко образе, трагическом сплаве лично пережитого и творчески переживаемого литературовед увидел сходство с героем никитинской поэмы «Тарас». «Никитин, как и Тарас, сгорел в расцвете сил – и тоже не напрасно. Он смог выразить многое из того, что накопилось под сердцем. Своей короткой и прекрасной жизнью он смог досказать то, что не успел полностью сказать в стихах».

Четырьмя годами позже никитинская тема в творчестве Криворучко стала предметом развёрнутого анализа в статье В. И. Кузнецова, опубликованной в «Подъёме». К образу автора «Руси» обращались и прежде многие воронежские живописцы, в частности Г. Гончаров, В. Косоголов, В. Лосев, В. Пресняков, Е. Рубцов, В. Шаврин. И вот теперь – Криворучко, который представил публике цикл из пятнадцати рисунков в технике монотипии. По мнению автора «подъёмовской» публикации, серия представляет собой «не рядовые, “проходные” работы, навеянные земляческим настроением, а явление в изобразительной никитиниане значительное, заставляющее поразмыслить о нетленных духовных ценностях ушедшей эпохи и их восприятию неравнодушным современником».

Когда-то Иван Бунин назвал Никитина «сильным человеком». И именно нестигаемый дух, красоту внутреннего мира и творческую щедрость, которые всегда были характерными чертами лучших представителей русского народа, Василий Павлович Криворучко стремился показать в своих исторических картинах. Среди работ данного цикла, безусловно, выделяется портрет поэта, в котором, по справедливому замечанию Кузнецова, в художественном решении «гармонично сочетаются бытовой и поэтический планы». Впрочем, даже в рисунках, не имеющих прямую портретную направленность, трудно не заметить эту двуплановость и отсылку к личной судьбе Ивана Саввича Ники-

тина. В частности, в листе «Молодой хозяин» легко просматривается драматизм судьбы бывшего семинариста, вместо учёбы в университете вынужденного отпускать пьяным извозчикам на постоялом дворе овёс. Для самого Никитина сочинительство проходило не в уединённой и спокойной обстановке, а в атмосфере каждодневных домашних хлопот, тяжёлой и грязной работы дворником. Его поэзия – всегда «вопреки», поэзия как противостояние обывательской, грубой и невежественной жизни.

Никитинская тема в серии рисунков В. П. Криворучко фиксирует важный аспект воронежской истории: усилиями выходцев из разночинной среды в середине XIX века создавалась городская культурная среда.

Линия многолетней дружбы поэта с советником губернского управления, основателем литературного кружка Николаем Ивановичем Второвым отражена в целом ряде графических и живописных работ Криворучко: «Литературный вечер у Второва», «Музыкальный вечер у Второва», «Никитин и Второв у реки». Трудно переоценить роль этого литературного союза, в который входила просвещённая воронежская интеллигенция, приложившая немало усилий для развития культуры родного города.

Однажды, рассказывая о своих картинах на историческую тему, В. П. Криворучко заметил: «Определённая часть людей думает, что писать надо лишь то, что возникло сейчас, сию минуту. Я думаю, что только через прошлое можно по-настоящему познать настоящее и увидеть будущее... В своих картинах мне хотелось рассказать сегодняшнему поколению о непреходящих духовных ценностях». Полагаю, активное обращение художника к литературным страницам воронежской культуры, к её важнейшим фигурам было связано с убеждением, что славное прошлое Воронежа во многом определено созидательной деятельностью просвещённых людей, к коим Криворучко относил и представителей второвского кружка. В поэзии же Никитина живописец находил тот нравственный дух, те творческие основы жизни, без которых не может гармонично развиваться всё

общество. И роль одного человека, наделённого стремлением к душевному преобразованию окружающей среды, в этом процессе необычайно велика.

В. П. Криворучко – мастер больших полотен, эпических картин, рисующих панораму русской истории – не менее охотно и талантливо работал над иллюстрациями к произведениям воронежских авторов. Среди этих его работ есть и серия рисунков к рассказам А. И. Эртеля «Серафим Ежииков», «Иностранец Липатка и помещик Гуделкин», «Поплешка», «Земец». Главные темы произведений Эртеля – расслоение пореформенной деревни, жизнь крестьян-бедняков, демократической интеллигенции, помещиков, купцов были художнику близки и понятны, а воронежские реалии произведений делали работу над иллюстрированием особенно необходимой. Прекрасное знание народной жизни связано не только с талантом писателя, но и непосредственной работой в качестве управляющего в имениях Воронежской и Тамбовской губерний. Л. Н. Толстой в 1908 году в предисловии к роману «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» писал: «Читая народные сцены Эртеля, забываешь, что читаешь сочинителя, – кажется, что живёшь с народом; видишь не только все слабости этого народа, но и все те, превосходящие в бесчисленное число раз эти слабости, его достоинства, главное – его нетронутую и до сих пор, не революционную, а религиозную силу, на которую одну можно теперь в России возлагать свои надежды».

Такое понимание народной жизни В. П. Криворучко разделял и стремился в своих рисунках высветить сложный, нередко противоречивый характер героев эртелевской прозы.

Хорошо известно, что В. П. Криворучко был тесно связан со многими воронежскими музеями. В собрании Краеведческого музея сегодня хранятся его коллекции самоваров и колоколов, картины из цикла «Куликовская битва». В фондах Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского находится немалое собрание живописных полотен этого мастера. В дар

Никитинской библиотеке были переданы редкие издания книг, а епархия получила от художника старинные иконы, которые он собирал многие годы. Среди уникальных даров В. П. Криворучко Воронежскому областному литературному музею им. И. С. Никитина есть и книга, изданная в 1832 году, – «О преподобном Митрофании Воронежском. Слово при торжественном открытии мощей чудотворца Митрофания Воронежского». Собирательство В. П. Криворучко – это продолжение его творческой натуры живописца. Изучая старину, он стремился найти документальные свидетельства эпохи, по возможности их сохранить, чтобы не прерывалась через уникальные вещи связь эпох.

В своих «литературных» картинах и рисунках он тоже считал необходимым условием творчества тщательную проработку материала, хорошее знание краеведческой информации, владение культурологической и художественной базой, тонкое прочтение литературных текстов. Вглядываясь сегодня в творческое наследие этого мастера, понимаешь, что есть некая центральная линия его художественных поисков. Это осмысление роли личности в истории и культуре, противостояние сильного характера внешним обстоятельствам, противодействие нравственного человека инертной и агрессивной среде, неуклонное продвижение в обществе идеалов просвещения.

К последнему периоду жизни В. П. Криворучко относятся большие работы, посвящённые Осипу Мандельштаму. Это «Портрет Мандельштама. Кольцовский сквер», переданный в дар Литмузею уже после смерти художника его вдовой К. Н. Успенской, две картины, находящиеся сегодня в Художественном музее: «Портрет Н. Е. Штемпель» и «Портрет О. Э. Мандельштама».

Автор «Воронежских тетрадей» провёл в нашем городе три непростых года ссылки. Но при всех тяготах жизни это был и один из самых плодотворных периодов его творчества. Криворучко писал свою мандельштамовскую серию, когда в городе ещё не было памятника Осипу Эмильевичу, когда ещё не была написана книга-путеводитель «На доске малиновой, червон-

ной...», ещё не прошли в городе широкие официальные мероприятия, приуроченные к 120-летию со дня рождения поэта...

Для Криворучко эти работы явились продолжением, а правильней сказать – завершением многолетних размышлений о судьбе интеллигента в отечественной истории, о той облагораживающей культурной ауре, которую формирует творческая личность. И, конечно, о самом литературном творении, которое переживёт автора и шагнёт в будущее ярким лучиком света своего создателя.

Так же, как и творения самого Василия Павловича Криворучко.

«И ТОЛЬКО НЕБО ОСТАЁТСЯ НЕИЗМЕННЫМ...»

Акварели писателя Юрия Гончарова

В центре внимания Воронежского литературного музея при формировании литературно-документальной выставки, посвящённой 70-летию Победы в ВОВ, в своё время стала фигура замечательного воронежского писателя Юрия Даниловича Гончарова.

В выставочных залах музея впервые было представлено обширное собрание материалов о жизни и творчестве писателя-фронтовика, лауреата многочисленных государственных премий, почётного гражданина Воронежа. Большая часть мемориальных и личных предметов для временной экспозиции – документы, рукописи, графические работы, уникальная коллекция личных фотографий – была предоставлена из семейного архива его дочерью Любовью Юрьевной.

В процессе подготовки выставки стало понятно, что интересы Юрия Даниловича выходили далеко за пределы литературной деятельности. Он был творчески разносторонней личностью, наделённой пытливым умом и жаждой видеть, запечатлеть прекрасное. Зрителю были представлены не только литературные произведения автора, но и фотографии, сделанные в разных уголках мира, а также картины.

Акварельные работы Ю. Д. Гончарова стали открытием не только для организаторов выставки, но и для большинства посетителей, среди которых были люди, лично знавшие писателя многие годы, дружившие с ним. Выходило, что Юрий Данилович никогда не афишировал свою любовь к изобразительному искусству, а около сотни акварелей из семейного архива были для него исключительно домашним занятием. По свидетельству

дочери, живописью её отец активно занимался недолго, главным образом в конце шестидесятых. В ещё неопубликованных дневниках писателя есть запись от 18 февраля 1968 года, которая отчасти объясняет это увлечение: «В Ростове умер Григорий Филиппович Котляров, мой школьный учитель рисования. Тридцать лет знакомства и дружбы. Тонкой своей душой, чуткой к любым, самым малейшим проявлениям “божьего дара”, он по первым моим рисункам (11–12-летним мальчишкой) и во мне уловил что-то, и все годы потом продолжал относиться с неизменной добротой и любовью, с надеждой и ожиданиями, хотя дальше своих мальчишеских опытов с кистями и красками я не пошёл и ожиданий его не оправдал и на сотую долю. Всегда он меня грел своим родственным, поощрительным вниманием, и всегда я чувствовал, что занимаю в нём, в его сердце и памяти какое-то немалое место... Теперь меня убавилось в этом мире».

Рисовал Юрий Данилович самозабвенно, так же, как в разные годы жизни самозабвенно увлекался фотографией и видеосъёмкой.

По сохранившимся рисункам восстанавливается география жизненных странствий писателя Гончарова. Всегда любивший путешествия писатель нередко брал с собой альбом и краски. На его живописных листах можно узнать Коктебель, Ялту, Ленинград, Владимир, Суздаль, Ростов Великий, Коломну... В них трудно усмотреть связь с его художественными текстами. Скорее это был способ удовлетворить пытливую природу интересующегося происходящим вокруг человека, познать тончайшие нюансы жизни.

Особенно притягательной для Гончарова была тема русской древности, с обязательным включением в композицию пейзажа храма. Эту значимую для себя привязанность писатель объяснял так: «Когда мой друг художник Василий Криворучко, рисовавший до той поры, как многие его коллеги, передовых доярок и колхозных председателей, орденосных стахановцев, почувствовал себя в творческом тупике и с какой-то настоящей

внутренней потребностью резко повернул совсем к иным темам – Древней Руси, героическим страницам нашей нелёгкой истории, к той своеобразной, нетленной красоте, что была в облике старинных наших городов с кремлёвскими стенами и башнями, златоглавыми церквями и храмами, вобравшими в себя труд многих поколений изумительных своим искусством мастеров, – он первым делом принялся горячо уговаривать меня свозить его в Задонск, чтобы побывать в ограде бывшего Богородицкого монастыря».

С той поры Гончаров и Криворучко не раз вместе бывали в тех местах России, где можно почувствовать пульс истории. Самым любимым пристанищем их творческих вояжей было Куликово поле. И если живописные итоги путешествий Криворучко хорошо известны всем – целые серии картин, посвящённые легендарному сражению, то творческие поиски Гончарова открылись уже только после смерти писателя. Неожиданные работы – сцены из жизни древнерусского города. Такой «придуманый» сюжет был не характерен для Гончарова. Однажды в телефонном разговоре он высказал мысль, что всё изменчиво в мире. И сегодня точно представить невозможно даже само Куликово поле. И только небо остаётся неизменным. Возможно, поэтому в акварелях Юрия Даниловича таким живым и всегда разным мы видим небо.

Вообще, само наблюдение за тем, как происходят едва заметные изменения в природе, увлекало Гончарова не меньше, чем поиск следов древней истории. За мольбертом на берегу реки или в поле он проводил немало времени. Рассматривая его работы, я поймала себя на мысли, что пейзаж как жанр живописи может быть конъюнктурен и подвержен модным тенденциям времени. Казалось бы, какие изменения могут произойти спустя годы в облике воды, земли или воздуха? А вот современные художники иначе пишут природу, чем их коллеги 1960-х гг. И Юрий Данилович прекрасно уловил дух времени. Его акварели – это видение человека, прошедшего через войну и потому

умевшего ценить живое. Это видение писателя, живущего многообещающей стихией оттепели. Потому в пейзажах Ю. Д. Гончарова можно увидеть и весенний дух обновления, и далёкие горизонты, и свободную манеру колористических решений.

И конечно, ещё одна грань акварельных работ Юрия Даниловича – это Воронеж. Свой город он очень любил и приложил немало сил, чтобы страницы воронежского прошлого не канули в Лету, чтобы его земляки жили с чувством уважения к своим предшественникам. На некоторых рисунках Гончарова узнаются уголки нашего города и тот уклад жизни, который был присущ людям того времени.

Изучение творческой биографии писателя, конечно, надо строить на прочтении литературных текстов. Но в случае с Ю. Д. Гончаровым этого будет недостаточно. Многогранный талант необходимо оценивать через призму всех компонентов творчества этой личности.

ТРОГАТЕЛЬНАЯ МЕЛОДИЯ ЖИЗНИ СВЕТЛАНЫ ЗИНЕНКО

В мастерской Светланы Зиненко, большой и очень светлой, и вопреки моим ожиданиям лишённой привычной дотошности женского обустройства, было совсем нетрудно обнаружить главный акцент, своего рода энергетический центр пространства – раскрытый чемодан, из которого выглядывали куклы. И вместительный кожаный короб, и его содержимое – особая тема для разговора. Предметы, которые составляли единое целое этой композиции, были не случайными, на сей раз говорящими о тщательности подбора их автором. Старый семейный чемодан – воплощение детского любопытства: заглянуть в тайники бабушкиных и маминих вещей, «примерить» на себя образы из прошлого семьи, найти что-то такое, что позволит понять загадку женской судьбы. Внутри этой сокровищницы среди вещей из домашнего комода обитали куклы, которых художница создала собственными руками – каждая со своим характером и настроением.

Светлана Зиненко любит и умеет находить вещи, хранящие истории. Цикл «Летние букеты», например, был задуман ею как композиции из цветов в старых вёдрах. Художница их не «придумывала» (казалось бы, чего проще?), а специально искала, отправляясь на поиски нужной ёмкости в заброшенные сады и обветшалые дворы. Останавливала свой выбор на том ведёрке, которое, подобно морщинам на старческом лице, красноречиво «говорило» о былой жизни. Сменяющие друг друга сезоны в вечном своём круговороте обретали постоянство в этом простом и непритязательном уединении – искорёженном временем сосуде. Сиюминутное и вечное, молодость и старость, красота и увядание: волнующие параллели неожиданно получали такое простое и трогательное прочтение.

Эта тема жизненных коллизий и постоянных соотношений ракурсов мировидения Светланой Зиненко пересматривается зачастую применительно к бесконечной драматургии отношений матери и дочери и всегда наполняется индивидуальным смыслом. В старом чемодане, поселившемся в мастерской, – история нескольких судеб, духовная связь поколений женщин одной семьи.

Обретение своей темы в искусстве – большая удача художника и большая нравственная заслуга личности. Выход в иные пласты культуры, новое прочтение вечных сюжетов без обретения индивидуального голоса в художественном хоре времени теряет всякий смысл. К счастью, творчество Светланы Зиненко в своём тихом, скользящем течении обретает с годами всё более уверенный и неповторимый стиль.

За её плечами художественная школа, затем Воронежское художественное училище и Воронежская академия искусств, где наставником был замечательный мастер А. В. Богачёв, приучавший своих учеников видеть неповторимую ауру простых вещей, лиризм повседневного хода жизни и искать в конкретных явлениях глубину смыслового обобщения. И, конечно, быть искренним и правдивым в работе.

Зиненко – член Союза художников России, участник многих выставок и пленэров. Памятна её персональная выставка 2012 года «Оттенки нежности», проходившая в галерее «Нефтя». Она была подготовлена автором с особой заботой и расположением, со светлым чувством к людям, к природе, к вещам. В созданных портретах Светлана стремилась подчеркнуть те человеческие качества, которые в стремительном потоке жизни мы не успеваем проявлять в полной мере – скрытый запас нежности и любви. О своих натюрмортах художник тогда говорила так: «Мне нравится улавливать трепетные чувства к предметам, то рождающие ряд тёплых детских воспоминаний, то пробуждающие лирические нотки». Но её живописное творчество построено не только на тонком всматривании в окружающие реалии,

но и на стремлении вслед за природой фантазировать, рождать новые цветовые и пластические гармонии.

Настроение работ Светланы Зиненко воспринимается и обычными зрителями, и коллегами по цеху, и искушёнными искусствоведами сходно: живопись лёгкая и поэтичная, излучающая радость. Сама признаётся, что позитив в творчестве впитала от своего учителя и уже давно обязала себя приступать к работе только в хорошем расположении духа. Она часто записывает не весь холст, а использует его как фон, что создаёт ощущение особой прозрачности и воздушности. А может это не только художественный приём, а само свойство натуры живописца – следовать за природой, а не управлять ею.

Да и как можно управлять солнцем? А оно играет особый смысл в работах Светланы Зиненко. Солнечные лучи, скользящие по стенам старого бревенчатого дома, солнечные блики на проржавевших вёдрах, поле засохших подсолнухов – маленьких светил, хмурыми и безнадежными не выглядят. Одуванчиковое поле на холсте художницы кажется спустившимся на землю солнечным диском, солнышками выглядят осенние листья в натюрморте и спасские яблоки на ветвях... Но главное солнце на полотнах Зиненко – её дочка. Ей Светлана отводит место маленького чуда, совершающегося в её жизни так же естественно и гармонично, как всходит солнце или тянут к свету свои головки подсолнухи. Но ровно так же это кажется невероятным. Художник нас подводит к мысли о зыбкой грани между метафизическими и психологическими вещами. «Солнышко проснулось» – это о дочке, а «маленькое солнышко» – это о подсолнухах, а «солнечный круг» – это и о дочке, и о солнце, и только вместе они могут светить для мамы в полную мощь. Игра с солнечными воплощениями бесконечна и стихийна потому, что является проявлением темперамента самого живописца. Когда этот светящийся импульс вырывается из-под рационального контроля художника, то мгновенно обретает своё новое рождение в создаваемых ею образах: сердцевинках ромашек, позоло-

ченных кронах деревьев, куполах церквей... А кажется, что этот искрящийся, уверенный и радостный колорит, овладевающий картиной, – сама суть природы.

Удивительно, что в работах, созданных в то же самое время, можно увидеть и другое: мягкие и полупрозрачные краски, больше пригодные для акварели, а не для масла. Взору предстают вещи, соприкосновение с которыми будет нам напоминать о зыбкости и незащищенности окружающего нас мира: бабочки, барашки вербы, трепетные анютины глазки... А автопортрет производит впечатление внезапно проступающего изображения на замерзающем стекле.

В этом единстве, с одной стороны, тёплых и стремительных форм мира, и мягких, едва уловимых, с другой, проявляется не только потребность художника подмечать бесконечное многообразие жизни, но и следовать по пути смыслового обобщения реальности.

Сама наблюдала за тем, как Светлана одновременно работала над несколькими портретами студентов и преподавателей ВГУ. Часами во время сеансов она беседовала о литературе, математике, культурологии, стремясь найти связь между психологией портретируемого и тем миром, в котором он «интеллектуально поселился». Мысли и чувства её «героев» материализуются в конкретных вещах разомкнутого и размытого пространства: в воображаемом странствии по культурным столицам у студентки, обнаружении геометрических форм в бесформенном потоке жизни у доцента математики, эстетической изысканности и недосказанности у филолога. И вновь возникает вещь, связывающая человека с той историей жизни, которую постигает художник. По словам Светланы, именно веер в руках известного воронежского профессора Т. А. Никоновой во время посещения театра побудил художника к принятию решения писать её портрет.

В обобщённом виде художественный миропорядок Светланы Зиненко представляет трёхчастную модель, в которой об-

наруживается бесконечное пространство жизни, постигаемое интуитивно, как цветное напластование со своим характером движения. Затем внимание сосредотачивается на центральном образе, очерчиваемом разумом конкретно и естественно, без малейшего глянца. Наконец, деталь, которая становится ключом к чувственному восприятию картины.

Такой синтез разума и чувства, непостижимого и знакомого, неизвестного и привычного создаёт удивительное своеобразие творческого мира Светланы Зиненко, в котором звучит трогательная мелодия жизни.

ЗАМЫСЕЛ МУЗЕЯ ПОЭТА: ВОРОНЕЖСКАЯ ССЫЛКА О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

«Как рождается замысел?»

Почти не бывает двух замыслов, которые бы возникали и развивались одинаково. Очевидно, ответ на вопрос, “как рождается замысел”, надо искать не вообще, а в связи с каждым отдельным рассказом, романом или повестью.

Легче ответить на вопрос, что нужно для того, чтобы замысел появился, или, говоря более сухим языком, чем должно быть обусловлено рождение замысла. Появление его всегда бывает подготовлено внутренним состоянием писателя».

К. Г. Паустовский [1]

Константин Паустовский уподоблял замысел литературного произведения молнии, которой предшествует долгий период накапливания над землёй электричества, рано или поздно извергающего первую искру. Замысел экспозиции зачастую также проходит долгий путь собирания коллекции, работы с архивными материалами, отбора из всех возможных выставочных инструментов наиболее оптимальных, прежде чем удаётся распахнуть перед пытливыми посетителями двери музея.

В Воронеже первой искрой музейной экспозиции, посвящённой Осипу Эмилевичу Мандельштаму, стала в 2011 году выставка театрального типа, над оформлением которой работали сотрудники Литмузея и питерский художник Э. Б. Капелюш. Задача экспонирования заключалась в достижении эмоционального воздействия на аудиторию при минимальном использовании мемориальных и типологических предметов.

За десять последующих лет Воронежский областной литературный музей им. И. С. Никитина существенно расширил арсенал своих возможностей в работе над различными проектами, посвящёнными жизни и творчеству О. Э. Мандельштама. Были разработаны пешеходная экскурсия «Воронеж был чудом...», серия музейных мероприятий, посвящённых ссылке поэта, в 2016 году проведены Международные Мандельштамовские чтения. В 2021 году Литмузей участвовал в масштабном межмузейном проекте «Поэты и музы», подготовленном Государственным музеем А. С. Пушкина в содружестве с Ассоциацией литературных музеев, предложив для экспонирования материалы об истории дружбы и творческого союза Осипа Мандельштама и Натальи Штемпель.

И всё же решение главной задачи ещё впереди – создание музея, повествующего о том, как в условиях несвободы, социальной и культурной изоляции были рождены поэтические шедевры «Воронежских тетрадей», создание музея, предназначенного противостоять утрате памяти о времени массовых политических репрессий, когда слово поэта становилось действенным оружием противостояния государственной машине подавления личности. Анна Ахматова писала: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем несвободен» [2, 140]. Именно этот парадокс – тяжёлое психологическое и физическое переживание ограничения личной свободы, отторжение от полноценного культурного процесса с одной стороны, и творческий взлёт, обретение поэтом новых поэтических смыслов – с другой, является ключом к замыслу будущего музея Мандельштама в Воронеже.

Всякий музей призван вызывать чувство сопричастности, погружения в атмосферу жизни, а значит и замысел экспозиции должен быть ориентирован на аудиторию таким образом, чтобы через понятное и созвучное дню сегодняшнему переживание человек мог соединить в своём сознании прошлое с буду-

щим. Именно поэтому концепция музейной экспозиции имеет принципиальное значение. Пространство увековечивания имени писателя или поэта не может быть кладовкой старых вещей, в хаосе которых теряются смыслы. Идея каждого музея должна быть живой и оригинальной, чётко выраженной различными музейными средствами.

Но для рождения Музея одной идеи недостаточно. Прежде всего необходима коллекция, позволяющая воспринимать экспозицию как место сакральное, побуждающее посетителя ощутить переход от обыденного хода жизни к судьбе тех личностей в истории, которым удавалось вписать строки своих творений в текст мировой культуры. Подлинные вещи обладают удивительной силой воздействия на аудиторию. Они таят в себе отпечатки реальной истории; они неисчезнувшие наглядные её носители.

Воронежская коллекция мандельштамовских предметов не развилась ещё до полнокровного состояния: формируются лишь капилляры и вены этого собрания, да и вряд ли пока можно говорить об артериях будущего музея. Но это пока.

За последнее десятилетие музей получил обширное собрание редких и ценных изданий О. Э. Мандельштама, исследователей и современников поэта, переданное в дар известным воронежским краеведом и библиофилом О. Г. Ласунским. Безусловно, в литературном музее книга занимает привилегированное место. Но без грамотного включения книжных раритетов в драматургию экспозиции такое экспонирование будет напоминать библиотеку за стеклом. Необходимо преодолевать подобную статичность и добиваться дополнительными средствами экспозиционной динамики.

Трудно не согласиться с Еленой Николаевной Мастеницей, неоднократно подчёркивавшей, что музейный текст требует особой технологии экспонирования, поскольку является знаковой системой, которая раскрывается в смыслах и образах, создаваемых воображением человека во время чтения. Визуализация тракту-

ется нами как механизм создания зримого образа. С нашей точки зрения, задача визуализации состоит в том, чтобы преобразовать область невидимого в область видимого. Её можно определить как процесс перевода текста в изображение, доступное человеческому глазу [3, 47].

Следовательно, включение книжного издания в экспозицию должно быть обусловлено музейной концепцией, с одной стороны, а с другой – продумано с точки зрения различных инструментов визуализации.

Кроме того, музей получил в дар несколько ценных вещей, имеющих непосредственное отношение к Надежде Яковлевне Мандельштам. Это письмо к ней Александра Трифоновича Твардовского от 9 февраля 1968 г. по поводу присланной в редакцию «Нового мира» рукописи её воспоминаний о муже, вязанный чехол для чашки, подаренный Надеждой Яковлевной Н. Е. Штемпель, машинописи воспоминаний «Мандельштам в Воронеже» и «Воронежские адреса Мандельштамов» с исправлениями и уточнениями, сделанными рукой Штемпель.

Особую группу музейных вещей составляют живописные и графические работы, в частности: портрет Мандельштама в Кольцовском сквере кисти Василия Павловича Криворучко, картина Вениамина Клетцеля «Посвящение Мандельштаму», рисунок Рубена Ивановича Вардзигулянца «О. Мандельштам» из серии «Сто лет русской поэзии».

Особую группу коллекции составляют фотографии, письма и другие документы, имеющие отношение к окружению Мандельштама в Воронеже. В нескольких личных архивах были обнаружены фото, главным образом 1930-х гг: ранее неизвестные фотоснимки врача Вадима Алексеевича Покровского, председателя СП Стефана Стойчева, воронежских писателей и журналистов: Ольги Кретовой, Бориса Пескова, Григория Рыжманова, Михаила Сергеевского, Петра Прудковского, Максима Подобедова, Михаила Булавина, Николая Романовского, Льва Плоткина, Александра

Швера, Сергея Елозо и др. Коллекция пополнилась фотографиями и графическими портретами директора Большого советского театра Сергея Оскаровича Вольфа, актёра Владимира Ивановича Шкурского, режиссёра Всеволода Михайловича Энгелькрона и других театральных деятелей периода работы Мандельштама в качестве заведующего литчастью.

Формирование мандельштамовской коллекции связано с поиском необходимых документов в архивах воронежских писателей и деятелей искусства. Обретение новых документов даст возможность существенно уточнить и повысить качество экспонирования уже введённых в пространство выставки фото.

И всё же главная задача заключается в усилении смысловых акцентов экспозиции не только за счёт доработки биографического пласта, но и проникновения через тексты «Воронежских тетрадей» в семантический мир пространства ссылки. И здесь, как справедливо замечали литературоведы, содержание цикла не сводится к непосредственным впечатлениям поэта от места его вынужденной творческой и социальной изоляции.

Обращает на себя внимание противоречивость поэтических ассоциаций, связанных с городом, в котором ссылный поэт провёл почти три года своей жизни: с одной стороны – сила, молодость, простор, многоцветность, с другой стороны – темень, одиночество, обречённость, ощущение близкой смерти. Особенно явно эта противоположность смыслов ощущается в двух семантических кодах, выявляемых в теме Воронежа: птичий и растительный комплексы [4, 200].

Евгения Михайловна Табориская рассматривала образы щегла, ворона, сокола, снегиря как компоненты сложившегося именно в Воронеже поэтического комплекса со сложной и зачастую противоречивой семантикой. Значимы все образы данного кода, поскольку определяют разные грани пространства ссылки и различные психологические состояния узника: ворон как семантическое продолжение ножевой раны (Пусти меня, отдай меня,

Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернёшь, – / Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...)[5, 198], сокол как знак ограничения поэта в свободах (Я около Кольцова, / Как сокол, закольцован – / И нет ко мне гонца, / И дом мой без крыльца) [5, 217], снегирь как предвестник болезней и увядания. У Мандельштама зимующий «линяющий» снегирь – птица в клетке, теряет своё красивое оперение и уж, конечно, способность петь в неволе. Но чаще всего символом города у Мандельштама становится щегол.

*Где я? Что со мной дурного?
Стель беззимняя гола...
Это мачеха Кольцова...
Шутишь – родина щегла!* [5, 213]

В декабре 1936 года появились три стихотворения о щегле:

1. Детский рот жуёт свою мякину, / Улыбается, жуя, / Словно щёголь, голову закину / И щегла увижу я [5, 493–494].

2. Когда щегол в воздушной сдобе / Вдруг затрясётся, сердцевит, / Учёный плащик перчит злоба, / А чепчик – чёрным красовит [5, 214].

3. Мой щегол, я голову закину – / Поглядим на мир вдвоём [5, 209].

По словам Беллы Александровны Минц, «стихи о щегле представляют собой несобранный цикл о непокорной птице и одновременно о поэте. <...> Стихи о щегле теснейшим образом связаны с другими текстами и циклами “Второй Воронежской тетради”, например, через темы приятия мира и необходимой / неизбежной смерти» [6, 426].

Растительный код представлен липами, черёмухой, грушей, подснежниками...

Птичий и растительный комплексы – явления, если так можно сказать, сугубо воронежские: ни в петербургско-ленинград-

ских, ни в московских произведениях Мандельштама им нет аналогов... В Воронеже – провинциальном, приближённом к мощной и полнокровной природе, птицы и растения оттесняют на второй план урбанистические реалии. И они же становятся иносказаниями чайаний и горестей ссыльного поэта, знаменуют его тоску по воле и порывы к ней, становятся импульсами к обретению нового поэтического языка, обнажающего пласты и залежи отечественной и мировой культуры [4, 213].

Автор данной точки зрения указывает на перспективность исследования и таких семантических кодов, как зимний, небесный и аграрный.

Особым дополнением к картине упомянутых лирических комплексов является тема мировой культуры, органично и разнообразно входящая в воронежский цикл поэта. Из воспоминаний Н. Е. Штемпель: «Последние полтора года Мандельштамы жили в Воронеже буквально в полной изоляции. <...> Мы с Осипом Эмилевичем часто гуляли, посещали воронежские музеи, всегда бывали на концертах, симфонических и сольных, когда приезжал кто-то из знаменитостей» [7, 101].

Именно поэтому в экспозиционное пространство необходимо ввести музыкальный, театральный, изобразительный контексты воронежской ссылки («Орфей и Эвридика» Глюка, поэзия Гёте, «Путешествия Гулливера» Свифта, симфонии Бетховена, переводы Данте и Мопассана, античное искусство, импрессионисты и т.д.). Безусловно, существуют различные способы включить в экспозиционное пространство все эти ресурсы (радио может быть не только предметом, указывающим на место работы Мандельштама и обязательным атрибутом советского быта 1930-х гг., но и источником всего того музыкально-театрального мира, который, несмотря на ощущение неволи, окружал поэта в Воронеже.

Книги, читаемые и обсуждаемые поэтом с различными собеседниками (благодаря письмам Сергея Рудакова стало возможно

многое восстановить), предполагается представить в некоем воображаемом окне, открывающемся в мир вне времени и границ. Контрастность поэтического переживания может быть подчеркнута музейными средствами и можно составить визуализированную идею экспозиции.

Эмоциональное воздействие на посетителя всегда оказывают образы, вводимые в экспозицию в качестве маркёров идеи. Такими образами могут быть клетка для птиц, чемодан, маленькие конверты и письма. Особое внимание должно быть уделено «Воронежским тетрадям».

1. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 9-ти т. – М.: Худож. лит. Т. 3. – 1982. – С. 192.
2. Ахматова А. А. Реквием. В 5 кн. / Предисл. Р. Д. Тименчика; Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участ. К. М. Поливанова. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – 320 с.
3. Мастеница Е. Н. Литературный музей в контексте визуальной культуры // Литературные музеи в контексте истории и культуры. – М.: Литературный музей, 2019. – С. 44–60.
4. Табориская Е. М. Воронеж – третий русский город в лирике О. Мандельштама // Универсалии русской литературы. № 3. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2011. – С. 200–213.
5. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем. В трёх томах. Том первый. Стихотворения / Осип Мандельштам. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.
6. Минц Б. А. Стихи о щегле и их место во «Второй Воронежской тетради» Мандельштама // Известия Саратовского университета. Серия «Филология, журналистика», 2016. – Т. 16. – Вып. 4. – С. 421–428.
7. Штемпель Н. Е. Автобиография // «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н. Е. Штемпель / Сост. П. М. Нерлер и Н. В. Гордина. Предисл. П. М. Нерлера, науч. ред. С. В. Василенко. – М.: Воронеж: Кварта, 2008. – С. 96–110.



ПРИСТАНИЩА ВООБРАЖЕНИЯ

*Искать пристанища иного –
какая бедная тщета.
Весь этот мир – не больше слова
и не просторнее холста.*

Б. Ахмадулина



НЕУДОВЛЕТВОРЁННОЕ ЖЕЛАНИЕ

*Странствие как форма существования
романтического воображения*

Прослеживая движение периодов европейской культуры за большой период времени, приходишь к пониманию, что смена исторических эпох напоминает колебание маятника. Между двумя классическими периодами искусства «всегда возникает переходная эпоха, когда создаются туманные, фантастические образы, истина которых раскрывается на следующем уровне реализма» [1]. Однако переход от форм, строго соответствующих идее мимесиса, к романтическим картинам не следует понимать лишь как этап случайный, как период художественной передышки.

Значение романтизма в истории культуры трудно определить рамками небольшого временного периода. В европейской художественной практике романтическое мироощущение проявляется как перманентное состояние, обнаруживающее себя в той или иной форме в различные эпохи. В основе такого переживания мира лежит особая сила воображения, побуждающая художника к умозрительным странствиям. А, следовательно, тип героя-романтика в значительной степени определяется стремлением охватить в своём воображении весь мир и представить его как эстетически совершенный образ.

Как справедливо пишет А. Б. Ботникова, романтизм «начал с личности, с убеждения, что “человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства”». Отношения личности с миром, с природой, историей, с будущим и даже с собственной душой в той или иной мере стояли в центре внимания деятелей романтического движения» [2]. Таким мироощущением пропитано творчество модернистов

Кафки, Пруста и Джойса, влияние романтизма отчётливо проявляется в абсурдизме Ионеско и Беккета.

Идея чередования во времени различных вариантов всего лишь двух культурных типов высказывалась неоднократно, достаточно обратиться к работам К. Леви-Строса, П. Сорокина, В. Иванова и целого ряда других авторов, нашедших собственную смысловую доминанту в левой и правой стороне культурного маятника: классической, рациональной, идеациональной и романтически-декадентской, иррациональной, чувственной. В нашем случае речь пойдёт о романтической парадигме культуры, которая ранее нашла частичное своё выражение в практике барокко, а позднее – в декадансе.

Романтическое мировосприятие присутствует в художественном спектре культуры всегда. Но именно в конце XVIII – начале XIX века романтический модус восприятия мира приобрёл вид целостной культурной системы. Он задал параметры новой картины мира и определил основной способ существования героя – странствие.

Ключ к пониманию романтизма лежит в философии раннего Шеллинга. Идеи этого философа определили концепцию йенских романтиков и заложили фундамент всей мировоззренческой системы романтизма. Природа рассматривается Шеллингом как непрерывное творчество. Именно творческая, постоянно развивающаяся жизнь побуждает художника воспроизводить её в особых формах искусства. Характер взаимоотношений художественной личности с природой Шеллинг выражает следующей формулой: «Искусству, дабы быть таковым, следует сначала отдалиться от природы и лишь в своём завершении вернуться к ней. [...] Художник должен, в самом деле уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорить посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удаётся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создаёт нечто подлинное» [3]. По мысли Шеллинга, ро-

мантики призваны были передать «сияние и выражение внутреннего духа природы».

Влияние Шеллинга на ранних немецких романтиков обстоятельно изучено. Пантеистическое понимание природы ранними английскими романтиками, в том числе в «Лирических балладах» Вордсворта и Кольриджа, некоторые исследователи приписывают влиянию английских натурфилософских традиций XVIII века и неоплатоников. Органическое воззрение на природу, систематическое изложение которого находится в названных произведениях Шеллинга, чувствуется у европейских романтиков повсеместно. «Очевидно, что речь идёт здесь о широком идейном течении, которое имеет определённые общественные корни: бегство в природу как следствие недовольства антигуманностью феодальных и буржуазных отношений. Следствием этих новых идей в эстетической мысли был разрыв с рационализмом классической эстетики» [4].

В подтверждение тому, что «философия мирового духа» и органическое понимание природы оказывали воздействие и на романтическое изображение пейзажа, можно привести слова В. К. Уимсетта об английском романтизме, которые могут быть отнесены и к романтической литературе других стран. Несмотря на идеалистическую формулировку и слишком общий характер, они хорошо характеризуют внутреннюю связь романтической натурфилософии и романтического понимания природы. По Уимсетту, романтики рассматривают мировой дух в качестве основного принципа природы, как «слабую, колеблющуюся, меньше всего постижимую и самую таинственную часть природы» [5]. При таком понимании природы пейзаж предстает как бы раздвоенным, поскольку важен не только сам, но и дух, который им управляет или который его насыщает. Поэтому картина мира романтиков монолитна и непрочна.

Художественная система романтизма похожа на виртуозно созданное мозаичное панно. Со слишком близкого расстояния

оно не производит впечатления целостности и распадается на яркие и привлекательные фрагменты. Лишь укрупнив изображение, выделив в нём какой-либо всеобщий смысл, можно обнаружить, что романтизм окрашен различными смысловыми оттенками, каждый из которых претендует на роль определяющего.

Из множества понятий романтизма остановимся на некоторых, имеющих к исследуемой проблеме непосредственное отношение. Во-первых, под романтическим искусством традиционно понимается творчество, основанное исключительно на чувствах. Это положение можно было бы выразить высказыванием Казимира Бродзинского: «Для [восприятия] классического нужно обладать более совершенным вкусом, для романтического – более совершенным чувством» [6].

Во-вторых, романтизм – это убеждение в духовной природе искусства. Вопросы духа являются его темой, содержанием и проблемой. Для Гегеля духовный характер художественной деятельности романтика в буквальном смысле означал предпочтение духу над формой. «Так понятый романтизм является сознательной аморфностью и находится в оппозиции к присущему классикам стремлению к форме и гармонии» [7].

Но самый главный акцент в определении, сделанный ещё самими романтиками, связан с признанием, что романтическим является искусство, обречённое на воображение. Романтики верили, пользуясь высказыванием Бенедикта Кроче, в сверхчеловеческий дар воображения, наделённый чудесными и противоречивыми свойствами. Они хотели воспользоваться тем, что воображение более богато, чем действительность. Как писал Шатобриан: «Воображение богато, обильно, чудесно, а существование убого, бесплодно, бессильно». А Эжен Делакруа, считающийся романтическим художником, в своём дневнике записал, что «самыми прекрасными являются те произведения художника, которые выражают чистое воображение художника», а не те, которые основываются на модели» [8]. Роль воображения в по-

строении романтического пейзажа чрезвычайно важна. Об этом и пойдёт речь чуть дальше.

Несколько замечаний необходимо сделать по поводу тех традиций, которые перенял романтизм у Просвещения, по-своему их осмыслил и трансформировал. Во-первых, это пристальный интерес к природе. Ньютоновская, а затем бюффоновская концепции природы вдохновляют лирику XIX века («Опыт о человеке» Попа, «Гермес» Шенье). Следы Спинозовского и Шейтсбургского воззрения на природу ощущаются в трудах Гердера и Гёте. Эти работы, как и произведения Руссо, показывают, как философское переходит в литературу, становится эстетическим. Всё это приводит к рационалистическому возвышению природы, к её пантеистическому толкованию.

Во-вторых, романтизм унаследовал от Просвещения культ ландшафта. Уже в конце XVIII века в противовес «цивизованному» пейзажу – саду – выдвигается «вольная» природа, открытие красок дикой природы – густых лесов, высоких горных вершин, озёр, океана, звёздного неба. Как указывает К. Хорват, можно назвать прагматическую причину такого интереса среди просветителей. «Большие леса, горные вершины становятся достижимыми, менее опасными (благодаря огнестрельному оружию менее рискованной стала встреча с дикими зверями; под влиянием Просвещения отступило суеверие – ведь, по старому поверию, спрятанные за облаками вершины считались местом пребывания злых существ)» [9]. Огромные просторы первозданной природы просветителями представляются знаком подчинения человеческому разуму, объектами хозяйственного возделывания и научного исследования. Такое отношение к природе будет подвергнуто серьёзной переработке. Образ нетронутой человеком природы окажется, как и вся образная система романтизма, в плену воображения.

Пространство, в котором пребывает романтик, прежде всего воображаемое. Кроме того, это пространство, в которое художник переносит высшее «выражение внутреннего духа природы».

Поэтому мысль Ю. М. Лотмана, что «всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее “свое” пространство и внешнее “их”» [10], требует некоторых уточнений.

Герой-романтик «свое» пространство будет искать среди чужих пейзажей и чужим будет считать тот пространственно-временной мир, в котором он родился и живёт. И только тяга к путешествию, скорее напоминающему бегство откуда-то, чем приближение к чему-то, будет делать жизнь романтика осмысленной.

Один из вариантов романтического странствия предлагает отечественная культура. Всегда склонный к романтическому мировосприятию русский человек сделал принцип движения в безграничном пространстве своей страны основным принципом жизни. Национальный пейзаж, о котором активно размышляла русская интеллигенция XIX века, органично вписывался в концепцию романтизма. Поиск «чужого» пейзажа «для себя» был обусловлен неяркостью, неброскостью, невыразительностью собственных природных условий. В 1823 году известный критик Орест Сомов, близкий тогда к кругам декабристов, выступил в нескольких номерах журнала «Труды вольного общества любителей русской словесности» с обширной статьёй «О романтической поэзии». В ней проблема русского национального пейзажа рассматривалась как часть глобальной проблемы национальной самобытности. «Часто я слышал суждения, что в России не может быть поэзии народной, что природа нашего отечества ровна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран, и потому наша природа не одушевляет поэтов...» [11].

Однако стоило только маятнику культуры отклониться в другую сторону, и суждения о достоинствах и недостатках русского ландшафта меняются. Защищая художественные принципы реалистической литературы, Белинский в своё время утверждал, что для настоящих поэтов не было так называемой низкой

природы. Пушкину, например, «не нужно было ездить в Италию за картинами прекрасной природы: прекрасная природа была у него под рукою здесь, на Руси, на её плоских и однообразных степях, под её вечно серым небом, в её печальных деревнях и её богатых и бедных городах. Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них проза, для него поэзия» [12].

Грёзы романтиков о совершенной земле, воплощающей идею возвышенной красоты, уносили взоры мечтателей подальше от родной обыденности в страны чужие. И тут русский романтик мало чем отличался от любого иного романтика. Тяга к странствию обнаруживала в них единую универсальную суть.

По Юнгу, путешествие – символ страстного стремления, неудовлетворённого желания, в принципе недостижимого, но могущего быть искомым. К странствию можно отнести полёт, плавание и бег, но также и мечты, грёзы, фантазии. Архетипом путешествия является поиск «центра» или святого места, что олицетворяет путь из мрака. Для романтика такое место – всегда выдуманный мир, всегда онирический пейзаж, очертания которого являлись не раз ему в грёзах.

Но необходимо помнить, что у романтиков странствие – не увлекательное занятие, форма отдыха, а образ существования. А всякое существование требует и адекватного пространства.

Романтический модус задал параметры новой картины мира, в которой странствие рассматривается как наиболее перспективное средство выражения новой идеи культуры. Но это было, как определил С. Н. Зенкин, «не целенаправленное путешествие – научное, туристическое или эротическое “хождение за три моря”, а движение беспорядочно-блуждательное, бесконечно кружащееся вокруг недостижимой (а, вернее, несуществующей) бытийной загадки, смешивающее карты цивилизаций, культур и религий...» [13].

Побудительным мотивом постоянного движения романтика, поиска иного, удалённого, по мнению М. Ямпольского, яв-

ляется расщеплённое сознание. Романтики «истолковывают двойничество как аллгорию расщеплённого, отделённого от себя самого сознания, в котором “Я” даётся как “Другой”. Дистанцирование “Я” от себя самого становится у них неустрашимым условием рефлексии. Романтики, таким образом, решительно выходят за рамки близкого и действуют в режиме удвоения, симулякров, то есть в режиме дистанцированности. При этом в теме двойничества происходит странное перетекание абсолютной близости (как зоны недостигаемости) в непреодолимую удалённость» [14]. Говоря иначе, единичность романтического бытия нуждается в двух именах. Одним из знаков этого двойничества является особый тип пейзажа, позволяющий герою одновременно находиться и в мире реальном, и в мире воображаемом.

Поскольку для романтиков «свой» мир всегда чужд и он ищет в «чужом» созвучие собственному мироощущению, пейзажи странствия одинаково притягательны как для русского, так и немецкого, французского или какого-либо иного представителя романтизма. Пейзажные картины приобретают для них некий универсальный смысл. Идею универсальности, например, может выражать музыка, раскрывающая себя на языке, понятном всем. По мнению Н. Берковского, пейзажи всех романтиков музыкальны. «Отодвинутые далеко горизонты, ландшафты, как бы затопленные бесконечностью, – вот чего хотели романтики и вот что они называли музыкальностью» [15].

Пейзажные образы, которые создают романтики, нередко повторяются, они избирательно подобраны, неслучайны, но всё же играют второстепенную роль. Главным же оказывается само движение. При этом даль, к которой устремляется романтический порыв художника, никогда не овеществляется и не приближается. Наум Берковский описал типичный для романтического восприятия пейзаж следующим образом: «Ночь, сквозь которую бежит почтовая карета, и почтальон, который всю ночь гонит лошадей; дорога, которая не имеет конца; де-

ревья и вечер с голубой далью, к которой вы едете и не можете приблизиться» [16].

Романтическое движение в пространстве и времени не знает остановки в смысле обретения некой окончательности. Это всегда онирическое странствие. В «Императоре Октавиане» Тик создаёт зрелищную феерию движения. С условиями места, с историей Тик не церемонится: действие происходит сначала в Риме, потом в Святой земле – в большом времени истории. «Не важно – Рим это или Палестина, а важно, что это всё перед лицом всеобъемлющего пространства. Тик стремится к универсализму, он хочет охватить весь мир. И римляне, и турки, и кто хотите – все нации участвуют» [17].

Гердеровский взгляд на историю, согласно которому Вос-ток ассоциировался с детством, Древняя Греция – с юностью, римская античность – с мужеством, а христианский мир воспринимался как старость человечества, был близок романтическому мироощущению. В пору детства и юности искусство, «обуреваемое безудержной фантазией, – как верно подметила исследователь скандинавского романтизма И. Г. Матюшина, – не знакомо с отвлечённым умствованием и потому естественно и абсолютно» [18]. По этой причине и казалось романтикам вполне закономерным бегство из дряхлеющего и умирающего дня сегодняшнего в полный грёз и творческих возможностей день вчерашний. Этим был обусловлен интерес к далёкому народному творчеству, воспевающему чудеса природы, знамения, сокровенные тайны. Пейзаж, создаваемый романтическими грёзами, отчасти сходен с мифологическим Космосом, представляющим собой сакральный порядок, целостный и недифференцированный. С уст Ф. Шлегеля, Новалиса и других романтиков не раз срывалось признание в сильном желании найти новую мифологию, которая была бы для них тем же, чем была древняя мифология для греков и римлян.

Романтики характеризовали миф как высшую форму художественного сознания, творчества и верили, что после ан-

тичности миф не умер. Великое искусство, по их мнению, неизбежно становилось мифом. Шеллинг увидел в «Фаусте» Гёте великий национальный миф. Тяга к мифу отчётливо ощущается в «Необыкновенной истории Петера Шлемиля» Шамиссо, в «Золотом горшке» Гофмана, у других романтиков. Но мифом пронизаны и произведения представителей неромантического типа, если понимать под мифом обобщение действительного на основе возможного. Искусство античности потому и было для романтиков привлекательным, что оно было органично сопряжено с великим мифом.

Творчество романтиков сродни мифологической фантазии хотя бы потому, что романтизм демонстрирует великую веру в реальность идеального, созданного воображением, художественного мира. Неслучайно так много внимания романтики уделяли изучению мифов и сказок, видя в этих формах свою логику и свою истину. Этот аспект романтизма как устойчивого и повторяющегося явления культуры подчёркивает органическую связь романтического мироощущения и мифологического. Г. Г. Гадамер даёт следующую оценку этого явления. «Проблема соотношения мифа и разума – это проблема романтизма. Если под романтизмом мы понимаем всякое мышление, в котором предполагается, что истинный порядок вещей – удел не настоящего или будущего, но прошлого» [19].

И всё же самые страстные грёзы романтиков были связаны не столько с античностью, сколько с Древним Востоком, и особенно с загадочной Индией. О чудесах этой страны, её природы и культуры и о мудрости её людей сложились представления ещё в античной Греции на основе очень скудных сведений об этой части восточного мира. Ко второй половине XVIII века переводы санскритских памятников и книги об Индии значительно расширили представления европейцев об этой стране, а главное, упрочили веру в её своеобразие и неповторимость. Романтическая грёза об Индии слилась с извечной мечтой о золотом веке человечества. Прекрасная древняя страна с чудесным клима-

том и ландшафтом, с добрыми и задушевыми жителями стала представляться в романтических фантазиях как райский мир, в котором царит первородный порядок. Глубокая и таинственная «душа» индийского народа, по мнению романтиков, явилась следствием интуитивной связи индуса с природой и той стихии чувств, во власти которых он находился и благополучно избегал любых форм рациональности.

В своих сочинениях и Майер, и Шеллинг, и Новалис, и многие другие романтики настойчиво противопоставляли мистически пленительный и многоцветный Восток умирающей Европе, бесцветие и ординарность которой обусловлены её рационализмом.

Образ Индии романтики ассоциировали с голубым цветком – лотосом, который упоминается в «Шакунтале» и который был для индийцев символическим образом поэзии и красоты, цветком ночи и грёзы, распускающим свои лепестки при лунном свете. В индийских пейзажах, создаваемых, скажем, творческим воображением немецких романтиков, всегда доминировали цветы как знак здоровой и полной возможностей жизни.

Соотечественники и современники Новалиса редко прибегали к прямым реминисценциям индийских образов и ещё реже к перелицовке известных ведических или прочих сюжетов. Чувство любви к Востоку и ностальгия по утраченной человеком близости с природой рождали скорее абстрактный, чем конкретный, лишённый точной топонимики образ магической Индии. Это можно ощутить в «Истории Уильяма Ловеллы» Л. Тика, в различных произведениях К. Бретано, Э. Т. А. Гофмана и братьев Шлегель. И даже когда немецким романтикам мистическая сторона Востока казалась малопривлекательной, как, например, Г. Гейне, пейзажный образ Индии всё же не утрачивал основных своих характеристик: «Кроткие люди, чудесные цветы и деревья, культ лотоса, священный Ганг и т.п. В качестве символов прекрасной страны, где царствует любовь и поэзия, а красота природы нерасторжимо слита с красивым и мудрым народом» [20].

В поисках идеала романтики нередко оказывались на руинах прошлых эпох. Тема развалин характерна для многих культурных периодов. Романтики придавали ей особый программный смысл. Образы руин в творчестве романтиков, по мнению разных исследователей, отразили несколько характерных особенностей данного стиля. Так, Томас Макфарланд и Энн Яновиц [21] считают, что фрагментарность развалин соответствует принципу художественного видения романтиков. Мир представляется непрочным, расколотым, лучшие его фрагменты требуют творческой переработки и субъективной оценки.

Фрагменты «возвышенного» бытия прошлого, утратившие под напором варварской цивилизации свой культурный смысл, становятся символом угрозы, нависающей над европейской культурой.

Но особенно популярной была чисто энтропийная трактовка руин, дававшая романтикам повод для меланхолических размышлений о бренности человеческой жизни и о несовершенстве человеческого бытия. Ярким примером руинирования в пейзажном построении является Юбер Робер, который благодаря использованию данного приёма превратил живописное произведение в театральное. У Робера руины не просто атрибут идеального пейзажа, но главный, доминирующий мотив его творчества. Пейзажи Робера – не просто пейзажи с руиной, но руина в пейзаже. Руина предстаёт реставрацией в камне того, что присутствует на холсте в качестве театрального атрибута, обломка идеального прошлого. Как считает М. Ямпольский, именно эта особенность – «вторичность живописного измерения по отношению к архитектурному – сближает живопись руин с кино» [22]. Ямпольский говорит о склонности Робера трансцендировать объекты, существующие лишь в воображении. Это, безусловно, является общей для всех романтиков чертой.

Воображаемое романтическое путешествие в другой мир рождалось через соединение реальности и идеала, что само по себе было настоящей утопией. Шеллинг в конце жизни ностальгиче-

ски высказывался о романтической юности: «Прекрасное было время... человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставлять свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно» [23].

Романтическая утопия явилась отрицанием просветительского утопизма XVIII века, основанного на вере в общественный прогресс и человеческий разум. На смену рационалистическим моделям построения гармоничного общества усилиями романтиков пришла новая модель мира, построенная по программе эстетической теургии. Как справедливо заметила С. П. Батракова: «Романтик предпочитает логике разума нелогичность чувства, заданности системы – неисчерпаемость поэзии. В центре утопических замыслов йенцев – фигура поэта (художника), создающего усилием любви универсальную целостность мира, сплетая смыслы и образы (“то звёзды были для него людьми, то люди – звёздами, камни – животными, облака – растениями...” – Цит. из повести Новалиса “Ученики в Саисе”))» [24].

Утопия романтиков запрограммирована на создание многочисленных вариантов райского сада, сакрального центра, отгороженного от прочего мира и не имеющего никаких признаков несовершенства. И даже один и тот же образ и в мире реальности, и в воображаемом, романтическом, может иметь противоположный смысл. У Гофмана, например, таким биполярным образом выступает золото. В действительном мире золото – презренный металл, символ алчного обогащения и власти над людьми. В романтических грёзах золото или отсвечивает мечтой об утраченном веке благоденствия, или напоминает о реальном существовании канувшей в Лету стране Эльдорадо, или ассоциируется с сиянием небесного Иерусалима.

Гофмановскому студенту Ансельму, встретившему золотых змеек, при каждой новой романтической грёзе открываются картины невиданного сияния природы вокруг: солнце рассыпает «по верхушкам деревьев свои золотые искры» и «сыплет изумруды, сверкая золотыми нитями». В райском дворце архивари-

уса «золотые лучи горят в пламенных звуках», высятся золотисто-бронзовые пальмы.

Аналогичную полярную направленность в романтическом миропонимании имеет и стекло. В мечтаниях возникает хрустальный, отливающий многоцветием и наполненный многозвучием стеклянных колокольчиков мир, готовый разбиться в любую секунду.

Вообще романтические пейзажи непрочны, подвижны и изменчивы. Недаром Г. Башляр считал художников романтического склада носителями воздушной стихии. Их воображаемое путешествие в край бесконечного, воспарение вверх к облакам и падение из небесной выси вниз всегда граничит с трансцендентным. «В царстве воображения бесконечное есть сфера, где воображение утверждает себя как чистое воображение, где оно бывает свободным и одиноким, побеждённым и победоносным, горделивым и трепещущим». Рождённые воображением художника образы возносятся ввысь и исчезают, вновь появляются и вновь разбиваются на лету. «Мы понимаем образы, – пишет Башляр, – через их преобразование. Речь – есть прорицание. Значит, воображение есть психологическое потустороннее» [25]. В башляровской поэтике четыре природные стихии выступают гормонами воображения. Они помогают, по мнению философа, глубинной ассимиляции реального, распыленного по формам. Воображаемый воздух, прежде всего, вызывает наш психический рост.

Именно в силу этой особенности романтические пейзажи, уносящие автора грёз в небесные миры, становятся реальной формой выражения творческой субъективности. Картины воображаемых полётов разнообразны и индивидуализированы. Неожиданно для самого художника эти горные пейзажи обнажают скрытый глубинный смысл душевного разлада автора с действительностью. Романтическое видение картин, открывающихся в процессе полёта, – осязаемый пример ониризма, такого состояния психики, при котором включается бессозна-

тельное и человек видит сновидения или грёзы. Наиболее показательным примером стремления поэта к духовному росту и возвышению через грёзу полёта является творчество Шелли. «Поэтика Шелли – при полной неосознанности всего этого гением – сводится к избеганию такой случайной тяжеловесности и связывает в единый искусно составленный букет разнообразных цветы вознесения» [26].

Психоанализ природных стихий Г. Башляра многое объясняет в выборе тех пейзажей, которые приносят душевное удовлетворение измученной душе романтика. Недаром в «Грёзах о воздухе» странствие художника в воображаемых сферах названо лечением местностями. Само путешествие в придуманный мир, мыслимое художником как выстраивание образов, связано с отталкиванием от реальных объектов и движением в стихии воздуха или воды.

Ещё одним примером грезящего сознания и эстетического устремления в романтизме является страстная привязанность к «дикому» пейзажу. Вершины гор, скалы, покорителю коих открывается безудержная стихия воздуха или бурный океан, величественное море, приближающее воображение художника к раскрытию тайн водной стихии, – наиболее излюбленные ландшафты романтического странствия. У Байрона, Гюго, Вордсворта, Шелли и других поэтов романтического склада без труда обнаруживается стремление убежать из реального мира в первозданную природу и силой собственного воображения создать свой пейзаж.

Наиболее показательными становятся пейзажи романтиков в сравнении с картинами классицистов. Скажем, у Н. Пуссена природа заранее проведена сквозь культуру, сквозь цивилизацию, она обжита человеком, освоена, покорена. Потому природа у классицистов статична и декоративна.

Романтики воспринимали мир динамично, природа для них – источник впечатлений, отражение душевных переживаний. Вот как описывал своё восприятие пейзажей К. Д. Фридриха Генрих

фон Клейст. «Прекрасно глядеть на бескрайнюю водяную пустыню, стоя в бесконечном одиночестве на берегу моря, под хмурым небом. Это предполагает, правда, что ты пошёл туда, что ты должен вернуться, что ты хотел бы унести в эту даль, что унести ты не можешь, что у тебя нет ничего необходимого для поддержания жизни и, однако же, ты слышишь голос жизни в шуме волн, в дуновении ветра, в движении туч, в одиноком крике птиц. Это предполагает некое притязание твоего сердца и некий, так сказать, урон, который тебе наносит природа» [27]. Романтик бежит в природу от сложных и неясных ему общественных проблем, от неуверенности своей повседневной жизни, от бед, разочарований, быть может, и от своей внутренней напряжённости, от своих сомнений. Внутренняя связь с природой приносит ему облегчение, свежесть, придаёт новые силы.

Природа для романтиков первична. Она содержит в себе весь духовный потенциал, которым может воспользоваться человек. Потому пейзажи романтиков всегда значительны, грандиозны, даже если воссоздают привычные картины; в них проступает универсальный смысл вечной обновляющейся природы.

Ф. Шлегель говорил: «Прекрасно то, что напоминает нам о природе и, следовательно, пробуждает чувство бесконечной полноты жизни. Природа органична, и высшая красота поэтому всегда, вечно растительна, и то же относится к морали и любви» [28].

Романтические пейзажные картины, хотя и сотканы из образов, далёких от действительности, будь то образы иной страны, иного времени или ландшафты дикой природы, всегда являются результатом прежде всего субъективного переживания. Каков бы ни был этот пейзаж по содержанию, по форме он всегда описательский. В культурно-художественном контексте истории такой пейзаж является знаком бегства из реальности в мир грёз.

Пейзажи романтиков – это связующие звенья действительного и воображаемого, мосты между двумя мирами. Двумерность романтического переживания побуждает к постоянно-

му нарушению вынужденных границ. Об их относительной природе говорил Гомбрих. Память постоянно корректирует фантазию и направляет в определённое русло. Как пишет Л. Ю. Лиманская: «В целом границы между фантазией и реальностью, правдой и вымыслом, человеческими целями и действиями относительны. Фантазия – это и есть определённый план, «жизненный проект», который направляет цели и определяет порядок действий» [29].

Культурно-художественная память – основа формирования произведения искусства. Она базируется не столько на фактах, реально пережитых автором, сколько на образах, оставивших сильное впечатление и побудивших к дальнейшему их творческому переосмыслению. Тем самым художник ищет опору в особом мире образов, которые лишь косвенно причастны к действительности. Мировпорядок в произведении искусства благодаря авторской энергии воображения приобретает особый строй, а также своеобразное движение и взаимодействие всех основных образов. Художественный мир романтиков особенно явно демонстрирует это проявление поэтики.

1. Померанц Г. С. С птичьего полёта и в упор // Мировое древо. – 1992. – № 1. – С. 36.
2. Ботникова А. Б. Что осталось? (Наследие романтизма в начале XXI века) // Филологические записки. – Вып. 17. – Воронеж, 2001. – С. 38.
3. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2-х т. / Сост., ред. А. В. Гулыга. Т. 1. – М., 1989. – С. 60–61.
4. Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. – М., 1973. – С. 205.
5. Хорват К. Там же. – С. 206.
6. Татаркевич В. История шести понятий / Пер. с польск. Б. Домбровского. – М., 2002. – С. 199.
7. Татаркевич В. Там же. – С. 200.
8. Татаркевич В. Там же. – С. 199–200.
9. Хорват К. Там же. – С. 207.

10. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Семиосфера. – СПб, 2000. – С. 257.
11. Цит. по кн.: Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. – М., 1972. – С. 9.
12. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. – М., 1955. – С. 331.
13. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. – М., 2002. – С. 228.
14. Ямпольский М. О близком. – М., 2001. – С. 9.
15. Берковский Н. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб, 2002. – С. 36.
16. Берковский Н. Там же. – С. 36.
17. Берковский Н. Там же. – С. 56.
18. Матюшина И. Г. Скандинавский романтизм и Восток // Мировое древо. – 1997. – № 5. – С. 89.
19. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 94.
20. Гринцер П. А. Образ Индии в немецком романтизме // Мировое древо. – 1997. – № 5. – С. 127.
21. См.: Зенкин С. Н. Из новейшей истории руин // Мировое древо. – 2000. – № 7. – С. 61–66.
22. Ямпольский М. Там же. – С. 125.
23. Литературная теория немецкого романтизма: документы. – Л., 1934. – С. 12.
24. Батракова С. П. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. – М., 1990. – С. 99.
25. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения. – М., 1999. – С. 20.
26. Башляр Г. Там же. – С. 65.
27. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М., 1977. – С. 510.
28. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. – М., 1983. – С. 61.
29. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. – М., 2004. – С. 151.

КНУТ ГАМСУН И АНТОН ЧЕХОВ: ПЕРЕД ЛИЦОМ НОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Н а начало прошлого столетия отмечено широким диалогом с европейскими культурами, в котором особенно значимое место отводилось русско-норвежским художественным переключениям. Аспекты культурных связей были разнообразны: и литературные, и эстетические, и исторические, и социально-философские, и прочие. Сегодня, с учётом сложнейшего опыта культурной истории XX века, возникает потребность оценки того диалога с культурологических позиций и необходимость обнаружения как точек соприкосновения, так и расхождений. Одной из таких тем, пронизывающих всю культуру, можно считать тему природы, так как существование и норвежца, и русского вне природного окружения трудно себе представить. И это не только потому, что климат и географическое положение определяли многие события историко-политической жизни этих стран, а сильная зависимость хозяйственной деятельности от факторов естественной среды влияла на драматургию государственных судеб России и Норвегии. Природа оказала одно из самых сильных воздействий на ментальный строй этих северных народов. В европейском контексте и русские, и норвежцы воспринимались издавна как «северные нации», причём если в отношении наших соседей главную роль в таком восприятии играло географическое положение страны, то в отношении русских главным фактором «северности» стала долгая и суровая зима с обилием снега и суровыми морозами [1].

Одной из центральных фигур в этом диалоге был норвежский писатель Кнут Гамсун, интерес к которому в нашей стра-

не в течение всего века не ослабевал, хотя и менялся характер оценок – от пламенно признательных до столь же горячо осуждающих. В центре нашего разговора о Гамсуне будет исключительно проблема пейзажа и, следовательно, человека той эпохи, для которого природное окружение превращалось в огромное зеркало, способное отразить сложнейшие состояния психического переживания. В орбиту данной темы были втянуты и многие русские деятели культуры. Это позволит нам представить их «диалог» с Гамсуном в плоскости основных культурных предпочтений эпохи.

В эру модернизации, урбанизации и масштабной капитализации Кнут Гамсун пришёл в литературу писателем природы. Причём приход этот был воспринят как открытие. Литературовед П. В. Палиевский справедливо указывал, что новизна его выступлений проявляется наиболее явно в сравнении с его литературными родственниками. «Вспомним таких писателей, как Киплинг, Джек Лондон или мало знакомые Европе Михаил Пришвин и Александр Куприн, мы найдём, что они тоже были провозвестниками стихийных, естественных, первозданных сил. Они расслышали язык птиц и животных, у них заговорили лесные чащи, снежные пустыни, джунгли и их обитатели. Но Гамсун сразу пошёл дальше. Он поднял природу внутри самого человека, внутри самой высокой и тонкой духовной организации» [2]. Европейская культура, прочно стоявшая на позиции покорения природы, увидела в Гамсуне писателя, который напомнил человеку, что природа руководит им изнутри, она обеспечивает свободу и питает любовь.

В «Пане» стихия любви возникает, разрастается и умирает в абсолютном несоответствии с личными побуждениями и мотивами героев. И не согласуется она с условиями и обстоятельствами социального порядка. Подобно неведомой силе природы она проникает в их души, овладевает ими и полностью меняет судьбы влюблённых. Высшие восторги и потрясения Глана всегда соответствовали состояниям природы. Но, словно для того,

чтобы привычные весна, лето или осень стали понятнее человеку, природа дарит мужчине и женщине возможность всем своим оголённым внутренним существом почувствовать через любовь то, что невозможно даже в крохотной мере воспринять это иному живому существу. «Ни один человек не испытал большего земного счастья, чем Томас Глан в те мгновения, когда душа его склонялась в сладком опьянении грусти. В счастье любви, в высшем слиянии с природой и её весенним пробуждением» [3].

В произведениях К. Гамсуна поток психической жизни человека слит с жизнью природы. Картина душевного состояния человека связана с пейзажем одухотворённым, живущим своей внутренней, непостижимой жизнью. Понятно, почему О. Мандельштам в письме к В. Гиппиусу в 1908 г. оценил эту незримую связь любящей человеческой души и свободной стихии природы как религиозное чувство. «Моё религиозное сознание никогда не поднималось выше Кнута Гамсуна и поклонение “Пану”, т.е. несознанному Богу, и поныне является моей религией» [4].

Если оценить привязанности Гамсуна к природе, исходя из принципа, сформулированного Г. Башляр, «материя сама рождает грёзы о своей обработке и об отражении этой обработки в фольклорных и литературных произведениях» [5], то, несомненно, норвежский писатель предстал бы певцом земли, а доминирующей грёзой была бы воля. Об этом же говорит и П. В. Палиевский. Одно из главных произведений Гамсуна, программное по своей сути, – роман «Плоды земные», за который он получил Нобелевскую премию. И именно этот роман ярко демонстрирует мировоззренческую ориентацию Гамсуна на немецкую культуру. «В Германии родился первый “философ природы” Шеллинг, в Германии был Гёте, вся поэзия и научная деятельность которого подтвердили его мысль “Wie herrlich leuchtet mir die Natur” (“Как великолепно сияет навстречу мне природа”))» [6].

В противовес любви к Германии в отношениях к англо-саксонскому миру Кнут Гамсун демонстрирует холодную сдержан-

ность из-за распространённого там отношения к природе как необходимому приложению к цивилизации, как способу её употребления и овладения.

Нередко говорилось и о том, что книга Гамсуна «Духовная жизнь Америки» носила явный антиамериканский характер, причиной которого было неприятие всё того же типа цивилизации, что и представляла собой Англия: цивилизации прагматичной, со строго соблюдаемой иерархией, с равнодушием к природным началам жизни. В предисловии к недавно вышедшему в России изданию «О духовной жизни современной Америки» К. Гамсуна переводчик и составитель сборника Элеонора Панкратова резюмирует основное отношение писателя к американской действительности: «Вывод для Гамсуна однозначен: американское общество – коррумпированное общество, царство материализма, процветающая бездуховность» [7].

Такая направленность оценок многих западных цивилизаций явно оттеняла позитивное отношение писателя к России. И русская культура отвечала Гамсуну и Норвегии той же любовью. После посещения этого северного государства в 1905 г. М. М. Пришвин писал: «Все мои помыслы обращены теперь к Норвегии [...] у русских есть какая-то внутренняя интимная связь с этой страной. Быть может это от литературы, так близкой нам, почти родной. Но быть может и оттого, что европейскую культуру не обидно принять из рук стихийного борца за неё, норвежца» [8].

Одним из самых читаемых авторов европейской литературы в начале XX века в России был К. Гамсун. А некоторые романы этого писателя выходили одновременно и в Норвегии, и в России, а порой в нашей стране и раньше. С Константином Пятницким, основателем и главным редактором московского издательства «Знание», у Гамсуна была многолетняя и плодотворная переписка. Был заключён договор, согласно которому книжное производство Пятницкого приобретало на период с 1908 по 1911 год исключительное право на издания произведений этого автора,

а сам норвежский писатель имел возможность не только существовать на гонорары, но и получать ежемесячное жалованье от российского издательства.

Творчество Кнута Гамсуна восторженно принимала читающая публика России, а писатели не только признавали выдающийся талант норвежского коллеги, но и его влияние на русскую культуру, на развитие и повышение эстетического вкуса читателей. Элеонора Панкратова не раз указывала на то, что творчество норвежского прозаика являлось откровением в нашей стране, оно показывало самоценность жизни, человеческого существования. Подобные оценки Панкратова формировала с учётом многочисленных высказываний как русских, так и норвежских деятелей культуры, например, журналиста с российскими корнями Марка Левина, корреспондента норвежской газеты «Моргенбладет», который писал о настоящем «культе Гамсуна» в России начала XX века. Мартин Наг, опубликовавший в 1969 г. фундаментальное исследование о Гамсуне, особо выделил тему влияния норвежского писателя на духовную жизнь России.

Кнута Гамсуна действительно многое связывало с Россией. После путешествия через российские города на Кавказ в 1903 г. выходит в свет книга «В сказочном царстве», где писатель оценивает увиденное не глазами бесстрастного путешественника, стремящегося зафиксировать все необычные грани чужой страны, а скорее глазами художника, не утратившего способность очаровываться увиденным в пространстве, близком и понятном по духу. Иначе не появились бы в книге описания русских пейзажей, в которых пульсирует нерв самого писателя. «Поезд мчится по равнине мимо заболоченных кустарников и ржаных полей. Иногда встречаются лиственные леса, ольха и берёза, совсем как дома, на деревьях гнездятся мелкие птицы. В карьере работают мужчины и женщины, в руках у них кирки и лопаты. Славяне, думаю я, их трудно отличить от германцев. И одеты они как мы, и работают так же усердно. Глянут на поезд своими голубыми глазами и опять за дело [...]. Равнина раски-

нулась широко и привольно. Слева тянется лес, его пререзает тропинка, по тропинке идёт человек. В этой картинке есть что-то очень близкое, я так давно не был дома, что на всё это смотрю с нежностью» [9]. Да и как не возникнуть ощущению духовной близости, если для Гамсуна природа едина и изначальна, и она не может быть разделена государственными границами, языками и убеждениями.

О духовном родстве автора «В сказочном царстве» с Россией говорит такое естественное, живое и заинтересованное присутствие Гамсуна в пространстве русской литературы. Он великолепно знает русских классиков, глубоко и серьёзно интерпретирует их произведения, ведёт с ними духовный диалог: А. Кольцов, И. Тургенев, Ф. Достоевский, Л. Толстой... И опять нет никаких границ, нет никаких внутренних ограничений. Цельность мироощущения и восприятие литературы как истории человеческой души, нашедшей или потерявшей связь с первоосновами жизни, приводят различные национальные традиции к единому знаменателю культуры. Это то, что профессор Эрик Эгеберг, увидевший в несходстве Гамсуна и Толстого общий итог их размышлений, определил как постулат: значение имеет «жизнь», а не слова [10].

Интересной страницей в культурных пересечениях Гамсуна с русской культурой был театр. Как драматург он был известен в России своими пьесами «У врат царства», «Игра жизни», «В тиках у жизни» и прочими. Его связывала общая работа и большой интерес к театральному искусству с МХАТом. Закономерно, что возник и определённый творческий интерес к А. П. Чехову. И именно чеховские реминисценции в творчестве Гамсуна проявились ранее всех прочих культурных переключек. В восемнадцатилетнем возрасте Кнут пишет первый свой роман «Бьёргер». Исследователи творчества Гамсуна отмечают в этом ещё незрелом произведении не только автобиографичность, но и обозначение основных тем творчества: изображение крестьянской жизни, скитаний, сильных любовных страстей.

Но уже в этом романе Гамсун обозначил главный мировоззренческий принцип творчества: сущность жизни неизменна, т.к. она является частью круговорота вечной природы. Э. Панкратова отмечает и непосредственные точки пересечения в романе с творчеством Чехова. «Конечно же, вопрос о прямом влиянии или каком-то подражании исключён, речь может идти о типологическом сходстве, общей духовной атмосфере, о сходных эстетических умонастроениях и общем, так сказать, “языке эпохи”» [1].

Это сходство проявилось в одном из эпизодов романа, когда Лаура заходит в лавку отца и видит за прилавком Бьёргера. Жеманный диалог о покупках, связанный с драматическим подтекстом личных взаимоотношений, напоминает аналогичный разговор в рассказе А. П. Чехова «Поленька», написанном девятью годами позже романа Гамсуна. В этих сходных жанровых сценах царит общая атмосфера, близкие по характеру мироощущение и восприятие действительности. Сходство проявилось и в иронии, и в мягком юморе, с которым оба писателя создали атмосферу встреч. Такие типологические совпадения свидетельствуют о таланте улавливания атмосферы времени, настроения эпохи, присущем и автору «Бьёргера», и автору «Поленьки».

Рождение Кнута Гамсуна и Антона Чехова разделяет всего один год. И к началу XX века оба писателя подошли с сорокалетним опытом земного существования: первый – ещё не перешагнув через середину отмеренных ему судьбой лет, второй – уже в финале своей непростительно короткой пьесы жизни. Рубеж веков для каждого из них был и переломом эпох. И не почувствовать это было невозможно. Но пейзажи, выстраиваемые писателями, должны были отразить личные контуры видения перемен, происходящих в мире. А онтологические грани русской и норвежской природы представляли символами особых человеческих измерений тех процессов, которые происходили вокруг, в обществе, в социально-экономических и политических перипетиях времени. Острее всего отражались эти перемены именно в картинах природы.

Знаком глобальных изменений в обществе стал «Вишнёвый сад» Чехова. Ограниченное пространство сада в пьесе раздвигается, хотя и схематично обозначает всеобщие реалии русского пейзажа. Справедливо Марина Сальтина и Татьяна Бузина обозначают в этом осознанном расширении и признаки традиционного миропорядка – незамысловатые формы природной гармонии и реалии меняющейся России, где привычный уклад жизни будет представляться препятствием на пути цивилизации. «Незримое в пьесе Чехова (и потому так властно притягивающее наше внимание) олицетворение природы в образе сада дополняется с одной стороны, другими “зримыми” реалиями русского пространства, от тополей и поля с часовенкой и старыми камнями, похожими на могильные, до пения птиц, заката солнца, восхода луны и т.д.

С другой стороны, красоте вишнёвого сада противопоставляется пунктирно намеченное пространство “технического прогресса”: телефонные столбы вдали, железная дорога, ведущая к городу...» [12]. О том, что Чехов изменил себе в этой пьесе и вместо привычного замкнутого драматургического пространства (дома, усадьбы) вводит нас в мир открытый, распахнутый, свободный, говорит и Л. Е. Кройчик. Для него символом этого пространственного расширения будет дорога. «Эта свобода – в дороге, размыкающей замкнутое пространство. В перспективе телеграфных столбов. В заброшенности старого кладбища...» [13]. В последней интерпретации открытое пространство России являет собой сопряжение природы и цивилизации.

В самой пьесе Л. Е. Кройчик улавливает в словах «было» и «стало», которые навязчиво повторяют герои «Вишнёвого сада», непримиримое столкновение. За словом «было» выстраивается картина «левитановского покоя над пространством времени» [14], и сад занимает в этом гармоничном порядке природы центральное место. Разрушение этого центра приводит всю картину мироздания в состояние хаоса. «Стало» лишено какого-либо конкретного, узнаваемого пейзажа. Потому что в этом новом

состоянии природы герои себя не ощущают. А без человеческого присутствия не может быть пейзажа.

Судьба сада в истории жизни и творчества А. П. Чехова занимает особое место, прежде всего как пространство человеческой жизни, сливающееся с природной бесконечностью. Любопытно рассмотреть процессы взаимосвязи и взаимовлияния двух садовых пространств – литературно-художественного и природного. Сад становится у Чехова символом разрушения одной эпохи и зарождения другой. И граница этих трансформаций проходит прежде всего через сознание самого драматурга, задаёт особый строй мироощущений, можно сказать, стиль его образного видения действительности.

Литературовед Т. Колганова отмечает, что ещё до приобретения собственной усадьбы в Мелихово образ её вырисовывался в ранних рассказах. «Постепенно, формируясь в литературных произведениях, образ дачи с садом стал реальностью» [15]. Чеховское Мелихово соединяло черты усадьбы и дачи.

Обустройство имения занимало Чехова целиком: он осуществляет посадку цветов, планирует оранжерею, закладывает фруктовый сад, переписывается с садоводами. И в его произведениях находят постоянное отражение образы сада и усадьбы. Характер изображения Чеховым садового пейзажа давал основание современникам воспринимать писателя как предтечу символизма и модерна. А. Белый указывал на присутствие в его произведениях образов, символическая природа которых очевидна: «Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него мистический опыт» [16]. Комментируя высказывания символистов о Чехове, Т. Колганова сравнивает чеховские приёмы работы с образом с тем, как была построена вырастающая из реальности символическая фигура девушки в картине М. Врубеля «Сирень». Весь образный строй картины предстаёт таким образом, что живописное произведение не воспринимается портретом девушки на фоне цветущих зарослей, а

скорее портретом сирени. Такой же принцип образного видения литературовед отмечает и в произведениях Чехова, особенно в «Чёрном монахе». «Звуки скрипки, запах цветов, видение монаха вызывают у читателя различные ощущения, которые, соединяясь в один образ, способствуют более полному проникновению в описываемое действие» [17].

Ещё одно произведение, навеянное пребыванием в Мелихове, вновь предлагает образ сада – «Дом с мезонином». И теперь реальный пейзаж рождает ощущение призрачного, скрытого, тайного. Поэтому в произведении начинают активно звучать мотивы ностальгии, сновидений, столь свойственные эпохе символизма, а образный строй чеховского «Дома с мезонином» рождает прямые ассоциации с полотнами В. Э. Борисова-Мусатова.

Однако мы достаточно далеко оторвались от Кнута Гамсуна. Можно ли увидеть в построениях пейзажа норвежского писателя такую же привязанность к образу сада? Начало XX века – известность Гамсуна стремительно растёт, к нему ежедневно приходят письма от почитателей на английском, немецком и русском языках. В Москве ставят его пьесы, они имеют успех. Письма из Московского Художественного театра были увенчаны чеховской чайкой и прилетали в Норвегию как вестники победы. Но Кнута Гамсуна не привлекает жизнь в шумном городе, не вдохновляет его и слава. Не покидает мысль о возвращении в родные места, на север Норвегии, в Нурланн. В статье «Теолог в Сказочном царстве» Гамсун с удивлением замечает, что понять священника, не желающего ехать на Север, невозможно. «Там на Севере, он увидит звёздные ночи и северное сияние, каких здесь не бывает. А летом переживёт чудо встречи с представителями «брошенной и забытой» флоры – цветком в горах, кустиком в долине, – с хрупкой жизнью, с тишиной. Он изведает непогоду, когда небо и земля сливаются друг с другом и звучит мощная музыка органа вечности. Он увидит рыбные промыслы, скопление судов, суету и неразбериху людей, съезжавшихся со

всех сторон. А потом снова наступит лето, и чудо полуночного солнца, и шум птичьих базаров – всё это отвлекает человека от низменных мыслей о погоне за прибылью и настраивает на созерцательный, религиозный лад» [18].

Весной 1911 г. Гамсун возвращается в усадьбу в Нурланн. И это поместье совсем иного рода, чем чеховское Мелехово. Вокруг двухэтажного дома лес, горы. А сам Гамсун с небывалой энергией приводит всё хозяйство в порядок, работает в поле, в лесу, занимается перестройкой дома. Он становится крестьянином. И связь с землёй успокаивает, умиротворяет писателя. Даёт новую энергию для писательского творчества.

Он воспринимает величественную природу Севера как дар, как источник своего вдохновения. Чехова пугала эра капитализма, которая неизбежно приводила к превращению прекрасного сада в выгодное коммерческое предприятие. Гамсуна, большого любителя путешествовать, тревожила мысль об эре туризма. В статье «Слово ко всем», а затем в книге «Последняя радость» писатель предупреждал о духовном ущербе, который постепенно нанесёт Норвегии развитие массового туризма, о перерождении несуетливого странствия в коммерческое предприятие.

Гамсун оставался далёк от художественных экспериментов эпохи. Его стиль основан на романтическом поклонении природе, и верность этому он сохранит в течение всей своей долгой жизни. Возвышенное настроение духа, постоянное использование образов природы для описания внутренних переживаний человека, идейное искажение даже в тех вещах, где писатель максимально реалистично сосредотачивает внимание на проявлениях социальной и бытовой жизни, придавали произведению Гамсуна романтическую ауру.

В этой связи вспоминаются слова Шеллинга, объяснявшего характер взаимоотношений художественной личности с природой следующей формулой: «Искусству, дабы быть таковым, следует сначала отдалиться от природы и лишь в своём завершении вернуться к ней. [...] Художник должен в самом деле уподоблять-

ся тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорить посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создаёт нечто подлинное» [19]. По мысли Шеллинга, романтики призваны были передать «сияние и выражение внутреннего духа природы». И Кнут Гамсун, без сомнения, воспринимал своё творчество как служение природе.

Можно ли то же самое сказать о Чехове? Мир Гамсуна – безграничная и непостижимая природа. Из чеховского сада открывается лишь перспектива этой бескрайности. Сама идея сада кажется противоречащей романтическим идеалам. Непосредственное появление садов связано со стремлением создать культурное пространство, превосходящее всю окружающую природу и красотой, и благополучием, и процветанием. Недаром древний миф о золотом веке со временем обрёл новый смысл в образе Эдема, рая, который характерен для многих религий Запада и Востока.

Но Чехов был хорошо знаком с особенностями русских садов, в которых, с одной стороны, рождался новый, неведомый природе порядок, с другой же, там со временем формировался какой-то неуправляемый человеком свой ход. Особый дух русским садам придавали тёмные аллеи, заросли сирени, заросшие пруды, заглохшие цветники, где розы тонут в крапиве и лебеде. Искусно оформленные и проработанные участки сада соседствовали с заброшенными, неухоженными. Как не вспомнить здесь слова исследователей русской словесности: «Сад растёт в будущее, не отрываясь от своих корней, от почвы. Сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть» [20].

В «Вишнёвом саде» эта победа жизни над смертью становится проблематичной. Сад вырубается. На исходе XIX века во многих произведениях гуманитарной науки и искусства была отрефлексирована данная ситуация. Разрушалась духовная пи-

рамида классической культуры, вертикальное мироустройство распадалось на хаотичные фрагменты, разбросанные по горизонтали. Человек вдруг стал «глохнуть» и «слепнуть», не замечать красоты, олицетворённой садом. А. П. Чехов не случайно избирает местом драматической коллизии «старого» мира и «нового» вишнёвый сад, откуда с каждым стуком топора улетучивается как дымка то высшее идеальное начало, которым была обогащена классическая эпоха. Сад как символ культуры мог себя органично чувствовать, сохраняя основной смысл, лишь в условиях преемственности культуры. Эпоха цивилизации, уничтожившая многие традиции, нивелировала и данный символический образ.

Романтическое мироощущение Гамсуна также даёт нам основание говорить о символизме как неотъемлемом элементе творческого стиля. А. Ф. Лосев и М. А. Тахо-Годи в книге, посвящённой особенностям изображения художественной картины природы у Р. Роллана [21], определяет характерные черты романтической модели, среди которых, в первую очередь, называется стихия символизма. Основой символического языка становится отрицание обыденного, обиходного и мещанского уклада жизни.

В богатой русской литературе «Вишнёвый сад» Чехова занимает уникальное место. Автор пьесы перенёс смысловое и метафорическое ударение на неодушевлённый предмет – сад, лишив при этом символической многозначности своих героев. Но произведение это не только о России, не только о разрушающей всё вокруг цивилизации, оно о мещанском духе вообще, способном уничтожить на корню культуру. Об этой опасности когда-то писал Герцен: «Под влиянием мещанства всё переменилось в Европе. Рыцарская честь заменилась бухгалтерской честностью, изящные нравы – нравами чинными, вежливость – чопорностью, гордость – обидчивостью, парки – огородами, дворцы – гостиницами, открытыми для всех, имеющих деньги» [22].

Замена культурных знаков, происходившая на рубеже эпох, естественным образом отразилась в облике и судьбе сада.

В чеховской истории центробежные силы разрушили общую систему корней, и потому некогда связанные узами любви, дружбы, родства, воспоминаний, герои «Вишнёвого сада» утрачивают ощущение единства и способность проникать в глубины чужой души.

Подобные настроения были характерны и для Кнута Гамсуна. В своей книге об Америке первую главу писатель называет «Условия духовной жизни». В надвигающейся цивилизации он видел черты катастрофического разрушения культуры: суета, ужасный шум, беспокойная, вызывающая враждебность. Только наедине с природой герой Гамсуна начинал понимать смысл жизни, суть своего предназначения.

В надвигающемся смещении мира Чехов видел не только разрушение сада как символа культуры прошлого, но и тревожные черты своего ухода. Антон Павлович Чехов уходил из жизни с осознанием реалий XX века. Уединившись от цивилизации, в своей романтической вере в высший и облагораживающий дух природы, Кнут Гамсун прожил долгую жизнь и уходил из неё в середине XX столетия человеком, живущим иллюзиями XIX века.

1. См.: Дьякова Т. А. Диалог о Севере: к вопросу о русско-норвежской культурной перекличке XX века // Мировые рецепции в русской культуре. – Воронеж, 2006. – С. 33–38.
2. Палиевский П. В. Кнут Гамсун в европейской культуре // Наш современник. – № 7. – 2001. – С. 252.
3. Гамсун Т. Кнут Гамсун – мой отец: пер. с норв. / Т. Гамсун. – М., 1999. – С. 208.
4. Манделыштам О. Собр. соч.: в 4 т. / О. Манделыштам. – Т. 4. – М., 1997. – С. 12.
5. Башляр Г. Земля и грёзы воли: пер. с фр. / Г. Башляр. – М., 2000. – С. 7.
6. Палиевский П. В. Кнут Гамсун в европейской культуре // Наш современник. – № 7. – 2001. – С. 253.
7. Гамсун К. О духовной жизни современной Америки: пер. с норв. / К. Гамсун. – М., 2007. – С. 9.
8. Пришвин М. М. Собр. соч.: в 6 т. / М. М. Пришвин. – Т. 2. – М., 1956. – С. 352.

9. Гамсун К. В сказочном царстве: пер. с норв. / К. Гамсун. – М., 2005. – С. 8.
10. См.: Эгеберг Э. Творчество и судьба Кнута Гамсуна. Материалы международной научной конференции: пер. с норв. / Э. Эгеберг. – М., 2000. – С. 49.
11. Панкратова Э. Гамсун и Россия. По материалам доклада на Международной научной конференции «Россия и Норвегия в XX веке». Москва, 14–15 июня 2002. Президент-отель. www.norge.ru /pankratova_hamsun_og_russland.
12. Сатина М. Магия слова и её литературное воплощение в «Вишнёвом саде» / М. Сатина, Т. Бузина // Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сб. статей. – М., 2007. – С. 189–190.
13. Кройчик Л. Е. Неуловимый Чехов / Л. Е. Кройчик. – Воронеж, 2007. – С. 203.
14. Там же. – С. 206.
15. Колганова Т. Художественные и реальные сады А. П. Чехова: к вопросу о символизме и стиле модерн в творчестве писателя // Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сб. статей. – М., 2007. – С. 198.
16. Белый А. Вишнёвый сад // Весы. – 1904. – № 2. – С. 47.
17. Колганова Т. Художественные и реальные сады А. П. Чехова: к вопросу о символизме и стиле модерн в творчестве писателя // Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сб. статей. – М., 2007. – С. 203.
18. Цит. по кн.: Гамсун Т. Кнут Гамсун – мой отец: пер. с норв. / Т. Гамсун. – М., 1999. – С. 280–281.
19. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2-х т.: пер. с нем. / Ф. В. Й. Шеллинг. – Т. 2. – М., 1989. – С. 60–61.
20. Вайль П. Родная речь: уроки изящной словесности / П. Вайль, А. Генис. – М., 1999. – С. 268.
21. См.: Лосев А. Ф. Эстетика природы: природа и её стилевые функции у Ромена Роллана / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи. – М., 2006. – 419 с.
22. Цит. по кн.: Иванов-Разумник Р. В. История русской общественной мысли. В 2-х т. / Р. В. Иванов-Разумник. – Т. 2. – М., 1997. – С. 33.

ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ

«Всё вокруг становилось молчаливым свидетелем и хранителем ужасной тайны. Тайны, которая, как мне казалось, начинала приоткрываться мне, разгадывавшему правила великой игры. Игры воображения, где дозволено всё, вплоть до убийства... Где поэт может вдруг появиться в образе Моцарта, а через секунду вдруг стать Сальери, где Михайловское может стать Зальцбургом, а Зальцбург – Михайловским».

Юрий Купер

Строки, приведённые выше, являются фрагментом предисловия к виртуозно оформленному Юрием Купером коллекционному изданию маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Посетители Воронежского художественного музея им. Крамского имели счастливую возможность вновь соприкоснуться с творчеством Купера. На сей раз на выставке замечательного мастера были представлены его иллюстрации к этому редкому и изящному изданию, имеющему тираж всего лишь в пятьдесят экземпляров.

Представляя этого художника, обычно добавляют ещё и такие его профессиональные характеристики, как декоратор и сценограф, ювелир и скульптор. Воронежцы в разное время могли убедиться и в прекрасном дизайнерском решении Драмтеатра им. Кольцова, которое было выполнено Юрием Леонидовичем в стилистике «зимнего театра» XIX века и в проникновенном исповедальном таланте Купера – автора романа «Сфумато» – и даже в его исполнительском даре.

Теперь Юрий Купер – иллюстратор. И это самое предсказуемое его амплуа. Ещё в 1960-е годы, будучи выпускником художе-

ственно-графического факультета Московского государственного педагогического института, Юрий Леонидович занимался книжной графикой в издательстве «Молодая гвардия». К иллюстрированию он обращался на протяжении всей своей жизни.

Сам художник из всех возможных характеристик, представленных на суд воронежских зрителей работ, назвал бы их иллюстрациями в последнюю очередь. Купер сознательно избегает привычного способа пояснять читателю визуальными средствами текст. Такой путь привёл бы к упрощению пушкинской трагедии, а усилия художника превратил бы в демонстрацию ремесла. Нет, на выставке мы наблюдали нечто иное... В лёгкой ауре представленных работ происходит встреча музыкантов, поэта и художника. По воле или, точнее сказать, по воображению последнего – встреча вне конкретного времени и пространства. Языком общения стали особые образы-вещи. Они подобно археологическим артефактам, извлечённым из земли, хотя и могут быть относительно точно датированы, представляют интерес для художника как вневременные, вечные сущности.

Такая манера иллюстратора узнаваема. «Визитной карточкой Купера является его любовь к старению мира, любовь к состариванию материалов, любовование этим естественным старением», – отмечает директор галереи «Наши художники» Наталья Курникова. От прикосновения человеческих рук вещи приобретают особый благородный блеск времени. Тем более, если к одним и тем же вещам прикасались гениальные руки творцов. Купер всегда сосредотачивает внимание лишь на одной вещи, которая сознательно погружается художником в облако дорогой пыли времени, теряет свою материальность и превращается в миф. Представляется, что через данный приём ювелирного «состаривания» не только становится возможной встреча представителей разных эпох, но и включение зрителя в ситуацию интерпретации, выстраивания собственного прочтения мифа. «Моцарт и Сальери» – это незавершённый миф о гении и злодействе. А, может быть, просто о гениях...

«Моцарт и Сальери» – вторая по авторскому счёту «маленькая трагедия» Александра Сергеевича Пушкина. Она была задумана и эскизно набросана в селе Михайловском в 1826 году. Окончательное оформление получила в один из самых плодотворных периодов творчества Пушкина – в 1830 году в Болдино. А первая публикация произведения произошла в следующем году в альманахе «Северные цветы».

Купер, приступая к работе над иллюстрированием трагедии, считал, что отправной точкой его творчества должно быть посещение Михайловского и Болдино, мест, где родился замысел пьесы, где каждая вещь пушкинской эпохи является свидетелем драмы. Их присутствие в иллюстрациях Купера – это материализация пространства, в котором разыгрывается история жизни воображаемых персонажей. Яблоко, перья, потёртая скамеечка, бронзовый вензель на крышке рояля, хрустальный бокал с остатками яда на его дне становятся надёжными основаниями в зыбкой игре воображения поэта.

Один из многочисленных слухов, порождённых ранней смертью В. А. Моцарта, способствовал широкому распространению и укоренению в массовом сознании мифа о причастности к ней композитора Антонио Сальери. В раннем списке «маленьких трагедий» или, как чаще называл их сам автор, «драматических сцен», пьеса «Моцарт и Сальери» помечена как перевод с немецкого. Это ещё одна грань мистификации, сопровождающей пушкинское произведение. Поэт первоначально хотел опубликовать произведение анонимно, опасаясь критических нападок Ф. В. Булгарина.

История «прочтений» маленьких трагедий Пушкина обширна. И, кажется, из этого огромного собрания литературоведческих оценок в массовом сознании укоренилась точка зрения, что завистливая посредственность коварна и преступна, что гениальную органичность Моцарта убила зависть бездарного Сальери. Юрий Купер как иллюстратор пренебрегает расхожими суждениями и стремится услышать подлинное слово поэта.

В самой пьесе Пушкина нет указаний на бездарность или посредственность Сальери. «Ведь он был гений, как ты да я», – говорит Моцарт. Пушкинский Сальери, указывает исследователь Ирина Сурат, не равняет себя с Моцартом, но сознаёт высшую природу своего дарования; ему ведомы и «восторг», и «вдохновенье», и Моцарт любит его музыку. Пушкин в своей трагедии мог противопоставить «два рода гениев», один из которых создаёт вечное, другой – преходящее. Более того, в самом авторе присутствуют одновременно обе формы гениальности. По выражению Осипа Мандельштама, «в каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери». И для Анны Ахматовой конфликт «маленькой трагедии» Пушкина заключался не в зависти среднего таланта к гению, а в столкновении двух путей творчества. Это своего рода аналог ницшеанского конфликта дионисийского и аполлоновского начал в культуре.

Художнику Куперу история конкретного злодейства не интересна, как не была интересна она и Пушкину. Ему не близка и роль нравственного обвинителя. Его привлекает путь наблюдателя и философа, оказавшегося в пространстве продолжающегося мифа о Моцарте и Сальери. «Кто я в этой игре? Наверное, просто Воер, с добровольным наслаждением попавший в плен заколдованных времён, предметов и пейзажей, окружающих поэта и его героев».

О ВРЕМЕНИ ЭКСПРЕССИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕТАФОР

Послесловие к выставке Юрия Гальперина

Среди художественных выставок экспозиции, посвящённые сценографам, – очевидная редкость. Посетители галерей вдали от столиц особенно остро ощущают отсутствие «диалога» с театральными художниками. Поэтому возможность познакомиться с ретроспективой творчества рано ушедшего из жизни замечательного мастера преобразования сценического пространства Юрия Гальперина – всегда большая радость. К счастью, такую счастливую возможность зрителям предоставил Художественный музей им. И. Н. Крамского. Эта выставка оставила светлые воспоминания. Подобные вернисажи очень сложны в организации и очень непривычны для восприятия. Они заставляют по-новому воспринимать театр, образный строй спектакля, роль художника в его создании.

Интерес, который вызвала данная экспозиция, вполне объясним. Творчество Юрия Гальперина тесно связано с воронежскими театрами. Какие-то спектакли, в которых Гальперин был сценографом, уже ушли из репертуара и остались лишь в памяти преданных зрителей. А какие-то ещё продолжают жить на театральных подмостках, как, например, «До и после» и «Калека с острова Инишмаан» в Камерном театре.

Всякая выставка художника заставляет увидеть то, что ускользало от взора в привычной обстановке, собрать фрагменты творчества в единую картину, понять личность мастера, который всегда оставался вне зоны непосредственного внимания, вне личного присутствия на сцене. Он создавал неповторимое и живое пространство, он одевал сценические образы в материи собственного вдохновения, он окружал зрителя аурой волни-

тельного ожидания. Он был и не был одновременно. В афише, в программке, в стилистическом прочтении декораций, в каждой сценической вещи было присутствие художника, внешний облик которого не был знаком большей части зрительской аудитории.

Художник, который приходит работать в театр, способен обрести широчайшие возможности творческой фантазии. Арсенал его художественных средств становится значительно богаче, чем у обычного живописца. Кроме привычных инструментов выражения творческой идеи, бумаги, карандаша и красок, ему приходится иметь дело с неповторимой природой актёров, с их темпераментом, жизненной установкой, пластикой движения. И если обычному художнику порой бывает достаточно обладать тонким и проницательным взглядом, чтобы обратить рисовальные навыки в новую и интересную картину, то в театре этого будет явно недостаточно. Сценограф работает ещё с текстом и замыслом режиссёра. При этом он должен быть в своих эстетических суждениях в достаточной степени свободен от других создателей спектакля. Только эта свобода может дать возможность театральному декоратору направлять свою работу не по пути иллюстрирования режиссёрской идеи, а по пути художественного союза со всеми участниками постановки.

Творческая орбита Юрия Гальперина всегда складывалась в зоне притяжения талантливых и склонных к эксперименту режиссёров. В разное время он работал с Михаилом Бычковым, Леонидом Хейфецом, Сергеем Женовачом, Адольфом Шапиро, Георгием Цхиравой, Валерием Саркисовым и другими мастерами. Эти взаимоотношения высоко ценились творческими партнёрами. Особое видение драматургического материала, свойственное этому художнику, становилось стимулом и для режиссёров в их прочтениях пьесы. Тонкий вкус и огромная культурная база Гальперина были гарантом успеха постановки.

Почти четверть века назад одним из первых спектаклей с участием этого художника, который мне довелось увидеть в

нашем ТЮЗе, была «Шарманка» по Андрею Платонову. Общественная редколлегия литературно-публицистического приложения «Поколение», в состав которой я тогда входила, проводила круглый стол по поводу премьерных показов «Шарманки». Разумеется, что одним из важных вопросов обсуждения был вопрос о художественных решениях спектакля сценографом Юрием Гальпериным. Его творчество тогда воспринималось тюзовскими актёрами Анатолием Абдулаевым и Александром Тарасенко, участниками круглого стола, как одна из главных удач спектакля. Абдулаев подчёркивал самостоятельность и прозорливость творческого прочтения художника: «В гальперинском театральном зеркале кто-то может и себя увидеть. Художник прямо-таки заставляет увидеть: и себя, и всё, что мы сейчас читаем о сталинщине, о брежневщине... Я уверен, что таких художников мало. Мы работали со многими одарёнными людьми, но Гальперин художник от бога». Концентрированность творческого прочтения, предложенного создателями спектакля, позволила говорить о параллелях между Платоновым и Гоголем. «И у Гоголя, и у Платонова ставятся проблемы не одного человека, не конкретной страны – а проблемы вселенские. И вот Гальперин, молодой человек, сумел это прочесть и выразить». Доверие и уважение к художнику со стороны актёров – очень важное условие творческого союза.

В Воронеже у Гальперина такой союз состоялся. И это одна из причин ярких постановок с его участием, получивших высокое одобрение и у публики, и у профессионалов. Как, например, «Дядюшкин сон» в постановке Камерного театра, который был отмечен на всероссийском театральном конкурсе «Золотая маска».

Пространственное видение – важнейшее качество театрального художника. Создавая иллюзию новой реальности, переноса зрителей из театрального зала в пространство драматургического действия, сценограф помогает зрителю за цепочкой сюжетных актов увидеть то, что составляет суть человеческой

жизни. Гальперин всегда искал идеальное соотношение точных и условных деталей, отсылающих к обобщениям образов. При этом магия этого соотношения всегда заключалась в личностном прочтении сценографа. Субъективизм творческой манеры Гальперина подмечал и Михаил Бычков: «Он человек необыкновенной фантазии, склонный всякий раз к созданию своего неповторимого мира, а не просто иллюстрации идеи, эпохи, режиссёрской концепции. Он сначала создаёт свою планету, а потом уже переселяет на неё Шекспира, Островского или Мольера. Для того, чтобы режиссёру сотрудничать с Гальпериным, нужно понимать не только прикладную функцию декораций, но и их самоценность».

Театральные декорации Гальперина не перегружены этнографическими, бытовыми или историко-культурными подробностями. Пространство спектакля не должно ограничивать действия героя. Оно его естественное продолжение, не замечаемое сценическим персонажем, как воздух. Подлинная свобода и несвобода проявляются внутри человека, в его выборе и поступке. Задача художника – помочь выявить эту экзистенциальную сущность.

О видении сценографом свободы красноречиво говорит Полина Бахтина. Работа над визуальным решением спектаклей театра «Практика» дала возможность ей понять природу творческих задач театрального художника: «Чудо, когда ты придумываешь и рисуешь некий мир, а потом в этом мире можно жить, ходить и трогать его руками. Театральный художник потрясающе свободен, он может воплощать самые безумные идеи, и никто не попросит “добавить брендинга” или “поиграть шрифтами”. И если книжный художник работает как отшельник в одинокой келье, то у сценографа наряду с этим есть возможность общаться с интересными и близкими по духу людьми».

Творчество сценографа, как и работа иллюстратора, имеет прикладной характер. Но это никогда не было для Юрия Гальперина препятствием к выражению своего видения драмы. Он

выстраивал мир с пониманием, что в него должен был прийти конкретный герой со своей непростой судьбой. Персонажи пьесы превращаются в реальных людей не только когда актёр наполняет текст личной историей переживаний, но и когда театральный художник создаёт органичное, созвучное этой истории пространство.

Искусствовед Анаит Оганеся, оценивая наследие Юрия Гальперина, высказала мысль о внутренней близости талантливого театрального художника с творчеством живописца, классика русского реализма. «Мне кажется знаменательным, что выставку разместили в музее имени Крамского: между этими художниками есть определённая переключка. Крамской, как известно, любил жанр портрета, любил вглядываться во внутреннее состояние человека. А Гальперин так же всматривался в образы литературных героев и передавал их сущность. Ему была важна не сама декорация, а мысль, которая за нею стоит».

Действительно, усилиями Гальперина театральный персонаж приобретал неповторимое изобразительное воплощение. Костюм, парик, грим подбирались как единственно возможные коды к тайникам сценического героя. Зачастую трактовка образа доводилась художником до гротеска. Уже в его эскизах можно увидеть высокую экспрессию и метафоричность образа, отражённых в костюме. Сценический наряд предстаёт живым, меняющимся, противоречивым. Костюм – не декоративная частность, а психологически точная, эмоционально заострённая сущность характера.

Экспрессия и условность выделялись критиками как наиболее отчётливые приметы гальперинской манеры творчества. Таковую оценку, в частности, давала Алла Ботникова, посвятившая постановкам воронежских театров немало своих блистательных статей. Один из самых больших интересов у художественных критиков и историков театра вызывал спектакль «Дядюшкин сон». Серая и унылая обстановка существования персонажей разбивается насыщенным всполохом жабо на груди князя К. Эта

яркая деталь по воле художника призвана была акцентировать внимание на парадоксах мира героев Достоевского. Режиссёрскую концепцию Гальперин продолжил точной визуальной метафорой. Мирок персонажей «Дядюшкиного сна» уподоблен комоду со множеством выдвигающихся ящиков, из которых выглядывают люди-марионетки.

В «Калеке с острова Инишмаан» роль важнейшей смысловой детали берёт на себя весло как символ желанной мечты – покинуть далёкий и безрадостный кусок земли, в «До и после» – кровать как эпицентр пространства, с монотонно чередующимися чёрными и белыми полосами жизни.

Спектр творческих усилий сценографа широк и разнообразен. Он должен быть хорошим интерпретатором текста, психологом человеческих характеров, умелым технологом... Но прежде всего художником, живописцем. На выставке особой магией притяжения для многих были аппликации и темперные эскизы к спектаклям. Точные, очень выразительные колористические решения однозначно говорили о первенстве в творческом диапазоне художественных возможностей Юрия Гальперина живописного начала. Та же Анаит Оганесян вспоминала: «В первый раз я увидела Юрину работу в Воронеже. Это был “Дядюшкин сон”, поставленный Михаилом Бычковым. Я на всю жизнь запомнила цвет этой декорации – терракотово-красноватый. А следующий спектакль был “Полонез Огинского” Леонида Хейфеца в театре им. Станиславского в Москве. И я снова запомнила колорит серо-зеленоватый, необыкновенно благородный».

Сам же Леонид Хейфец о своём знакомстве с художником говорил так: «Первый спектакль Юрия Гальперина – “Над пропастью во ржи” в Воронежском ТЮЗе врезался в память. Очень красивая декорация, не красивенькая, а именно красивая и подлинная. Цвет стены – серый, глубокий. Настоящие соломенные кресла. Сочетание серого и “соломенного” запомнилось».

Цвет выступает не только точной и эмоционально выраженной мелодией образа, но нередко самим образом. Цветовое

решение пространственных форм и костюмной пластики бывает настолько выразительным, что действительно позволяет зафиксировать хромообраз ярче и долговечней других решений сценической формы. Это давало мне основание воспринимать воронежскую выставку работ Гальперина не только как документальное подтверждение уже состоявшихся спектаклей, но и как живописное явление, разворачивающееся здесь и сейчас.

Искусство театрального художника эфемерно, уходящий со сцены спектакль делает почти безвозвратным плоды творчества сценографа. После открытия выставки «Пространства и образы Юрия Гальперина» неожиданно возникло желание узнать о впечатлениях других её посетителей, сохранить воспоминания о художнике, зафиксировать в памяти слова о замечательном творце, уходящем в небытие не только физически, но и духовно. Было странное чувство, будто свидетельства людей, их впечатления, оценки, мнения могут создать воображаемый музей театрального искусства, остановить исчезновение такой недолговечной материи, как спектакль. Впрочем, слова в данном случае – не слишком надёжная гарантия памяти. Очевидно, что Воронежу необходима постоянно действующая экспозиция театрального искусства.

СОТКАННЫЕ МИФЫ

*Модернистские традиции
в авторских гобеленах Ференца Рэдё*



Ференц Рэдё родился в 1913 году, когда венгры, как и многие европейские народы, завершали путь от декаданса к модернизму. Страстное желание преодолеть запаздывание культурного развития сталкивалось с осознанием распада традиционных ценностей, с утратой прежнего устойчивого и понятного уклада жизни. Мир был наполнен острыми и стремительными изменениями, тревожными ощущениями цивилизационных катастроф. В этот переломный момент истории модернистское искусство возлагало особую миссию на творчество художника.

В венгерской культуре оформляется тенденция к соединению в единое целое смыслов и принципов, на первый взгляд, абсолютно несоединимых: красоты и гармонии классической эпохи и экспериментаторского духа новой эры, национального самосознания, потребности в обретении исторического права на этнокультурную идентичность и стремления к общеевропейскому единству. Сложные эстетические и мировоззренческие идеалы проповедовали художники, которые в конце 1920-х – начале 1930-х гг. станут учителями тех молодых людей, творчество кого, едва начавшись, будет прервано Второй мировой войной. Ференц Рэдё – один из них. Для этого поколения уроки, которым полный потрясений XX век не дал в полной мере завершиться, будут особенно дорогими и постоянно припоминаемыми.

Учителями Рэдё были большие мастера, такие как Вилмош Аба-Новак, Роберт Берени, Бела Ивани-Грюнвальд и др. От Аба-Новака он унаследовал любовь к монументальным формам,

исполненным выразительной экспрессии. Аба-Новак расписывал церкви в Хосёк Капуе и Сегеде, работал над фресками Мавзолея Святого Иштвана в Будапеште. В 1937 году на Всемирной Парижской выставке, а затем в 1940 году на Венецианском Биеннале ему были вручены Гран-При. После трёхлетней стажировки в Италии Аба-Новака стали считать ведущим представителем «римской школы» в венгерском искусстве. Итальянская тема будет играть очень важную роль и в творчестве Рэдё.

Роберт Берени, как и многие его соотечественники конца XIX – начала XX веков, обучался живописи за рубежом, в Париже, в Академии Жюльена. Очевидно, что особое воздействие на его стиль оказали конструктивное мышление Сезанна – понимание картины как целостного организма, проникнутого единой пластической идеей, и декоративные принципы построения картины, гармония звучных и ярких цветов Матисса. По возвращении в Венгрию Берени вступает в «Группу восьми» и разделяет увлечение своих братьев по объединению в поиске новой живописной системы, которая отвечала бы их национальному складу. Зародившиеся во Франции идеи постимпрессионизма и фовизма, а также немецкого экспрессионизма должны были обрести те воплощения, которые созвучны духу Венгрии.

Первые заметные шаги в искусстве Бела Ивани-Грюнвальд – ещё один из учителей Рэдё – сделал как представитель сецессионизма, очень много экспериментировал, ища для себя верный путь художественного развития в безграничном пространстве модернизма. Эти поиски были очень важны, они приводили к новым выразительным решениям. А вот содержание для своих работ художник искал в самой привычной, зачастую в провинциальной среде. Восприняв от своего наставника Шимона Холлоши, глубокого художника и основателя «Надьбаньской школы», целиком ещё связанного с традициями XIX века, навыки точного объективного письма, Бела Ивани-Грюнвальд стремился в своём творчестве к максимально личностному отношению к происходящему.

Уроки мастерства, полученные Ференцем Рэдё, оказали явное влияние на формирование ряда важнейших принципов его творчества: экспериментаторский дух искусства, постоянный поиск новой формы, субъективное отношение к изображаемому, синтетичность и отказ от описательности в пользу идеи. В этом смысле Рэдё получил «диплом» модерниста. И остался верен модернистским принципам до конца жизни.

Участие в художественных выставках Ференц Рэдё начал в 1934 г., сначала в качестве графика, затем живописца. Едва начавшаяся профессиональная деятельность была прервана войной. В составе трудового батальона 2-й Венгерской армии Рэдё оказался на воронежской земле. После возвращения с фронта творчество было продолжено. И снова графическое и живописное искусство занимало в жизни Ференца Рэдё, которому пришлось быть и переводчиком, и лектором, и руководителем Художественного отдела в Министерстве просвещения, и директором Будапештского музея изобразительных искусств, определяющее место. В конце 1950-х гг. художник приходит к искусству гобеленов. Этот выбор был осознанным. Рэдё видел огромные возможности обновления в старинном гобеленном искусстве и испытывал желание перенести в этот вид изобразительного творчества те художественно-эстетические принципы, к которым он пришёл в процессе и обучения, и своей работы над рисунками и картинами.

Специалисты утверждают, что началом революционных преобразований в венгерском текстиле следует считать 1968 год. Именно тогда были созданы условия для свободного показа произведений. Союз художников Венгрии принял решение о проведении выставок каждого вида искусства отдельно. И венгерская таписсерия, включающая в себя гобелен, вязание, кружевоплетение, макраме, роспись, аппликацию и вышивку, стала по-новому себя реализовывать в пространстве художественных изменений. Главная задача, которая была обозначена перед мастерами таписсерии, – это преодоление утилитарности

и подача текстиля как картины. Как верно отметил искусствовед Виктор Уваров, «аспект понимания гобелена как тканой картины позволяет проследживать общие с живописью тенденции и направления, а также жанровое многообразие. Связь текстиля с картиной – это особая связь, станковое понимание художественных задач неразрывно связано с материалом. Наиболее существенным в художественном языке гобелена является то, что само ткачество является носителем образного содержания [...]». Текстильное выражение темы достигается не стилизацией изобразительных форм, а самой системой ткачества, “поведением” и свойствами материала».

Гобелены Ференца Рэдё – яркий пример авторской таписерии. К своим работам художник подходил очень ответственно. В том числе никогда не доверял окраску нитей, подбор материала кому-либо. В трудоёмком, до конца не предсказуемом процессе изготовления гобеленов обязательно участвовал от начала до конца, хотя и не садился за ткацкий станок. Но авторский характер таписерии Рэдё, главным образом, заключён в другом. Прикладной аспект его работ практически никогда на зрителя не оказывает давления. Их вниманию предстаёт картина, в которой художник сумел выразить гармонию цвета и формы, за которыми «читается» смысл, побуждающий к внутренней эмоциональной оценке образа, к его соотнесению с опытом личным и общекультурным. Языком декоративно-прикладного искусства Рэдё стремится, в первую очередь, рассказать о человеке, его чувствах и настроениях. Беззащитная с одноимённого гобелена, лесорубы у огня, крестьяне во время охоты на кабанов – мир хотя и условен, но исполнен живых наблюдений, конкретных деталей и подчёркнутого отношения автора к своим героям.

Значительная часть гобеленов Ференца Рэдё, с репродукциями которых может познакомиться сегодня российский зритель, была создана в 1970-е, 1980-е гг. Некоторые настроения, улавливаемые на гобеленах этого художника, созвучны эмоциональ-

ным исканиям ряда венгерских живописцев того времени. Это потребность в искусстве поэтическом, не скованном документальными рамками изображения, тяготеющем к многозначной символике, метафоричности, вовлекающем в художественное пространство многообразие культурных традиций.

И, конечно, в этом ряду античная культура, прежде всего мифология, занимает особое положение. С явным постоянством Рэдё обращается в своих работах к мифологическим сюжетам, воспроизводящим опьяняющее единение человека с природой, гарантирующее вдохновение, импровизацию, коллективное творчество. Сцены дионисий, образы Диониса с виноградом как символа производительных сил природы, а также Фавна, доброго демона, ниспосылающего плодородие полям, животным и людям для Рэдё – признание значимости природных первоначал для всякого человека, а для художника – ещё и эстетическое благоговение.

Рэдё – автор, как правило, масштабных работ. Но красота природы, очарование и поэтичность образов для мастера вовсе не связаны с грандиозными картинами, панорамными видами и подробными описаниями пейзажей. Ференц Рэдё находит в незначительных или малоприметных деталях окружающего природного мира высокую поэзию образа, одухотворяющего и возвышающего всякого, кто почувствует гармонию простых форм. Привычное становится художественным открытием: и в зарослях осеннего кизильника вдруг обнаруживается для трепетной натуры опасная красота, дерзость и притяжение одновременно, а золотые иволги за кулисами пышной листвы исполняют изящный танец любви. Об одиночестве, грусти и смирении говорит липа единственному своему собеседнику луне, а осеннее дерево с плодами хурмы на фоне белоснежных гор Арарата напоминает о контрастах и непредсказуемости нашей жизни. Гобелены, построенные на ограничении художественного образа, на концентрированном внимании к поэтической привлекательности отдельных деталей, порождают философское прочтение идеи.

При этом надо признать, что пейзажи Рэдё не только косвенно приводят нас к метафорическим параллелям с человеческими историями, но и прямо указывают на присутствие человека во всех проявлениях жизни. Так, уже упомянутая мифологическая тема никогда не интересовала художника в качестве предмета иллюстрирования. В своих гобеленах он, со свойственной всем модернистам страстью к мифотворчеству, продолжает «свою» версию древнего сказания. История Леды, своей красотой поразившей Зевса, в интерпретации Рэдё превращается в современную историю, очень личную и очень понятную каждому человеку. Кажется, художнику ближе этимология имени Леда, данная не древнегреческими источниками как олицетворение ночи, матери светил, а встречающаяся в ликийских надписях как жена. Известно, что Ференц Рэдё, любивший и хорошо знавший поэзию, нередко прибегал в своих работах к семантическим отсылкам к литературным текстам. И в данном случае очевидным является связь гобелена с лирикой Эндре Ади, где возлюбленная поэта Адель Брюль предстаёт в образе Леды.

Увидеть продолжение мифа там, где для других нет ничего чудесного и знаменательного, – свойство особого воображения. Эльф среди прекрасных цветов, птиц, зверей и насекомых – это сияющее существо, прокладывающее светлый путь в неведомый мир флоры и фауны для того самого человека, с воображением. Трудно не заметить характерный стиль Рэдё в изображении человека, наделённого особой духовной энергией. И такую особенность получают и реальные люди, и мифологические герои. Материальный мир становится фоном для призрачной бестелесной сущности такого образа.

Один из вариантов такого прочтения – образ Прометея. Легендарный герой античных поэм и трагедий предстаёт в облике учёного-мечтателя, покоряющего мирный атом. Подобно эсхиловскому персонажу Прометей XX века становится посредником между неуправляемыми силами природы и неразумными силами социума. Он сам воплощение разума и ответственности перед бу-

дущим человечества. В гобелене «До принятия решения» – та же тема. Достижения цивилизации становятся лишь фоном для настоящей творческой натуры, дерзающей изменить мир к лучшему. Контурное изображение человеческой фигуры напоминает языки пламени и символизирует ту энергию, которая позволила Прометею сделать шаг навстречу людям вопреки законам космоса.

Процесс интерпретации мифа зависит от многих факторов. В случае с творчеством Рэдё нужно в первую очередь предполагать личное отношение к сюжету, стремление найти ответы на волнующие художника вопросы. В коллекции гобеленов этого мастера не раз встречается сюжетная линия, отсылающая нас к евангельской истории о поклонении волхвов. Мировой сюжет находит в произведениях Рэдё неожиданное решение. Три царя – Каспар, Мельхиор и Бальтазар, принятые в западно-европейской традиции имена волхвов, принесли младенцу Иисусу дары на Рождество. Художник изображает не классическую сцену приношения Христу золота, ладана и смирны, а путь трёх человек из различных частей света: мавра из Африки, белого человека из Европы и азиата в восточной одежде. Такой поворот темы может показаться несколько иллюстративным, учитывая, что трёх королей со времён Средневековья считают покровителями путешественников. Устойчивое обращение Рэдё к этому сюжету, а главное – акцент на мотиве движения по дороге и бездорожью и абсолютное отсутствие исторической конкретизации говорят о стремлении обратить наше внимание на индивидуальный путь к Христу со своим духовным приношением.

Преодоление в гобелене излишнего диктата декоративности и наполнение произведения личным отношением к изображаемому достаточно легко обнаруживается во многих работах Ференца Рэдё. Уже много говорилось о субъективности образного решения его гобеленов, основанного на работе воображения. Но это может быть и результат работы памяти. В «Детской идиллии» воображение дорисовывают картинки воспоминаний о

ранних годах жизни такими, какими они видятся уже зрелому мужчине. На закате жизни мир детства казался абсолютным раем, исполненным покоя, добра и красоты. А в многочисленных гобеленах-путешествиях художественная фантазия дополняет яркие впечатления от разных мест. Художник не столько заостряет внимание на географических деталях, сколько на эмоциональном образе места.

Итальянские картинки Рэдё наполнены личным отношением художника. Запечатлённые им места путешествий предстают взору зрителей в неожиданных ракурсах: Италия, поразившая художника не своими историческими достопримечательностями, а цветением весенних деревьев, площадь Данте в Вероне – своей несоразмерностью великой личности ренессансного поэта и обыденностью собравшихся людей. Сакральное и профанное, вечное и сиюминутное сошлись в одной точке. А легко узнаваемый венецианский пейзаж назван «Женщина-художник». Не уникальный город, а художница занимает внимание Рэдё. Венеция – это для него особое место на земле, место, которое раскрасила своей аурой Розалия Вёреш, спутница жизни.

Особое место в творчестве Ференца Рэдё занимают гобелены, в которых используется текст. В ткачестве переплетение нитей создаёт изображение, а в тексте буквы, переплетаясь с фоном, образуют графический узор. В старинных таписсериях часто встречались надписи, стихи и цитаты из Библии. В Венгрии обращение к тексту в тканых картинах становится в 1970-е и 1980-е гг. зоной творческих экспериментов. И работы Рэдё – яркие образцы неожиданных и гармоничных решений. В гобелене «Янош Санто-Ковач», созданном ещё в 1966 г., автор не просто создаёт образ легендарного предводителя венгерского крестьянского восстания, а благодаря тексту формирует своего рода философское послание новым поколениям: «Знаю, что я не смогу достичь того, за что борюсь. Но я хочу посадить дерево, на котором произрастут плоды будущего». Для челове-

ка, не знающего истории венгерского освободительного движения, гобелен не теряет ценности, благодаря общечеловеческому звучанию.

Огромное притяжение излучает гобелен, представляющий строки из лирики Сапфо. Абстрактный по стилистическому решению гобелен назван Рэдё «Сицилийский цветочный ковёр». Удивительно, что и филологи интерпретируют любовную поэзию Сапфо как сплетение в единый узор линии чувственного восприятия мира отдельной личностью с судьбой космоса. Человек не просто является частью Вселенной, членом космической семьи, маленькой долей единого целого. Сапфо знает, что мир внешний, подобно зеркалу, отражает в себе мир человеческих ощущений.

В этом пёстром ковре её песен всегда присутствуют прекрасные картины природы, которые глубоко волнуют чуткую поэтическую душу. Рэдё находит для выражения этого начала гармонию цветов, лишённых конкретного содержания. Воплощением чувственной линии выступает текст, обращённый к Афродите. В самые трудные, драматические минуты своей жизни Сапфо обращается за помощью к богине любви. Ей она поверяет свои мысли, желания и даже сны. И это повторяется, пока жизнь продолжается.

Тема вовлечённости человека в круговорот бесконечного движения жизни представлена и в других работах Рэдё. Поиск смысла в череде житейских изменений носит нравственный характер. Именно так можно интерпретировать гобелен с афористичным названием «Камень, подброшенный вверх, всегда возвращается». И хотя простое человеческое существование, состоящее из простых, следующих друг за другом этапов жизни, включено в безмерное и вневременное пространство мира, смысл его следует искать в самих человеческих отношениях, в повседневных заботах, в труде. Конкретика обычной жизни соотнесена с символическими образами вечности. Эта работа наиболее явно указывает на смысловую связь с другим гобеле-

ном, решённом в абстрактной манере «И будет, и не станет», гобеленом, отсылающим нас к библейской истории о Ноевом ковчеге.

Миф продолжает жить только в условиях абсолютной веры человека в происходящее. Создаваемая Ференцем Рэдё художественная реальность продолжает бесконечное искусство, говорящее о единстве человека и космоса, о борьбе человека за присутствие в этих отношениях нравственного измерения. При этом мифотворчество Рэдё близко традициям модернизма, где эпическое начало выступает фоном для субъективной истории художника.

ПРИРОДНЫЕ СТИХИИ ГАСТОНА БАШЛЯРА

Ф акт новых и новых приближений к уже известному произведению – трактовки, вариации – свидетельство онтологической неисчерпаемости. Отсюда в эстетике общим положением стало представление, что настоящий смысл художественного текста есть совокупность всех исторических смыслов, для которых оно даёт повод.

В XX веке проблемы онтологии искусства активно разрабатывались в феноменологии Э. Гуссерля, экзистенциализме М. Хайдеггера, структурализме Р. Барта. Немаловажную роль в создании культурного текста играет бессознательная сторона психических процессов личности. Одну из самых интересных интерпретаций данной проблемы предложил Гастон Башляр.

Метод, который стал использовать в своей научной работе французский исследователь Г. Башляр, был определён как метод «рассеянной» философии. В трудах этого учёного невозможно отыскать явных признаков философской систематичности, чёткого обозначения начала и конца выстроенного смыслового ряда. Пространство башляровского исследования всегда открыто, не завершено и непременно побуждает собеседника к расширению дискретного дискурса.

Подобный подход к научному поиску стал формироваться у философа после возникшего ощущения неудовлетворённости пастеризованностью позитивистской философии и был обусловлен желанием вернуться к жизни, представлявшейся Г. Башляру чем-то вроде броуновского движения. В своих работах он не стал придерживаться логики, а начал стремиться уловить внутренний импульс движения образа, созданного по-

этом. При этом всегда считал, что акт чтения равноценен акту творчества.

Сам Г. Башляр такую философию называл философией отрицания, философией, не стремящейся к нигилизму, но всегда готовой к переоценке научных истин. И объект исследования – литература – тоже был выбран неслучайно. Учёный начал искать особый путь познания, некий второй уровень науки, который помог бы преодолеть «неистинность» отражения мира разумом и чувствами. Познать мир, полагал Г. Башляр, помогают психосоматические символы-архетипы, то есть подсознательные представления человечества об окружающей природе.

Г. Башляр сопоставляет традиционные реакции человека на явления окружающего мира с реальными физико-биологическими свойствами природы и с художественными символами, бытующими в искусстве. Исследование этой цепочки и позволяет сегодня говорить, что французский философ высказал некоторые идеи семиотики. Символ отсылал как бы к структуре архетипа, а тот, в свою очередь, к «закону природы». Но истинным у Г. Башляра был только последний.

Художественный образ Г. Башляр понимает независимо от структуры произведения, подчёркивая прежде всего естественный, природный характер процесса творчества. Первичные образы, в силу лежащей в их основе материальности, сами увлекают и настраивают, а не являются следствием авторского творения. Поэтический образ следует не понимать, а переживать, так как он сам – действительность. И по этой причине природные стихии неразрывно связаны с творческим воображением художника, личность поэта соответствует той или иной стихии. И именно это соответствие определяет развёртывание художественных образов в произведении.

Те или иные природные доминанты играют роль фиксирующих моментов, эстетических предпочтений поэта, образотворчество которого детерминировано изнутри, в зависимости от преобладания образов огня, воды, земли или воздуха. И поэтому

прежде чем быть осознанным зрелищем, всякий пейзаж есть онирический опыт.

Таким образом, материальный образ оказывается результатом двойного движения: с одной стороны – это проекция человеческой природы, с другой – он есть онирическая реальность, вызванная к жизни материей. Воображение помещено Г. Башляром между бессознательным и бодрствующим сознанием. И не сон, а грёза является для поэта истинным состоянием творящей природы.

Сон (и особенно ночной), по мнению философа, вносит в душу дисгармонию, его безумства накладывают отпечаток даже на образы дня. Подлинная же грёза – то есть своего рода подсознательное художественное восприятие мира – помогает душе обрести внутренний покой, наслаждаться гармонией. Сон произволен и практически не подчинён спящему, а грёза рождается человеком, хорошо знающим, что он грезит.

Грёза, несмотря на то, что представляется некоей фикцией, иллюзией и имеет расплывчатую форму, на самом деле очень прочное и надёжное основание бытия. «Грежу – значит существую», то есть являюсь субстанцией, которая способна грезить. «То, что относится к области мысли, имеет способность забываться, теряться и поэтому менее значимо. Грёзы же неподвластны забвению, ходу времени, объективным воздействиям. Интуитивное “вчувствование” более ценно и истинно, чем знание, добытое опытом» [1].

Грезящее воображение открывает глубины коллективного бессознательного. Это тот уровень бытия, который не имеет конкретного времени и пространства. Возникла теория, отрицающая взаимосвязанность различных этапов развития человечества и эволюции художественного мышления. Архетипы-грёзы априорно стабильны и независимы от «вульгарных» обстоятельств. Г. Башляр писал, что исторических реалий он не знает и «в эпохе не копается», потому что художественное произведение Лотреамона или Ницше не изменилось бы в осно-

ве своей, даже если бы иначе сложились авторские судьбы или иным был аккомпанемент общественных событий: ведь определяющей является атмосфера грёзы, а не атмосфера реальности.

В своём эссе «Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое» Г. Башляр говорит о том, что во всяком истинном стихотворении присутствует обездвиженное время, время немерное, которое мы бы назвали вертикальным, дабы отличить его от времени обычного, текущего горизонтально, как река или ветер.

Время культуры – важнейший аспект модели мира, характеристика длительности существования, ритма, темпа, последовательности, координации смены состояний культуры в целом и её элементов, а также их смысловой наполненности для человека.

Проблема горизонтального и вертикального течения культуры, обозначенная Г. Башляром, имеет устойчивую культурологическую интерпретацию. И. Г. Хангельдиева пишет: «В триаде «отрицание – сомнение – утверждение» вертикаль начинает превращаться в горизонтальную плоскость в момент укоренения новой культурной формы в сознании массовой аудитории, т.е. на стадии её полного принятия, когда культурная форма становится узнаваемой» [2]. Соотношение «вертикаль и горизонталь» в культуре – двуединый процесс. Вертикаль – открытие новых форм культуры, квинтэссенция творческого начала. Горизонталь – процесс постепенного освоения нового, превращения его в достояние многих, узнаваемая форма культуры, построенная на продуцировании известного.

В процессе грёзы появляется комплекс, понимаемый Г. Башляром как «трансформатор энергии». Комплекс может быть унитарным (одноэлементным) или бинарным (двухэлементным). Г. Башляр предполагает, что в психической жизни или художественном творчестве ни один из образов не может вместить в себя все четыре стихии, поскольку такое слияние было бы равносильно нейтрализации или непреодолимому противоречию.

Фрейдистский комплекс, узел которого составляет конфликт принципа удовольствия и принципа реальности, есть не что иное, как интерьеризация социальной драмы, участником которой является субъект. Число сюжетов, разыгрываемых в рамках художественного комплекса, ограничено, что использует Г. Башляр для дальнейшей натурализации воображения.

Художественный комплекс, являясь в своей основе изначальным, примитивным, превращается в «эстетизирующий комплекс, выделяется в космическом опыте», фиксируя своё предпочтение на одном из четырёх элементов.

Так, связанный с легендой о похищении огня, складывается «комплекс Прометея», характеризующийся «волей к интеллекту», соединение воды и огня (образ горящего пунша) даёт основание для «комплекса Гофмана». Вода, как «приглашение к смерти», истолковывается как «комплекс Офелии»: «...вода есть элемент молодой и прекрасной смерти, смерти цветущей, и в жизненных и литературных драмах она есть элемент смерти, лишённой гордости, желания отомстить – мазохистское самоубийство» [3].

Земля, вода, воздух и огонь или иначе – температура, которая приводит к трансформации материи, понимались в западной культуре с досократовских времён и дальше как «фундаментальные формы» материального существования, а если провести более близкую параллель – также духовной жизни. Г. Башляр замечал, что земная радость – это богатство и препятствие; водная радость – это мягкость и отдых; огненное удовольствие – желание и любовь; воздушное наслаждение – свобода и движение.

Башляровское понимание стихий во многом соответствует архетипам К. Юнга, считавшего из всех стихий две активными – огонь и воздух, а две другие – пассивными: земля и вода. Первые две стихии обладают мужским, творческим началом, а вторая пара – женским, восприимчивым и покорным характером.

Башляр, как и Юнг, много внимания уделяет архаическому мышлению, начиная своё исследование природных стихий

с древних представлений об огне. Он полагает, что воображение человека постоянно воспроизводит работу примитивных представлений души, несмотря на прогресс научных знаний. Но Башляр не считает эти представления истинными. Он говорит о своей книге «Психоанализ огня» как о «реестре заблуждений», почерпнутых из вековых традиций, из забытых книг алхимиков. И в то же время для него не оставляет сомнения тот факт, что огонь со времён древности представлял собой не только природное явление, но и общественное.

В своём отношении к первобытной психике Башляр не в такой мере последователен, как К. Юнг. Для французского философа наивные представления скорее вспомогательная область, а для швейцарского психолога – основа основ.

Наиболее полно укладывается в рамки традиционного юнговского психоанализа исследование сексуального характера добывания огня. В способе получения огня путём трения усматривается сублимация либидо, и оснований для этого предостаточно: куски дерева различных пород, их символическая форма, ритмичность движений, атмосфера удовольствия и праздника вокруг добывания огня.

В «Психоанализе огня» Г. Башляр ставит перед собой задачу проанализировать влияние архаических представлений об объекте исследования на научные, рациональные представления. «Примечательно, что в XX веке нам напоминают об “идолах” Бэкона и о качественной физике Аристотеля. В качестве “инструмента” изгнания этих “бесов” из сознания современного человека автор избирает психоанализ. Образ огня отождествляется с фрейдовским либидо» [4].

На пути создания поэтического образа поэт сталкивается с комплексами культуры. Культурный комплекс представляет собой кристаллизацию усвоенного индивидом социального опыта. Поэтому необходимо попытаться освободиться от приобретённых в процессе культурного развития всех общественных установок, знаний и представлений для высвобождения

оригинальности поэтического воображения. Ведь поэзия – это не традиция; это примитивное сновидение, это пробуждение изначальных образов.

Идеи Г. Башляра об онирическом воображении и о глубокой психологической сопричастности грезящего с различными формами природной стихии – это ключ не только к пониманию поэзии, но и поэтической натуры, коей может быть всякий, испытывающий потребности в грёзах. Сам Г. Башляр в своей книге «Грёзы о воздухе», например, обращается к фигуре Ф. Ницше, считая этого мыслителя ещё и ярчайшим образцом поэта вертикали, поэта восхождения. Причём ницшеанское бегство к вершинам абсолютно не похоже на творческую судьбу другого творца воздушной стихии – Шелли. Воздух для Ницше – сама субстанция свободы, он освобождает художника от привязанности к материям. Воздух ценен для Ницше именно тем, что он ничего не приносит, он – ничто. «Он приучает нас ничего не принимать, а, следовательно, всё брать самим» [5].

Именно соответствие ницшеанского темперамента стихии воздуха изначально предопределило претензию мыслителя считать творческую личность теургом, творцом, сверхчеловеком. Для Ницше воздух соответствует типу сильной творческой личности. Он разнообразен, так как является единым целым с творческой энергией «других». Когда после долгой «борьбы с болезнью» Ницше решит порвать с Вагнером, его исцеление примет форму выбора: вместо сырого Севера и всех испарений вагнеровского идеала он выберет *limpidezza* (итал. – чистота, ясность) в воздухе тёплых стран и весёлую науку, то есть не только лёгкость, остроумие, огонь, грацию, но ещё и великую логику, а прежде всего – другое искусство, «насмешливое, лёгкое, летучее, божественно безнакаанное, божественно искусное искусство», которое, подобно светлостому пламени, возносится в безоблачное небо.

Как полагает Ю. Дамиш, «этот призыв к безоблачному искусству, искусству для художников, только для художников (но не к “искусству для искусства”», звучит в полную силу в сопоставле-

нии с вагнеровским предприятием, преданным, наоборот, поиску воздействия, экспрессии любой ценой, – с предприятием, которое поставило музыку на службу сцене, “тотальному” театру и общей для всех искусств публике» [6].

Ницше, и сам считавший себя «поэтом» воздушной стихии, в «Весёлой науке» и находясь под впечатлением от идейного размежевания с Вагнером, писал: «Нам слишком трудно жить там; что поделаешь, если мы рождены для воздуха, мы, соперники света, если мы подобны свету, охотнее всего помчались бы по эфирным пылинкам, и не от солнца, а к солнцу! Но мы не в силах сделать это; так будем же делать то, что мы единственно можем: приносить свет земле, быть “светом земли”!» [7].

В. А. Подорога, стремящийся выявить стратегию мышления, экспрессивно-коммуникативную форму философских текстов Ницше через соответствие ландшафту, подчеркнёт всё ту же страсть не ощущать под ногами почвы. «Ницше переживает свой биографический и мыслительный опыт как опыт набора высоты, подъёма» [8].

Постигая стиль философских текстов, В. А. Подорога убеждён, что язык сплетается из пространства, из особенностей ландшафта. Язык представляет нам в распоряжение пространственное чувство в силу того, что сам он формируется как язык благодаря своей способности к выражению отношения пространства.

Но не только для Ницше, но и для других поэтов, например, для Шелли, отрыв от земли и подъём в небо являются внутренней сутью. Однако индивидуальность поэта всегда определяет единственно возможный способ гармонии со стихией. Г. Башляр подчёркивал, что Шелли даёт себя увлечь бескрайнему небу, а Ницше покоряет пространство в высоту мгновенным и сверхчеловеческим броском. «В возвышенных сферах Шелли обретает радость укачивания. Ницше находит на высотах светлый, прозрачный, крепкий, сильно наэлектризованный, мужественный воздух» [9]. Ницше клеймит неподвижность, в чём бы та ни проявлялась.

Первая из ницшеанских трансмутаций ценностей – это трансмутация образов. Ницше постоянно ищет «ту сторону» глубины, то есть ту сторону зла, – и «ту сторону высоты», то есть ту сторону благородства. Все моральные силы он натягивает между этими воображаемыми полюсами, и сам легко движется в этой бесконечной воздушной вертикали.

В черновом наброске к «Утренней заре» Ницше обозначил свою тягу к вертикальному подъёму как преодолению мелкобуржуазного духа, сопряжённого со стремлением не покидать границы земного, строго следовать всем нравственным нормам, выработанным человечеством в ходе истории. «Поэтам ещё предстоит открыть возможности жизни, в их распоряжении звёздные миры, а не какая-нибудь Аркадия и долина Кампаньи: возможно бесконечно смелое фантазирование [...]. Вся наша поэзия представляет собою нечто столь мелкобуржуазно-земное; еще отсутствует великая возможность высших людей. Лишь со смертью религии и открытия в божественном смогут вновь изобиловать» [10].

Только воздушное пространство представлялось Ницше местом, где не бывает границ, и потому столь притягательным было для философа движение вверх. Оно определяло его индивидуальный стиль жизни и философствования – стиль, постигающий красоту мира вне земли. «Моё направление в искусстве: продолжать творить не там, где пролегают границы, но там, где простирается будущее человека!» [11].

В своих вариациях метафор Г. Башляр искал скрытый смысл, досознательный зов психоидных начал. Многим исследователям, например, Ролану Барту, эта претензия чужда. Последний склонен рассматривать не символы, а возможные варианты их функционирования, не «сообщение», а процесс передачи сообщений. Барт предлагает симфонию значений, каждое из которых может быть подтверждено или опровергнуто сопутствующим звучанием других значений. Г. Башляр настойчиво выделял в различных метафорах одно важное для его доказа-

тельств значение. И это значение всегда – суть соответствующей природной стихии.

Процесс создания образа подобен ощущению обрётённой свободы. Неслучайно Ницше так тесно связывал свободу с творческим отношением к жизни. Через призму творчества рассматривал свободу и Ж.-П. Сартр. Рождение художественного образа не должно быть ограничено жёсткими рамками социального, эстетического или нравственного свойства. В своём исследовании феноменологической психологии воображения он писал: «Возможность полагать реальность как синтетическую совокупность достаточна для того, чтобы полагать себя свободным по отношению к ней, и это превосходство есть сама свобода, ибо оно не могло бы осуществиться, если бы сознание было несвободным» [12].

Чтобы обладать способностью воображения, сознанию достаточно выйти за пределы реального, конституируя его как мир, поскольку обращение реального в небытие всегда подразумевается при его конституировании в мире. Но это превосходство не может быть достигнуто любым способом, и свободу сознания нельзя путать с произволом. По Сартру, «образ – это не просто отрицаемый мир, но всегда – мир, отрицаемый с какой-то определённой точки зрения» [13].

Непосредственную связь онирического переживания действительности и символики можно наглядно проследить в сфере отношений аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. К. Юнг настаивал на том, что именно образотворчество есть единственно возможная грань соприкосновения искусства и психологии. Творческое начало в человеке «произрастает, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки». Художественный импульс порождает сложный творческий процесс, до определённой степени изолированный от самого носителя. Аналитическая психология называет это явление автономным комплексом, который «в качестве обособившейся части души ведёт свою самостоятельную, изъятую

из иерархии сознания психическую жизнь, и сообразно своему энергетическому уровню [...] мобилизует “Я” на службу себе» [14].

По мнению Юнга, состав автономного комплекса невозможно определить досрочно, до окончательного завершения творческого процесса, так как только полное развёртывание и соединение содержательных и формальных составляющих художественного произведения обеспечивают создание образа. Доступен же он для анализа и оценки только благодаря символу или символам, в нём заложенных. «Пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что, по крайней мере, для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом говорит, или, другими словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется» [15].

Работы Башляра – один из примеров такой интерпретации текста, когда акцентируется изоморфизм человеческой личности и космоса. Творческий акт для него поэтому не есть явление индивидуальной воли, а художественное произведение не есть артефакт. Г. Башляр определяет метафору как «проекцию человеческой природы на универсальную природу», имея в виду то, что человек относится к космосу как к субъекту, усматривая в нём такие же черты, как и в самом себе, а не только как к объекту изменения и воздействия. Башляр постоянно возвращается к мысли о первоначальной целостности и нерасчленённости человеческой деятельности. Он считает, что поэтическое воображение не производная, а основная сила человеческой природы, сила естественная, материальная.

1. Балашова Т. В. Научно-поэтическая революция Гастона Башляра // Вопросы философии. – 1972. – № 2. – С. 142.
2. Хангельдиева И. Г. Вертикаль и горизонталь // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2-х т. Т. I. – СПб, 1998. – С. 118.
3. Башляр Г. Вода и грёзы: пер. с фр. / Г. Башляр. – М., 1998. – С. 124.
4. Кокорев М. В. Мистика огня у Паскаля и Башляра // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Вып. 8. – СПб, 2000. – С. 98.

5. Башляр Г. Грёзы о воздухе: пер. с фр. / Г. Башляр. – М., 1999. – С. 184.
6. Дамиш Ю. Теория облака: пер. с фр. / Ю. Дамиш. – СПб, 2003. – С. 305.
7. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. / Ф. Ницше. – Т. 1. – С. 631.
8. Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. / В. А. Подорога. – М., 1993. – С. 171.
9. Башляр Г. Грёзы о воздухе: пер. с фр. / Г. Башляр. – М., 1999. – С. 212.
10. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. / Ф. Ницше. – Т. 1. – М., 1997. – С. 824.
11. Там же. – С. 745.
12. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения: пер. с фр. / Ж.-П. Сартр. – СПб, 2002. – С. 303.
13. Там же. – С. 303.
14. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 277.
15. Там же. – С. 281.



БЕСЕДЫ БЛАЖЕННЕЙШИЙ ЗНОЙ

*И сколько там сумрака ночи,
И тени, и сколько прохлад,
Там те незнакомые очи
До света со мной говорят,*

*За что-то меня упрекают
И в чём-то согласны со мной...
Так исповедь льётся немая,
Беседы блаженнейший зной.*

А. Ахматова



«МЕНЯ ИНТЕРЕСУЮТ ВСЁ-ТАКИ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФЕНОМЕНЫ»

*Беседа с профессором филологии
Аллой Борисовной Ботниковой*

Алла Борисовна Ботникова – университетский профессор, о которой ещё со времени моего студенчества у меня сложилось представление как об обладательнице ясного, логически выстроенного стиля мышления, при этом всегда нового и живого, соотносённого с реальными событиями жизни. Её филологические работы и академические лекции, её критические статьи и публичные выступления, её бытовое поведение и манера общения ни в малейшей степени не разрушали этого образа. Это всегда была абсолютная цельность и самодостаточность, которая в диалоге приоткрывала собеседнику отдельную грань личных переживаний, включённых в необъятный мир художественной культуры. Такое моё восприятие никогда не давало мне основания говорить и думать об Алле Борисовне как об обычной женщине, сталкивающейся с теми или иными житейскими трудностями. И дело не только в том, что она их всегда стойко и разумно преодолевала, а в том, что она всегда существовала как бы «поверх» быта, видя и понимая опорные конструкции существа культуры, испытывая эстетическое удовольствие именно от такого восприятия жизни. Как и в данном интервью.

• • •

— На всех этапах исторического развития познание природы чужих культур давало возможность обществу лучше осознать культуру собственную. Изолированное существование разворачивается в плоскости переживания, в то время как факт при-

существа «другого» и оценки поступка с иной стороны определяет морально-этическую сторону жизни. Алла Борисовна, Вы много лет занимались изучением зарубежной литературы. Можно ли считать, что этот опыт необходим для лучшего понимания культуры отечественной? И чем чревато для общества ограничение внимания к иностранной литературе и мировому искусству?

– Начну с неглавного. Всю свою сознательную жизнь я преподаю предмет, официально именуемый «Зарубежная литература». И неизменно испытываю некоторое неудобство, производя это словосочетание.

Слово «зарубежная» применительно к литературе мне не нравится. И к культуре вообще. Рубежи существуют в политике, наверное, в географии... Но какие рубежи в литературе? В детстве мы все читали сказку про Золушку или про стойкого оловянного солдатика, или про человеческого детёныша Маугли, выросшего среди зверей. Разве они казались нам чужими, разве оттого, что их создатели родились и жили не в моей стране, они мне менее интересны?

Хотим мы этого или не хотим, но человеческая культура, материальная и духовная – достояние общее. С материальной просто. Для неё границ изначально не существует. Мобильные телефоны, изобретённые не у нас, распространились со скоростью, сравнимой со скоростью какого-нибудь урагана, Катрина или Айк – всё равно. Никто не задумывается, возникло это в нашей стране или за её рубежами. Как только оценили удобство, приносимое изобретением, – принялись пользоваться.

С духовной культурой ситуация, конечно, сложнее. Но если вдуматься, столь же проста: возникает потребность, рушатся рубежи. Есть нужда – иностранный писатель (композитор, художник) становится своим. В XIX веке на весь тогда цивилизованный мир распространилось влияние Байрона. На какое-то время он стал «властителем дум», как сказал Пушкин. Не только у нас, в России. Байрон «угадал» что-то нужное эпохе и стал властителем дум для всей Европы.

В 60-е годы прошлого столетия я сама была тому свидетелем – необычайной популярностью стали пользоваться произведения сначала Ремарка, а потом Хемингуэя. На необозримых пространствах Советского Союза тогда их читали все. Объяснить это можно. Уставшие от официальной патетики, люди возжаждали чего-то простого, человеческого. Все рубежи рухнули. Стали появляться переводы, издания, обсуждения.

Что же касается второй – и главной – части вопроса, то Вы уже на него ответили. Конечно, знание чужого уточняет представления о собственном.

Определяет ли присутствие «другого» морально-этическую сторону жизни – не знаю, не уверена. Но что позволяет самоопределиться – бесспорно. Как можно понять, например, высокое нравственное содержание великих произведений Толстого или Достоевского, если бы фоном не служили творения писателей Запада, Бальзака или Флобера (тоже, кстати сказать, великих)?

Пренебрежение плодами «чужих» культур – большая потеря. В буквальном смысле – обеднение себя. Любое общение обогащает. Так же обстоит дело и с национальными культурами. Вне общения их развитие едва ли мыслимо. Ещё в XIX веке В. Ф. Одоевский в примечаниях к «Русским ночам» писал: «...никакая мысль не родится без участия в этом зарождении другой, предшествующей мысли, своей или чужой...». Эти «свои или чужие» мысли – услышанные или прочитанные – незаметно проникают в сознание, остаются в нём, участвуют в формировании мировоззрения.

Простой пример. Конечно, есть люди, никогда не читавшие «Робинзона Крузо». Ничего, обходятся. Но ведь в таком случае они упустили возможность задуматься над тем, что может человек в одиночку и чего он один не может. Не читавший «Робинзона» в той же самой мере, что и не читавший «Сказку о золотой рыбке», ограбил себя. Можно, конечно, жить не размышляя. Есть, пить, спать, смотреть идиотские сериалы

по телевидению... Но ничего, кроме одномерного существа, из этого не выйдет.

Любая национальная культура проницаема. Если и устанавливаются какие-то рубежи, то они с неизбежностью временные. К тому же, не зная иностранной культуры и, в частности, литературы, можно ведь не понять и собственную. Особенно если вспомнить, что все великие русские писатели были и хорошо образованными, и начитанными людьми.

Строки из «Онегина»:

...Читал охотно Апулея,

А Цицерона не читал...

Разве можно, не зная ничего об этих авторах, понять, о чём речь? Какой ворох ассоциаций возникает за одной только строчкой Мандельштама: «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита...»!

И в плане личностном, и в плане историко-культурном отсутствие интереса к «чужому», незнание – ошибка, чреватая потерей для личности и страшными последствиями для культуры.

– Как Вы считаете, Алла Борисовна, в течение каких временных периодов происходят кардинальные изменения в культуре, которые в состоянии очевидец уловить?

– Изменения в культуре происходят непрерывно. Очевидными они становятся не сразу. Мы сейчас присутствуем при коренных культурных сдвигах. Трудно сказать, когда они начались. Изменилось многое. Не хочу сказать – к худшему или к лучшему. Просто всё стало иным. Не только у нас, в нашей стране. Думаю, что тектонические сдвиги тронули весь мир. Просто у нас всё очевидней.

В области литературы это, наверное, наиболее заметно. Изменилась роль писателя. Исчезли «властители дум», гуру, учителя. Много хороших писателей, но нет «культовых» книг. Писательский труд включён в стихию рынка. Он всё меньше становится формой самовыражения крупной личности и всё более потакает вкусу читателя. Исключения, конечно, есть. Но тенденция такова. «Знаменитости» (или, скажем, звёзды) те-

перь рождаются не естественным путём, когда какой-нибудь художник попадает в фарватер течения времени, когда он углубляет «идею времени», а в результате «раскрутки». PR – самая модная специальность на нашем факультете журналистики. Заметили? СМИ начинают формировать индивидуальное сознание. В этом есть опасность. Опасность уничтожения личности. Каждое индивидуальное сознание в меру сил должно этому сопротивляться.

Существует опасность и для искусства. Ещё в прошлом веке Вальтер Беньямин отмечал, что под влиянием средств информации меняется само существо (Wesen) искусства. Читатель, зритель, слушатель больше не остаётся наедине с произведением искусства. СМИ подсказывают ему оценку, больше того, и творец вынужден учитывать это, творит с оглядкой.

В литературе эти изменения очень заметны. Обратили ли Вы внимание, что в последние десятилетия из литературы исчезает так долго её питавшая тема любви? То, что теперь именуют этим словом, совсем не похоже на то, что понимала под ним, скажем, классическая литература. И не только русская. Избранность чувства, ощущение предназначенности людей друг другу – это всё ушло. Жаль. На этом чувстве рождались великие произведения, начиная с «Божественной комедии» и кончая «Стихами о Прекрасной Даме». Опасаюсь, что в результате происходящих в общественном сознании изменений мы получим (или уже получили) поколение, не способное читать Петrarку.

Многое в сегодняшней ситуации говорит о сломе в культуре. Явление это не новое. Время от времени в культурном коде происходили кардинальные изменения. В новой европейской истории можно отметить Ренессанс, романтическую революцию, модернизм XX века. Каждое из этих явлений означало разрыв с предшествующей традицией. Насколько справедливо наше сегодняшнее ощущение – покажет время. Современники часто ошибаются. Настоящий тектонический слом в культуре может ими и не ощущаться.

– Когда-то Ю. М. Лотман утверждал, что «новое в русской культуре мыслится не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего в переломные эпохи». Русскому обществу чуждо поэтапное и накопительное движение к новому?

– Затрудняюсь с ответом. Я не специалист в области русской культуры, к тому же не помню или не знаю, что имел в виду Юрий Михайлович Лотман и что он считал «переломными эпохами». Мне думается, что от XVIII-го века к XIX-му русская литература развивалась все-таки без срывов. Карамзинская реформа, Пушкин, Лермонтов... Я лично ощущаю преемственность с классикой и в «Докторе Живаго»... Да и про то, кто вышел из гоголевской шинели, тоже всем известно. К наследникам знаменитой шинели можно причислить, скажем, и многих героев Зощенко...

– Изменения в культуре нередко оцениваются в ракурсе собственных личностных трансформаций. Всегда есть соблазн рассматривать взросление или старение культуры в аспекте несовпадения или совпадения внешних проявлений с внутренним миром человека. То есть время культуры ограничивается экзистенциальными рамками отдельной жизни. Но нельзя не признать, что есть общественные факторы, которые объективно определяют изменения в культуре. Какие же именно из них являются опасными, а какие благоприятными для развития современной отечественной культуры?

– Опасность навязывать собственные эстетические вкусы развивающемуся движению художественных форм, конечно, существует. Есть много случаев, когда современники не понимают или не принимают художника. Большой художник часто опережает устоявшиеся представления о прекрасном. На то он и художник. Сейчас смешно, но музыка Бетховена кому-то из его современников казалась какофонией. Можно вспомнить скандалы, разыгрывавшиеся вокруг полотен импрессионистов. Но проходит время, и всё становится на своё место.

Влияние общественных факторов на культуру одновременно и велико, и ничтожно. Это не парадокс. Связи здесь мно-

говекторные. Государственная политика в области культуры может быть для неё более или менее благоприятной. Идеологический нажим способен погубить художественное дарование или затруднить художнику самовыражение. За примерами далеко ходить не надо. История советской литературы ещё не забыта. Законы рынка тоже малоблагоприятны для развития творчества. Негативное или равнодушное отношение общества к гуманитарному образованию способно надолго замедлить развитие и человеческой мысли, и культуры как производного от неё.

У этого вопроса есть, однако, и другая сторона. Духовная и – в частности – художественная культура, всегда и неизменно выражая состояние общества, служит его барометром. У неё есть и свои законы, свои неотменяемые открытия. Связи между жизнью общества и развитием художественных форм отнюдь не простые, установить здесь причину и следствие почти невозможно. Николаевская эпоха в России XIX века, едва ли благоприятная для развития мысли, была временем появления великих произведений русской литературы. У искусства есть, видимо, и свои собственные имманентные законы. Они диктуют формы художественного освоения действительности.

– Алла Борисовна, в какой мере университет можно оценивать как один из институтов общества, активно формирующих культуру?

– Если не университет, то кто же? Если понимать культуру как всё то, что создано человеком, возделано им с помощью разума, умения и навыков, а университет – место, где как раз и изучается то, что создано человеком, ответ очевиден. Однако само понятие «университет» сейчас приобрело расширительное значение. Хорошее и в целом точное слово «институт» почему-то стало восприниматься как не соответствующее тому или иному учебному учреждению, и появилось множество «университетов» – педагогический, технический, архитектурно-строительный и т.д. Ничего не имею против, но не понимаю, зачем это по-

надобилось. Университет в старом, классическом значении был нацелен на постижение фундаментальных знаний. По крайней мере, так предполагалось. Потом обозначился крен в сторону прагматизма в науке. Университеты в их старом понимании стали не нужны. И особенно ненужными (или относительно нужными) стали гуманитарные науки и, соответственно, факультеты. Не думаю, что это правильно. Именно гуманитарные знания формируют способность и интерес к мышлению, к разным формам искусства, гибкость ума.

Уверена, что эта ситуация когда-нибудь изменится. И университеты обретут своё назначение генераторов идей. Но университетское образование должно быть, конечно, не массовым, а элитарным. И отбор желающих учиться в университете должен быть особенно строгим.

Другой вопрос – можно ли быть культурным человеком, не заканчивая курс учёбы в университете. Разумеется, можно. Просто этот путь более труден, хотя не исключаю, что и более продуктивен. Поскольку он более индивидуален, не «округлён» до свода общих истин. Но и они по-своему важны.

– Образ филолога, посвятившего свою жизнь изучению литературных текстов прошлого, без труда представляется затворническим. Постижение стихотворных размеров, жанров, стилей, композиций, сюжетов и прочего, безусловно, увлекательное занятие. Но оно так явно оторвано от реалий современной жизни. Алла Борисовна, что делает труд литературоведа современным и даже актуальным?

– Когда заходит речь об актуальности любого гуманитарного знания или занятия гуманитарными проблемами, мне всегда делается нехорошо. Дело в том, что, как Вы знаете, по правилам ВАКа в оценке каждой диссертации должно быть указание на актуальность избранной темы. Когда я пишу отзывы на диссертации, я неизменно задумываюсь над сутью вопроса. И, если честно, не знаю, как на него ответить. Актуально ли изучение Пушкина, Шекспира, Бодлера? Список можно продолжить. Если

слово «актуальный» в переводе означает «действенный», то, может, в непосредственном смысле и нет. Смешно предположить, что новое слово о Пушкине (Шекспире, Бодлере и пр.) может кардинально воздействовать на нашу сегодняшнюю жизнь. Скажем, решить демографическую или какую-нибудь иную проблему... Но человеку свойственно докапываться до глубин. Как сказано у Шекспира,

*Ведь Тот, кто создал нас с понятием
О прошлом и будущем,
Свой дивный дар вложил не для того,
Чтоб разум гнил без пользы...*

(Перевод Б. Пастернака)

А если разум не должен «гнить без пользы», то, значит, и труд литературоведа кому-нибудь нужен.

– *Одной из центральных тем Вашей научной деятельности является немецкий романтизм. Какие идеи романтиков могли бы сегодня получить или получили реальное продолжение?*

– Реальное продолжение получили едва ли не все идеи романтиков. Другое дело, что понимать под «продолжением». Идеологи и художники сначала XIX-го, а потом и XX веков то боролись с романтизмом, то возвращались к нему, но никогда не «упускали его из виду». Романтизм – мощнейший взрыв в культуре и искусстве. А. Блок назвал его «шестым чувством». Влияние романтизма, как любой открытой системы, было разнонаправленным. Главное то, что он создал новую культуру, предложил новые формы мышления. И новую точку отсчёта – человеческий дух, который «диктует законы всему сущему». Он отказался от принципа подражания природе, открыв дорогу новейшим формам искусства. По словам Г. Гачева, романтизм «отстоял необходимость искусства для жизни». Помимо этого, он сформулировал и выдвинул высокие идеалы, к которым ещё долго будет стремиться человечество. Ему же, конечно, мы обя-

заны и великими иллюзиями... Но осталась знаменитая «романтическая ирония», гениальная догадка об изменчивости и многозначности мира. Как представляется, она по-своему влияет на художественную мысль начинающегося столетия.

Впрочем, не все так думают. Раздумывая над Вашим вопросом, я неожиданно натолкнулась на интервью Бориса Гаспарова – известного лингвиста, ныне живущего в Америке, напечатанное в одном из сентябрьских номеров «Новой газеты». Он, оказывается, тоже занят сейчас романтизмом и через Соссюра усматривает его связь с современным постмодернизмом. Однако сетует на то, что «романтизм сейчас в мире находится под подозрением, почти как национализм». И продолжает: «Боюсь оказаться пессимистом, но мир так далеко ушёл от романтиков, так внутренне от них отвернулся, что может быть и поздно».

– *Есть явление в культурной практике последних трёх десятилетий, которое оценивается университетскими гуманитариями трояко: одни серьёзно и разнопланово изучают его, другие – резко критикуют, третьи – не замечают. Что значит для Вас оценка современной культуры в модусе постмодернизма?*

– Постмодернизм – обозначение, объединяющее довольно разнородные понятия. Под ним разумеют и духовное состояние общества, и философию конца прошлого века, и произведения искусства. Многих отпугивает то, что новаторские поиски в искусстве постмодернизма часто сопрягаются с эстетикой безобразного. По мне, постмодернизм всё-таки явление кризисного сознания. В то же время я воспринимаю его как своеобразное подведение европейских культурных итогов. В наши дни восходящее ещё к Лютеру, поэтическое обозначение Европы – Abendland (вечерняя земля) обретает дополнительное метафорическое значение. Октавио Пас пишет: «На наших глазах будущее закатывается, идея современности обесценивается, мода на столь сомнительное понятие, как “постмодер-

низм”, проходит, и вовсе не только в искусстве и в литературе. Основополагающие идеи и верования, в течение двух веков увлекавшие людей, переживают кризис». С этим приходится согласиться.

Не замечать постмодернизм нельзя. Он выражает мироощущение нашего времени и нуждается во внимательном изучении.

– Литературный герой, способный привлечь Ваше внимание, я полагаю, НЕ стремится к бурной публичной жизни. Интересен его внутренний мир, ландшафты которого очерчены вопросительными знаками. Культура современная – для масс и о массах, не умеющих вопросы задавать и ещё больше боящаяся, что ей предстоит держать ответы перед историей. Значит ли, что эту территорию культуры Вы как исследователь для себя закрыли?

– К сожалению, я уже вышла из возраста, когда отвечают на вопрос: «Мой любимый герой» или «Моя любимая книга». На этот вопрос можно ответить только в случае, если выбор невелик. А когда имеешь дело с многовековой историей литературы и с необозримым множеством героев, трудно остановить на ком-нибудь своё внимание. Массовая культура – сфера социологии, но никак не эстетики. Меня интересуют всё-таки эстетические феномены. Но это не значит, что её не надо изучать. Просто мне это не интересно.

– Алла Борисовна, если бы было возможно вторгнуться в архитектурные планы Воронежа, то какой бы памятник культуры Вы предложили установить? Что или кто могло бы стать образом культуры?

– Памятником культуры должен стать сам город, его планировка, здания, парки и т.д. И, конечно, чистые, ухоженные дворы и тротуары, этот бесспорный знак уважения городских властей к пешеходу. Никакая скульптура, сколь бы значительна она ни была, не в состоянии сообщить культурный облик городу. Петербург не стал бы хуже без фальконетова Петра, хотя с ним ещё

краше, а Москва ничего не проиграла бы, а, может статья, даже приобрела, если бы на месте растопыренного Юрия Долгорукова стоял бывший там некоторое время обелиск Свободе. Город – гармония домов, улиц и зелёных насаждений. Если без плана и разбора возводить отдельные здания, пусть даже архитектурно интересные, общий вид города не станет «культурнее». И ещё: город – это его история. В Воронеже из-за войны осталось мало «истории». К глубокому сожалению, и то, что осталось, уничтожается. Это-то уж точно признак бескультурия.

2008

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ВОРОНЕЖСКОГО КРАЯ

*Беседа с учёным, писателем, библиофилом
Олегом Григорьевичем Ласунским*

Есть люди, судьба которых нерасторжимо связана с одним городом: у одних – фактом рождения, у других – творчеством, у третьих – долгими годами жизни. Олег Григорьевич Ласунский, в моём понимании, своего рода страж воронежской культуры, обладатель особой охранной грамоты нашего города. Множество раз наблюдала, как в самых разных ситуациях, когда он оказывался главным действующим лицом или активным соучастником события, он неизменно и естественно смещал внимание с собственной персоны в пользу факта, с удовольствием и подчёркнутой ответственностью, становясь не героем, а хранителем исторического момента. Вещи, которые для большинства людей были всего лишь вещами, для Олега Григорьевича – важными артефактами, отражающими историю. Ласунский обладает удивительным свойством: в современных реалиях он видит перспективный интерес будущих поколений, а погружаясь в анналы прошлого, он извлекает факты и имена, которые в его интерпретации становятся актуальными сегодня. В такой ответственности перед историей родного места – глубокое нравственное качество личности. Вести диалог с Ласунским нельзя, не осознавая этого. В моём собеседнике много привлекательных сторон – редкая энциклопедичность и стройность слога, завидная работоспособность и ответственность. Всё это определяет облик этого человека – хранителя воронежской старины.

— Олег Григорьевич, Ваша монография «Литературно-общественное движение в русской провинции» обозначила принципиальную позицию воронежского краеведения: провинция в прошлом не уступала в интеллектуальном уровне развития центру, отношения между столицами и российскими периферийными городами развивались динамично и диалектично. Какими представляете Вы место и роль Воронежа в современной истории России? Изживается сегодня культурный провинциализм?

— Начну издалека. Мне не раз приходилось ссылаться на необычайно ёмкие по содержанию «Заметки о русском» Д. С. Лихачёва. В частности, там отмечается, что наши отечественные учёные-гуманитарии, прежде всего историки и культурологи, редко учитывают в своих трудах так называемый «географический фактор». Речь идёт о том, чтобы всегда держать в уме то обстоятельство, что Россия, единая и целостная как государственное образование, весьма многообразна по индивидуальной характеристике своих территорий. Лихачёвская мысль как бы очевидна и теоретически справедлива. На практике же учесть «географический фактор» бывает нелегко – в немалой степени по причине регионального изоляционизма. Субъекты Федерации нацелены на Москву и слабо идут на разного рода межрегиональные контакты. Претензии на некий автономизм, на особое к себе внимание федерального центра мешают регионам общаться напрямую между собой. Жёсткая «властная вертикаль», утвердившаяся в современной России, сильно потеснила взаимопользную «горизонталь».

Может быть, заметней всего эта тенденция проявляется в массовом, любительском, а отчасти и научном краеведении. С одной стороны, местная старина рассматривается как органическая часть общенациональной истории, а с другой – как совершенно обособленная, самодостаточная собственность, которую надобно охранять от вражеских покушений, исходящих от соседей. Вот пример. Пять областей Центрального Черноземья, как известно, связаны между собой узами общей исторической

участи. Казалось бы, у краеведов есть немало поводов для совместных исследовательских проектов, да и просто для товарищеских встреч, которые могли бы придать новые импульсы для взаимопользительной разыскательской работы. Увы, все попытки объединиться в некую творческую ассоциацию терпят фиаско: краеведы предпочитают трудиться на своих делянках и не стремятся выходить за границы, очерченные на административной карте страны. В 1974 году в Воронеже вышел библиографический указатель материалов по литературному краеведению Центрального Черноземья. Мне хотелось этим изданием расширить коллег со смежных территорий, подвигнуть их на деловую кооперацию, по крайней мере, на взаимовыгодный обмен информацией. Ничего не вышло: краеведы продолжают, что называется, молотить свою копну.

Что имеем в итоге? А то, что чётко ориентированные на центр регионы вовсе не торопятся укреплять свои «горизонтальные» связи, в том числе и культурные. Чаше всего совместные мероприятия проводятся по указке столичных чиновников... С учётом вышеизложенного трудно и даже невозможно, проживая в Воронеже, с определённой полнотой ответить на вопрос о роли и месте нашего города в современной истории России. Это легче и удобнее сделать тому, кто обозревает общую ситуацию из Москвы.

Я лишь могу сказать, что назойливое старание горе-патриотов навязать Воронежу неофициальный статус «культурной столицы Черноземья» меня смущает, а соседей, думаю, раздражает. Сейчас каждый регион обладает основным набором образовательных и культурно-просветительных услуг. Что же касается качества работы соответствующих учреждений, то «культурная столица Черноземья», если быть самокритичными, частенько выглядит весьма удручающе. Если, к примеру, сопоставить эффективность функционирования Воронежского и Белгородского литературных музеев, то сравнение будет далеко не в пользу «столицы». Вообще удивительное дело:

на протяжении нескольких десятилетий наш Музей имени И. С. Никитина находится в состоянии летаргического сна, а областное начальство смотрит на это с полнейшим равнодушием... Или ещё. Моя вечная боль – состояние полиграфической базы в Воронеже: это ведь тоже один из важнейших показателей культурного уровня в крае. Мне как старому книжнику бывает стыдно и обидно за то, что свои лучшие работы наши издатели вынуждены везти печатать в Белгород, Липецк, Тулу. У нас всегда хромало качество типографского исполнения продукции. А сейчас и того хуже: издательско-полиграфическая фирма «Воронеж» перестаёт заниматься производством книг в переплёте. Разрушается типография, деятельность которой продолжалась более полутора веков, – и опять никого из властей предержащих это не заботит. Так что едва ли следует утверждать, будто культурный провинциализм в богоспасаемом граде Воронеже изживается.

– *Культурный провинциализм преодолевался усилиями отдельных личностей. Роль чиновников в этом процессе всегда была чрезвычайно мала. Неслучайно образ города в массовом сознании сопряжён с исключительными именами, своего рода городскими символами. По Вашему мнению, что это за имена для Воронежа?*

– В советские времена мне довелось немало поездить по стране в качестве лектора по линии республиканского общества книголюбов. Я выступал преимущественно перед интеллигентской публикой – в библиотеках, музеях, вузах. И каждый раз, когда объявлялось, что лектор прибыл из Воронежа, по рядам шелестели имена А. Кольцова и И. Никитина. Эти поэты как раз и были воронежскими символами для всех, кто жил «во глубине России». Не секрет, однако, что эпоха социального обновления внесла серьёзные коррективы в сложившуюся систему духовных приоритетов. Уже на заре горбачёвской перестройки в сознании моих земляков прочно утвердились фигуры Андрея Платонова и Осипа Мандельштама: ведь благодаря им наш город появился на воображаемой литературной карте мира, а не

только своего Отечества. Кольцов и Никитин по-прежнему воспринимаются как неотъемлемое земляческое достояние. Однако под напором современных реалий они явно перемещаются на задний план. Вообще «золотой век» изящной словесности, ещё совсем недавно бывший для моих сверстников достаточно близкой эпохой, теперь отодвигается куда-то в туманную даль, покрывается бездушным хрестоматийным глянцем. Платонов и Мандельштам, напротив, продолжают волновать нас своими драматическими судьбами: ведь период сталинской тирании ещё не скоро станет просто очередным отрезком российской истории.

В этой связи нельзя не назвать ещё одно имя-олицетворение – Анатолий Жигулин. Жертва последней волны активных политических репрессий, человек, издевавшийся «прелести» сибирского лесоповала и колымских урановых рудников, он сумел с предельной откровенностью отобразить в стихах и прозе (автобиографическая повесть «Чёрные камни») трагедию своего поколения. По словам Евгения Евтушенко, бронзовый или гранитный Жигулин, а не Железный Феликс должен был стоять напротив Лубянки – как персонифицированный тип Неизвестного Лагерника. Так что Жигулин уже по праву своего рождения и своего вклада во всероссийскую творческую копилку заслуживает особой признательности со стороны земляков. Но есть и ещё одно существенное обстоятельство: Воронеж всегда оставался для Жигулина источником поэтического вдохновения. Местные сюжеты в его лирике многочисленны, а строчка «Воронеж!.. Родина. Любовь...» поистине обрела крылья. Жигулин воспел свой город с исключительной художественной силой – в этом смысле ему, пожалуй, нет достойных конкурентов. Неслучайно решением городского управления культуры 2010-й год объявлен по соответствующим учреждениям Воронежа Годом А. В. Жигулина.

Среди культовых имён, выбитых на скрижалях в воображаемом пантеоне земляческой славы, я бы выделил также имя

Марии Мордасовой. Ведь вышеупомянутые писатели являются авторитетными, знаковыми личностями, как правило, для образованной, интеллектуальной публики. А для российских регионов с преобладанием аграрного населения образ Воронежского края нередко ассоциируется как раз с именем частушечницы Мордасовой, обогатившей стихию народного певческого искусства индивидуальной манерой исполнения. На волнах «Радио России» и сейчас продолжает звучать озорной голос воронежской певуны.

Следует обратить внимание на один любопытный факт: территорияльная символика чаще всего связана со сферой культуры (в её широком понимании). На нашем земляческом пьедестале славы, на самых верхних его ступеньках стоят, например, лауреат Нобелевской премии, академик, физик П. А. Черенков или учёный-космонавт К. П. Феоктистов. Однако их фигуры едва ли могут служить условным обозначением целого региона. В этом отношении даже корифеи науки, выдающиеся специалисты в своей области не способны соперничать с мастерами культуры, которые в своих произведениях проникают в самые глубинные, сущностные пласты человеческого бытия.

— Я согласна с Вами, что имена выдающихся представителей художественной сферы всегда и везде становились лучшим лицом творения культуры. Особенно это касается поэтов и прозаиков, сумевших выразить время на языке своих соотечественников.

В начале восьмидесятых годов студентам филфака ВГУ Вы, Олег Григорьевич, читали спецкурс «Литературные маршруты Воронежа». Или что-то в этом роде. Недавно для университетских студентов-культурологов разработан аналогичный курс. За четверть века, однако, не укоренилась практика реальных туристических программ по литературным местам города. В чём Вы видите причину?

— Помнится, в ходе зачёта по этой дисциплине я отправлял нерадивых заочников быстренько «прогуляться» по проспекту Революции и, вернувшись, доложить мне о результатах. Похоже,

они вполне искренне благодарили меня за вынужденную «прогулку». Со студентами стационара я лично проводил экскурсии по главной городской магистрали, которую можно считать обширным литературным музеем, разместившимся под открытым небом. Я неизменно отстаивал на кафедре и факультете идею, как бы сегодня выразились, дополнительного образования, когда полученные в учебной аудитории историко-литературные знания подкрепляются живой практикой. Причём я не исключил бы и виртуальных экскурсий: ведь даже не покидая аудитории, можно пройти по заранее намеченному маршруту: репродукционная техника позволяет теперь это делать. Знаю, что доцент М. А. Слинко, ведущая аналогичный спецкурс в педагогическом университете, часто совершает со своими питомцами реальные и воображаемые «прогулки» по литературным адресам.

Почему подобная практика не прижилась в ВГУ? Вероятно, по совершенно банальной причине: мало или вовсе нет инициативных, заинтересованных лиц в преподавательской среде. Не подумать ли в таком случае о формировании специальной группы экскурсоводов из числа толковых студентов-старшекурсников, как это делается во многих гимназических музеях со старшеклассниками?! Краеведческих пособий существует сейчас достаточно для того, чтобы разработать самые разнообразные туристические программы. Что это за университетские выпускники-культурологи, если в самостоятельной жизни не сумеют ответить на вопросы любопытствующих обывателей о мемориальных литературных и иных местах Воронежа!

— *Мой следующий вопрос непосредственно будет касаться ситуаций возрастания и угасания культурной энергии в регионе. В культурных процессах города всегда можно обнаружить определённые доминанты: система просвещения, театр, журналистика и пр. Можно ли выделить такие эпицентры культурной энергии в те или иные десятилетия последнего столетия?*

— Выброс колоссальной творческой энергии пришёлся на период после Февральской революции и на 1920-е годы, ког-

да в интеллигентских кругах ещё теплилась надежда на свободу индивидуального волеизъявления. В Воронеже (полагаю, и в других крупных провинциальных городах) в ту пору действовало немало самостоятельных объединений, клубов, кружков (в том числе литературно-художественный кружок имени А. П. Чехова, члены которого преследовали культурные цели). Спасаясь от голода, многие деятели культуры и просвещения покидали Петербург и Москву и отправлялись на плодородный чернозёмный юг. В губернском центре бурлила театральная жизнь, ставились авангардные балетные премьеры (сегодня историей воронежской хореографии тех лет увлечённо занимается Б. П. Векслер), проходили концерты знаменитых вокалистов и инструменталистов. Поразительно богат был репертуар зрелищных мероприятий... Всколыхнулась и журналистика. Вот цитата из «Известий Воронежского губисполкома» (от 18 декабря 1918 года): «Воронеж по обилию литературных и журнальных изданий становится второй... Меккой». Действительно, трудно даже представить, какое количество газет, журналов, альманахов выходило тогда в свет – это притом, что катастрофически не хватало бумаги, а типографии задыхались от отсутствия профессиональных кадров. У нас историей местной периодики много лет интересовался покойный профессор ВГУ Г. В. Антюхин. К сожалению, его монография, посвящённая партийно-советской печати (Воронеж, 1976), страдает крайним догматизмом. Право, было бы гораздо полезнее, если бы автор взялся за составление и издание исчерпывающего аннотированного библиографического перечня воронежской прессы 1917–1930 годов. Я, честно сказать, испытываю чувство обиды: в городе есть факультет журналистики, а мы до сих пор не располагаем таким трудом (в других регионах подобные сводные указатели имеются).

В 1930-е годы культурные процессы были поставленыправляющим режимом под свой полный контроль. Так, учреждённый при И. М. Варейкисе литературно-художественный журнал

«Подъём», редактировавшийся М. М. Подобедовым, являлся, по сути, приложением к партийной газете «Коммуна». Потом были война, послевоенная разруха, хрущёвская попытка «оттепели», брежневский «застой». Культурную политику в столице и на местах определяли соответствующие отделы ЦК КПСС. И только горбачёвская перестройка с её лозунгами «ускорения» и «обновления», с её отменой цензуры и плюрализмом общественных мнений растопила ледяные глыбы коммунистической идеологии. Мы являемся сейчас свидетелями очередной «вспышки на солнце»: культурная жизнь в крае отличается интенсивностью и разнообразием. Ей не помешал даже глобальный экономический кризис, поразивший весь мир. Сошлюсь на собственный опыт: 2009-й год, объявленный в нашей области Годом А. В. Кольцова (в связи с 200-летием со дня рождения поэта-песенника), прошёл на удивление плодотворно. Правда, некоторые пункты комплексного «кольцовского» плана так и не были выполнены, но в целом именной Год состоялся, и основные проекты, научные, издательские, реставрационные, выставочные, концертные и другие, осуществились. Как всегда, рабочими лошадками были энтузиасты, «вольные художники», этакие волонтёры от культуры – если бы им ещё не мешали чиновники!

– В состав книжной коллекции, которую Вы передали Никитинской библиотеке, входит и собрание старых почтовых открыток с видами Воронежа и его окрестностей до 1917 года. Олег Григорьевич, сожалеете ли Вы о каких-либо архитектурных утратах нашего города?

– Поскольку речь зашла о старых почтовых открытках, не могу не сказать о недавнем и весьма отрадном событии: в 2009 году творческое объединение «Альбом» выпустило книгу-каталог «Воронеж в антикварной открытке. Конец XIX – начало XX веков». Автором-составителем является А. А. Бубнов. Его же филокартистская коллекция легла в основу иллюстрированной книги, которая, между прочим, отпечатана, переплетена и упрятана в футляр усилиями работников двух московских ти-

пографий: её можно рассматривать часами. Наряду с храмами, казёнными зданиями, особняками состоятельных горожан мы лицезреем убогие домишки, взбирающиеся по кручам «молдых воронежских холмов». Дореволюционный Воронеж – город преимущественно мещанского и купеческого сословий. В нём не было роскошных аристократических дворцов, невероятных шедевров зодческой мысли. В 1942 году при бомбёжках, артиллерийских обстрелах и в пожарищах погибло немало более или менее своеобразных в архитектурном плане сооружений. После войны появились целые массивы стандартной жилой застройки – «хрущёбы». В новейшее время, точно грибы после дождя, растут индивидуальные коттеджи и дома-высотки.

К чему я клоню? Зримый образ каждого значительного административного центра неумолимо меняется в бесконечном потоке времени. Приостановить, хотя бы замедлить этот процесс невозможно, да в том и нет необходимости: в любую эпоху люди хотят жить и трудиться в комфортных, более совершенных, чем раньше, условиях. Мне кажется, что, если бы те, кто больше других шумит о гибели былого Воронежа, сами бы пожили в полуразвалившихся, лишённых элементарных санитарных удобств домах с их полукommunальным бытом, то они лучше поняли бы мотивы, которыми руководствуются современные архитекторы. Споры нет: в Воронеже творится строительный беспредел, и я не раз был «подписантом» тревожных коллективных писем в адрес городской исполнительной власти. Но я не принадлежу к числу тех, кто готов расшибить себе лоб в поклонах по матушке-старинушке.

Конечно, я сожалею о многих архитектурных утратах, в которых повинны не одни лишь бомбы, снаряды и пламя огня. Насколько увлекательней были бы для читателей наши с Александром Акиньшиным «Записки старого пешехода» или моя «Литературная прогулка по Воронежу», если бы сохранились все упоминаемые в книгах здания! Однако давайте признаемся: Воронеж стал гораздо краше, нежели был в советскую пору с её

пресловутыми типовыми застройками. А теперь представьте: пройдёт сто лет, и наши потомки будут разглядывать «антикварные» открытки с видами нынешних зданий из бетона, стали и стекла, с их вычурными очертаниями и часто бессмысленными башенками. И наверняка найдутся плакальщики по поводу случившихся за минувший век архитектурных утрат... Тяжёлую поступь истории не остановить. Так что, думаю, не стоит впадать в истерику, но надо с холодной головой продолжать борьбу за сбережение памятников зодческого искусства, доставшихся нам в наследство от прошлых эпох.

— Однажды Вы сказали, что каждый человек рождён собирателем. Мне представляется, что потребность к коллекционированию достаточно редкая для современного общества. Так уж устроена человеческая память — хранить то немного из прошлого, что может быть полезно для дня сегодняшнего. У русских же стремление в коллекционировании из-за отсутствия в культурной истории врождённой практичности и бытовой бережливости, из-за недостаточной актуализации в общественной среде институтов архивирования культурных ценностей тем более кажется проблематичным. Видимо, у Вас иной опыт восприятия этой ситуации.

— Да, каждый человек рождается собирателем, только едва ли об этом догадывается. Причину собирательства природа придумала для того, чтобы люди не становились рабами угнетающей душу обыденности. Объектами неосознанного коллекционирования могут стать самые различные физически осязаемые вещи (о коллекционировании идей, мыслей, знаний речи не идёт): у детей — игрушки, у взрослых — наряды, предметы бытового обихода, драгоценности, просто необычные штучки. Известный тамбовский коллекционер Н. А. Никифоров рассказывал мне про слесаря дядю Васю, который складывал в специальную коробочку искривлённые гвозди и любовался их замысловатой конфигурацией — это тоже было проявлением собирательского инстинкта.

Осознанное коллекционерство – преимущество лиц (вне зависимости от их социальной и национальной принадлежности), в сердце которых не погасло романтическое восприятие бытия, у которых принцип житейской целесообразности не подавил способности по-детски реагировать на окружающий мир. Собирательское увлечение – одна из сильнейших и благороднейших страстей, дарованных человечеству. Настоящие коллекционеры – избранные натуры, штучный товар. Что ж из того, что они не встречаются на каждом шагу? Просто надо понимать, что без них наша жизнь в какой-то мере обесцветится, потеряет малую толику своей прелести.

Я неплохо знаю современную библиофильскую братию. Чаще всего это интересные, нравственно чистые люди: само общение с себе подобными существами затмевает для них практическую пользу от купли-продажи раритетов. Российские библиофилы – чрезвычайно живучее племя, они всякий раз приноравливаются к новым условиям, складывающимся в социуме. Даже сталинские гонения на коллекционерские объединения в конце 1920-х годов не заставили библиофилов отказать от своих привычек, они только ушли в подполье. Сейчас функционирует Организация российских библиофилов (ОРБ), учреждённая, между прочим, в Воронеже ровно 20 лет тому назад.

Собиратели книжных реликвий зачастую бывают и архивофилами, обладателями уникальных коллекций письменных памятников, исторических документов, изобразительных материалов и т.д. Комплектаторы государственных архивохранилищ порой видят в этих людях своих конкурентов и стараются от них отгородиться. Зря они так поступают: частные коллекции рано или поздно переносят в собственность архивного ведомства. Вообще между чиновниками и энтузиастами, «вольными стрелками» отношения в нашей стране складываются далеко не безоблачные – по причине извечного недоверия русского человека к работе скрипучего государственного механизма.

Итак, давайте не забывать, что любители-коллекционеры, удовлетворяя личную страсть, одновременно помогают уберечь от гибели свидетельства прошлого, культурные накопления давно отшумевших эпох. В этом их общественное предназначение.

– *«Редкая книга» – это особая формула для обозначения наиболее ценных для библиофилов изданий. Не кажется ли Вам, что в недалёком будущем всякая печатная книга станет редкостью? Что теряем и что приобретаем мы вследствие перехода к экранной культуре?*

– «Редкая книга» – понятие, несмотря на расхожесть своего употребления, очень неопределённое. Его трудно вкратце растолковать. Как-то на одной из книговедческих конференций в Москве сотрудница отдела редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина попыталась раскрыть данную дефиницию. Ей потребовалась для этого целая страница текста, и всё равно терминологической ясности не было достигнуто.

Один из основных элементов понятия «редкая книга» – тиражность издания. Считалось, что чем меньше тираж, тем больше шансов, что книга попадёт в разряд раритетов. Действительно, когда из типографии книга выходит сотнями и тысячами экземпляров, о какой «редкости» можно было говорить?! Если же книга печаталась в количестве 25–100 экземпляров, это уже гарантировало ей пристальное внимание библиофилов.

Полиграфическая революция, совершившаяся (и, кажется, ещё продолжающая совершаться) на наших глазах, начисто смела прежние представления о том, что есть «редкая книга». Я бы даже сказал, что само это понятие утратило всякий смысл применительно к современным изданиям. При теперешних электронных средствах воспроизведения текста и изображения, при наличии и доступности компьютеров и приспособлений для репродукции ничего не стоит тиснуть рукопись тиражом в один–два (и так далее) экземпляров. Правда, такие экземпляры, предназначенные обычно для домашнего употребления, не проходят государственную библиографическую регистрацию.

Но ведь они физически существуют и могут попадать в списки библиофильских деизидератов.

Грозят ли нынешние информационные технологии гуттенбергову изобретению? Традиционная печатная книга в самом деле подвергается сильнейшей проверке на прочность, на выживаемость. В начале XX века, в эру великих изобретений в области коммуникации, книге тоже предрекали смерть, но тогда она выдержала испытание. Теперь ситуация гораздо серьезней. Не хочется накликивать беду, но, похоже, для розового оптимизма оснований нет. Могучими соперниками книги стали Интернет, аудио- и видеопрограммы, прочие чудеса науки и техники. Загляните в так называемые массовые библиотеки – там вместо читателей бродят какие-то одинокие тени: литературы на полках полно, а её потребителей нет. Разумеется, прогресс неостановим, да и сам жизненный ритм неизмеримо ускорился. Нет времени на посещение тихих библиотечных зал и куда как удобнее листать книги у себя в квартире на мониторе компьютера. Всемирная паутина и прочие технические достижения – великое благо для людей XXI века: знания добываются быстрее и в определённой мере надёжнее, пользоваться электронными версиями текстов для молодёжи удобнее. Всё это бесспорные плюсы экранной культуры. Они адекватны вызовам нашего динамичного времени.

Звуко-визуальная книга предназначена, прежде всего, для лиц с практическим складом характера, она выполняет сугубо утилитарную образовательную функцию. Старая добрая книга хороша своей гармоничностью: выгода познания сочетается с эстетическим эффектом: как приятно слышать шелест страниц, поласкать ладонью округлость переплётного корешка! С бумажной книгой как-то уютней жить. Во всяком случае, пока на свете не исчезли истинные книжники (в их числе и библиофилы), есть гарантия того, что традиционная книга не уйдёт из нашего духовного обихода.

– В декабре 2006 года в Доме актёра прошла презентация вышедшей под Вашей редакцией «Воронежской историко-культур-

ной энциклопедии. Персоналии» (далее – ВИКЭ). Было продано сразу 600 экземпляров книги, и многие желающие её приобрести не смогли этого тогда сделать. В чём Вы видите причину такого ошеломляющего успеха?

– В том, что провинция изголодалась по серьёзной информационно-справочной литературе. Посмотрите, каков всплеск интереса к территориальным энциклопедиям! Ведь в советскую эпоху в стране имелось единственное профильное издательство, которое готовило энциклопедии. Они всегда по своему содержанию носили общесоюзный характер и демонстрировали полнейшее пренебрежение к истории и текущей жизни российских краёв и областей. А теперь появляются справочники, посвящённые не только отдельным субъектам Федерации, но и более мелким административным единицам – районам, городам и даже сёлам. С точки зрения книготоргового бизнеса энциклопедистика стала прибыльной отраслью.

О подготовке и выпуске краевой энциклопедии, освещающей индивидуальный вклад корифеев культуры и гуманитарных наук в умственную и художественную жизнь региона, отечества, всего мира, я мечтал давно. Собственно вся деятельность созданного мною в 1971 году Воронежского историко-культурного общества (ВИКО) предвосхищала этот проект. За истекшие десятилетия сложился костяк высококвалифицированных специалистов, преимущественно вузовских учёных. С такой командой эрудитов можно было без боязни приступать к реализации заветной идеи. Около четырёх лет продолжалась непосредственная работа над ВИКЭ. И всё это время нас поддерживала Людмила Фёдоровна Попова, директор Фонда «Центр духовного возрождения Чернозёмного края», настоящая подвижница издательского дела.

В чём состояли конкретные цели и задачи ВИКЭ? Поскольку творческие свершения чаще всего являются результатом труда одаренных одиночек и «человеческий фактор» играет здесь ключевую роль, решено было произвести своеобразную «кадровую инвентаризацию» и сформировать нечто вроде реги-

ональной духовной элиты. Знать и помнить своих замечательных земляков, тех, кто, преодолевая внешние обстоятельства, а порою и самих себя, добились на своём поприще значительных успехов, – это мощный стимул для воспитания патриотических (в лучшем смысле этого слова) чувств у подрастающего поколения, да и для активизации всей гуманитарной среды. Подчеркну такую деталь: составители включали в ВИКЭ не одни звучные имена. Мы подводили пользователей энциклопедии к мысли о том, что едва ли не любой пахарь культуры достоин благодарного общественного внимания. Фигурально выражаясь, для нас культура – это не только пики и хребты, но и весь горный массив, возвышающийся над равниной.

Ещё один принципиально важный момент: в век, когда коммерциализация издательской сферы становится чуть ли не национальным духовно-нравственным бедствием, мы сразу отсекали для себя возможность «подзаработать». Как известно, в стране выходит немало биографических словарей, где своё присутствие можно просто оплатить. В результате такие словари превращаются в скопище псевдогероев, в парад заурядности человеческого тщеславия. Редколлегия ВИКЭ, составляя предварительный словник, старалась исходить только из собственных представлений об общественных заслугах того или иного претендента на включение в энциклопедию.

В 2009 году ВИКЭ вышла вторым, переработанным и дополненным изданием. Более четырёх с половиной тысяч имён персонифицируют всё многообразие вековых творческих накоплений региона, причём немало имен пришлось вызволять из забвения с помощью архивных, библиографических и иных поисковых способов. В энциклопедии значителен процент персонажей, судьба которых каким-то образом связана с ВГУ.

– Деятельность многих лиц из ВИКЭ, как и Ваша, Олег Григорьевич, к счастью, связана с Воронежским госуниверситетом. В чём именно состоит главное значение ВГУ для воронежской культуры?

– Само слово «университет» для моих ровесников – отнюдь не пустой звук! Многие десятилетия это понятие ассоциировалось с представлением об учебном и научном Олимпе. Мы помним, что в дореволюционной России было всего несколько университетов, и через них прошли все отечественные знаменитости. Известно, как боролись провинциальные города за право открыть у себя университет. Когда в Воронеже появился университет, туда ринулись сотни жаждавших получить высшее образование (а совслужащих направляли по разнарядке). В Государственном архиве Воронежской области есть фонд, где сосредоточены личные дела абитуриентов первых лет существования ВГУ. Когда изучаешь опись фонда, постоянно наталкиваешься на знакомые фамилии. Это значит, что ВГУ стоял у истоков формирования местной интеллектуальной и художественной среды. В послевоенные годы ведущую роль ВГУ в системе городских вузов никто не оспаривал. Ректор ВГУ Б. И. Михантьев, если мне не изменяет память, даже входил в состав бюро обкома КПСС.

В постсоветскую пору бесконечное и отчасти бессмысленное реформирование высшей школы привело к размыванию традиционных представлений. Понятие «классический университет» в современном гражданском обществе ещё не привилось, а изобилие разных университетов не прибавляет моей alma mater должного уважения. Но как бы то ни было, ВГУ не теряет своих лидерских позиций, демонстрирует здоровые амбиции, а в духовной жизни Воронежа продолжает играть ведущую роль: многие воспитанники гуманитарных факультетов хорошо проявляют себя в разных отраслях культуры. И это неудивительно: ВГУ всегда притягивал к себе ярких, талантливых абитуриентов. Я в этом лишний раз убедился, когда занимался подготовкой «Воронежской историко-культурной энциклопедии», где выпускники ВГУ мелькают постоянно.

Особо хочу сказать о роли студенческих наставников в региональной культуре. По-моему, она не столь велика, как могла бы быть. Корпоративная замкнутость педагогического сообщества,

нежелание вырваться за рамки однообразного учебного процесса, неоправданная ревность по отношению к коллегам, стремящимся, помимо профессиональной работы, к просветительской деятельности на внеуниверситетском уровне – всё это не даёт возможности полностью раскрыться творческому потенциалу преподавательских коллективов, особенно на гуманитарных факультетах. Я часто вспоминаю Владислава Анатольевича Свительского, с которым вместе реализовывал различные мемориальные проекты. В нём пульсировала общественная жилка, прорывался неумный гражданский темперамент... Я слежу за деятельностью других бойцов университетской дружины – Виктора Акаткина, Александра Акиньшина, Олега Алейникова, Александры Глуховой, Ларисы Дьяковой, Валентина Инютина, Льва Кройчика, Иосифа Стернина, Владимира Тулупова – их хорошо знает публика, они вносят ощутимую лепту в общеворонежскую культуру. Но почему не слишком слышны иные голоса? Авторитет ВГУ только прирастал бы за счёт более энергичного участия университетских специалистов в региональных духовных процессах.

Завершая разговор о ВГУ, скажу: будь на то моя воля, официально придал бы нашему университету как старейшему и головному высшему учебному заведению на территории Центрального Черноземья особый общерегиональный статус – со всеми вытекающими отсюда юридическими и экономическими привилегиями.

– Заканчивая нашу беседу, мне хочется поблагодарить Вас за обстоятельность размышлений, интересные и глубокие мысли, за искреннее внимание к нашему изданию. Олег Григорьевич, что бы Вы хотели пожелать альманаху «Университетская площадь»?

– Вышедшие номера альманаха понравились мне в первую очередь тем, что опубликованные там материалы не ограничены пределами собственно ВГУшной проблематики. Ведь что такое университетское духовное пространство, что такое «универси-

тетская площадь»? Это всеобъемлющая, универсальная сфера влияния на различные грани местной жизни, прежде всего на ситуацию в культуре. Любой классический университет есть магнит, втягивающий в своё силовое поле множество, казалось бы, посторонних явлений и лиц. Поэтому позиция редколлегии альманаха – закидывать в море широкий невод – представляется мне верной.

Моё пожелание: активнее отыскивать незаурядных, составивших себе имя выпускников ВГУ, обращая особое внимание на тех из них, кто обретается вдали от отеческих пенатов. Рассказы о таких людях, интервью с ними поднимут ещё выше градус уважения воронежцев к своему головному вузу.

2010

КУЛЬТУРА НА ПЕРИФЕРИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

*Беседа с искусствоведом, профессором
Брониславом Яковлевичем Табачниковым*

Беседа с Брониславом Яковлевичем состоялась десять лет назад. Если не брать во внимание конкретных событий того времени, то кажется, я и сегодня говорила бы с ним на те же темы: современное состояние воронежской культуры, музыка, свобода творчества, эстетическое воспитание молодёжи... Безусловно, ответы были бы сформулированы иначе. Но постоянство интересов, принципиальная позиция по наиболее важным вопросам жизни, сформировавшаяся уже давно, но постоянно соотносимая с происходящим сегодня, мне в моём собеседнике очень импонирует. Это даёт возможность ему, с одной стороны, оставаться неизменно самим собой и вызывает у окружающих потребность именно в его оценке происходящего. С другой стороны, реальное присутствие в текущих процессах культуры всегда порождает абсолютное «живой» и оригинальный взгляд на вещи.

Это удивительное сочетание устоявшейся и неизменной позиции о многих вещах и острого любопытства к происходящему создаёт совершенно особый феномен суждений Табачникова. Сама личность Бронислава Яковлевича, всегда с оптимизмом смотрящего вперёд, желание отыскать для каждой ситуации соответствующий поэтический или шуточный аналог, абсолютная доброжелательность и щедрость внимания к окружающим, делают Табачникова неизменной и незаменимой фигурой воронежских культурных событий. Своё появление на любой публике он воспринимает как ответственный и волнительный акт творчества. К счастью, и аудитория воспринимает каждое его появление как моноспектакль.

– Бронислав Яковлевич, я полагаю, что культуру можно уподобить большому и многоголосому оркестру, в котором перед каждым музыкантом стоит задача вести свою партию в созвучии со всеми остальными исполнителями. По Вашему мнению, у оркестра воронежской культуры есть свой стиль исполнения, «своя мелодия», и гармонично ли она звучит?

– Сравнение замечательное. К сожалению, о звучании этого оркестра можно сказать словами старой музыкантской шутки: «Играют хорошо, хотя и не ритмично, зато фальшиво». Ни стиля исполнения, ни своей мелодии у этого оркестра нет. Если взять, скажем, библиотеки, Дома культуры, музеи, многочисленные Детские школы искусств, то здесь открывается картина, отличающаяся гармоничностью света, цвета и композиции. Учреждения эти работают стабильно, качественно, интенсивно, без надрыва и всхлипываний. Об этом свидетельствуют многочисленные конкурсы и вечера, проводимые в Домах культуры, интересные музейные экспозиции, ежегодные впечатляющие концерты учащихся ДШИ в зале филармонии, большое количество массовых (при том очень интересных мероприятий), проводимых библиотеками, по крайней мере, библиотеками городскими. О положении дел в районах, к сожалению, не осведомлён.

Теперь коснёмся такой существенной части культуры, какой, несомненно, является искусство. Здесь картина менее благостная. Мы практически ничего не знаем о работе Воронежского народного хора, какие думы и заботы одолевают художественное и административное руководство коллектива, каков их гастрольный график, планируются ли выступления в Воронеже, если да, то где и когда можно будет послушать новые программы.

Легче судить о работе театров. Афиши на виду, премьеры интенсивно анонсируются, но о гармонии здесь говорить не приходится. Представьте себе дирижёра, который даёт выступление, а группа инструментов, скажем, альтов, упорно молчит. Этой группе я могу уподобить оперный театр, который

4 (!) года не показывал оперных премьер. В конце 2011 года лёд тронулся, и публика одновременно увидела и новую (хотя и в старой хореографии) постановку прокофьевского балета «Ромео и Джульетта» и впервые показанную на воронежской сцене последнюю оперу Моцарта «Волшебная флейта». Отрадно! Однако не может не настораживать тот прискорбный факт, что оперная сцена, давно, кстати, нуждающаяся в ремонте, всё больше и больше превращается в прокатную площадку. Мне становится не по себе, когда на портике театра я обнаруживаю афишу, на которой красуется Лена Василёк вкупе с весёлым рассказчиком Маменко, чьи выступления вполне уместны в застолье, но решительно никакого отношения к искусству не имеют. Что же касается других театров, то благополучнее других выглядят камерный театр и театр кукол «Шут». Интересный репертуар, заполненные публикой – взрослой и юной – залы, добротный уровень режиссуры, современные сценографические решения, отменный вкус людей, сочиняющих или komponующих музыкальный образ спектакля. Работы этих коллективов можно показывать в любой точке России, за её рубежами – стыдно не будет.

По-иному обстоят дела в Академическом театре драмы имени Кольцова. Новый художественный руководитель пришёл совсем недавно, и нужно время, чтобы понять курс этого корабля. Пока в «оркестре воронежской культуры» он звучит глуховато. Для достижения чистоты и прозрачности тона, выразительности звуковедения требуется время.

Особым подголоском звучит мелодия ТЮЗа. Иногда её хорошо и отчётливо слышно, порой пропадает намертво. Мне кажется, театру не хватает определённости того, что в науке называется целеполаганием. Старая тюзовская традиция умирает, новая, увы, пока не родилась. Сдаётся, что чем быстрее театр трансформируется в коллектив, работающий в русле эстетических запросов и потребностей молодёжной аудитории, тем быстрее к нему придёт успех.

И, наконец, академический симфонический оркестр, которым без малого 40 лет руководит Владимир Вербицкий, звучит иногда более, иногда менее убедительно, но всегда уверенно и достойно.

– Я знаю, Вам близка польская культура. Вы часто бываете в этой стране и как турист, и как лектор. А какие грани русской культуры высвечиваются для Вас в процессе сравнения с польскими традициями?

– Разумеется, культуры музыкальной. Помнится, однажды в Кракове попал на симфонический вечер в зале филармонии, и когда зазвучал девичий хор, предвещающий половецкие пляски в опере «Князь Игорь», почувствовал, не скрою, волнение чрезвычайное. А ведь Александр Порфирьевич Бородин, при всём глубоком уважении к его учёности и благородству, композитор вовсе не первого ряда. Что уж говорить о Мусоргском, Чайковском или Шостаковиче с Прокофьевым. Иными словами – русская музыкальная традиция, особенно в образах сочинений композиторов XX века, вспоминается мне за рубежом чаще других ценностей отечественной культуры.

Меня порой завораживает польский театр. Его постоянные поиски новых выразительных форм, острота сценических решений и вместе с тем глубокий психологизм, столь близкий исконно славянскому мироощущению. Великолепен в этом смысле Старый театр в Кракове с разнообразным репертуаром и невероятно крепкой труппой. Его принципы художественного постижения мира очень напоминают эстетику Малого Драматического театра – театра Европы, руководимого в Санкт-Петербурге Львом Додиним.

Кроме того, я не перестаю восхищаться речевым этикетом поляков, их приветливостью, готовностью помочь в трудной ситуации, доброжелательностью. Качества эти, впрочем, присущи и многим другим народам, и потому весьма сильно контрастирует в моём сознании с искренней утрюмостью многих наших земляков, их врождённой неприветливостью и плохо скрываемой злобой.

— В течение многих лет, Бронислав Яковлевич, Вы входили в состав Союза театральных деятелей. Менялись ли со временем у Воронежского СТД направления деятельности, приоритеты, формы взаимодействия со зрительской аудиторией?

— Я и сейчас не вышел из Союза театральных деятелей, хотя нынче уже не являюсь, как много лет до этого, одним из его руководителей. Направления деятельности Воронежского регионального отделения, работавшего под мудрым, не побоюсь этого слова, руководством покойной Людмилы Александровны Кравцовой, постоянно расширялись. В последние 20 лет необычайно важным стало направление социальное, поддержка молодёжи и ветеранов сцены.

Не могу не отметить открытия по инициативе Людмилы Кравцовой творческого центра «Антреприза». Очень тонко уловила она веяние времени, развитие в последние годы именно этой организационной формы, которая теснит традиционный репертуарный театр, испытывающий массу финансово-кадровых, а стало быть, и художественных трудностей. Кроме того, Людмиле Александровне с её удивительной душевной организацией, хотелось протянуть руку помощи коллегам, мало занятым или вообще не занятым в текущем репертуаре своих театров, годами не только не получающих новых ролей, но и вообще не выходящих на сцену. «Антреприза» давала им творческий шанс, возможность немного подзаработать, снова окунуться в профессию, почувствовать зал. Нужно сказать, что спектакли «Антрепризы» бывали более или менее удачными, но, как правило, никогда не провальными, и давали возможность поддерживать сильно урезанный за последние годы бюджет Дома актёра. Сама Людмила Александровна создала в этих спектаклях несколько запомнившихся зрителям ярких и очень глубоких характеров. Достаточно вспомнить «Старомодную комедию» А. Арбузова, где она со своим неизменным партнёром, блистательным Юрием Васильевичем Кочерговым, к сожалению, также безвременно ушедшим, явила публике искромётный и глубоко человечный ансамбль.

Заслуживают быть отмеченными и работа многочисленных клубов, как правило, собирающих солидную аудиторию, и прекрасные вечера деятелей искусств разных поколений. Зрительская аудитория, как правило, необычайно тепло принимает акции, рождённые небольшим, но таким славным коллективом сотрудников Дома актёров, которым, конечно же, действительно помогает изобретательный и умелый актив доброго «очага» воронежской культуры.

– А какие театральные и музыкальные открытия последнего года Вам запомнились?

– Более всего спектакль Камерного театра «Дураки на периферии» по пьесе Андрея Платонова. Из музыкальных событий отмечу совершенно грандиозное исполнение Виктором Третьяковым в рамках платоновского фестиваля скрипичного концерта Иоганнеса Брамса с академическим симфоническим оркестром под руководством Владимира Вербицкого и гастрольные вечера Дениса Мацуева в феврале 2011 года.

– Отдавая предпочтение тому или иному культурному явлению, часто пользуются критерием соответствия новым тенденциям, духу времени. Что Вы вкладываете в понятие «современный театр»? Можно ли воронежские театры в их сегодняшнем состоянии назвать современными по репертуару и по сценической эстетике?

– Понятие «современный театр», пусть не покажется это странным, имеет три источника (современная, жгуче-актуальная идея, воплощённая в изысканной драматургической ткани, плюс ощущение сиюминутных потребностей публики) и три составные части (могучая режиссёрская палитра, талантливо-отзывчивый актёр и сценография, уместно использующая современные технические возможности). В Воронеже этим критериям чаще других соответствует Камерный театр. Почти за два десятилетия его существования он не знал и не ставил и не играл проходную драматургию. Практически всегда это была литература высокого качества, начиная с са-

мой первой постановки «Береники» Расина. Другое дело, что одни пьесы, несмотря на драматургический и режиссёрский изыск, не находили у публики адекватного отклика и довольно быстро сходили со сцены. Вспомним, к примеру, абсурдистскую пьесу Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», которая была очень неплохо поставлена и вполне прилично сыграна, но продержалась в репертуаре недолго. Зато спектакль «Мандельштам» (по стихам и пьесам поэта), поставленный, казалось бы, к торжествам открытия памятника Страдальцу в Воронеже, задел за живое, взволновал, удивил пронзительностью и блистательным чтецким мастерством актёров. По-моему, он по сию пору держится в репертуаре.

Для меня критерий современности театра – тончайшее взаимодействие сцены и зала. В былые времена я почти физически ощущал это взаимодействие на спектаклях великого Георгия Александровича Товстоногова в Большом Драматическом театре в ту пору ещё Ленинграда, которым мастер руководил тридцать с лишним лет. Как он чувствовал духовные потребности тогдашней публики, её эстетические и нравственные предпочтения! И не так уж важно, что ставилось – чеховский «Дядя Ваня» или современная пьеса «Выпьём за Колумба». Товстоногов всегда мог извлечь из материала тот нерв, который больше всего задевал зрителя, будоражил его, незримо вовлекал в пространство сценической жизни.

– Как Вы считаете, каких героев хотела бы видеть современная театральная публика? Какого рода идеалы они должны выражать?

– В этом смысле «современная театральная публика» не изменялась со времён Мамонта Дальского, Ермоловой и Веры Комиссаржевской. Вспомните героев Ульянова, Баталова или Аллы Демидовой вкупе с Ольгой Яковлевой. И вы поймёте природу зрительских предпочтений. Сегодня большинство взыскуют героя сильного, благородного, бесконечно смелого, способного противостоять жестокой несправедливости жизни. Далее большое количе-

ство вариаций. Те, кто ничего и никогда не смотрят, естественно, и предпочтений своих не высказывают. Те, кто смотрят на бесконечную улицу с разбитыми фонарями, сформулировать желания попросту не могут, а дальше сколько людей, столько и интересов. Дело это зачастую интимное, разглашению не подлежащее, сколько-нибудь надёжным социологическим материалом я не владею, и потому от дальнейших выводов воздержусь. Замечу только, что полный ответ на этот вопрос предполагает гендерный подход, потому как минимум 3/5 любого зала (иногда и больше!) – женщины. Однако при всём при том чувствую, что запрос есть не столько на героя, сколько на очень простую, предельно понятную всем и каждому картину мира.

– Бронислав Яковлевич, Вы были активным зрителем прошедшего летом Первого международного Платоновского фестиваля. Какое у Вас сложилось мнение об этом культурно-художественном явлении? Что следует изменить в организации фестиваля?

– Замечательное. Может быть, он должен быть чуть короче по времени и демократичнее по взаимодействию с публикой. Это мне кажется самым важным. Как ни прискорбно осознавать, но фестиваль, его акции адресованы очень небольшой, если не сказать ничтожно малой части населения. Не знаю, может быть, так и должно быть, но я испытываю глубокое чувство горечи от того, что подавляющее большинство наших граждан ничего не знают и не хотят знать о фестивале, что культура, искусство, любая художественная практика находятся на периферии сознания наших земляков. Часть из них при социологических опросах ссылается на неинформированность. Те, кто информированы, говорят о немыслимой, на самом деле в значительной степени придуманной, занятости или нехватке средств. В реальной же действительности нужно признать, что основная масса населения, 30–50–65 лет назад покинувшая деревню и переместившаяся в город, не научилась пользоваться его преимуществами, не обрела опыт проведения досуга не с помощью обильной выпивки и немудрёной

закуски, но в общении и взаимодействии с книгой, театральным или музыкальным представлением. Огромная масса специалистов, получившая образование в воронежских вузах, за годы учёбы ни разу не побывала ни в одном из воронежских театров, не посетила ни одной выставки или какой-либо другой культурной акции. Приезд Ваенги, Агутина или Киркорова неизменно вызывают живейший интерес. Билетов зачастую не достать, я же помню пустые места (их, правда, было немного) на концертах великих Эмиля Гилельса и Святослава Рихтера. С болью в сердце нужно признать, что мы всё ещё живём в традиционно-патриархальном обществе, ведающем начала массовой культуры, но презиравшим и решительно не воспринимающим азы культуры элитарной. На телеэкране большое серьёзное искусство спрятано в резервации канала «Культура», а уж на радиоканалах даже популярной классики никогда не услышишь. Разве что на радиостанции «Орфей», но воронежцам она недоступна... Отсюда интенсивная духовная деградация большинства, которому вряд ли помогут фестивали, конкурсы и торжественные смотры.

– Как Вы оцениваете работу воронежских литературно-художественных критиков? Что следовало бы подкорректировать в работе наших периодических изданий, чтобы публикации о культуре имели большее воздействие на воронежскую аудиторию?

– Не следует преувеличивать воздействие критики, периодики вообще на аудиторию. Издания на бумажных носителях имеют нынче ничтожные тиражи, их мало читают. Но дело даже не в этом. Любая критика, самая что ни на есть высококвалифицированная и талантливая, всегда вторична по отношению к явлениям искусства. А искусство ныне, как и вся культура в целом за последние двадцать лет, оказались на периферии общественного сознания, потребность в общении с ними испытывает ничтожно малая часть социума. Почему так происходит? Это отдельный, очень большой вопрос, дискуссию по которому следовало бы провести.

Что же до работы воронежских критиков, то я скажу, что публикации А. Б. Ботниковой, Л. Е. Кройчика, В. Д. Лютого, Риммы Лютой составили бы честь любому столичному изданию. К сожалению, широкому кругу читателей они малоизвестны. Клинки скрещивают и громко звенят ими в Интернете, по преимуществу, не профессионалы, но это, как правило, пустой звон. Слыша его, хочется на какое-то время стать глухим.

— Если бы Вам предоставили возможность изменить скульптурный облик Воронежа, какие бы памятники исчезли, а какие бы появились?

— Немедленно бы исчез монстр, напоминающий Кольцова работы В. Бондаренко. Хотелось бы иметь в городе памятники Маршаку, Эртлю, Бучкури.

— Бронислав Яковлевич, как Вы оцениваете возможности свободного творчества в Воронеже? И что сегодня ограничивает свободу представителей творческих специальностей?

— Оцениваю эту свободу очень высоко. Я хорошо помню, в каких муках проходило рождение спектаклей в Кольцовском театре во времена свирепого советского агитпропа, боявшегося всего и вся. До сих пор не могу забыть баталии вокруг спектакля «Слон», поставленного в Кольцовском театре талантливым режиссёром Валерием Соловьёвым по пьесе сгинувшего в ледяном аду ленинградской блокады Александра Капкова. Это была очень остроумная и по-платоновски едкая сатира на коллективизацию. Корней Чуковский и Юрий Тынянов по сути её не поняли, а молодой драматург понял и без обиняков высказал своё мнение. Актёры всё это здорово сыграли! Что здесь началось!!! Ни в сказке сказать, ни пером описать. На какое-то время невероятными усилиями интеллигенции спектакль удалось сохранить, но куда там. Бодался Телёнок с дубом. Не мытьём, так катаньем через месяц-другой «Слона» увели в далёкое-далёкое закулисье, откуда он, бедняга, уже никогда не вернулся.

Сейчас режиссура выбирает любую драматургию, порой, но, на мой вкус, сомнительную. И никто никому не указывает и не

мешает. Возможно, свободу ограничивает недостаток средств. Но это явление общемировое. Есть, правда, у наших художников одна специфическая черта, укоренённая в их подсознании. Речь веду о жёсткой самоцензуре, неведомой художникам атлантической цивилизации. От собственного прошлого не убежишь.

– Нередко в различного рода изданиях поднимается вопрос о важности исторической памяти народа. Но, полагаю, не меньшую значимость имеет и культурная память. Разделяете ли Вы эту точку зрения? И что, по Вашему мнению, представляет собой феномен культурной памяти?

– Феномен культурной памяти. Сложнейший вопрос, требующий серьёзных размышлений. Если попытаться сформулировать его в самом начальном приближении, то это прочные стереотипы культурных представлений, преданий, привязанностей и предпочтений, которые формируются в детстве, вызревают в юности и живут в человеке всю его жизнь, передаваясь, как правило, из поколения в поколение, не теряя своей притягательности и обаяния. Позволю привести себе один литературный пример – Осип Мандельштам. Ни у кого из поэтов, даже у Бориса Пастернака, с юных лет готовившего себя к карьере профессионального пианиста, мы не встретим такого обилия композиторских имён, как у Осипа Эмильевича. Его культурная память постоянно воспроизводит музыкальные образы, усвоенные и живущие в нём, надо полагать, со времён далёкого детства: «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа, / Нам пели Шуберта – родная колыбель!..», «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьём гаме...», «О рассудительнейший Бах...», «Утешь меня Шопеном чалым, / Серьёзным Брамсом...»

Между тем в последние два десятилетия имела место стремительная атомизация российского общества, создание относительно самостоятельных и в какой-то степени замкнутых социальных, профессиональных, возрастных и прочих сообществ. Понятие «корпоратив» прочно вошло в обиход, речевую практику, в повседневный понятийный аппарат множества людей.

Кроме того, существуют и вечно будут существовать заметные, порой весьма и весьма существенные, индивидуальные различия между людьми с разным образовательным, имущественным, религиозным цензом. И вместе с тем все, кто родился и вырос в России, или, скажем, во Франции, Болгарии или Польше, необычайно привязаны (я имел возможность убедиться в этом) к природно-климатическим особенностям страны, языку, множеству бытовых традиций и привычек, передающихся по вертикали. Люди ведь живут на Земле стационарно, и чувство культурной идентичности соединяет их «под крышей дома своего». Поэтому они прочно привязаны к именам, образам, которые отложились в народном сознании, благодаря мощи и разнообразию сделанного, тому личному обаянию (подлинному или внушённому), которое имманентно присуще этим героям. Человек, видимо, нуждается в подобного рода подпорках для преодоления (так, по крайней мере, полагают многие авторитетные психологи) экзистенциального одиночества, обретения внутренней уверенности и надёжной опоры, которые только-то и даёт «любовь к родному пепелищу», ощущение причастности к чему-то необычайно большому, важному и значительному. Очевидно, таким образом и приходят на помощь людям феномены культурной памяти. У разных индивидуумов они и разнятся существенно. Однако наличие таких феноменов у большинства наций несомненно, и это может, и должно стать предметом глубоких исследований.

– Эстетическое воспитание детей, формирование у них разного мышления и базисных представлений о мировой культуре является важнейшим условием сохранения и продолжения национальной культуры. Насколько успешно сегодня, по Вашему мнению, обстоит дело в решении данной проблемы в Воронеже?

– Может быть, в Воронеже чуть лучше, чем где бы то ни было, но в целом по стране эстетическое воспитание детей, сдаётся мне, находится в последней степени ущербности. Постоянно сокращается количество часов, у педагогов нищенские

зарплаты, а, главное, утерян действенный стержень этого воспитания. Какая школа может представить сегодня свой драматический коллектив, духовой оркестр или народных инструментов, скромный ансамбль кукольников? А ведь в той школе, в которой сразу после войны учился Ваш покорный слуга, всё это было. Очевидно, суровое время формировало потребность соприкосновения с прекрасным. Можно ли эту потребность возродить, воспитать, развить?.. Не знаю!

Теперь, в порядке эксперимента, резко меняем знаки. Допускаем, что в школах наших с преподаванием предметов эстетического цикла всё в полном порядке. И часов достаточно, и учитель-энтузиаст самой высокой квалификации, и материально школа оснащена великолепно. Но даже в этом, суперэсклюзивном случае, разве может она действительно противостоять тому циклопическому напору безвкусицы, низкопробной халтуры, ничем не прикрытой пошлости, которая обрушивается на головы всех (дети – едва ли не главные потребители), кто осмелился включить любой (кроме «Культуры») канал отечественного ТВ? Много ли в таком случае стоят усилия школы? И на этот вопрос у меня нет ответа.

2012

СО-РАЗМЫШЛЕНИЕ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНЕЕ, ЧЕМ СОГЛАСИЕ

*Беседа с доктором филологических наук, профессором
Львом Ефремовичем Кройчиком*

Наш разговор с Кройчиком нельзя было не начать с вопроса о творчестве. Для Льва Ефремовича это был синоним жизни. Поэтому он никогда, к слову, не умел спокойно воспринимать болезнь – творчеству, т.е. жизни, ничто не должно мешать. Главные же препятствия на пути к творческому самовыражению кроются в самом человеке, его инертности и лени, с которыми Кройчик с молодости и до конца жизни успешно боролся. Все эпизоды моей жизни, когда затевалось что-то совместное с Кройчиком, были связаны тоже с творчеством: студенческие «Вёсны», поэтические вечера, Театр миниатюр, чтение лекций на журфаке, альманах «Университетская площадь»...

Энергия созидания Льва Ефремовича всегда была обращена к человеку. Он мастерски умел вести диалог с любым собеседником, прекрасно владел любой аудиторией. Но мне кажется, что студентам он отдавал свою энергию с особым энтузиазмом, видя в дерзости молодых и их желании открывать для себя мир, родственные для себя начала. Беседа с Кройчиком всегда предполагала искреннюю оценку собственных уроков жизни и принципиальное отношение к происходящему. Он никогда не конструировал красивые выражения и не прятался за чужие мысли. Ему всегда было что сказать. А эффектная форма, необычный приём и, естественно, юмор его выступлений ещё лучше очерчивали контуры его творческой натуры. Это всё есть и в его журналистских статьях, и в профессорских лекциях, и конечно, в данной беседе, которая состоялась в 2013 году.

• • •

– Лев Ефремович, Ваша жизнь всегда была связана с творчеством – с журналистским, научным, театральным, педагогическим... Объединяющим началом во всех этих устремлениях был ВГУ. Такая многогранность – свойство Вашей натуры или влияние классического университета?

– Если следовать логике вашего вопроса, то получается, что до двадцати лет я был «растением», как любят выражаться нынче: я пришёл в ВГУ в 1954 году двадцати лет от роду. А до этого моя натура представляла собой амёбу, нарисованную в учебнике «Естествознание», по которому я учился. Или какой-нибудь кок-сагыз из того же учебника.

Человек изначально многогранен. Ему от рождения многое дано. По моим представлениям, его с момента появления на свет окружают три среды, оказывающие влияние на дальнейшее существование: природная среда собственного «я»; среда домашняя (семейная) – повседневно бытовая и третья среда – среда времени. Взаимодействие этих сред и определяет, в конечном счёте, формирование личности.

Когда тебе почти восемьдесят, есть пространство для прогулок внутри собственного существования. Сколько себя помню, всегда был «воображалой»: в детстве забирался под круглый стол, стоявший посреди комнаты, накрывал его одеялом – отгораживался от остального мира и сидел в этом отгороженном от окружающих мире. По вечерам, когда разжигали печку, сидел у открытой топки, разглядывая огонь, и слушал рассказы бабушки о прежней жизни.

Родители купили нам с сестрой эпидиаскоп – громоздкий ящик с лампочкой и линзой, и мы рассматривали, говоря современным языком, слайды-виды-картинки из другой жизни. Родители – врачи по специальности – тоже были людьми творческими. В молодости они сочиняли сценарии капустников, которые игрались в Ярославском Доме санитарного просвещения.

В школьные годы в Ярославле я пел сатирические куплеты, обличавшие американский империализм (сочинённые, естественно, мной), участвовал в разного рода литературных инсценировках. Стихи о товарище Сталине сочинял...

Творчество – это вечное стремление к самореализации, к преодолению того, что мешает твоему самовыражению. Творчество – это процесс освобождения от догм, это стремление почувствовать себя внутренне свободным человеком даже тогда, когда внешние обстоятельства мешают тебе ощутить собственную вольность. Мне всю жизнь хотелось быть самим собой. Я либерал не по партийным своим убеждениям, а по состоянию души.

– *А как же Ваши стихи, посвящённые Сталину?*

– Так меня же никто не заставлял их писать! Страна отмечала семидесятилетие вождя – мне хотелось, чтобы мой голос был услышан. Получил даже грамоту на городском смотре художественной самодеятельности...

Но, конечно, университет повлиял на моё дальнейшее развитие. Другое время пришло. Уже повесть «Оттепель» Эренбургом была написана. А потом нам зачитывают как бы секретный доклад Никиты Сергеевича Хрущёва на XX съезде партии. А потом младшекурсники филфака Марк Бент, Вадик Куропаткин выпускают рукописный журнал «Открытый взгляд», и их с позором выгоняют из университета. А где-то рядом два лета, проведённых на уборке урожая на целине, Дни поэзии ВГУ, участие в художественной самодеятельности... Я варюсь в университетском котле, от которого идёт приятный запах варева, затеянного тогдашним ректором Борисом Ивановичем Михантьевым. Наверное, это было варево, сочинённое не только ректором, не только университетом, а прежде всего тем временем, которое нас всех формировало.

Университет той поры для меня – это Алла Борисовна Ботникова, Анатолий Михайлович Абрамов, Зинаида Даниловна Попова, Валентин Сидорович Рахманин, Владимир Михайлович

Второв. Позже огромное влияние оказали на меня Владислав Петрович Скобелев и Владислав Анатольевич Свительский.

В моей жизни были два периода такого абсолютного счастья – пять лет учёбы в университете и три года работы в редакции шебекинской газеты «Пламя».

– *Университет семидесятых-восьмидесятых годов нельзя было представить без Театра миниатюр, который позднее стал именоваться театром «Парадокс». Сегодня эта страница истории, к сожалению, перевернута, и многим нынешним студентам неизвестна. Театр стал историей, о которой, к счастью, осталась книга профессора Зиновия Яковлевича Анчиполовского «Живая легенда». Осталась память... Что чувствует человек, причастный к рождению театра? Нет ли у Вас ощущения потери, подобной утрате, которую чувствуют родители, потерявшие своего ребёнка?*

– Сравнение ваше, конечно, не корректно, но если перевести вопрос в иную плоскость, в разговор об утрате в моей жизни чего-то творческого, то я отвечу так: театр миниатюр ВГУ остался фактом моей биографии, потому что формальный уход из коллектива не означал, что я с этим коллективом расстался.

Что такое Театр миниатюр ВГУ? Это самостоятельный коллектив. Самодетальность – прогрессивное слово, характеризующее творческое отношение к жизни. Циники той поры иронизировали, коверкая это слово, превращая самодетальность в «самонадеятельность». Между тем самодетальность в любой сфере – это творчество рвущихся к самоутверждению людей. Чем плохо? Да ничем! Вся жизнь человеческая – самотворение: «Я пришёл в этот мир, чтобы заявить о себе!» Каждый год к нам в театр приходили два-три десятка желающих в нём работать. Мы, разумеется, устраивали просмотры, приглядываясь к новичкам, но никого не выгоняли: человек пришёл заниматься делом – двери открыты. Одно время у нас даже работала студия «цыплята», занятия в которой вели опытные актёры – Виктор Беляев, Игорь Колежук, Вадим Кулиничев. Кого-то из «цыплят» вводили в репертуар,

кто-то терпеливо ждал своего часа. Самые нетерпеливые – уходили. Это естественный процесс отбора. Но вот что интересно: отучившись в университете, покидая Воронеж, ребята создавали театры там, где работали – в Молдавии, в Украине, в Подмосковье, в Ярославле, в Туркмении Володя Соснин, Валя Славин, Рома Лубан, Ирина Фурман... Да и в Воронеже возникали коллективы, которыми руководили Игорь Колежук, Сергей Поляков, Ольга Викторова.

Конечно, мне сегодня грустно, что в нынешнем университете не нашлось места современному Театру миниатюр. Иногда слышу: «Время другое». Думаю, что дело не в «другом времени», не в отсутствии талантливых лицедеёв, а в том, что нет всего-навсего одного человека, одержимого желанием взвалить на себя такую ношу.

– А Вы?

– Сегодня я могу только рассказать о том, что было. Вспомнить прошлое. Ушли навсегда Валентин Семёнов, Володя Сисикин, Вадим Кулиничев, Виктор Беляев, Саша Смирнов, Юлия Позднякова, но театр продолжает жить как явление нравственное, как часть духовной жизни не только поколения шестидесятых-семидесятых, но и как некий миф о том, что можно жить не как все, что можно и должно сохранять себя в самых невероятных обстоятельствах жизни.

Мифы не умирают. Они обрастают новыми подробностями существования тех людей, что когда-то были и дают веру тем, кто жив.

– *Обычно спрашивают об учителях, оказавших влияние на профессиональную и человеческую судьбу. Я не могу не спросить Вас о Ваших учениках, в процессе работы с которыми Вам приходилось самому перестраиваться, менять свою жизненную позицию. Есть у Вас такие ученики?*

– Признаюсь, не знаю, кого считать своими учениками? Тех, у кого в зачётках стоят мои росписи? Но таких за пятьдесят с лишним лет работы на журфаке (да и на филфаке, где я когда-то

читал спецкурсы) накопилось несколько тысяч. Или ученики – это те, кто благоговейно смотрит в рот и заучивает всё тобой изречённое? Или ученики те, кто писал у меня курсовые, дипломные, кандидатские диссертации? А, может, ученики – это читатели-единомышленники, знавшие меня по моим колонкам в «Воронежском курьере» и в других изданиях?

Мне трудно ответить на этот вопрос, потому что я никогда не ощущал себя человеком, восходящим на амвон и читающим с него проповеди. Я учитель тех, кто считает себя моими учениками. Позволю себе ответить на ваш вопрос несколько иначе: у меня есть любимцы. Фамилий, естественно, называть не буду, просто определяю тип людей, которые мне по душе. Это люди, умеющие самостоятельно мыслить; люди поступка; люди не зашоренные; люди, внутренне свободные; люди, обладающие чувством юмора; люди, умеющие прощать, понимающие цену собственных ошибок; люди, с уважением относящиеся к себе, но никогда не противопоставляющие себя окружающим.

Не люблю людей высокомерных. Человек по природе своей – личность снисходительная. Мне довелось разговаривать с Дмитрием Сергеевичем Лихачёвым, с Михаилом Михайловичем Бахтиным. Что запомнилось? Глаза, на тебя устремлённые. В глазах – интерес к тому, что говорит собеседник. Давно понял: человек, знающий себе цену, на рынок амбиций не выходит.

Не скрою, когда кто-то со мной соглашается, мне приятно. Но я очень люблю тех, кто со мной рядом размышляет по-своему. Со-размышление для меня привлекательнее, чем согласие. Я не хочу называть сейчас фамилии (обзову кого-нибудь своим учеником, а он обидится – назовёт совсем другую фамилию своего учителя), но есть круг общения, в котором мне всегда интересно. В этом кругу меня учат тому, чего я не знаю.

Что же касается некоей внутренней перестройки под влиянием окружающих, то тут всё очевидно: я не отношу себя к разряду «упёртых». Убедите меня в том, что я не прав, и я пойду за вами. Не люблю людей, уверовавших однажды во что-то

и предпочитающих ничего не менять всю оставшуюся жизнь. Человек не может не меняться в пространстве времени. Но ядро его жизненных принципов остаётся неизменным.

– Коль скоро заговорили о принципах... На каких нравственных принципах должна быть основана деятельность преподавателя вуза? И каким образом эта позиция формируется?

– Велик соблазн отправить вас к Евангелию, к Нагорной проповеди. Но вы, как я понимаю, ждёте от меня каких-то других слов. Хорошо, попробую ответить.

Во-первых, говори аудитории то, что думаешь. Не приспосаблийся к расхожему мнению окружающих. Во-вторых, не гни спину. Умей говорить «Нет!» не из упрямства, а потому, что есть позиция, которой ты придерживаешься. Не молчи, когда видишь несправедливость (от кого бы она ни исходила). Молчун не менее опасен, чем краснобай. Молчание – не знак выдержанности, а знак беды, знак трусости. Понятно, чтобы не молчать, надо быть уверенным в себе. Чтобы быть уверенным в себе, надо много знать.

В-третьих, не стесняйся своего незнания. Чем отличается невежда от необразованного? Необразованный чего-то не знает, но стремится узнать. Невежда чего-то не знает и узнать не хочет. Лишних знаний не бывает. Я очень благодарен московскому геологоразведочному институту, в котором проучился около двух лет. Это было всё не моё, но маме очень хотелось, чтобы я стал инженером. Инженером я не стал – завалил экзамен по высшей математике. Но два года пребывания в Москве дали мне очень многое. И не только потому, что я ходил в московские театры и музеи, а в Ленинке читал умные книги. Столица расширила мой социальный кругозор. Да и изучение общей геологии и палеонтологии тоже не помешало.

В-четвёртых, умей желать невозможного. Будь вольнодумцем в поисках нового, не стесняйся импровизировать. Для чего я захожу в аудиторию? Для того, чтобы совратить студентов своими представлениями о литературе, о профессии журнали-

ста, о жизни. (Представляю, как взовьются пуритане, наткнувшись на глагол «совратить».) Маяковский писал: «Поэзия – та же езда в незнакомое». А разве преподавание не есть поэзия обучения? Разве наука – не творческий процесс? Разве преподаватель вуза – только ретранслятор чужих идей, а не творец и своих собственных представлений о мире?

В-пятых, преподаватель вуза должен быть естественен. Его органика в аудитории – это органика человека, воплотившего в себе четыре важнейших ипостаси: личность, предлагающая аудитории свою точку зрения; учёный, предлагающий аудитории свои научные взгляды, свои гипотезы, поддержанные железной логикой аргументов; педагог, знающий, что перед тобой в аудитории сидит довольно разноликая и разнородная масса слушателей, внимание которой на полтора часа занятий должно быть приковано только к тебе; наконец, художник, актёр, умеющий, говоря словами Юнны Мориц, «власть держать над полным залом». Преподаватель в аудитории – фантазёр, мечтатель, творец, владеец душ, отданных ему добровольно на всё время пребывания в вузе. Обмануть студента, пришедшего учиться, невозможно. Обмануть можно только того, кто пришёл за дипломом.

– У каждого факультета университета не только своё пространство существования, но и своя атмосфера, свой химический состав воздуха. Что определяет духовный климат факультета журналистики?

– Дух свободы, дух творчества, дух демократизма, дух доверия, дух раскованности, дух достоинства, дух дружелюбия, дух соревнования... У нас много духов. (Смеётся) Все эти духи дружат друг с другом. Зайдите на факультет в разгар семестра – все стены оклеены учебными газетами. В перерыв гроыхает радио факультета. Стены рекреаций увешаны фотоработами и рекламными проектами студентов.

Это не показуха. Это творческое самовыражение. Конечно, не все в равной степени идее- и дееспособны. Но подавляющее

большинство жаждут высказаться... (Пауза). Ладно. Не большинство – многие. Те, кто хотят. Те, кому это интересно. Сегодня профессиональные журналисты, не имеющие специального образования, высокомерно нас упрекают – журфаки плохо учат ремеслу. Отвечаю: мы неплохо учим ремеслу, но ещё лучше мы учим искусству. Прежде всего – искусству думать. Задумывающийся журналист – это великолепно! Это звучит гордо! (Извините, Алексей Максимович, за то, что я похитил у вас часть вашего высказывания.) Задумался – решил высказаться – вбросил в аудиторию свою точку зрения... Это ли не доказательство торжества свободного полёта мысли?

Тот, кто не уверен в себе – идёт за советом к преподавателям. Вадим Георгиевич Кулиничев создал на факультете «синдром подоконника». В любом пространстве факультета любой желающий мог его – Вадима Георгиевича – остановить и призвать к ответу. И Кулиничев отвечал – чаще всего у первого попавшегося на глаза подоконника. Вадима Георгиевича нет уже более десяти лет, а синдром живёт и процветает. Я, правда, предпочитаю неспешный разговор на кафедре, но это уже чистой воды факультатив.

Помните крик Осипа Эмилевича Мандельштама: «Читателя! Советчика! Врача! На лестнице колючей разговора б!»? Это и для нас актуально – читаем, советуем, врачуем. Без всего этого факультет просто невозможен.

– Реальности современной жизни скорректировали представление о лидере в культуре. Сегодня это человек, способный принадлежать к разным культурам, быть своего рода переводчиком между разными концессиями, разными традициями социально-политического опыта. Можно ли считать, что такое лидерство является продолжением преподавательской миссии?

– Чтобы ответить на этот вопрос, видимо, надо самому себе ответить на вопрос: а в чём, собственно, заключается суть преподавательской миссии? Я не уверен, что есть единственно верный ответ на этот вопрос. Миссия быть мессией, изрекать истину в последней инстанции? Быть энциклопедистом, от-

вечающим на все вопросы? Быть дядькой, утирающим носы и следящим за исправностью внешнего вида? Быть вождём, ведущим от победы к победе? Быть надзирателем, требующим от подчинённых приличного поведения в казённых стенах, а также в пространстве прилегающих к этим стенам окрестностях?

Миссия преподавателя вуза, мне кажется, ничем не отличается от миссии санитара, водителя маршрутного такси, фрезеровщика (если такая профессия ещё сохранилась в России), корабеля, ветеринара. Список профессий бесконечен. Миссия каждого живущего на земле – оставаться человеком, стремиться быть личностью, интересной окружающим. Если кто-то нуждается в общении со мной – это прекрасно! Если я никому не нужен – это грустно. Я не хочу быть переводчиком с одного языка на другой, потому что мне не нравится укореняющееся в современной социальной культуре членение на «своих» и «чужих». Меня не устраивает понятие «границы», которым сегодня легко оперируют культурологи, социологи, филологи. От деления на касты один шаг до признания собственной непогрешимости, собственного превосходства, собственного величия. Я вошёл в этот мир со словами «Азъ есмь!» и тем счастлив. Все остальное от лукавого!..

Мне нравится формула Николаса Гильена: «Я пошёл по дороге со всеми, и никто меня не прогонял». Знаете, не сразу, но постепенно я пришёл к важному для себя выводу: двигателем всего сущего в нашем мире является диалог. Сегодня привычным стало словосочетание «диалог культуры». Но ведь существует и диалог цивилизаций, и вечный диалог Хаоса и Космоса, и диалог сознаний, и диалог поколений, и диалог личностей, и диалог политических систем, и диалог экономических систем, и диалог мировоззрений, и диалог Разума и невежества... Помните Достоевского: «Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей»?

В моём представлении лидер – это не тот, кто ведёт за собой людей, а тот, кто готов постоянно поддерживать диалог. То есть

тот, кто знает: диалог – это признание равноправия сторон, ведущих дискуссию; тот, кто не боится того, что его точка зрения может быть подвергнута сомнению. Но одновременно – человек, стремящийся к лидерству, мне кажется, верит, что именно его позиция выглядит в глазах общества предпочтительной. Трагедия современных лидеров заключается в том, что собственную неправоту они признавать не научились.

– В последнее время выражение «культурная идентичность» стало неким расхожим выражением, а выражение тревоги за судьбу российской идентичности – едва ли не важнейшим показателем патриотичности. А как к этой проблеме относитесь Вы?

– Поэт Павел Коган писал:

*И пусть я покажусь им узким
И их всесветность оскорблю,
Я патриот. Я воздух русский,
Я землю русскую люблю.
Я верю, что нигде на свете
Второй такой не отыскать,
Чтоб так пахло на рассвете,
Чтоб дымный ветер на песках.
И где ещё найдём такие
Берёзы, как в моём краю.
Я б сдох как пёс от ностальгии
В любом кокосовом раю.*

Поэт погиб на сопке Сахарной под Новороссийском. Во время разведки боем.

Мне не очень понятно кликушество современных радетелей за чистоту любви к Родине. И уж тем более непонятны соревнования в этой борьбе. Какая связь между понятиями «культурная идентичность» и «патриотизм»? Мне в равной степени симпатичны и Ванька Жуков, и Том Сойер, и Гамлет, и Михаил Львович Астров, и Жан Вальжан, и Иван Северьянович Флягин.

Я не люблю разделительных союзов «или – или». Мне по душе союзы соединительные «и – и». Дело не в том, что представляет твоя, как Вы выражаетесь, «культурная идентичность», а в том, как ты сам осознаёшь свою собственную значимость. Сказал же Александр Сергеевич: «Самостояние человека – залог величия его». Вот и стой на своём! Утверждай самое себя, а не ковыряйся в персональных достоинствах собственного пятого пункта. Будь человеком...

Вот живёт в Воронеже Олег Григорьевич Ласунский. Абсолютно негромкий человек. Собирает. Книжки собирает. Автографы. Письма. Живёт на небольшую вузовскую пенсию. И вот недавно этот человек приобрёл за двадцать тысяч рублей редкую книгу. Его, естественно, спрашивают: «Зачем вы это сделали?» Олег Григорьевич отвечает: «Хочу, чтобы эта книга осталась в нашем городе...»

Я знаю в городе несколько меценатов, которые, не жалея своих средств, помогают городской культуре. Но Олег Григорьевич не меценат, покровительствующий городским деятелям искусства. У него просто дар такой – бережно относиться ко всему, что может быть утрачено. И я ни разу за полвека знакомства с ним не слышал, чтобы Олег Григорьевич Ласунский, собрав вокруг себя людей, говорил бы проникновенно: «Мы – патриоты родного города...»

Не люблю кликуш. Не принимаю людей, которые с высоты собственных представлений о мире выкрикивают высокопарные слова о национальном достоинстве и при этом презирают тех, кто не вышел пресловутым «пятым пунктом». В конце концов, дело даже не в том, что, как заявили американские учёные, в седьмом поколении можно найти родственные признаки между всеми, живущими на земле. Дело в ином: любовь (в том числе и любовь к России) – первейшее чувство, определяющее нравственное состояние личности. Любимый вопрос идиота: «Деточка, скажи, кого ты больше любишь – маму или папу?» Когда меня в детстве об этом спрашивали, я часто отвечал: «Шоколадку!»

– Как известно, у человека есть функциональная и мемориальная память. И последняя, по моему мнению, стремительно разрушается. Молодёжь, с которой нам с Вами приходится общаться, очень редко обращается к прошлому...

– Молодёжь мало читает, не особо интересуется театром, не слишком разборчива в современной продукции кинематографа. Музыкальная культура её ограничивается современными мелодиями (которые и мелодиями-то нельзя назвать) и ритмами. Канал «Культура», сохраняющий верность высокому искусству, застрял по своей популярности между молодёжным каналом «Ю» и детским каналом «Disney».

– Молодёжь не отводит глаз от компьютера – возможно, она слушает хорошую музыку в Сети?

– Но ведь молодых не так уж много на концертах в филармонии, в театре имени Кольцова. В ТЮЗ их приводят классами. Раз нет представлений о запасниках великой мировой культуры, нет потребности и в общении с ней... Вы спрашиваете, что делать?

Изю дня в день на лекциях и семинарах, в кулуарах и в аудитории, в обиходе и на специально организованных акциях напоминать о колоссальных ресурсах культуры в расширении эстетического кругозора, просто – в развитии представлений о мире. Войдите в аудиторию и перед лекцией по органической химии, например, скажите задумчиво: «Коллеги, я сегодня прочла (прочёл) удивительный роман (повесть, рассказ)». Не говорите банальное «Советую прочесть». Просто назовите имя автора и заглавие книги.

– Вы полагаете, народ тотчас побежит в библиотеку?

– Может, и не побежит. Но имя автора, возможно, останется в памяти. Неважно, какой – функциональной или мемориальной. А может, следует вставить цитату из художественного произведения в научный трактат. А может, сказать весело: «Давайте сегодня останемся после занятий и послушаем хорошую музыку!» А может, лекцию по математике начать с прослушивания записей «Виртуозов Москвы»...

Легче всего укрыться за фразой: мол, выросло поколение прагматиков, которым не нужно искусство, а подавай ремесло. Вот потому, что мы так думаем и не верим, что молодёжь может быть иной, мы смирились с нынешними эстетическими притязаниями молодёжки и не удивляемся, когда на вопрос: «Что тебе больше всего понравилось во время поездки в Египет?» раздаётся: «Танец живота».

— *А если бы Вам, Лев Ефремович, в Ваши девятнадцать-двадцать лет довелось оказаться в Египте, что бы могло Вам понравиться?*

— Девятнадцать-двадцать лет мне было в 1953-1954 годах. О каком Египте можно было тогда мечтать? Но пирамиды бы, наверное, посмотрел бы.

— *Последний вопрос. Когда-то Юрий Михайлович Лотман определил культуру как пространство имён собственных. Какие имена Вы вписали бы в пространство современной российской культуры? И нужно ли выделять в этом пространстве региональную территорию?*

— Современной России нужна вся мировая культура. Мы же не «Архипелаг Культлаг», состоящий из имён российских мастеров искусств. Необразован? Начни потихоньку с мифов Древнего мира и двигайся неспешно к стихам Бориса Пастернака (возможны варианты). Мне кажется, сегодня в мире два имени звучат актуально – Уильям Шекспир и Антон Чехов. Но и эти имена я никому не навязываю. Любой совет прост: найдите в себе художника, чей авторитет для вас очевиден. И – встречайтесь с ним.

2013

«КУЛЬТУРА – ЭТО ВОЗДУХ»

Беседа с воронежским поэтом Галиной Умывакиной

Многолетнее знакомство с Галиной Митрофановной Умывакиной меня привело к мысли, что когда в человеческой природе побеждает поэт, когда лирическое миропонимание становится доминантой во всех житейских делах, то стихи следует оценивать не как виртуозное владение словом, не как искусство самовыражения, а как жизнь. Ведь живёт столетиями поэзия великих авторов, обретая всякий раз созвучие с моментом прочтения.

Во время нашей беседы эта тема не обсуждалась. Мы говорили об университете, нашем городе и воронежской культуре. Но для меня все вопросы, которые я задавала Галине Митрофановне, были адресованы именно поэту. Я не ошиблась в своих ожиданиях. В ответах на обычные вопросы поэтическая натура моей собеседницы всегда брала верх над прозаическим быто-описанием... Происходящее – не столько факт, сколько образ.

Жизнь самой Галины Митрофановны в значительной степени связана с нашим городом, с творческими судьбами земляков, с воронежской культурой во всех её разнообразных проявлениях. «Воронежский текст», о котором мы будем говорить во время беседы с Умывакиной, – это текст, дополненный и её стихами. В них отчётливо различим и город, в котором дыхание поэта сливается с дыханием культуры.

• • •

– Галина Митрофановна, воронежцы связывают Ваше имя исключительно с поэзией. Но, благодаря университету, есть ещё одна нерасторжимая связь Вашей судьбы и нашего города. Вы –

выпускница ВГУ. Спустя годы как Вы определяете роль, которую сыграла alma mater в Вашей жизни? Вопрос не праздный. Потому что стать поэтом – это, в общем-то, особая судьба и не обязательно для этого какие-то университеты заканчивать. Мы помним историю Бродского, универсальная образованность которого сложилась без учёбы в вузе.

– В моей жизни университет занимал, конечно, большое место, особенно в молодые годы. Начнём с того, что я заканчивала математический класс 58-й школы (нынче гимназия Басова), притом была не хуже других. Но неожиданно для всех я выбрала филологический факультет. Для меня же это был осознанный выбор. Конечно, прежде всего потому, что я писала стихи. Ну, и в это время я была уже довольно начитанным человеком. Кроме того, на мой выбор повлиял Владислав Анатольевич Свительский. В 9-м классе он к нам пришёл на студенческую практику, заметил, вероятно, у меня какой-то интерес к слову, какие-то филологические способности, что-то предложил почитать, о чём-то поговорить... Вот за 9-й и 10-й классы я морально и сблизилась с ВГУ. По окончании школы выбора уже не стояло – только в университет, где, как мне сказали, и хорошие преподаватели, и учится много поэтов, и литературная жизнь кипит, и творчество ценится...

Вступительные экзамены сдала на все пятёрки – без репетиторов, без блата. Я была хорошо подготовлена, поэтому и учиться мне было довольно легко. И даже предметы потяжелее, как, например, введение в языкознание или иные лингвистические курсы, где надо было многое учить наизусть и системно мыслить, не вызывали напряжения.

ВГУ – это мои любимые преподаватели, например, Владислав Петрович Скобелев. ВГУ – это знающие и колоритные профессора: Анатолий Михайлович Абрамов, Алла Борисовна Ботникова, Виктор Александрович Малкин. Все – личности, и все совершенно разные. Со своим стилем, со своей глубиной подачи материала, со своим эстетическим и идейным уклоном.

Что ещё тогда было интересного в университетской жизни? Не знаю, как это сейчас, но тогда преподаватели никогда не отталкивали студентов. Они приходили на наши литобъединения. Неожиданно приходили. На филфаковские посиделки и общеуниверситетские Дни поэзии. Интересными были научные кружки, работа над курсовыми. Я старалась выбирать то, что мне ближе. Например, писала работу по сценарию Беллы Ахмадулиной «Чистые пруды» по произведениям Юрия Нагибина.

Хотя меня держали за достаточно сильную студентку и требовали с меня многого, но как-то всё больше и больше места стали занимать в моей жизни стихи. Благо, что в университете была масса поэтов – то есть действительно был котёл, настоящий творческий, не графоманский. Разные поэты, и это как-то тоже подпитывало. Вот так я дожила до пятого курса, родив на четвёртом первую дочь. Я с этим тоже справилась. Одну из курсовых писала по «Носу» Гоголя, дипломную – по повести Платонова «Джан». Это была первая дипломная работа в Воронежском университете, написанная по Платонову. Писала её под руководством Скобелева. Ну, вот, пожалуй, так.

– То есть главная значимость университетского прошлого для Вас связана с возможностью общения с глубокими и интересными людьми?

– Да, мне в каком-то смысле повезло – атмосфера была такая.

– Удивительно, какой исследовательский выбор Вы делали: Ахмадулина, Нагбин, Гоголь, Платонов... Это всё не просто очень серьёзная литература, но главным образом ещё не осмысленная или мало осмысленная в те годы. Важно, на каком материале ты формируешься, какие тексты овладевают твоим сознанием...

– Конечно. И заслуга в том не только моя, но и учителей. Поэтому я уже к окончанию университета очень сблизилась с моим научным руководителем Владиславом Петровичем Скобелевым, бывала у него дома. Так же и с Аллой Борисовной... То есть это был уже другой круг общения, на который я перешла. Меня приняли в некое воронежское филологическое сообщество.

Что ещё?.. Сейчас меня немного беспокоит, что когда я захожу в библиотеку – вижу, что там немного пустовато. А мы очень много времени проводили в библиотеках – и в университетской, и в Никитинке. И как там работалось!

– *По много часов каждый день.*

– Да.

– *Мне это знакомо. Скажите, пожалуйста, а вот не было ощущения, что университет в нашем городе какое-то особое место занимает? Что он не просто учебное заведение, а именно некое культурное пространство? Или мне так кажется?*

– У меня такое ощущение было. И это шло ещё из школы. Я была в первом наборе математического класса. К нам приходили профессора ВГУ – и Красносельский, и Соболев, и Митягин, то есть цвет математики, как мы понимали, не только воронежской, а советской и даже мировой. Поэтому университет ещё в школе для меня звучал как что-то очень значительное. И, без сомнения, город и университет были связаны. А Владислав Свительский добавил это ощущение, когда пришёл к нам на практику вести занятия. Симон Моисеевич Годник – наверное, у него были какие-то научные задачи и цели, когда он пришёл в школу и сказал: попробуем заняться литературным краеведением, издать литературную стенгазету... И это тоже был человек из университета.

– *А сегодня положение университета в городе изменилось? Его по-прежнему воспринимают как источник культурной энергии?*

– Мне бы хотелось, чтобы он занимал по-прежнему такое же место. Я сейчас не берусь судить.

– *Есть ощущение включённости ВГУ в жизнь Воронежа?*

– Мне кажется, да. Мы читаем о разных конференциях, на какие-то из них я даже прихожу послушать. Какие-то внутри-российские связи, международные контакты ВГУ... Но для меня не это главное. В годы моей учёбы университет ощущался как некий особый, отличный от школы, от улицы, от общества, от каких-то идеологических установок мир... Здесь царил дух свободомыслия. Всё-таки чувствовалось, что университет – это не-

кий другой, приподнятый над идеологизированным пространством Воронежа духовный пласт. Тот же Театр миниатюр, Театр песни, Дни поэзии... Студентов берегли. Если что – защищали от идеологических перекосов. Кого-то не удавалось сохранить, но в университете было – не скажу что много – но несколько таких случаев. Диссидентствующие студенты, самиздат, студенческие кружки... Кого-то исключали, кого-то переводили на заочное – старались оставить студентами, не поломать жизнь. Потом, к нам приезжали из столицы учиться. Принимали таких, несколько даже странных людей – даже исключённых из московских вузов. Воронежский университет славился своей толерантностью по отношению к разным мнениям, национальностям, политическим убеждениям.

– *А в других вузах с этим были проблемы?*

– Такие проблемы были в Краснодаре, Ставрополе, Ростове – особенно вот южных городах. Да и в столицах они тоже были, конечно.

– *Удивительно складывается судьба: Вы планировали заниматься наукой и не стали ей заниматься, но не перестали ей интересоваться. Вы и сейчас приходите в университет на конференции, регулярно пишете работы, посвящённые тем или иным воронежским авторам – Платонову, Мандельштаму... Поэту недостаточно быть только поэтом?*

– Ну, это тоже, наверное, университет. То есть настолько, видимо, меня хорошо выучили, воспитали... Вот и сейчас у меня в сумке два новых номера литературных журналов. В первую очередь я проглядываю стихи, а потом – отдел критики. Мне важно понимать, каков литературный процесс, какие книжки выходят, о ком пишут, о ком спорят. Ну и, само собой, не только в современном, но и в историческом аспекте. Сейчас очень много мандельштамовских материалов – я их все с удовольствием прочитываю. У меня такая потребность. Я осталась филологом.

– *Выходит, для Вас важен не только поэт, но и критическое осмысление его творчества?*

– Конечно. Есть люди, которые в этом смысле глубже меня, дотошнее разбираются – и я очень радуюсь той подсказке, той руке, которая, когда я читаю, меня ведёт. И вдруг какое-то сложное стихотворение Мандельштама или язык его начинают иначе восприниматься. Несмотря на то, что я стихи пишу и всё своё, казалось бы, ношу в себе, но всю жизнь филологический контекст мне зачем-то был нужен.

– *Галина Митрофановна, хочу поделиться своим ощущением. Кажется, в последнее время в Воронеже появилось поколение поэтов, творчество которых вызывает интерес у аудитории. Я не говорю, что это массовый интерес, как это было в 60-е годы – стадионы ценителей поэзии сегодня невозможно собрать. Но сам факт, что молодых поэтов хотят слушать, читать их стихи – мне кажется удивительным. После 10–15 лет общественного спада интереса к поэзии наблюдается некоторое оживление...*

– Я с Вами согласна, что был некий временной провал. Но дело ведь не в поэтах. Сейчас очень много авторов и очень много пишущих людей. Это с 90-х годов, конечно, началось. Я бы сказала, был выплеск – в журналах, книжки можно было за свой счёт издать, наконец, напечататься мог тот, кто по каким-то идеологическим причинам прежде не мог публиковаться. Но по отношению к поэзии был провал читательский. Если кто-то и привык читать, то скорее навёрстывал упущенное, читая прозу, мемуары, которые тоже перепечатывались, из-за границы приходили либо из архивов... А сейчас – вы правы – интерес к слову. Пока звучащему. У нас ведь достаточно много площадок в Воронеже. Не только «Петровский». Стихи читают и в «Х.Л.А.Ме», и в Центре современного искусства, и в библиотеке Пушкина, и в Никитинской библиотеке... Действительно, народ приходит и слушает внимательно. И «Мандельштамфест» в Камерном театре проходил при полных залах.

– *Так в чём всё-таки причина?... Что может сегодняшнему обществу сказать поэт?... Когда книжка Веры Сафоновой печат-*

талась в Издательском доме ВГУ, и когда один сотрудник принёс эту книжку домой, то его дочка сказала: это моя любимая поэтесса. Вот если бы я об этом факте не услышала, то не была бы уверена, что школьники знают молодых воронежских поэтов.

– Может быть потому, что поэзия порой мгновенно доходит до души человека. Какой-то возникает эмоциональный контакт. Потом, если брать воронежских поэтов, у них есть нечто общее, свойственное их поколению. Это Вера Сафонова, Мария Соколовская, Родион Прилепин, Лена Дудукина... Я бы так сказала, что появилась в поэзии некая социальность, которая прежде либо окольной была, либо не востребованной...

– То есть они говорят об обществе...

– ...и о времени, о том, что молодёжи нужно. При этом говорят по-молодому дерзко, не всегда так, как говорят по телевизору. И для меня, например, это очень обнадеживающий факт. Потому что люди думают о чём-то, сопоставляют, и души у них открытые... Это очень радует.

Что меня печалит в этой связи: университет перестал быть современным местом поэзии. Мне, думается, что дело, конечно, в Днях поэзии, которые сегодня – совершенная рутина.

– Надо просто и формат менять, и людей других приглашать, чтобы они оживили атмосферу.

– Совершенно верно. Надо предоставить возможность «задавать тон» молодым и талантливым поэтам, на которых ходит молодёжь. Среди таких, кстати, немало выпускников ВГУ.

– Да, и Антон Калашников, и Вера Сафонова... Можно найти и других университетских поэтов... Согласна с Вами.

Галина Митрофановна, пространство воронежской культуры очень часто характеризуют как литературоцентричное. Считается, что мы – один из тех немногих российских городов, с которым связана жизнь выдающихся поэтов и писателей. И мы должны эти традиции продолжать, сохранять. Феномен «воронежского текста» сегодня изучают, исследуют... А что такое для Вас «воронежский текст»?

– В 60-е, 70-е годы сформировалось, а в начале 80-х годов укрепилось в литературной критике понятие «воронежская школа поэзии». Имелись в виду, конечно, прежде всего Жигулин и Прасолов. То есть два довольно крупных поэта, которые вышли на российский уровень. Ну, и Олег Шевченко, Людмила Бахарева, Станислав Никулин, Виктор Поляков... В общем, был определённый взлёт поэзии, причастной к Воронежу. Да, между прочим, когда стала печататься в столице Елена Фанайлова – уже в 90-е годы – то первые же её публикации заметили, а в комментариях от редакции указывалось, что была вот такая «воронежская школа поэзии», и вот теперь Елена Фанайлова – представитель уже иной её волны. Ну, в общем-то, мне кажется, что и сейчас у нас есть очень достойные авторы, которые печатаются не только в Воронеже, но и в столицах.

Хотя, собственно, никогда в Воронеже поэтический процесс не прерывался. Слава Богу! В 80-е годы поэтическую волну подхватило литобъединение при Союзе писателей, которое я вела, и клуб «ЛиК», потом «Зинзивер», сейчас тоже новое поколение пришло, продолжает традиции по-своему... Но воронежский текст – это немножко другое. Это научное понятие, связанное именно с воронежской семантикой, с образом города. Не обязательно – визуальным, может быть образ и литературный – обращение к Бунину или Платонову, Мандельштаму, Кольцову. Наш филологический факультет начал работу в этом направлении. Я даже в первой конференции принимала участие. И мне думается, что тема эта перспективная и её надо развивать. И есть о ком писать, кого исследовать... Тот же Валентин Нервин с его последним сборником «Воронежское время».

– *Мне кажется, что любой поэт не может избежать соприкосновения с пространством и временем своей жизни.*

– У некоторых авторов это отражение неявное. А у Нервина, конечно, очень много воронежских реалий – и географических, и погодных, и книжных, и гастрономических...

– *И всё-таки, литературный образ Воронежа – он какой?*

– Город наш непростой. Без сомнения, он литературоцентричный. Даже тот факт, что у нас так много памятников писателям, об этом свидетельствует. Люди хотя бы знают их по памятникам, а если знают, то кому-то ещё подскажут... Каждодневное зрительное напоминание: мемориальные доски, памятники, литературный музей, домик Никитина... Это очень важно. Может быть, в недалёком будущем появятся Бунинский музей и квартира Мандельштама... Я рада, что на моём веку многое изменилось, многое появилось.

Очень много культурных событий в нашем городе – каждый день что-то происходит: какая-то экскурсия пешая либо велосипедная. Разные литературные акции бывают. Где-то читают стихи, где-то слушают лекцию. Журнал выходит. По-разному можно относиться к «Подъёму» – у него есть достоинства, есть недостатки, но то, что журнал сохранили – это очень важно. Ну, «Ямская слобода» тоже свою нишу занимает, так же, как и «Университетская площадь». И в этих изданиях везде воронежская тема. Я Валентина Нервина уже назвала. Недавно вышло очень интересное издание – визуальная и поэтическая «бродилка» по Воронежу с гравюрами Дениса Булавинцева и стихами Лены Дукиной.

Но мне почему-то кажется, что в Воронеже это было всегда. Некий яркий культурный пласт – он может быть то глубже, то тоньше – но он был всегда ощутим. Иногда бывал с отрицательным оттенком, но тем не менее он был. И в то же время есть и нечувствительность, какая-то инертность по отношению к литературе. Хотелось бы большего количества людей, вовлечённых в эту культурную сферу.

У нас проходит много детских чтенческих конкурсов. То Кольцова, то Бунина читают, то Жигулина... Пять лет назад даже был конкурс «Воронеж читает Мандельштама», в нём 250 человек участвовало. Слушатели были поражены – прекрасно читали! Так что – спасибо нашим учителям. И библиотекарям. Я очень рада, что в Воронеже до сих пор литературные традиции сохраняются.

– Да, сейчас город живёт активной культурной жизнью – сложно не заметить...

– И выставки, и театры, и концерты, и фестивали...

– Можно ли в этом случае сказать, что эти изменения в воронежской культуре достигаются усилиями отдельных людей, правильной культурной политикой, усилиями департамента, поддержкой губернатора?

– Несомненно. Поддержка ощущается. Некие идеи исходят от губернатора, другие – из департамента культуры. И при участии культурного сообщества они воплощаются в жизнь.

Мне думается, что последние годы – при А. В. Гордееве, благодаря его инициативе, – воронежская культура активно развивается. Понимаете, ведь дело ещё в том, что наш губернатор – книголюб, он любит читать – не только Платонова, но и других авторов. Он любит театр, посещает музеи и выставки.

– Галина Митрофановна, а зачем губернатору надо так активно лично заниматься культурой? Понятно, если речь идёт о развитии агропромышленного комплекса или решении социальных проблем, а здесь вдруг – культура...

– А просто он человек культурный. Культура – это воздух. Во всяком случае для меня. Лиши, к примеру, меня возможности читать книжку, сходить в театр, на хорошую выставку, послушать музыку...

– То есть люди, которые вот этого воздуха не имеют – они не смогут хорошо работать?

– Я думаю, что Алексею Васильевичу лично нужны хорошие спектакли, ему хочется посмотреть хорошую выставку. Но и мы все тоже того же хотим.

– А вот Союз писателей. Ведь есть разные мнения – зачем сейчас творческие союзы? Не являются ли они каким-то рудиментом прошлого? Зачем поэтов-писателей объединять?

– Ну, в каком-то смысле творческие союзы, конечно, являются рудиментами. Особенно Союзы писателей. Художникам нужен, наверно, Союз. Их искусство зрелищное, понят-

нее другим людям, чем писательская деятельность. Им нужен пленэр, творческие дачи, выставки... Нужно ли объединять писателей? Ну, когда-то они не были объединены. Сначала – ещё в XIX веке – случился литературный фонд – для помощи «малоимущим, больным и пьющим» писателям. В начале XX века возникла масса литературных групп и течений, то есть творческих объединений. Символисты, акмеисты, имажинисты, обэриуты, конструктивисты, футуристы... В условиях революционного сдвига, когда рушилась одна жизнь и возникала другая, рождалась и надежда на новое время. Люди стали «кучковаться». Скорее, по эстетическим признакам. Потом более крупные возникли объединения, к примеру, РАППовцы... И так до 1934 года. С одной стороны, сами писатели дали пример, что они хотят объединяться. С другой стороны, этот процесс был бесконтрольным: много разных, за всеми не уследишь. Надо объединить и посулить блага: пенсии, гонорары, творческие дачи, писательский кооператив...

– *И такая зависимость от Союза сокращала творческую свободу.*

– Бывало и так. Хотя и в этих ситуациях оставались люди независимые, но... Материальная вещь ведь очень сильная приманка: и о старости надо подумать – чтобы пенсия была, чтобы не перестали печатать, не лишили гонорара... Так что этот орган, конечно, был во многом подавляющим, выстраивающим писателей в колонну. А сейчас – зачем это нужно?.. Посмотрим, может и нужно будет. Но когда случились 90-е годы, жизнь перевернулась полностью – другая страна, другие законы... Поэтому, естественно, произошло разделение писателей, прежде всего тех, кто ещё вчера был единым Союзом писателей СССР. Потому что там были разные люди, и вот по эстетическому, идеологическому признаку пришлось разойтись. А с другой стороны – это же ведь в традициях русской литературы – западники, славянофилы... Вот и сейчас существуют разные писательские сообщества, хотя мы не имеем ни гонораров, ни помощи Литфонда, ни пенсионного обеспечения,

ни больничных, ни Домов творчества... Всё-таки человеку важно жить и знать, что ты не один.

– *То есть писателю необходим диалог?*

– Конечно. И пусть в Воронеже нас всего 27 человек в Союзе российских писателей, и, может быть, мы не так часто встречаемся, как надо было, но мы поддерживаем друг друга, понимаем и разделяем какие-то вещи – и эстетические, и идеологические. Хотя у нас тоже споры бывают, у людей разные мнения, но, во всяком случае, это такой дружественный круг.

– *Галина Митрофановна, а вот если бы у Вас была возможность что-то изменить, кого-то пригласить в город, что бы Вы сделали?*

– Слава Богу, люди к нам приезжают в гости. Разные люди – и актёры, и музыканты, и кинодеятели, и литераторы. Некоторые – на какое-то время, некоторые – на один день. Существует общение, такое важное для города. Иногда очень важное, например, приезд Александра Сокурова. Или когда приезжает Дмитрий Быков – человек с полемическими взглядами. И он близок мне и независимостью, и свободомыслием, и своей равновесностью. Некоторые считают, что Быков – это такой таран либеральный, нет, это очень вдумчивый человек, не теряющий надежду.

Что меня, как потребителя культуры, сейчас в нашем городе болезненно задевает? Это балет и, может быть, хореографическое училище. Вот если бы губернатором была я, то я бы занялась хореографическим училищем. Новое помещение для занятий, улучшение условий общежития, чтобы могли жить нормально ребяташки... Потому что балет – это очень современное, очень перспективное искусство, которое развивается сейчас громадными скачками. Пластика – прекрасная альтернатива реальности, перегруженной словами. Мы столько всего наговорили, такую обильную информацию в себе несём, не только важную: из книжек, из научных статей, с чем мы живём, радуемся и работаем, то есть профессионально её перевариваем, – но ведь ещё

есть телевизор, есть Интернет... И вполне естественно, что мы немножко перегрузились словами.

Вот почему сегодня даже драматические театры переходят на язык пластики. Скажем, театр Вахтангова и его «Анна Каренина». Или постановка «Идиота» – без слов. Это балет. Это музыка, которая очень нужна человеку, особенно во времена сложные, которые мы переживаем. Время кризиса не только экономического, но и какого-то... может даже интеллектуального, духовного. Потому что – тревога. Тревога просто из-за реальной жизни. Мы начали с культуры, но ведь когда книжка стоит больших денег и когда ты идёшь в магазин за хлебом насущным, ты понимаешь, что тебе не хватает этих денег... А музыка – она врачует всё-таки лучше всего. Помимо поэзии, конечно.

– А вот как сделать так, чтобы наша молодёжь выходила из стен университета с хорошей культурной базой, чтобы она испытывала потребность в развитии культурной среды? Что же для этого нужно?

– Не знаю... Мне кажется, сейчас многое делается. У нас вот и факультет культурологии даже есть. И на филфаке такие интересные специальности – издательское дело, искусство и гуманитарные науки... Ну, к сожалению, есть люди, которым это не нужно. И надо это признать. Мы говорим: не хлебом единым... Но, я не знаю, сколько процентов населения – 10 или около того, нуждается в плодах культуры, чтении, музыке...

– То есть культура элитарна?

– Я не люблю слово «элитарна». Она просто не всем даётся.

2016

ВО ИМЯ ГУМАННОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ МИРА

*Беседа с директором Воронежского областного
художественного музея им. И. Н. Крамского
Владимиром Дмитриевичем Добромировым*

У человека, проработавшего в сфере культуры многие годы, должен выработаться свой стиль, свой почерк, своя манера. Ведь дело приходится иметь не с тривиальными вещами, а с вещами исключительными, творческими, требующими интерпретации и особой подачи. У Владимира Дмитриевича был свой стиль, стиль искусствоведа и музейного работника. Слагаемые этого стиля сформировались и под влиянием учёбы, и под влиянием тех качеств человеческих, которые ему подарила природа, и, конечно, жизненного опыта.

Первая грань неповторимой манеры Добромирова заключалась в профессиональной универсальности. Все виды работы в Художественном музее он знал не понаслышке. В разное время в этом музее он осваивал различные ипостаси особой музейной жизни, которой нельзя обучить ни в одном вузе. И сегодня, выполняя управленческие функции, он в любой момент готов был взять на себя задачи и проектировщика, и дизайнера, и фондовика, и экскурсовода...

Вторая грань стиля – это живая связь с современным художественным процессом. Внимание Добромирова как музейщика должно было быть сосредоточено на коллекциях старого искусства. Фонды Музея Крамского – немалые. Есть в чём увязнуть с головой. Но Владимир Дмитриевич всегда является активным участником современного художественного процесса. Это дава-

ло возможность музею демонстрировать непрерывность и взаимообусловленность искусства прошлого и современности.

Третья грань – самая редкая и самая виртуозная способность Добромирова. Он умел писать об искусстве. Ему было, что сказать. И не только потому, что он прекрасно владел словом и хорошо знал предмет, а потому, что обладал огромной культурной эрудицией и способностью вести исследование. Но самое главное, он любил-то и тех, о чём и о ком он писал.

Ещё одна грань его стиля – это эстетическая природа его существования. В его понимании это существование, видимо, должно было обязательно включать и тот изысканный костюм, в который он будет одет, и ту неспешную, созерцающую походку, с которой он продельвает каждый день путь от дома до музея и обратно, и ту надпись в книге, которую он сделает адресату. Говоря в недавнем газетном интервью о памятнике Бунина, Добромиров подчеркнул, что памятник стоит очень удачно, его хорошо освещает солнце.

И в беседе, которая состоялась на страницах «Университетской площади», можно снова почувствовать неповторимый стиль Добромирова.

• • •

– Владимир Дмитриевич, вполне логично, что нашу беседу я предлагаю начать с вопроса о музее. Думаю, что Ваш путь в Областной художественный музей не только мне, но и многим воронежцам представляется закономерным и естественным. Хотя нельзя, наверно, исключать и роли случая в этом жизненном сценарии. Но речь не об этом. Полагаю, что именно естество Вашего существования в недрах музея позволяет мне задать Вам вопрос: «А что есть музей?» В какой музей Вы пришли? И какой музей Вы строите? Сто лет назад в главном манифесте искусства будущего, каким его представляли футуристы, Филиппо Маринетти провозгласил: «Музеи – кладбища!.. Да и что можно увидеть в старой картине, кроме вымученных потуг художника,

бросающегося на барьеры, которые не позволяют ему до конца выразить свои фантазии? Млеть перед старой картиной – то же самое, что выливать эмоции в погребальную урну вместо того, чтобы дать выпустить их на простор в бешеном порыве действия и созидания». Музей имеет жизненные силы, энергию преобразования, или он выступает красивой усыпальницей уже ушедших в прошлое культур?

– Мой путь в Музей, вероятно, начинался со случая, который впоследствии вырос до закономерности. В период университетского обучения, помню, на занятиях по страноведению, которые вела у нас замечательный педагог из Риги Дзидра Яновна Калнынь. Вот тогда я испытал досаду, что не могу отличить одно направление от другого и определить суть каждого в отдельности. Стал изучать более пристально, затем собирать искусствоведческую литературу, и мои занятия в стремлении познать философию творчества переросли в увлечённость и в главный интерес. Поэтому, когда в 1978 году появилась возможность прийти на работу в Музей, я уже не раздумывал. Пришёл, чтобы остаться навсегда.

Деятельность Музея в те времена была очень робкой, сводилась к идеологически сформулированным положениям о необходимости пропаганды советского образа жизни средствами изобразительного искусства. Те имена, которыми мы сегодня гордимся, что они есть в нашей художественной истории, тогда не были популярны, за приобретение, пополнение коллекции произведениями Древина, Поповой, Фалька, Жегина, Романовича, Ларионова, бубнововалетцев (включая нашего земляка А. В. Куприна) можно было не только выговор получить, но и быть уволенным с работы. Я это испытал на себе – после доноса вследствие закупки нескольких работ Романовича, о том, что «музей приобретает произведения, противоречащие реалистическому направлению в искусстве». Совсем уволить меня из закупочной комиссии было невозможно, т.к. я был главным хранителем, но от роли председателя закупки был отстранён, поте-

ряв второй дополнительный голос. Ситуация в Музее несколько оживилась ближе к середине 1980-х годов, когда наш директор Е. А. Резникова вдруг пришла к мысли: «Мальчики, моё свободомыслие в искусстве останавливается на Марке. Ищите явления, аргументируйте, будем стараться работать без пробелов в периодах». Вот тогда мы и приобрели массу работ, которые впоследствии стали называть «Другое искусство», т.е. альтернативное официальному, искусство серьёзное, «философичное». Но выставку его мы ещё так и не сделали, – но она всё время у нас в планах, нужны средства для оформления.

Негативное отношение футуристов к роли музея – это их беда, беда строителя, взявшегося строить здание с крыши, без фундамента. Эль Лисицкий призывал снести всё предшествующее в искусстве и «строить на расчищенном пути», т.е. отменив традицию делать попытку создать новую эстетику. Опыт показал ошибочность такой постановки, что и объясняет кратковременность существования направления. Идея надстройки без базиса неосуществима. Более того – когда проходила ломка старой общественно-экономической формации, любые разрушительные тенденции, несомые авангардом, были как нельзя кстати новой власти. По мере того, как она начинала стабилизироваться, новые власти отдали предпочтение традиции, как основе именно более устойчивой. Строя музей, прошлые и современные музейщики основываются на «Философии общего дела», учении основателя русского космизма Н. Ф. Фёдорова, понимавшего музей как некий «собор лиц», вновь возвращаемых к жизни усилиями, исследованиями, памятью музейных сотрудников, способствующих воскрешению предшествующих поколений отцов. Ни один, пусть даже самый захолустный музей в этом смысле не может быть мёртвым телом, напротив, он оживляет в человеке человека, побуждая его гордиться своим прошлым и мастерством предшественников, их подвигом во имя гуманного преобразования мира. Человек, лишённый понимания культурной роли своего народа, никогда не знает, ради

чего будет жить он сам и во имя чего и что он будет защищать в своём отечестве. Поэтому главная задача музея – создание своих приверженцев, привлечь к себе и научить, отыскивая самые разные формы общения со своей средой. Это уже отдельная проблема.

– Музей как хранитель культурно-художественного наследия закономерно вписался в контекст размышлений о сущности новейшего искусства. Интерес художественной культуры последних десятилетий к бедности и мусору, считают, например, такие исследователи, как Т. Адорно и Б. Гройс, можно объяснить страхом. Под угрозой окончательного торжества прогресса искусство хотело бы сохранить дорогой ему мусор жизни хотя бы в музеях. И именно то, что искусство во все времена зависело от механизмов музейного хранения, автоматически превращает его в абсолютно консервативную форму. Владимир Дмитриевич, а Вы разделяете суждение о генетически обусловленном консерватизме искусства?

– Вопрос о новейшем искусстве – сложный и многогранный. Что к нему отнести? Эпатаж Ларионова и современные «приколы» вроде «Здравствуй, лошадь, я Будённый» (не помню, чья картина) – понятия абсолютно противоположного порядка. Торжество прогресса и художественная деятельность не полярны. Я всегда относился к искусству как к средству духовного сопротивления подавляющим человеческую личность обстоятельствам. Сопротивление, возможно, наверное, и из помойки, но смысл всё-таки в том, чтобы встать и отряхнуться. Именно искусство будет искать для этого необходимые и всё новые формы. Вопреки всем представлениям об искусстве прошлого как явлению консервативному подлинное искусство всегда будет оставаться современным, ибо в нём бьётся пульс вызвавшей его к жизни эпохи, на все времена сохраняющий ценности общечеловеческие и вневременные. Меняется лишь изобразительная пластика, по своему обнажающая нерв современности. А здоровый консерватизм – это залог устойчи-

ности существования и приверженности к новаторскому продолжению исконной традиции.

— Многие теоретики постмодернизма говорят о кризисе репрезентативности. Сегодня художника и зрителя не объединяет единая история искусства. Отсутствие универсального контекста, господство случайного, субъективного оказывается важнейшим компонентом модели современного художественного процесса, где нет места познанию внешней действительности. Как Вы считаете, можно ли действительно говорить о том, что произведение искусства перестает играть роль документа эпохи?

— С начала XX века художника и зрителя единое художественное пространство действительно не объединяет. И в этом, право, ничего противоестественного нет. По определению Пикассо в XX веке каждый художник приобрёл право изобретать собственный изобразительный язык от «А» до «Я». Восприятие многообразия такого искусства требует от зрителя более глубокой ориентации и знаний. Ну что тут поделаешь, восприятие искусства стало столь же субъективным, как и сам процесс творчества. Искусство – категория чувственная, всякое произведение – слепок души художника. Если он нездоров – его произведение будет относиться к тиражированию болезни. Художник, преисполненный любви к действительности, будет представителем жизнеутверждающего творчества. И автор мутной воды, пены, и автор благородной работы волны оставляют после себя документы своей эпохи, но подлинно художественными документами эпохи я всё-таки называл искусство жизнеутверждения.

— Сегодня очень много говорится о значимости виртуальных ценностей, как духовных, так и материальных. Печатную книгу вытесняет электронная, эпистолярную форму СМС-сообщения, фотокарточку – цифровой аналог... Складывается ощущение, что очень скоро подлинность вещи, её аутентичность станут рудиментами. В прямом смысле привычные артефакты куль-

туры просачиваются сквозь пальцы, становятся невидимыми... Разговоры о виртуальном музее в этом контексте кажутся более, чем актуальными. Как Вы относитесь к этой ситуации?

– Возможности различных виртуальных решений я отнёс бы к дополнительному арсеналу выразительных средств, которыми владеет современный человек. Это всего лишь инструменты. Пользоваться ими будут в зависимости от индивидуального уровня культурного развития. Всему своё место. 90 процентов моей корреспонденции (точнее, сообщений) принадлежат компьютеру. Но когда нужно общение от души к душе, когда я знаю, что тот или иной человек является приверженцем эпистолярного жанра – я беру в руки обыкновенную ручку и обычный конверт. А виртуальный музей всё-таки считаю нужным, именно он поможет школьнику из обширной российской глубинки просмотреть современные художественные материалы, отстоящие от него на многие сотни километров.

– *Мне думается, что одним из критериев успешного культурного развития является согласованность функционирования всех органов тела культуры. Современный музей должен осуществлять очень широкие и высокопрофессиональные взаимодействия с наукой, образованием, СМИ, творческими союзами, другими институтами культуры... Что из обозначенных связей представляется Вам наиболее проблемным?*

– Современный музей должен разрабатывать самые разнообразные формы связей с обществом, в которое он вписан. Это невозможно без связей с различными институциями. И сами музеи, и творческие союзы, и СМИ, и всякие культурные учреждения должны взаимодействовать во имя общей задачи – гуманитарного и культурного просвещения человеческого сообщества. Если всё это действует – есть только одна проблема – достучаться, действуя сообща.

– *Восприятие произведений искусства – очень тонкий, требующий особой эстетической подготовки процесс. Смело утверждать, что эстетическим воспитанием в наши дни всерьёз ни-*

кто не озадачен. Нет и продуманных государственных программ. Эта ситуация усугубляется тотальным распространением суррогатных форм массовой культуры. Без грамотного зрителя не может быть качественного музея. Вам приходится принимать участие в её разрешении?

– Скажем прямо: если бы музеи делали выставки под собственный вкус, их посещали бы эстетствующие единицы. Но уровень образования, способности понимания различны. Поэтому здесь считаю важным вовлечь любого зрителя в процесс. Человек ведь способен к развитию, способен подниматься от низшего к высшему в своём восприятии. Поэтому мы стремимся привлечь самого разного зрителя, делая выставки для людей разных образовательных цензов. К сожалению, однако, выставки с точки зрения художественности более содержательные, посещаются хуже, чем выставки с брэндовыми именами. Потому наряду с выставками русской или французской гравюры, живописи академика, народного художника России Олега Савостюка, мы проводим и выставки Екатерины Рождественской и Никаса Сафронова. Уверен, что откликающиеся на эти харизматические имена люди в противном случае вообще бы никогда не пришли в музей и не узнали бы о существовании «храма искусства». Но, побывав раз и сопоставив представленные в нём ценности, они обязательно вернуться в музей снова за новыми, иными впечатлениями. Борьба за зрителя имеет всё-таки разные формы, как бы не нравились нам некоторые из них. К сожалению, каждый музей решает эти свои проблемы на собственный страх и риск и без каких-либо продуманных государственных программ. Даже в области сохранения культурных ценностей мы до сих пор продолжаем пользоваться Инструкцией от 1983 года.

– Понятие «культурный шок» как защитная реакция при столкновении с другой культурой, когда перестают «работать» ранее усвоенные культурные ценности и модели поведения, было введено в научный обиход в 1950-е годы Калерво Обергом. Россия-

нам культурный шок за последние двадцать пять лет доводилось испытывать не только тогда, когда они оказывались за пределами страны, но и когда происходило неожиданное знакомство с некоторыми гранями современного отечественного искусства. Скажите, Владимир Дмитриевич, а были ли на Вашей памяти «шоковые» события в культурной жизни Воронежа?

– Да, было в моей практике такое шоковое состояние, которое раскрыло мне глаза и сделало расположенным к восприятию искусства содержательно насыщенного, проблемного. В 1970-е годы, бывая во многих городах – и в Тюмени, и во Львове, не говоря уж о столицах, зачастую ощущал, что не покидал родного Воронежа, – всё одинаковое во всех выставочных залах, одни и те же образы, иллюстрирующие газетные передовицы. Такое чувство было не только у меня, ведь народ поднялся, образовался, хотел видеть в искусстве если не ответы, то постановку тех или иных вопросов, которые относились к сути бытия, выражали бы миг переживаемой сегодня внутренней жизни. И вдруг в Воронеже (я ещё учился в университете), в Музее – персональная выставка Бориса Каткова – вместо кочегаров, натруженных доярок и умудрённых опытом председателей колхозов – острые современные композиции – обнажённый и беззащитный торе-ро перед разъярённым быком, бумажные мнущиеся люди, в никуда ускользающий эскалатор, несущий вереницы одинаковых лиц, поэт с птицей в золотой клетке в руках... Всё это делало зрителя участником разыгрывавшейся драмы, из которой нужно было искать выход... Катков той так высоко тогда поднятой планки больше, к сожалению, не взял. Но тогда он сказал всё, что по тем временам нужно было сказать. Потом я встречал много единомышленников, которые испытали на той выставке то же, что и я. Думаю, что впоследствии заниматься авторами, причисляемыми к так называемому «Другому искусству», я начал, испытав импульс катковской выставки. Далее все события положительного или негативного порядка привычно включались в уже сложившуюся систему.

— Владимир Дмитриевич, Вы очень много и интересно занимаетесь издательскими проектами. Издания по искусству, подготовленные Вами, отличаются высоким профессиональным уровнем и содержания, и оформления. Что у Вас в ближайших планах?

— Публикация музейных фондов – это одна из задач, которую мы неизменно преследуем, последовательно публикуя наиболее ценные и полные части коллекций из нашего собрания. Уже опубликованы коллекция гравюр французского художника XVIII века Жана-Жака де Буасье, коллекция Петровской гравюры; издан альбом русской живописи XVIII–XX веков, альбом, посвящённый творчеству заслуженного художника РСФСР Ю. Ф. Внодченко; совместно с французскими коллегами издан альбом произведений нашего земляка П. Д. Шмарова; при поддержке Благотворительного фонда Михаила Прохорова сотрудниками музея подготовлен и только что увидел свет альбом-каталог П. А. Нилуса – это только наиболее ключевые из предпринятых изданий. В настоящее время готовится к изданию альбом произведений народного художника РСФСР М. И. Лихачёва из собрания нашего музея, надеемся, что ко Дню города мы успеем издать эту книгу. Одновременно продолжаем подготовку материалов для издания произведений западно-европейской школы живописи. Потом дойдёт очередь и до графики... Должен сказать, что издательских планов больше, чем средств для их осуществления.

— В заключение, Владимир Дмитриевич, хотелось бы попросить Вас охарактеризовать перспективы развития изобразительного искусства в Воронеже. Есть ли сегодня школы? Сохраняются ли традиции прошлого?

— Что касается вопросов школы, нужно сказать, что в нашем искусстве всегда преобладала реалистическая традиция, ведущая своё начало от последователя и друга И. Н. Крамского Льва Григорьевича Соловьёва – художника, создававшего в Воронеже Бесплатную рисовальную школу и работавшего в духе передвижничества. Можно говорить о школе ученика

И. Е. Репина живописца А. А. Бучкури, но и она пресеклась в связи с упразднением Воронежского художественно-промышленного техникума, а деятельность созданного вновь Воронежского художественного училища была прервана войной. Сейчас в городе работает несколько художественных вузов и факультетов, преподаватели которых прививают своим студентам не только технические навыки, но не в последнюю очередь обучают художественному мышлению. Но и в данном случае речь можно вести не о школе, а о стилях, в которых, конечно, традиционная реалистическая традиция преобладает.

2011

МУЗЕЙ, ГДЕ «ЖИВЁТ» ВДОХНОВЕНИЕ

*Беседа с директором Воронежского областного
литературного музея им. И. С. Никитина
Светланой Анатольевной Деркачёвой*

Тихой гаванью назвать Музей имени И. С. Никитина сегодня нельзя. И это связано не только с тем, что современный музей решает значительно больше социальных и культурных задач, чем прежде, но и с тем, что во главе этого учреждения стоит руководитель, который стремится вывести все направления деятельности на максимально возможный уровень.

Знаю Светлану Анатольевну Деркачёву только в этом её нынешнем статусе – директора литературного музея. Прежние этапы её деятельности протекали вне Воронежа. Почти десять лет непосредственной работы бок о бок с ней дают мне основание судить о константах и переменных стилях её работы.

Наблюдала, как активно и последовательно происходило освоение Светланой Анатольевной региональной истории литературного процесса. И чаще всего ей было недостаточно для решения тех или иных рабочих моментов довольствоваться только фактической информацией исторического или литературоведческого характера. Светлана Анатольевна читала тексты художественных произведений. Они давали эмоциональный заряд и формировали систему образов, без чего она справедливо не видит плодотворной работы при создании музейного продукта. Другой её важнейшей установкой было стремление соединить усилия различных служб музея для решения поставленной задачи, задать командный дух в реализации творческих целей. И здесь, как и в первом случае, постоянство управленче-

ских принципов всегда наталкивалось на множество возникающих обстоятельств.

Но самой показательной характеристикой руководства для Деркачёвой всегда оставалось единство формы и содержания в любом музейном деле. От коллег она требовала не формальной реализации культурных проектов, а глубоко осмысленного и адекватно выраженного решения. Очень часто сама демонстрировала, как важно решение культурных задач соотносить с формой их решения. И здесь нельзя упускать из поля зрения ни манеру речи, ни логику аргументации, ни визуальный образ самого сотрудника... В культуре нет мелочей.

• • •

– Светлана Анатольевна, что, на взгляд директора,ковым Вы являетесь уже более 10 лет, определяет самую большую трудность в управлении Музеем, который состоит из нескольких подразделений, у каждого из которых свои особенности? И что доставляет наивысшее удовлетворение?

– Любой музей – это самый сложный организм, который во многом определяется домом – его историей, сохранностью, техническим оснащением, безопасностью, удобством для посетителей и самих работников. Здесь абсолютно всё имеет значение и требует ежедневного внимания. Именно в этом, пожалуй, самая большая трудность для меня как руководителя, ведь у музея имени И. С. Никитина таких домов шесть! Один из них – музей-усадьба Д. В. Веневитинова – находится за пределами города, в Рамонском районе. Два здания (Мещанская управа и Дом Тюриных) нуждаются в реставрации. Сейчас здесь ведутся проектные работы и создаются новые концепции экспозиций. Это огромный коллективный труд! Очень непростой, но безумно интересный! К тому же для музея это важнейшая историческая веха в его развитии.

Отдельная тема – внушительные территории с парковыми зонами, зелёными насаждениями, прудом, цветниками и газонами.

Трудности в управлении таким учреждением по сравнению с музеями, где здание только одно и нет обширных пространств, требующих ухода и сохранения исторических ландшафтов, очевидны.

Но многое в работе, безусловно, доставляет радость и приносит чувство удовлетворения. Прежде всего, благодарные посетители. Это наш ориентир. А также командный дух творчества и вместе с тем работа на результат. Победы – большие и маленькие. Радует, что музей стремительно развивается, а коллектив получил признание профессионального сообщества страны. Особенно приятно, когда трудности удаётся трансформировать в преимущества: каждый из шести музеев сегодня имеет своё лицо, неповторимую атмосферу, замечательные традиции, а значит и своего заинтересованного, благожелательного гостя, посетителя, друга.

– Особенности Вашего музея, как я понимаю, связаны и с его профилем. В литературном музее надо говорить не только о творцах, но и об их творениях. Учитывая, что интерес к книге у наших современников явно ослабевает, как Вам удаётся поддерживать живой интерес у аудитории к музею, сохраняющему литературное наследие прошлого?

– Судя по количеству посетителей и друзей нашего музея, интерес к нему с каждым годом только возрастает. Думаю, что это не случайно. Воронеж принято считать городом «литературоцентричным». У нас действительно много писателей, которые на воронежской земле жили и творили, немало памятных мест, связанных с их биографиями. А это значит, что музей осуществляет свою деятельность в благоприятной городской среде, где много людей увлечённых, искренне заинтересованных в изучении литературы с воронежской «пропиской». Более того, мы формируем запрос на такое изучение. Как нельзя кстати в данном контексте звучит высказывание И. Гёте: «Велика радость творчества, но как счастлив и тот, кто радостно вникает в творчество чужое». Литературные экспозиции – это не просто собрание раритетов, но и погружение в атмосферу твор-

чества. Мы стараемся наполнить пространство каждого музея чувством, эмоциями, образами литературных произведений, используя для этого самые разнообразные средства – от художественных приёмов при построении экспозиции и новейших технологий до знакомства с текстами. Причём текст писателя в фильме, спектакле, музыкальном произведении не менее интересен, чем в книге, и мы это используем. Получается, что в виртуальных диалогах с писателями, режиссёрами, композиторами, артистами участвует не просто музейный посетитель, а читатель, слушатель, зритель. Это совсем иной уровень восприятия литературы, познания художественного мира, который не может быть неинтересным.

Кроме того, постепенно литературный музей стал подспорьем в работе с детьми школьных учителей, центром познавательного досуга на основе игры и диалога, площадкой для общения с учёными и писателями.

Только совершенствуясь и грамотно выстраивая своё развитие, музей может поддерживать интерес к своим коллекциям, к литературному наследию края, а значит, и к родному городу, к региону. Думаю, мы на правильном пути.

– Успешное существование музея в настоящее время более чем когда-либо нуждается в партнёрских связях. Светлана Анатольевна, на поддержку каких партнёров Вы особенно рассчитываете?

– За годы работы директором музея я убедилась в том, что чаще нам приходится говорить и рассчитывать не на партнёров как таковых, а на друзей и единомышленников.

Когда музей испытывает нехватку собственных ресурсов (финансовых, интеллектуальных, информационных, организационных и пр.), на помощь приходят именно друзья. Вот уже десять лет музейный фонд ежегодно пополняется дарами, которые передают прекрасные, благородные люди, влюблённые в литературу. Особняком в их ряду (а дарителей у нас около 30) стоит имя Олега Ласунского, передавшего музею за эти годы по-

рядка 10 тысяч единиц хранения. Помощь в приобретении ценного оборудования уже неоднократно музеем оказывал депутат Воронежской областной Думы Анатолий Шмыгалёв. При проведении масштабных мероприятий всегда помогают друзья и коллеги сферы культуры (их более двух десятков).

Мы сотрудничаем со школами и вузами, с некоммерческими и общественными объединениями, с писателями, учёными, краеведами, художниками, волонтерами, с бизнес-сообществом, наконец, со средствами массовой информации.

Помимо этого, перед коллективом стоит ещё одна непростая задача – формирование из числа заинтересованных посетителей (особенно семейной аудитории) «прослойки» людей, которым музей интересен для саморазвития, обретения духовного и интеллектуального опыта. Это также важная часть взаимоотношений, которые мы активно развиваем.

– Светлана Анатольевна, а что значит быть директором музея? Этому нигде не учат. Из каких компетенций складывается успех такого руководителя? Поделитесь своим опытом.

– Директоров музеев сейчас всё чаще называют особым слоем менеджеров культуры, которым требуются качества администратора и предпринимателя, для того чтобы обеспечить музею выживание и развитие в условиях рыночной экономики.

В моём случае «держать на плаву» и стратегически направлять вверенное учреждение помогают более чем 20-летний опыт руководящей работы (включая музейный) и 25-летний опыт общественной деятельности, объединение вокруг музея единомышленников, партнёров, друзей. Безусловно, хорошее подспорье и мой 15-летний педагогический опыт в вузах Воронежа, преподавание таких дисциплин, как деловые коммуникации, конфликтология, корпоративный имидж. Но не менее важным считаю для себя овладение за десятилетие директорства в литмузее многими гранями профессии музейщика: искусством разработки и проведения экскурсий, создания научных концепций и построения экспозиций, изучения музейных коллекций, подготовки научных

статей и докладов и ещё многое другое. Всё это в совокупности, а также курсы, тренинги, семинары и прочие формы повышения квалификации помогают, но, безусловно, это не является гарантией от ошибок в напряжённой, повседневной работе и не освобождает от необходимости постоянно заниматься самообразованием, что я и делаю.

– *Мы сегодня принимаем как аксиому положение об обязательных изменениях музея в быстро меняющемся мире. А как определить динамику музея? Ведь сама суть музейной формы предполагает некую консервацию и постоянство.*

– Чтобы верно определить динамику музея, полагаю, что нужно сначала определиться с главной идеей его развития, хотя бы на ближайшие 10–15 лет, что мы (коллектив музея) и сделали. И пришли к выводу, что миссии литературного музея наиболее близка идея современности как формы духовного развития личности. Она созвучна и творчеству писателей, с именами которых мы работаем. Музеи хранят прошлое, как исторический опыт, как поле для размышлений, чувств, сравнений. В этой обращённости к людям, разделяющим культурные ценности независимо от исторической эпохи, и заключён современный дух литературного музея. Бунин, Никитин, Платонов, Мандельштам, Веневитинов, Маршак, Никитин... Разве могут они стать устаревшими или неинтересными? Конечно, нет.

На мой взгляд, нельзя главную суть музея ограничивать только историко-литературной функцией и обойти стороной самую трудную, тонкую, требующую мастерства, таланта и увлечённости профессиональную задачу музея – просвещать, воспитывать, образовывать. А это предполагает постоянное движение, изменение и развитие. Иначе музей станет просто неинтересным.

– *Вам часто приходится бывать в других музеях и знакомиться с опытом коллег. Результаты деятельности каких музеев Вас вдохновляют и почему?*

– Прежде всего, меня вдохновляют музеи для детей – не только настоящих, но и будущих музейных посетителей.

Как-то побывала в музее хлеба в Санкт-Петербурге. Детская экспозиция неопишимо хороша. Глубоко продуманная концепция, творческие задания почти на каждом метре экспозиционного пространства, интерактивные занятия, игровые формы, возможность заниматься самостоятельно и с членами семьи.

Всегда вдохновляют Михайловское, Поленово, Ясная Поляна, другие усадьбы поэтов, композиторов, художников, писателей. Там русский дух, там Русью пахнет... После посещения остаётся неистребимое желание встречи не только с творчеством гениев, а более – с той атмосферой, с той землёй, на которой мужало их творчество. И это, мне кажется, самый впечатляющий результат деятельности таких музеев.

– *А каким Вы видите идеальный литературный музей?*

– Если при ответе на вопрос исключить видение идеально-го решения хозяйственных, охранных и прочих технических и технологических вопросов (а это крайне важно!), то идеальным мне видится музей живой, поэтичный, дающий возможность получать не только интеллектуальный, но и эмоциональный опыт. Музей, наполненный любовью тех, кто в нём трудится, где «живёт» вдохновение, культурное переживание – те самые «подлинники», которые посетитель унесёт с собой и будет хранить очень долго, а может быть, и всю жизнь.

Мечтается, чтобы он же – наш посетитель, наш гость, – не смотрел на музей как на скучный учебник или развлекательный центр, а с открытой душой шёл в гости к любимым (а для кого-то пока неизвестным) писателям и поэтам и понимал при этом: музей – это зрелище, но не развлечение. Музей – это место интеллектуального досуга умного, культурного человека в самом уважительном понимании!

2022

ТРАЕКТОРИЯ ВОЗВРАЩЕНИЙ

Беседа с воронежским художником

Александром Ворошилиным

Александр Ворошилин работает так интенсивно, что позволяет открывшуюся выставку считать не столько календарным событием, сколько новой гранью непрерывного творческого процесса. Он не боится экспериментировать, он постоянно ищет новые формы для выражения художественных идей. При этом живопись, эмаль, фьюзинг представляют разнородность только в техниках, образное же воплощение и в стекле, и в эмали, и в красках говорит о цельности художественного восприятия мастера.

Развитие живописной манеры Ворошилина в последнее время было обусловлено влиянием других техник. Так, работа с горячей эмалью привнесла в творчество художника новые колористические решения, неожиданную пластику формы, фактурность. Стекло помогло обнаружить в живописи новые возможности света, движение импульсов внутри статичной фигуры.

Цвет, и в особенности свет, для Александра Ворошилина приобретают смысл универсальных категорий, своего рода атомов художественного мироздания. Движение этих частиц, их сближение, удаление, сцепление определяют композицию картин, символический строй, духовную направленность. И если в одних случаях может показаться, что свет струится с небес, пронзает и останавливает, поражает и вдохновляет человека, то в других точно не ошибёшься – он внутри него самого. Это свет, излучаемый человеком, творящим добро и красоту...

Такие мысли посещали меня во время открытия персональной выставки Александра Александровича Ворошилина. На следующий день произошла наша беседа с художником об этих и других аспектах творчества.

– Александр, Вы один из самых активных воронежских художников. Только в этом году, по моим подсчётам, выставок с Вашим участием прошло около десяти. При этом они были разнообразны и по географии, и по тематике, и по творческим техникам. К чему такие колоссальные усилия?

– Человек должен работать. Труд необходим, как воздух. И лучше труда творческого не может быть ничего. А выставка даёт возможность посмотреть на себя со стороны и получить импульс для дальнейшей работы. Картина должна дойти до зрителя, должна получить оценку, эмоциональную реакцию. Иначе творчество теряет смысл.

– Рубежная экспозиция – не только пространство любимых творений из прошлого, но и распахнутое окно в завтра. Поскольку я Вас знаю как художника, который никогда не боялся художественных экспериментов, думаю, что неизвестность Вас не пугает и сейчас. Какие творческие горизонты рисует Ваше воображение?

– Я не ставлю перед собой никаких перспективных задач – просто хочу дышать воздухом творчества. Сейчас меня очень увлекает процесс обобщения художественного образа, когда после осмысления вещей конкретных, увиденных непосредственно, удаётся перейти на уровень философско-символического осмысления, сделать шаг от частного к универсальному. Меньше уделять внимания деталям, мелочам, а схватывать суть вещей. Во время работы над этюдом я стараюсь точно зафиксировать сиюминутное, а позже, в мастерской, переосмысливаю увиденное в плоскости всеобщих сущностей.

– Когда художник для выражения своей идеи прибегает к символическому обобщению, то он должен сделать выбор в пользу определённого арсенала образов. Сегодня для Вас этот выбор предполагает ограничения и предпочтения или он безграничен?

– Я, видимо, приближаюсь к такому возрасту, когда всё больше думаешь о душе. Отсюда и обращение к библейским сюже-

там и древнерусской иконописи. Здесь нахожу максимальное смысловое и эстетическое обобщение, вижу источники художественных идей. Это то, что меня истинно вдохновляет. Но при этом, подчеркну, я человек светский, который просто на эту тему размышляет. И я не хочу, чтобы у кого-то возникла мысль сравнивать мои работы с иконами.

— *Начало Вашего творческого пути пришлось на перелом исторических эпох: финальные сцены застоя, перестроечный антракт, стремительный фарс мятежных 90-х... Что осталось в душе и на холсте художника от всего этого?*

— Какие-то работы остались в репродукциях, какие-то хранятся в мастерской. Было сделано очень много. Мои картины разбросаны по всему миру. То, что наша жизнь попала на период перестройки, считаю знаком судьбы. Перестройка дала то, чего не хватало – свободы. Выставкомы ограничивали возможность представлять то, что хотелось. И вдруг все идеологические запреты сняты. И оказалось, что выбор тем и сюжетов требует внутренней цензуры. А без ограничений не может быть свободы. Есть вещи, которые я никогда не стану показывать в своих работах. Только потому, что они не несут света.

— *Такая установка была у Вас изначально?*

— Конечно, нет. В молодости бывало всякое. Не всё понимал. Не всегда умел правильно расставить приоритеты. Но даже тогда духовным камертоном для меня была древнерусская икона.

— *Вы закончили Воронежский инженерно-строительный институт. Но судьба сложилась без учёта этого факта. Вы сами выстраивали такую архитектуру жизни, или таково течение обстоятельств?*

— Так случилось, что я с детства мечтал стать художником. Учился в художественной школе у известного педагога Евгении Михайловны Романовской. С благодарностью вспоминаю уроки Валентины Иосифовны Суминой и Александра Вадимовича Саввина. Мой дядя был художником-плакатистом, он работал на Украине. А в Воронеже, к сожалению, не было ху-

дожественного вуза. Родители настаивали, чтобы я получил высшее образование. Отпускать сына в другой город они категорически не хотели. И я уступил. После окончания строительного института два года отработал в проектной группе главного архитектора города Петра Павловича Даниленко. А потом всё равно мечта пересилила, и я ушёл преподавать в изостудию. И уже с 1982 года начал участвовать в выставках. Но архитектурная школа, которую я прошёл, оказала влияние на моё дальнейшее творчество. Развилось объёмно-пространственное мышление, интерес к городской теме. Это очень помогает при создании обобщённых, декоративных работ, в композиционных построениях.

– В начале осени в Белоруссии, а несколькими месяцами ранее в Белгороде, была представлена выставка «Возвращение к свету», которая представляла собой диалог живописи и поэзии. На ней работы художников Ирины и Александра Ворошилиных были объединены с духовными текстами протоиерея Николая Германского. Такой формат по-новому высветил и предназначение художника, и предназначение священника. Свет – и высшее духовное мерило, и главный код живописи... Не испытывали, Александр, тогда трепета перед этим названием?

– Конечно, испытывал. Я и до сих пор трепещу. Это действительно громкое название. И оно ко многому обязывает. Надеюсь, что это произошло неслучайно, что это было предначертание свыше. И отец Николай, с которым мы много лет не виделись, неожиданно сделал предложение о совместной выставке.

– Вы приняли это предложение, потому что внутренне к нему были готовы.

– Я был рад, что такое предложение последовало. Это означает, что я нахожусь на правильном пути.

– А для меня данная выставка стала подтверждением мысли Бахтина, что подлинная культура рождается в процессе диалога. В Белгороде экспозиция была встречена очень горячо и получила высокие оценки. В Белоруссии была та же реакция?

– В Белоруссии было две выставки. Одна состоялась в Лиде в художественном музее, а вторая – в Минске в монастыре. Мы очень переживали, как нас примут. Но опасения были напрасны. Поездка обогатила духовно всех – и нас, и посетителей выставок. Даже в монастыре, где работает художественная мастерская, наши работы приняли с вдохновением. Как глоток новой творческой энергии. Белорусы были открыты к восприятию и доброжелательны. Особенно их очень заинтересовали техники, в которых были выполнены наши работы.

– *Александр, Вас отличает широкий диапазон творческих пристрастий. Кажется, вы одинаково виртуозно доносите художественную идею и языком живописи, и горячей эмали, и фьюзинга... Чему подчинён выбор техник? Настроению, темпераменту, эстетической идее?*

– Наверное, темпераменту поиска. Хочется раскрыться по-новому. Когда долго работаешь в одной технике (я, например, до 2000-х годов занимался только живописью), возникает ощущение вялости, инертности. Переход к другой технике мобилизует, зажигает, ускоряет творческую энергию. Так было с горячей эмалью. Ирина (*супруга Александра, художник и дизайнер* – Т. Д.) первой освоила новое искусство и «заразила» меня. Потом – фьюзинг. И там, и здесь огонь является важным условием творчества. Взаимодействие с огнём придаёт процессу создания художественного произведения весомую долю фантазии, импровизации. Переход от одной техники к другой создаёт эффект отдыха, снимает усталость, напряжение.

– *Культурологом Петром Вайлем сформулирована лексическая формула единства художника и его родины – «гений места». Вы не раз рисовали Воронеж, своей энергией воображения приводя в движение неподвижные контуры его тела, обнаруживая неповторимые черты его характера. А какой образ нашего города мог бы помочь нам разгадать скрытую суть художника Александра Ворошилина?*

– Моя жизнь неразрывно связана с Воронежем: здесь родился и живу. Мне всегда нравились наши воронежские холмы, старенькие домики и церквушки на спуске к водохранилищу. Очень часто ходил туда на этюды. Сейчас там всё больше и больше появляется особняков. Но в моём сердце – воронежские склоны с маленькими домиками. Особенно любим Тихвино-Онуфриевский храм, который находится недалеко от Чернавского моста. Зимой покрытые чистым снегом крыши домов, тишина и простор приводили меня в состояние восторга. На эту тему очень часто пишу свои фантазии. Очень люблю и образ Алексеево-Акатова монастыря. Вообще, Воронеж постоянно присутствует в моих работах. Не конкретный, а обобщённый город-символ, в котором я всегда чувствую родство с Воронежем. И мысленно постоянно возвращаюсь к любимым уголкам нашего города.

– *Для Вас мотив возвращений играет особо значимую роль?*

– Подчас это даже приобретает символический смысл. Мой путь в искусстве был непростым. Было много поисков и метаний. Впрочем, и сейчас много неясного. Одна из первых моих работ была связана с копированием «Троицы» Андрея Рублёва. Спустя несколько лет – новая страсть. Сюрреализм. Альбомы Сальвадора Дали захватили меня целиком. Я много занимался подражанием. Но, к счастью, это было преодолено. Удивительно, проделав своеобразный круг, возвращаюсь к первым художественным впечатлениям. Теперь уже другим человеком, многое осознавшим и реально смотрящим на мир. Выходит, тема возвращения имеет для меня ещё и биографический смысл. И если в детстве иконописные образы я только копировал, то сегодня они как бы прорастают внутри меня.

2012

«ХОЧЕТСЯ, ЧТОБЫ КРАСОТА СТАЛА РОДНОЙ»

*Беседа с поэтом и тележурналистом
Константином Гадаевым*

Уже после того, как было опубликовано интервью с Константином Гадаевым, мне удалось побывать в мастерской его отца – Лазаря Гадаева, увидеть работы скульптора в той обстановке, в которой они создавались. Мастерская художника – это особый мир, всегда передающий сокровенные чувства его хозяина. После ухода отца из жизни Константин бережно сохранял не только все вещи художественной обстановки, но и саму атмосферу. Казалось, прикосновение к глине, которая ещё недавно бывала в руках Лазаря, даёт возможность мысленно представить и облик его мастера, и образы его творений. Мне отчётливо рисовалась та нравственная связь, которая необъяснимым образом передаётся от одного художника другому, тот жизненный свет, который наследуется сыном, бесконечно преданным памяти своего отца. Наш разговор был о том, как важно постижение творческого мира художника, его произведений, становящихся со временем духовным завещанием следующим поколениям. Две встречи с Константином Гадаевым сливаются в единую историю и прекрасным образом обрамляют нашу беседу.

Имя скульптора Лазаря Гадаева (1838–2008) сегодня прочно вписано в контекст воронежской культуры, как автора едва ли не самого поэтического памятника города. Его Осип Мандельштам принёс в город образ поэта, за трепетностью и ранимостью которого ощущается внутренняя твёрдость человека, живущего ощущением своей близости к космосу.

В рамках Второго Международного Платоновского фестиваля состоялась персональная выставка Лазаря Гадаева, после которой воронежцы воочию убедились, что этот скульптор – абсолютно современный художник европейского уровня с особым пластическим мышлением, уверенно продолжавший линию классического модернизма. При этом у Гадаева есть свой мир, накрепко связанный с культурой родной ему Осетии. В любой статье о творчестве художника будет упоминание о его осетинской природе, опоре на мифы и традиции национальной пластики. Цельность созданного им художественного мира сам художник объяснял так: «Когда-то писатель Фолкнер был в Японии, и его спросили журналисты: наверно вы напишете книгу о Японии? И он ответил: “Да что вы! Мне бы со своим детством как-нибудь разобраться”. Вот и я до конца своих дней буду разбираться с детством. Я доволен этим, я горд и счастлив тем, что делаю осетинскую тему. Другого и не может быть, потому что я живу этим, думаю над этим, я преклоняюсь перед всем, что называется осетинским. Так получается не потому, что я не могу критиковать осетинское – у меня много претензий, но в целом, со всеми положительными и отрицательными качествами, я это люблю. Я этому буду предан до конца моих дней...»

Насколько в современном мире художник зависим от национальных культурных традиций? В какой степени они помогают самовыражению творческой личности? С этих вопросов и началась наша беседа с организатором выставки, сыном скульптора, московским поэтом и телережиссёром Константином Гадаевым.

• • •

– В отличие от отца, я по рождению человек уже как минимум двух культур: не только осетинской, но и армянской, поскольку моя мама – армянка. Кроме того, я – москвич, поэтому рос и развивался в пространстве русской культуры, в которой много разных наслоений, разных традиций и символов. Навер-

ное, чем больше различных культурных истоков, чем лучше эти истоки осмыслены и прочувствованы, тем интересней и ярче получается творческий результат. Исходя из этого, практичный человек на моём месте должен был бы изучить обе культуры и оба языка своих родителей, но вот я такой рациональностью не отличался.

– *В Воронеже на своём поэтическом вечере, который состоялся на следующий день после открытия выставки Вашего отца, Вы прочли стихотворение «Воспоминание о Сурх-Дигоре». Это лирическое воспоминание о том, как в детстве Вы проводили лето в родном селе отца. И местные традиции, обычаи для Вас хотя и звучат «как песнь любви», но это уже, скорее, экзотика. Не так ли?*

– Мой приятель и поэтический союзник Миша Кукин однажды спросил меня: что такое красота? Я подумал и ответил, что это отсутствие экзотики. Понимаете, для нас, живущих всю жизнь в спальном, постоянно прирастающем домами-«коробками» районе Москвы, отсутствие подъёмных кранов и строек – уже экзотика. Естественно, что осетинская природа – горы, стремительные реки, открытые ветру просторы – воспринималась мной как диковинка. Особенно поначалу. До тех пор, пока смотрел на всё это как на антураж. Потом понял, как это красиво. Внутренний мир человека восприимчив к красоте. Человеку хочется, чтобы красота была родная, а не диковинная. Вот у Лермонтова в «Беглеце» – Кавказ, осетины – это экзотика. Она увидена глазами гения, но стороннего наблюдателя. А для меня родина моих предков – уже не экзотика. Об этом я попытался сказать в своём последнем сборнике «Сквозь тусклое стекло», посвящённом памяти отца.

– *А как отец относился к Вашим стихам?*

– Он был человеком другой культуры, человеком эпоса и пифоса. Крестьянское мировосприятие и отношение к земле было в нём эмоционально укоренено. А я человек городской, и это, кстати, его вина. Он понимал это, и поэтому с детства настояй-

чиво пихал меня в деревню. А я всё время психологически не вписывался в ту среду – и иноязычную, и инокультурную.

Кстати, так было не только со мной. Отец всегда стремился духовно «возвратить» осетин, достигших известности, на родину, постоянно устраивая встречи с земляками. Так поступал он и с Тимуром Кибировым – замечательным поэтом и давним другом нашей семьи. Тимур – осетин, но его отец – советский замполит, который долгое время жил в какой-то воинской части на Украине. По своему менталитету Кибиров – абсолютно русский человек, которого все эти пафосные встречи с земляками в Осетии никогда особенно не вдохновляли. Он уже не ощущает себя носителем этой культуры.

Вот и в моём увлечении поэзией отец пытался отыскать ту «мошг» (у него не было особого акцента, но вот это слово он говорил так), которая была в его собственном творчестве. Он хотел увидеть в моих стихах те большие задачи, тот пафос, которые связывали его самого с осетинской культурой, с осетинским эпосом. И потому моё городское мироощущение его никогда не восхищало, казалось мелким и непонятным... Жаль, что вот этот последний сборник он не увидел. По интонации там есть то, что могло бы отцу понравиться.

– *Кстати, в один из своих приездов в Воронеж Лазарь Гадаев с гордостью отзывался о поэтических способностях сына. И на просьбы прочесть что-нибудь своё отвечал: я, мол, не поэт, а вот у моего сына, несомненно, этот дар есть...*

– У отца действительно вышла книга стихов на дигорском наречии. Но это было ещё во времена его молодости, после чего он больше никогда не возвращался к этому опыту. Решил продолжить путь, по которому шёл его отец. Дед был талантливым резчиком по дереву. В нашей семье сохранилась сделанная им чаша, которая в точности повторяет этнокультурные принципы национального рисунка. Вот если вы возьмёте и откроете любую книгу, в которой говорится об аланских раскопках, то увидите точно такой же стиль, в котором работал мой дед. Он был талантливым

человеком. Когда началась война, у него было пятеро детей. На фронт он ушёл добровольцем и погиб под Бердичевым...

Так вот, как любой осетинский отец, папа очень хотел гордиться своим сыном. Говорил, что мечтает дожить до того момента, когда скажут: «Вот идёт отец поэта Константина Гадаева». Я всё время думал, что он лукавит, но сейчас, сам став отцом, понимаю, что это было очень искренне.

Недавно мне рассказали, что отец вроде бы всё-таки услышал желаемое при жизни. На одной из московских тусовок к нему подошла Людмила Улицкая и якобы задала тот самый вопрос, который он много лет ждал: не отец ли он поэта Гадаева? Говорят, он тогда расхохотался. Отец был очень доволен.

– Тимур Кибиров – не только друг семьи, но и поэт, который вам близок духовно и интересен своей творческой манерой. Среди документальных фильмов, снятых Вами для канала «Культура», есть и лента о Кибирове. Думаю, что в этой работе Вас привлекало некоторое эстетическое родство героя, обнаружить которое с первого взгляда очень сложно. Скажем, когда я читаю лекции о постмодернизме в университете, то часто сопровождаю их стихами Кибирова. Но мне никогда не придёт в голову использовать в этой же лекции стихи Константина Гадаева.

– Это мой недостаток.

– Нет, речь о том, что существуют разные формы работы со словом и разная степень авторской искренности. Тимур Кибиров великолепно владеет образом, тонко передаёт интонацию, в том числе интонацию ироническую, создаёт виртуозные реминисценции. Без труда можно распознать мелодию стихов Пушкина, Есенина, других классиков отечественной литературы. Но возникает ощущение, что за всей этой выразительной игрой себя он прячет.

– Тут вы правы. Тимур и сам говорит, что нельзя полностью обнажать душу перед читателем. Но я принадлежу к другому поколению, чем Тимур. И нам не свойственна та степень осторожности, которая присутствует в стихах Кибирова и поэтов его поколения.

Что же касается искренности, то Тимур невероятно искренен в своих стихах. Если внимательно прочитать его сборник, то можно найти точные указания на конкретные случаи из его жизни, на клички его собак, имена его знакомых девушек, реальные обстоятельства, которые с ним происходили... То есть для тех, кто хорошо знаком с жизненной судьбой Тимура, его поэзия читается как лирическое откровение. Но при этом Тимур действительно выстраивает ироническую и интеллектуальную защиту.

И вот в силу того, что поэтическое поколение Кибирова и Гандлевского уже защитило, таким образом, многие эстетические принципы, следующее поэтическое поколение, к которому принадлежу и я, может позволить себе свободу в обнажении внутренних переживаний. Хотя этот эксперимент довольно рискованный.

– И та, и другая позиция, бесспорно, имеет право быть в культуре, но в связи с принципами Вашего поколения мне удивительно вот что: свойственный Вам взгляд на поэтическое творчество поддерживается целой группой авторов, которых кто-то определил как «коньковскую школу».

– Критики любят придумывать всякого рода определения, но в данном случае никакой «коньковской школы» нет. Так называлась книжка Миши Кукина. И потом автоматически это название было перенесено на творчество нескольких поэтов, между которыми существуют действительно и дружеская, и творческая связи. Кстати, и Кукин никогда не стремился брать на себя роль предводителя. Мы сами предпочитаем эту нашу близость взглядов определять как сообщество «КУФЁГА» – Михаил Кукин, Игорь Фёдоров, Константин Гадаев. Надувать же щёки и выходить к читателям с претензией на какую-то особую школу – у нас никогда не было и мысли такой.

– Я как раз хотела придаться к слову «школа»...

– Нет, это не наше... Многие авторы продолжают употреблять данное определение, но, видимо, только лишь потому, что оно стало популярным среди читателей.

– Мне вообще представляется сомнительным факт возникновения какой-либо школы в поэзии наших дней, поскольку творчество современных поэтов выглядит достаточно изолированным. Как, впрочем, и сама наша жизнь. Сейчас не время художественных объединений. Вот начало XX века – это период бурного роста различного рода творческих союзов, поскольку за этим процессом просматривалось стремление использовать творчество как способ изменения действительности. Сегодня, полагаю, поэты такой задачи не ставят. Но «КУФЁГА» – это, хотя и не школа, но тоже достаточно интересное явление...

– Есть искреннее желание трёх друзей совместно решать те или иные творческие задачи. И строятся эти взаимоотношения только на честности и искренности. Тесно дружить поэту с другим поэтом и при этом не любить и не ценить его творчество – невозможно.

– Любой поэт внутренне противоречив. Не раз уже было замечено, что два последних Ваших сборника – «Июль» и «Сквозь тусклое стекло» – абсолютно разноректорны. В «Июле» показан прекрасный Эдем, куда попал поэт, которому остаётся только восхищаться всем, что он видит. И совсем другое чувство возникает от сборника «Сквозь тусклое стекло». Здесь нет романтического переноса автора в некий вымышленный мир. Он там, где он должен быть – среди реальных людей: «Это было, было, было... / Пусть на йоту лишь сбылось. / Отболело, отлюбило, / самоё себя забыло, / незаметно как-то сплыло... / Жизнь, кажется, звалось».

– Это не разноректорные сборники, в них просто есть некоторые отличия в оттенках чувств того, что один критик в рецензии на мои стихи назвал «иллюзией вверх тормашками». Ведь в том же сборнике «Июль», в котором мир как бы предстаёт райским садом, одна из главных мыслей выражена фразой «не прикипеть»: «О сходни хлопает высокая вода. / Забытый ялик погромыхивает цепью. / Пустует плёс. Как ни пытайся, никогда / Не прикипеть нам к этому великолепию».

Один мой знакомый с иронией сказал: «Зачем ты читаешь мне стихи о том, как тебе хорошо было отдыхать?» Это, конечно, совсем не об этом. «Июль» соединяется с книгой об отце («Сквозь тусклое стекло») целым рядом моментов. В частности, темой смерти. В «Июле» призрачность жизни даётся как метафора смерти... Но вы правы: в основе этих двух сборников – разные оттенки мироощущения: «Июль» – светлая, солнечная, летняя, а «Сквозь тусклое стекло» – осенняя книга, продиктованная ситуацией, когда я просто обхватил голову руками в мастерской умершего отца – в полной растерянности: как жить дальше? Ушёл родной мне человек, нравственная глыба...

– *Четыре года назад, когда открывался в Воронеже памятник Мандельштаму, Лазарь Гадаев уже был тяжело болен. Вмesto него тогда приехали Вы и всё происходившее снимали на камеру. Отец успел увидеть эту съёмку?*

– Третьего сентября открылся памятник в Воронеже, а пятого сентября – выставка в Третьяковке. Отец уже лежал в больнице, был слаб, практически не мог двигаться... И я ему показывал параллельно оба события, буквально поддерживая его голову руками... В какой-то момент, увидев воронежскую съёмку, он медленно поднял вверх большой палец руки. Ему понравилось... А двадцать третьего сентября его не стало.

– *После книги «Сквозь тусклое стекло» остались ли для Вас ещё какие-то не сказанные об отце слова?*

– В последнее время я несколько отодвинул от себя работу в документальном кино. Хотя после нескольких фильмов в этом жанре на канале «Культура» ко мне благосклонно относятся. Но пока я не работаю на телевидении. Сейчас мне необходимо осмыслить большой материал. Я хочу сделать фильм об отце. Получится или нет – пока не знаю.

– *И напоследок – вот какой вопрос. Константин, Ваши книги, равно как и книги Ваших друзей, выходят исключительно в столичном «Издательстве Н. Филимонова». Все они выглядят подчёркнуто аскетично, что в наши времена визуальной ярко-*

сти и броскости сразу бросается в глаза. Признайтесь, это сделано для того, чтобы внимание читателей было сосредоточено только на слове?

– Конечно, это не случайно. Эта серия – весьма претенциозный оформительский проект. И одновременно скромный. В конце 1910-х годов появилось такое «Издательство З. И. Гржебина», которое выпускало прекрасные тексты В. Ходасевича, Н. Гумилёва, Г. Иванова, А. Белого, М. Цветаевой, Б. Пастернака и других классиков Серебряного века – именно в таком вот скупом и строгом оформлении. «Издательство Н. Филимонова» пытается продолжить эту традицию. Впрочем, у Гржебина действительно выходили хорошие книги, не нуждавшиеся в изощрённом дизайне, а наши сборники, быть может, так и останутся просто скромными по оформлению. Время покажет. Его ведь не обманешь никакими красочными картинками, и никакими затейливыми иллюстрациями не сделаешь так, чтобы конкретную книгу полюбили читатели.

2012

БЕСКОНЕЧНО МАЛЫЙ МОМЕНТ СВОБОДЫ

*Десять вопросов профессору
Виталию Борисовичу Ремизову*

Траектория моего общения с Виталием Борисовичем Ремизовым очерчена пунктирно. Сначала я имела возможность диалога с ним как с преподавателем университетского филфака, на котором в начале 80-х гг. сама была студенткой. Затем Виталий Борисович уехал из Воронежа и на несколько лет связал свою жизнь с Музеем-заповедником «Ясная Поляна». Я следила за его творчеством, за тем, как менялась жизнь в легендарной усадьбе. Пыталась понять, что может изменить филолог, много лет своей жизни посвятивший академической деятельности, в музей, где одного знания творчества Льва Николаевича Толстого мало. Даже если это знание великолепно. Оказалось, что этой малости более чем достаточно. И словами Льва Толстого мой собеседник это подтвердил.

• • •

— Виталий Борисович, Вы неоднократно писали и говорили (в том числе и на лекциях на филфаке ВГУ, которые мне в своё время выпало счастье прослушать), что для Льва Николаевича Толстого ничего выше свободы не было. Именно к этому идеалу он стремился приучить и русского читателя. Как Вы думаете, ему это удалось?

— «Бесконечно малый момент свободы» – вот то, что дано человеку и о чём рассуждает Толстой в «Войне и мире». Малости оказывается более чем достаточно. Если есть сама возможность свободы, то есть выбор, и у него векторов столько, сколько радиусов в круге. Между добром и злом, красотой и безобразием,

насилием и непротивлением, храбростью и трусостью, правдой и ложью, достоинством и раболепием и т.д. Любой поступок человека соизмерим с парадигмой «нравственно и безнравственно». Обращаясь к текстам Толстого, читатель знает, что они не пробудят в нём ни жестокости, ни жажды насилия, ни стремления к властолюбию. С высоты нравственного идеала он смотрит на жизнь и не боится изображать её высоты и бездны. Толстой всё время будто говорит собеседнику: ты свободен делать добро или хотя бы стремиться совершить нравственный выбор («делай, что должно»), а что из этого выйдет, не дано знать никому («будь, что будет»). При жизни Толстой был властителем дум и сердец людей разных поколений, разных профессий, национальностей, вероисповеданий. Свидетельств тому много – от высказываний простого мужика до признания европейски образованного писателя. Антон Чехов: «Что с нами будет, когда умрёт Толстой? Страшно подумать». Александр Блок: «С Толстым ушла мудрая человечность». Томас Манн: «Если бы был жив Толстой, Первой мировой войны не было». Таков нравственный авторитет Толстого при жизни. Потому так боялись его огненного слова (к сожалению, и сегодня боятся) представители власти, гонители свободы. Книжки «Посредника», издательства, которое создал Толстой и в котором сотнями тысяч экземпляров выходили его произведения, были почти в каждом крестьянском доме. Сегодня миллионными тиражами изданы народные рассказы Толстого в Японии и Южной Корее. «Война и мир» занимает первую строчку в рейтинге лучших романов человечества и вторую по тиражам после Библии. Но не будем обольщаться всем этим. Сегодня, конечно, не так, как сто лет назад, любят и читают Толстого. Но кто вдумчиво читает его, не может не чувствовать себя свободным. Погружая читателя «зрчками в душу», Толстой говорит ему: будь верен себе, умей противостоять обстоятельствам, сделай свой выбор.

Приучить к идеалу свободы нельзя, но вдохнуть дух свободы в человека никогда не поздно. Над этой проблемой сегодня работают учителя «толстовских школ». Это не школы, где навязы-

вают толстовство. Это школы, где ребёнок раскрывает данный ему от Бога «ген свободы», а потом уже сам решает, что есть мир, что есть он и каково его место в мире, каков его путь жизни. Это школы светской духовности, а она в основе религиозна, ибо соединяет конечное существо с вечным началом мира.

– Известно, что Толстой предложил свой путь земельной реформы в России. Он взял теорию Генри Джорджа, посмотрел на неё сквозь призму российских проблем и написал несколько очень важных работ. Почему он не был услышан в своё время и насколько актуальны сегодня его взгляды в этом вопросе?

– Во времена Толстого Россия по преимуществу была аграрной страной, и правильное решение земельного вопроса позволило бы выйти из нищеты и социального неравенства. Идея Генри Джорджа заключалась в том, чтобы отказаться от разного рода налогов, включая налог на труд, и ввести единый налог на землю. Что собой представлял бы этот налог? Плата в общегосударственный котёл только одного (единого) налога с земли, который учитывал бы её качество (на одних урожайность выше, на других ниже; одна земля хранит в своих недрах несметные богатства, на другой земле находятся фабрики и заводы, а третья отдана под пристань, базарную площадь и т.д.) и доходность, получаемую от деятельности на ней.

Оценив так всю землю, деньги эти, принадлежащие всему обществу, Генри Джордж предлагал употребить на социальные нужды.

При таком налоге, полагал Джордж (и Толстой был с ним согласен), земля попала бы в руки тех, кто сам работает на ней, а не была бы в руках праздных владельцев, рабочие люди из городов стали бы возвращаться в деревни, все вещи в силу упразднения многих налогов были бы в два-три раза дешевле.

Если бы это произошло, то это было бы намного революционней, чем Великая французская революция и гражданская война в США. Так считал сам Джордж, так думали некоторые крупные экономисты начала XX века.

И Джорджа, и Толстого не хотели слушать потому, что их воззрения открывали путь к бескровной революции, ведущей к реальному равенству и реальному благоденствию. Но владеющие капиталом и миром от своего никогда не откажутся. Земля не может быть предметом торговли так же, как вода и воздух. Каждый вправе на тот кусок земли, который ему по зубам. Всеобщее достояние – земля – делится между людьми, и через систему налогов они несут ответственность за её сохранность и доходность. Сегодня же земля – предмет купли-продажи, и наш бедный в прямом смысле народ опять остался безземельным. Лучшие земли скуплены по существу за бесценок, а налоги с них платят копеечные. Зато другие налоги, как и кредиты, аховые. Не о человеке и его счастье думают власти предрержащие, а без стыда и совести служат Маммоне.

У Толстого есть статья «Стыдно». Ему, великому писателю, было стыдно, а тем, кто грабит и потешается над простыми людьми, не было и не будет стыдно. В «Солярисе», в фильме Андрея Тарковского Крис Кельвин говорит: «Стыд – вот чувство, которое спасёт человечество».

Спасёт ли? И как долго нам ждать пробуждения этого чувства в тех, кто привык торговать землей и совестью?

– Виталий Борисович, во время ваших лекций на филологическом факультете ВГУ Вы убеждали студентов, что русскую литературу второй половины XIX века необходимо читать через призму философии. С чем это связано?

– Думаю, что не только на русскую литературу второй половины XIX века, но и на всю русскую литературу надо смотреть сквозь «магический кристалл» философии. Это позволяет не раздирать человека в миру и мире на части, а думать о нём и отображать его целостно как подобие Бога, точнее, с той высоты, которая «свыше нам дана». На этом пути художника ждут одни только тайны. Разгадывать их надобно, чтобы хорошо и правильно жить.

Тому и были посвящены «Поучения Владимира Мономаха», «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона, «Слово о

походе Игоря», жития святых и преподобных старцев, духовная лирика русского Средневековья. А потом и звонкий стих Ломоносова («Открылась бездна звезд полна, / Звездам нет счета, / Бездне дна») прорвался сквозь узость пространства к высотам и безднам.

Главные носители художественного слова были по складу характера и творческому горению универсалами. Титаны в словесном искусстве, они становились вершинами в горной гряде. Вокруг них были высоты поменьше, а вместе они образовали мощный массив, имя которому – русская литература. Ломоносов и Державин, Фонвизин и Радищев, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Герцен, Тургенев и Достоевский, Толстой и Чехов.

Так уж сложилось, что русские писатели входили в литературу тогда, когда в Европе отзвенела та или иная эпоха философии. Это «запаздывание» было плодотворным для русского гения. Он вбирал предшествующий опыт и через художественный образ поднимал его на новый уровень: философия, растворяясь в искусстве, обретала дополнительные, а подчас совершенно иные смыслы, а в искусстве ощущалась бытийная основательность.

Есть и ещё одна особенность русского гения. Насыщенность нравственно-религиозных исканий, нередко оборачивавшаяся изображением крайностей: высоты духа, с одной стороны, и поляны житейской жизни, а порой и болота, с другой; борьбы двух начал – «идеала Мадонны» с «идеалом Содомы». Желание «во всём дойти до самой сути», найти разумное обоснование жизни, проникнуть в тайны индивидуального сознания и подсознания заметно усложняло представление о человеке и мире.

В русской литературе искусство и философия, «сопрягаясь» (Толстой), образовывали континуум мудрости – высшую форму само- и миропознания. Чем раньше человек войдёт в реку мудрости, тем состоятельней и значимей будет его жизнь.

В гениальных произведениях русской литературы мы как раз и имеем дело с откровениями Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова...

Через приобщение к высокой классике мы поднимаемся на ступеньку выше в нашем развитии, легче отыскиваем свой путь жизни, начинаем понимать, что СЛОВО – дар Бога, который надо беречь и развивать в себе.

– Вы являетесь почётным членом оргкомитета фестиваля «Липецкие театральные встречи». А какие духовные итоги Вы ожидаете от подобных «Встреч»?

– Из 28 липецких фестивалей театральных встреч 25 были связаны с именем А. П. Чехова, последние три – с именем Льва Толстого. Трудно, не являясь специалистом в области театрального искусства, возглавлять жюри фестиваля. Ощущаешь колоссальную меру ответственности за каждое сказанное слово. При разборе спектаклей, глядя в глаза режиссёру, актёрам, стараешься находить такие слова, которые не искажают сути увиденного и услышанного, звучат искренне. Говорить правду нелегко, но говорить надо и в то же время говорить так, чтобы не ранить душу артиста.

Традиционно липецкие встречи – это встречи людей разных специальностей, раздумывающих о судьбах искусства и о том, что есть человек и каково его место в мире. В дни фестивальных спектаклей проходит научно-практическая конференция, посвящённая той или иной актуальной проблеме. В ней участвуют актёры и режиссёры, литературоведы, театроведы, литературные критики, учителя, студенты. На сцене встречаются разные театральные школы, разного масштаба театральные коллективы России и зарубежных стран. Фестиваль в Липецке – это духовная квинтэссенция нашего времени. Зритель хорошо это чувствует. Он подготовлен к восприятию не только классических, но и авангардистских постановок. Академический Липецкий театр носит имя Л. Н. Толстого. Обращение к наследию писателя и мыслителя сегодня организаторы фестиваля сочли весьма важным.

В дни фестиваля мне приходится встречаться со многими людьми, и я вижу их трепетное отношение к происходящему, чув-

ствую, что растёт их потребность в подлинно духовном общении. Фестиваль далёк от шоу. Не всё проходит гладко, не все спектакли есть предмет искусства. Но есть такие постановки, после которых происходит внутреннее преображение. Об этом говорят сами зрители, и организаторы тоже не могут этого не чувствовать. Разве не ради этого возвышения душ мы совершаем своё путешествие по жизни? Разве не в таком духовно напряжённом пространстве должна происходить встреча поколений? И потому у фестиваля нет итогов, он открыт в будущее, он движущаяся субстанция, расширяющая свои нравственные и эстетические владения, охватывающая собой юность и старость, подвигающая нас к мудрости. Всё зависит от того, какую планку поставишь перед собой. Ставь выше, жизнь снизит. Так думал Толстой. Объективно, может быть, и снизит, но субъективно вряд ли. Заданная высота – это цель жизни, и она недостижима, а движение к ней вечно. Высока планка липецких встреч, нам ещё долго придётся тянуться до неё, но с каждым годом мы всё-таки ближе к ней.

– Ваша педагогическая деятельность больше похожа на служение, чем на работу. Чувствуется, что в её основе лежат толстовские принципы. Можете сказать, какие?

– О педагогике надо говорить отдельно, не всуе. Поэтому сейчас скажу эскизно. Работая учителем в школе, педагогом в вузе, я никогда не уставал. Меня не пугал объём нагрузки. Иногда приходилось давать по десять уроков в день или читать шесть лекций кряду. А что такое читать в один день на разных курсах от Пушкина до Толстого? Каждое имя, будь то Лесков или Чехов, – особая планета. О каждом надо было говорить по-особому, везде и всюду сопереживать, будто это моя жизнь, а не жизнь героев, мои страдания, разделённые с ними, мой спор в пространстве эпох с великими собеседниками о самом главном.

Иногда студентам и учителям задавал вопрос: какое Слово самое главное для каждого из нас? Многое чего слышал, но почти никогда то, что хотел бы услышать. А «главное слово» кому-то покажется скучным, затасканным и затёртым, и от того,

что так происходит, на душе поднимается невыразимая тоска. Слово это – служение. Не для себя живу, то есть живу – то я вроде бы для себя – ем, пью, сплю, бодрствую – всё для себя, но ведь всё это делаю не для того, чтобы просто быть сытым, отдохнувшим, в себе самом и для себя пребывающим.

Своё Я реализую через Не-я. Ищу себя в инобытии – читаю ли книгу, слушаю ли песню, говорю ли с кем. В другом ищу себя, другому брат, друг, любовник, союзник, муж, отец... Слуга Бога в этом мире, и искра Божеского служения дана каждому из нас. Страдаю, когда вижу, как искра в ком-то угасла и восторжествовала тьма. Хочется протянуть руку помощи, сам нуждаюсь подчас в этой помощи и благодарен людям, что они не бросают меня в одиночестве, и я стремлюсь отвечать им добром и служением.

Входя в аудиторию, чувствовал всегда трепет от прикосновения к таинству, волшебству искусства на глазах у всех. Хотелось, чтобы поняли тебя, чтобы пошли вперёд за русской классикой, чтобы осознали себя частью целого, почувствовали свою сопричастность вечному. Но главное – отыскивали самостоятельно своё место в жизни, свой путь служения людям, отечеству, Богу. Не ставя специально таких высоких целей, делал это благодаря русской и зарубежной классике. Она настраивала на столь возвышенный лад. За свою жизнь я провёл более 1700 экскурсий по Ясной Поляне и другим музеям Толстого, прочитал более 10 тысяч лекций для студентов, учителей, школьников. Читал открытые лекции в Канаде, Италии, Японии, Южной Корее. Но до сих пор помню только два случая, когда слушатели отвергли меня. Не они были виноваты, а я, не сумевший понять их и найти подход к ним.

Естественно, что вся моя жизнь была связана с проблемами общения. Отсюда выход на школу, на философию современного образования.

Мне вдруг стало очевидным, что платоновская установка в образовании на ум, чувство, волю – недостаточна. Можно воспитать человека умного, чувствующего, волевого, но при этом

он может стать злодеем, носителем «площадной пошлости». Необходима была корректировка платоновской триады с точки зрения духовно-нравственных ценностей. Но на этом пути сразу возникает опасность впасть в рутинную назидательность, нравственную шагистику, религиозную рутину. Нужна была такая педагогическая система, которая предполагала бы свободу выбора. Возникла новая парадигма: Разум, Культура чувства, Самостоятельность. За каждым из этих понятий закреплены целые блоки психолого-педагогических определений. Образно говоря, задача школы – научить ребёнка плавать, а куда плыть и каким стилем, он решит сам. Если процесс общения протекает в парадигмах Разума, Культуры чувства, Самостоятельности как умения сделать собственный выбор, то можно надеяться на то, что ребёнок не повернёт в сторону плохого.

Другой важный момент: создание в школе таких условий, при которых в ребёнке развивалось бы чувство социально-го партнёрства, уважение к рядом живущему. Природа-мать наделила каждого ребёнка только ему присущим даром. Толстой писал: «Надо ценить, не ценить, а ставить выше всякой цены каждую жизнь человеческую». Отсюда и триада в «Школе Л. Н. Толстого»: «Золотая голова, золотые руки, золотое сердце». Чем раньше дети начнут ценить друг в друге те или иные качества, тем скорее они овладеют социальным партнёрством и искусством общения, лишённого социального высокомерия и интеллектуального эгоизма.

И ещё один важный принцип в толстовских школах: единство общечеловеческого, национально-исторического и индивидуально-неповторимого. Ни одно из этих начал не является доминирующим. Все они равновелики.

Толстовские школы светские по своей направленности. Но это особого рода светскость. Она восходит к трактовке понятия религии как связи конечного с бесконечным. Важно провести ось через сердце ребёнка от Земли к Небу, поднять его головку вверх, дать ему почувствовать, что он часть целого мироздания, что он соеди-

нён пуповиной с Космосом, но не жалкая его песчинка. В толстовских школах есть ряд новых предметов по светской духовности: «Чаша жизни» (1-6 классы), «Познай себя» (7-8), «Этика жизни» (9-10). Особого внимания заслуживает курс «Круг чтения» – от «Азбуки Льва Толстого» (1) до романов Достоевского и Томаса Манна в выпускном классе.

Метод обучения, открытый Толстым, долгое время был не востребован. При внедрении его в сегодняшнюю школу он используется поверхностно. Необходимо было сделать шаг вперёд в освоении этого метода учителями современной школы. В толстовских школах метод психологической адаптации стал ведущим. Обычно учитель предлагает ребёнку новые знания. В Школе Толстого учитель идёт к новым знаниям от опыта ребёнка. Изменение вектора получения новых знаний привело к заметному росту знаний в среде учеников. Росту знаний способствовал и изначально взятый курс на единство духовного и физического развития ребёнка. В ходе эксперимента стало ясно, что общедуховное становление личности ребёнка и его физическое здоровье положительно сказались на развитии его интеллекта.

Школа Толстого – это философия образования, создание новых предметов, корректировка традиционных предметов, большая методическая работа с учителями, внедрения в школьную практику нового содержания и новых методов обучения, выстраивание логики учебных планов, концепция развития школы в целом, совершенно по-новому организованная работа с родителями, но главное – сотрудничество свободного ученика и учителя как способность сделать собственный выбор.

– *Можно ли проследить продолжение «толстовской линии» в литературе XX века?*

– Конечно, можно, и этому посвящено много работ в толстовиане. Влияние Толстого было огромно. Выдающиеся писатели создавали книги о Толстом (Ромен Роллан, Стефан Цвейг, Анна Зегерс), размышляли о его значении для искусства и философии в статьях и эссе (Томас Манн, Викентий Вересаев,

Леонид Леонов, Юрий Бондарев, Франсуа Мориак, Роже Мартен дю Гар и др.), но главное – активно использовали в своём творчестве художественные открытия автора «Войны и мира». Э. Хемингуэй учился у Толстого «писать» войну. За Толстым в изображении войны и человека на войне шли К. Симонов, М. Шолохов, К. Федин, В. Гроссман, В. Некрасов, В. Быков. Открытия Толстого в области сознания и подсознания нашли своё отражение в творчестве Д. Джойса, Ф. Кафки, Г. Гарсиа Маркеса.

По сей день велики разночтения в оценках Толстого – человека, художника, мыслителя. Кто-то видит в нём жестокого, тщеславного, мучаемого гордыней эгоиста, к тому же блудника, отступника от христианства. Кто-то восхищается его «чистой нравственной чувств», добродетельностью натуры. Одни почитают «величайшим художником мира», другие – «лавкой древности», «гонителем красоты». В. Ленин увидел в нём идеолога наивного русского мужика, «хлопика, юродствующего во Христе», не способного убивать и стрелять во врагов, О. Шпенглер назвал его «человеком из общества мировой столицы», связанного «с Западом всем своим нутром». Толстовцы провозгласили писателя Апостолом любви, А. Штейнер увидел в нём «провозвестника новой эпохи жизни». Рядом с этим резкие, подчас жёсткие определения: «нигилист», «революционер», масон, загадивший «чистые родники русской жизни», наводнивший мир «банальными религиозными мыслями», «мракобес», «антихрист», «дьявол»...

Певец «живой жизни», «ясновидец плоти», а для многих – аскет, у которого, по словам Ф. Ницше, «жизнь кончается там, где начинается “Царствие Божие”».

Жалкий подражатель Руссо, замахнувшийся на основы классической дидактики, не сумевший создать ничего путного в педагогике. Яснополянская школа, говорят академики, хороша для деревенских детей, но не более – с них началась, на них и «замкнулась». Академическое высокомерие, изначально преследовавшее Толстого, сегодня возросло во сто крат.

Коллизия поистине трагическая. Толстой – это тайна, которая завораживает и привлекает к себе лучшие умы человечества, которую разгадываешь всю жизнь. Он не был догматиком, «диалектика души», введённая им в арсенал средств искусства, до сих пор почти никем не освоена. Опасен и догматический взгляд на Толстого. Опасна однозначность его восприятия. Но созданный им мир нравственных поисков, преображения человека всегда трогает душу читателя. Он был глубоко верующим человеком, до наивности верующим, служил Богу и ближнему, плоды его трудов до сих пор возвышают душу, обращают человека к себе самому, к поиску смысла жизни, и потому его влияние будет расти по мере того, как будет расти стремление человека к внутреннему совершенствованию.

– Многие вспоминают, что в свой воронежский период жизни Вы писали стихи. Причём необычным для современной поэзии гекзаметром. А что сегодня? Стихи пишете?

– Для меня срифмовать две строчки мучительно, но бывали периоды жизни, когда хотелось самовыражения в стихах. Гекзаметром не писал никогда, но любил перечитывать «Илиаду», в ней немало истинно поэтических и христианских страниц. Когда был помоложе, писал большие и малые стихи. Через двадцать лет (это было лет восемь назад) освоил смс и обрёл стимул для написания четверостиший. У меня их больше сотни. Тимур Зульфикаров предлагал напечатать. Сначала внутренне был согласен, а потом всё это показалось смешным и ненужным. Жанр четверостишия мало разработан в русской поэзии, и если думать о единстве образа и мысли, о содержании четырёх строк, то понимаешь, как это сложно. Правда, когда приходит вдохновение, то невольно вспоминаешь Пушкина: «И забываю мир – и в сладкой тишине / Я сладко усыплён моим воображеньем...» В четверостишии не спрячешь душу, а лирический герой ведёт себя подчас очень дерзко. Впервые, специально для вашего журнала, рискну привести несколько примеров:

*На роковом пути нам встретилась тоска.
Она, соединяя наши души,
Вошла по рукоять клинка,
Чтоб мир надежды не разрушить.*

• • •

*Так ветер греет старую листву,
Так крылья птиц ласкают день грядущий,
Так воскресаю наяву,
Так слышу голос твой зовущий.*

• • •

*О, вёрсты, одиночества участие,
Не спал и видел даль небес,
А версты тактом в такт творят несчастье,
И создается тревог опальный лес.*

– Спасибо за единство образа и мысли... Следующий вопрос такой: Вы читали лекцию на факультете, который Вас помнит и считает «своим»? А какие у Вас были сегодня чувства во время встречи с воронежскими филологами 2012 года?

– Волнение при встрече со студентами-филологами ВГУ было, но с первыми тактами лекции оно утихло и сменилось другим состоянием – эмоциональным сопереживанием. Впечатление от студентов самое благостное. То, о чём говорил, и как слушали, воспринимали студенты, тишина, идущая не от страха перед преподавателем, а от процесса со-постижения сущего, сосредоточенность аудитории, непосредственные отклики слушающих на те или иные фрагменты разговора о Льве Толстом, нашем времени, тайнах педагогического дела – всё это жило на уровне большого диалога. И не только в этой аудитории, но и во время общения со студентами других вузов (и не только российских) испытывал всегда чувство искренней радости от молодёжи, стремящейся понять смысл жизни, отстаять своё право на

свободу выбора, более всего не любящей начётничества, ханжества, преподавательского терроризма.

Нет плохих студентов. Есть проблема отчуждения преподавательского Слова от студента. Отсюда конфликтность в школах и вузах. Ученик сам по себе, а обучающий сам по себе. Плохо, когда живая лекция мало чем отличается от учебника. Извечная проблема: «Что он Гекубе, что ему Гекуба?» Когда Слово достигает сердца и разума учащегося, тогда и происходит преобразование личности. Так хороший актёр пробивает брешь в чёрствой душе зрителя.

Найти нужное слово непросто. Иногда помогает приём «остранения» – ломка привычных контекстов действительности. Часто бывает так: что раньше не замечалось или было второстепенным, становится важным и, как пламенем, охватывает всю твою душу.

Думаю, идущие на смену нам поколения будут иными, но не хуже, а в чём-то (скажем, в вопросах психологической адаптации) и лучше нас.

– Как Вы оцениваете состояние современной высшей школы и перспективы гуманитарной области?

– Для того, чтобы оценивать происходящее в высшей школе, надо хорошо знать реальное бытие предмета. Но объективной картины нет. Всевозможные рейтинги не вызывают доверия. Среди главных критериев качества подготовки специалистов выделил бы эффективность работы выпускников вузов и их конкурентную способность на рынке труда. Но вряд ли кто-нибудь сейчас готов выдать подобного рода информацию.

Вуз знаменит научными школами, разработкой в нём фундаментальных исследований, мощной финансовой и материально-технической базой. Конечно, какую-то долю финансирования вуз должен брать на себя. Возможна посильная плата за образование. Но ощутимыми, прежде всего, должны быть государственные вложения. Раздать «всем сёстрам по серьгам» – не выход из положения. Кинуть госбюджет на группу

элитных вузов тоже малопродуктивный метод в такой стране, как наша. Но есть вузы базовые, десятилетиями, а то и столетиями подтверждающие свою жизнеспособность. Вокруг них и должно выстраиваться образование – Оксфорд, Гарвард, МГУ, Воронеж...

Думаю, что высшая школа сегодня переживает самый тяжёлый кризис, и это связано прежде всего с политикой государства в этой области и низким качеством управления сферой высшего образования.

Не в чести сегодня гуманитарные профессии. И это в условиях, когда страна задыхается от невежества, когда оно становится главной причиной гибели русской цивилизации. Но глубоко убеждён, что никакие налёты на гуманитарное образование не способны победить тягу человека к культуре. Провозвестников гибели культуры всегда было много. А культура не уничтожена. Потребность в духовном развитии у людей неискоренима.

Люди, занимающиеся сферой образования и культуры, привыкли к «шараханиям» из одной крайности в другую, изуверскому отношению к предшествующим поколениям, перемене концепций развития общества. Те, кто устраивает базар из интеллектуальных и духовных ценностей, плебеи духа, способны лишь на два возгласа: «Не пущать!» и «Разорю!»

И всё же смею утверждать, что перспективы гуманитарной области зависят от каждого из нас, связанного с кругом гуманитарных проблем. Нельзя превращать науку в сферу эгоистических интересов, уходить в мелкотемье тогда, когда главное на задворках или далеко от объективной правды. Служение науке всегда бескорыстно, а часто сопряжено с опасностью для жизни. Так было, так есть и, наверное, ещё долго будет. Здесь уместно вспомнить любимую французскую пословицу Льва Толстого. Ею он заканчивает свой дневник жизни, умирая в Астапове: «Делай, что должно; будь, что будет».

— *Один из уроков жизненного пути Льва Толстого приводит к мысли, что легко любить всё человечество, но трудно любить*

рядом живущего. Возможно ли, на Ваш взгляд, найти какие-то реальные пути к преодолению этого противоречия?

– К этой мысли довольно часто обращался в экскурсиях и на лекциях. Наблюдения подсказывают, что люди с лёгкостью провозглашают любовь к человечеству и часто не замечают несчастий рядом живущих, а порой и тиранят их. Где уж там возлюбить врага своего, на зло не ответить злом. Арсенал ненависти, неприязненности велик. Он накапливается с детства, с того момента, когда взрослые начинают унижать ребёнка, превращать его в раба своих взглядов и прихотей. Потом приходит тирания школы, вуза, работодателей. Семья выстраивается не на уважении свободы каждого из членов супружеской пары, а на подавлении слабого сильным, борьбы сильного с сильным и т.д. Рождаются дети, и круг, по которому будет мчаться их жизнь, заведомо очерчен.

Всё может измениться в одночасье. Болезнь, смерть близкого, социальная катастрофа обнажат эгоизм живущего, пробудят чувство одиночества на миру, выбросят человека за раму привычной жизни. Открывается дорога к мучительной тоске, к распаду личности: кто уходит в пьянство, разгул, кто тешит себя мыслью о самоубийстве, кто начинает мстить рядом живущим, будто кто-то виноват в его никчёмной жизни, а кто-то открывает душу навстречу добру и любви, понимая, как мало ему приходилось самому любить и быть любимым, а далее пробуждается любовь ко всему живому, к небу и Богу. Но и здесь не всегда находит место любви к ближнему.

Любовь к тем, кто рядом с тобой, если эта любовь искренняя, изнутри идущая, преображает человека. Это любовь-служение, любовь-жертва. Не хотел бы думать, что она требует самоотречения. Без моего «Я» нет никакой любви. И это «Я» тоже нуждается в поддержке. Как только оно начинает любить, начинают любить и его. Может быть, этот процесс долгий, но он есть и он необратим, он рано или поздно заявит о себе, станет реальностью.

Не обижать никого, не осуждать, не кричать на другого. Научиться слушать другого и понимать его, в нужный момент прийти на помощь, вывести кого-то из кризисного состояния, разделить с ним минуты горя. Через любовь к конкретному существу проявляется любовь к Богу, а значит, и ко всем живущим на земле людям. Твоя любовь к ближнему и есть служение человечеству. Чем больше будет таких людей, тем меньше будет в мире зла. При такой любви нет возвышения над другим человеком, здесь не имеет значения возраст, национальность, форма религиозного вероисповедания. Культура любви, напротив, предполагает всеотзывчивость и всемирность человека. Любовь к ближнему, рядом живущему не отменяет национально-исторических чувствований, но поднимает их на ту высоту нравственного развития, о которой мечтали и мечтают все мудрецы мира.

Известно научное утверждение, что человечество выжило благодаря закону любви, но не закону насилия и борьбы за существование.

Ситуация в сегодняшнем обществе напоминает «родо-племенные» отношения, но не за ними будущее. Они рассыпятся так же, как любая империя, где золото было выше совести, а «публика» требовала «хлеба и зрелищ».

Но добро, хотя и хрупко (разломать легче, чем сделать), но всё равно неизмеримо сильнее зла. Мысль просветительская, она и евангельская. Она одна превыше всего. Как педагог и музейных дел мастер всегда так думал и думаю.

2013

НЕЛЬЗЯ ПИСАТЬ ДЛЯ РАБОВ

*Беседа с доктором философских наук, профессором
Натальей Аркадьевной Мещеряковой*

Из представленных в этом сборнике интервью беседа с Натальей Аркадьевной Мещеряковой – самое первое по времени. Оно было посвящено столетию со дня рождения французского философа, романиста и драматурга Жан-Поля Сартра. Но те проблемы, которые обсуждались в ходе разговора, прекрасным образом не просто соответствуют общей проблематике подборки, но и существенно дополняют спектр размышлений моих собеседников о культуре. Кроме того, отказать себе в желании мысленно вернуться к образу Натальи Аркадьевны, к сожалению, уже покинувшей нас, очень трудно. Она принадлежала к очень редкому типу мыслителей, в общении с которой ты начинаешь понимать, что философия – это не курс учебной дисциплины с конкретным набором вопросов и ответов, а нравственное основание культурного существования, почва, по которой ступают ноги человека думающего. Мне очень импонировал независимый характер моей старшей коллеги по кафедре, меня восхищал её логично выстроенный, как бы пропущенный сквозь себя строй её суждений. А стремление Натальи Аркадьевны найти в философских опытах разных авторов смысловую многомерность таких понятий, как свобода и творчество, давало мне основание воспринимать её как человека с близкой мне оптикой мировосприятия. Иными словами, беседа с Н. А. Мещеряковой привлекала меня не только самим предметом обсуждения, но и возможностью приблизиться к тому цельному и гармоничному строю культуры, который она олицетворяла.

– Начать хотелось бы с того, что фигура Сартра всегда воспринималась по-разному. Известно, что, к примеру, Хайдеггер считал его скорее писателем, нежели философом, а Набоков – наоборот: скорее философом, чем писателем. Так кто же он был на самом деле, сын морского офицера, племянник знаменитого гуманиста Альберта Швейцера – безусловный лидер целого поколения европейских интеллектуалов Жан-Поль Сартр?

– На мой взгляд, Сартр, прежде всего, великий философ. Меня не оставляет ощущение того, что глубина сартровских философских идей, действительно меняющих образ человека, такова, что Сартр и классика – это равновеликие участники историко-философского процесса. Бесспорно, не будь классики – не было бы и Сартра, но я ведь не об этом. Я о новом пространстве, которое принадлежит нам благодаря Сартру. Сартру, с его собственной тематизацией экзистенциальных прозрений человека о самом себе. Мы живём в незавершённом мире, полном случайностей и возможностей. В мире, где человек никому не передоверяет своё счастье и своё несчастье, свои взлёты и свои падения, свою вину и свою ответственность. Не «благоустроенная классика» (термин Мераба Мамардашвили) провозглашает эти простые истины, а смертный и мятущийся человек. Надо лишь его услышать... Сартр услышал. Собственно, в этом состоит не только глубина, но и очарование сартровской философии. Но при всём при этом вести речь о том, что именно Сартр оказал решающее влияние на современное состояние философской мысли – несколько преждевременно. Должно пройти время. Пока же нынешние власти умов ещё не простили Сартру его левацких призывов, да и к атеизму философа в сегодняшнем мире относятся с некоторой опаской. Но думаю, что к идеям Сартра ещё вернутся.

– Считается, что термин «экзистенциализм» придумал Сартр. В 1946 году в докладе «Экзистенциализм – это гуманизм» он публично обнарудовал имена мыслителей, которых можно отнести к данному направлению. Среди названных Сартром

были столь разные философы, как Ясперс, Хайдеггер, Марсель, Камю, Ортега-и-Гассет, Бубер, Бердяев... Как вы думаете, Наталья Аркадьевна, все перечисленные знаменитые интеллектуалы прошлого века действительно были соратниками Сартра? Или диалог об экзистенции человека, который он столько лет пытался конструировать в знаменитом парижском «Кафе де Флер», так и не состоялся?

– Видите ли, есть очень точные слова итальянского экзистенциалиста Аббаньяно: «Сколько экзистенциалистов, столько и экзистенциализмов». Сартр-то к диалогу был готов. Но, как представляется, даже Хайдеггер отнюдь не относился к французскому философу с должным почтением (не говоря уже о представителях религиозного направления экзистенциальной философии)... Думаю, что если кого-то из перечисленного вами списка и можно представить в связке с Сартром, так это Альбера Камю. Между этими двумя мыслителями действительно существует философская связь.

– И мне тоже так кажется. Более того, связь эта, на мой взгляд, обусловлена тем, что и тот и другой смогли весьма успешно сочетать в своём творчестве философию и беллетристику.

– Понимаете, ситуация здесь такая. Когда мы говорим об экзистенции, то уже самой темой разговора предполагаем обращение к такой степени человеческой откровенности, которая более всего подвластна именно художникам слова – писателям. Поэтому литературные эксперименты и Сартра, и Камю неслучайны. К примеру, социологу совершенно не требуется глубокое копание в человеческой душе. У него иные задачи, которые не предполагают соответствующего уровня гуманитарного стиля. Для экзистенциалистов сартровского толка обращение к человеческой душе, без которого, собственно, нет искусства, составляет внутреннюю необходимость. Другое дело, что сартровское художественное творчество всё-таки вторично по отношению к его философии. Это легко проследить даже по годам написания той или иной его работы. Вот, скажем, его

культовая философская работа «Бытие и ничто» была написана в 1943 году. По времени это позже, чем роман «Тошнота» (1938). Но ведь и до этого романа у Сартра были крупные философские произведения. Может быть поэтому я воспринимаю литературное творчество Сартра как в какой-то мере схематизацию, художественное развитие готовой идеи. Во всяком случае, для меня как для философа художественные произведения Сартра не являются ключом к пониманию его творчества. За исключением, пожалуй, автобиографической повести «Слова», за которую он и получил свою Нобелевскую премию... Вот в своё время о замечательном художнике Сезанне было очень точно сказано: «Он мыслит яблоками». Сартр же, на мой взгляд, как раз «яблоками»-то и не мыслит. Его стихия – философские понятия, а не художественные образы.

– У Сартра есть практически только одна работа, которую можно признать его литературным манифестом. Не философским, а именно литературным. Это небольшая по объёму брошюра «Что такое литература?», которую Сартр написал в 1947 году. Так вот в этой работе он утверждает, что всякий человек, пользующийся языком, говорящий или пишущий, уже изначально вовлечён в языковую действительность и посему вынужден ориентироваться на мысль, высказанную ранее. Но если поэт умеет встать на внешнюю позицию по отношению к языку, абстрагироваться от его смысловой принудительности и, как говорит Сартр, «создать миф о человеке», то прозаик изначально обречён на изображение портрета человека. Иными словами, он остаётся внутри языка и, борясь с его диктатом, вынужден вступить в борьбу с породившим этот язык обществом.

В этой борьбе, считает Сартр, традиционный классический роман – «эпос частной жизни» – должен уступить место особому жанру – «роману реальной личности». То есть задача прозаика изначально вытекает из некой философской задачи.

– Вот и поговорим об этой задаче. По Сартру, всякая вещь, взятая сама по себе («бытие-в-себе»), не входит в человеческую

реальность. Но человек действительно не живёт в том мире, где его, человека, нет. Экзистенциальный проект человека – преодолеть свою ненужность миру. Или иначе – радикальную случайность своего бытия. Чтобы уже не зависеть от её слепой прихоти. Человеческая свобода входит в мир, разрывает его. Она – ничто, она ничтожит всякую определённую, готовую стать предопределением жизненного выбора человека. Там, где есть предопределение – нет ни свободы, ни ответственности. Но там нет и человека. А есть лишь готовое место и готовая роль. Потому-то человек и свобода – это одно и то же. Человек живёт на земле и жаждет обрести устойчивость и определённую, которые только что подверглись уничтожению. Но теперь это его устойчивость, его определённая, его мир.

Поэтому-то для Сартра экзистенциальный проект и стал попыткой включить вот это «бытие-в-себе» в ситуацию «бытия-для-себя», то есть включить мир в человеческое существование. А это уже абсолютно другой мир. Не тот, который вызывает у человека «тошноту», ощущение «стены» или «запертой двери». Этот чуждый человеку мир – чужой, мерзкий, липкий. Вот простейший пример. Вы приезжаете в глухую, умирающую деревню, где кроме пьянства и запустения нет ничего. И вы, увидев всё это, приходите в ужас... Но разве так смотрит на эту деревню человек, который там родился? Картина, которая вызывает у вас «тошноту», у него рождает совершенно иные чувства. Эта умирающая деревня – его деревня, она включена в его экзистенцию, она стала его человеческой реальностью. И разве это неправда? Вот когда я сейчас приезжаю в Москву, то попадаю в чужой город. Нынешняя Москва для меня – чужая. Когда-то она не была мне чужой, а теперь стала – «бытие-в-себе», отвечающее всем тончайшим нюансам сартровского анализа.

– *Здесь, наверное, самое время обратиться к едва ли не самому главному козырю сартровского учения – теме свободы как принятия ответственности за судьбу мира. Эстетическая программа Сартра в данном вопросе вполне конкретна: «Нельзя пи-*

сать для рабов». То есть в том смысле, что любое прозаическое произведение – это акт свободного творчества, который и от читателя требует равнозначной свободной деятельности при прочтении. Это совпадает с его философским мировоззрением?

– Безусловно. Хотя, вы знаете, говорить, что Сартр как философ полностью решил проблему свободы, нельзя. Так же, как нельзя сказать, что эту проблему решил классический рационализм. Однако именно Сартр увидел и обозначил то пространство, погружаясь в которое, мы в полной мере можем говорить о свободе. Просто потому, что если мы будем находиться в рамках вне-сартровской рационалистической философии, то для нас свобода будет лишь только «осознанной необходимостью» – и ничем больше. Сартр же открывает абсолютно новое онтологическое пространство свободы, где предлагает отказаться от всего, что может стоять над человеком и что может превратить человека в вещь, то есть сделать его несвободным. Поэтому-то у Сартра и возникает такая ситуация, при которой человек обречён всякий раз делать выбор. Здесь нет никакого устойчивого основания. Но зато эта самая ситуация постоянного выбора и рождает модель мира, в котором для труса всегда есть возможность больше не быть трусом, а для героя – перестать быть героем. И – очень важная мысль – виновность самого труса в том, что он трус. Людям хотелось бы, продолжает свою мысль Сартр, чтобы трусами или героями рождались. Но так не бывает.

Сартр глубоко не согласен с Шопенгауэром, который считал, что у каждого человека есть свой врождённый характер. И он, человек, становится свободным лишь тогда, когда полностью его реализует. (Отсюда шопенгауэровское «вор всегда вор».) По Сартру же, на человеке нет постоянного клейма.

Здесь, кстати говоря, содержится самый главный аргумент для ответа на вопрос: почему общество должно отказаться от смертной казни? Да потому, что уже завтра мы можем судить совершенно другого человека. И убить совершенно другого человека. Думаю, что любой политик, выступающий против

смертной казни, должен просто обратиться вот к этой мысли Сартра – и это будет самым аргументированным философским обоснованием его позиции. Кстати, об этом же, только в художественной форме, говорит и Достоевский в «Преступлении и наказании»... Теперь смотрите, что получается. Если человек, по Сартру, всякий раз строит себя заново, то, значит, он не является продуктом своего социума, рефлексом культуры и т.д. Отсюда и вина, и ответственность самого человека, и только его. Всегда и во всём. Ни среда, ни семья, ни прошлое не являются оправданием его поступков. Ссылки на них, по Сартру, – «дело нечистой совести». Иными словами, одна из важнейших проблем – связь свободы и ответственности – решается только в рамках открытого Сартром онтологического пространства...

Когда я начинаю со студентами говорить о том, что философская антропология исходит из принципиальной неопосредованности человека никем и ничем, они страшно изумляются. У нас же со школы головы задурены формулой «человек – существо социальное», а тут вдруг – не опосредованное никем и ничем. Как же так?! – протестуют студенты. Тогда я задаю вопрос: а вот скажите, лично для вас что важнее: то, что вы – социальное существо, или то, что вы, к примеру, любимы или не любимы? Отвечают: важнее быть любимым. Ну, тогда почему же вы думаете, что лично для вас наиболее важно именно это, а для философии – что-то другое?!

Кстати, экзистенциальный способ мышления вообще очень характерен для подлинной, настоящей философии, – он есть уже и у киников, и у стоиков, я уж не говорю об «Исповеди» Блаженного Августина – это полностью экзистенциальное произведение. Но вот само философское направление, осознавшее себя экзистенциализмом, исходит от Кьеркегора. Из той напряжённой внутренней борьбы, которую Кьеркегор вёл с гегелевской философией. И рассуждал в этой борьбе Кьеркегор так: я не могу признать великим того философа, который вник во все мировые проблемы, а вот мою – обошёл. Так вот, вне экзистен-

циализма философия так и существует. Она всё на свете знает, но только я ей не интересен.

– В статье «Почему я отказался от премии» Сартр неожиданно обращается к теме Востока: «В настоящее время единственно возможная форма борьбы на культурном фронте – борьба за мирное существование двух культур: восточной и западной». И вот о чём я думаю: это его всечеловеческое «ничто», о котором вы так подробно говорили, – не традициями ли восточной философии навеяно? Может быть, это всего лишь попытка найти адекватный образ в культурной памяти человечества? Скажем, в том же даосизме.

– Не думаю. Потому что если у Хайдеггера (особенно позднего) мы ещё можем увидеть некую связь с Востоком, то у Сартра ничего подобного нет. Путь Сартра – это путь сугубо западного мыслителя, отказавшегося от традиционных форм понимания человека. Другое дело, что, благодаря философии Сартра, разговор о Востоке и Западе приобретает совершенно иные философские грани. Вот сейчас много говорят о диалоге культур. Но почему-то никто не задумывается над вопросом: «А как вообще возможен диалог, если нет единой основы?» Есть разные культуры, а единой основы нет... Где же эта основа? И вновь мы находим ответ, погрузившись в созданное Сартром онтологическое пространство.

Если экзистенциальной основой человека является свобода (свобода как «ничто»), то она изначально лишена той ограниченности, которую придаёт ей любой социум, любая культура. Сейчас очень любят, к месту и не к месту, цитировать Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут». Но мало кто знает, что это отнюдь не полная цитата. На самом деле в эпиграфе к знаменитой киплинговской «Балладе о Востоке и Западе» дословно говорится так: «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут, / Пока не представит Небо с Землёй на Страшный Господень суд». Но и на этом Киплинг не прерывает эпиграф. Дальше он говорит: «Но нет

Востока, и Запада нет, что племя, родина, род, / Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встаёт?» Вот направленность этого произведения: «Но НЕТ Востока, и Запада НЕТ...»! А мы, как попугаи, все твердим: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и они не встретятся...». При чём здесь это? Гораздо важнее другое: подлинное общение связано с едиными бытийными основами человеческого существования, и в основе их лежит свобода.

– *А вот интересно, как вы думаете, почему к такой простой формуле философы пришли только в XX веке?*

– У Мартина Бубера есть мысль, которой я не устаю восхищаться: все эпохи отличаются друг от друга по одному признаку – как человек ощущает себя в этом мире. Ощущает ли он себя в этом мире как в доме родном или он ощущает себя бездомным. И вот XX век – это как раз век бездомности человека. И поэтому совершенно естественно, что только XX век способен в полной мере прийти вот к этим фундаментальным проблемам. Что такое человеческая жизнь, человеческое достоинство, человеческая ответственность здесь, вот в этом самом мире, где каждый из нас, в общем-то, одинок и где ни на кого нельзя переложить свои проблемы. Кстати, идея непосредственности человека никем и ничем была высказана ещё в XIX веке Кьеркегором. Но кто такой был Кьеркегор в XIX веке? Провинциальный скандинавский философ. И только в XX веке он обрёл полноценное звучание как великий философ, как явление культуры вообще. Потому что Кьеркегор – это возвращение к человеку. Ведь смотрите, что получается. Первый герой философской антропологии – это кьеркегоровский Авраам («Страх и трепет»). Потому что как раз Авраам должен принимать своё роковое решение в абсолютном одиночестве... Кьеркегор свято верил в Бога. И поэтому образ человека на краю у Кьеркегора – это образ человека перед Богом. А в атеистическом экзистенциализме Сартра человек, оказавшийся на краю, оказывается перед собой. Поэтому можно сказать, что экзистенциализм Сартра – это самая мужественная

философия. Это самый смелый рывок мысли, который вообще когда-либо был сделан в антропологии.

— В этой связи характерно, что литературные герои Сартра всегда восстают против Отца, против власти, нередко — против Бога. В его пьесе «Мухи» главный герой Орест убивает, в соответствии с греческим мифом, свою преступную мать, но главным противником является не она и не её сообщник Эгисф, которого Орест убивает тоже, а стоящий за ними бог Юпитер. Матье Деларю, герой романа «Пути к свободе», единственный, кто остаётся в живых из небольшого французского отряда, вынужден вступить в безнадежный бой с наступающими немецкими отрядами. По всем человеческим меркам, он совершает самый настоящий подвиг — идёт на смерть, защищая свою страну от врага. Но Сартр неожиданно подключает к читательскому восприятию абсолютно другое измерение происходящего, где нормы морали уже не властны: Матье жертвует собственной жизнью вовсе не из-за любви к Отечеству, а скорее наоборот — из ненависти ко всем отеческим установкам. Убивая врага, он каж-дым выстрелом рассчитывается со своей неудавшейся жизнью. Стреляя «в Человека, в Добродетель, в Мироздание», он убивает в себе божественные моральные заповеди. Иными словами, совершая свой первый (и последний) в жизни ответственный поступок, он истребляет всё, что несёт на себе печать власти Отца. Вообще, как говорил Сартр, «атеизм — предприятие жестокое и требующее выдержки».

— Так ведь и весь XX век — трагический и жестокий век. Но именно этот век и принёс ясность. У Камю есть прекрасная мысль по этому поводу: пусть это будет ночь, но в этой ночи пусть будут ярко светить звёзды и это будет ночь ясности. Так вот, XX век открыл человека с полной ясностью. Как ты можешь опереться на Бога, после того как пролилось столько крови и свершилось столько злодеяний и несправедливостей? И всё это обрушил на мир XX век. Где идея справедливости? Философы много говорят об общественном прогрессе. Возникает вопрос: «Если это про-

гресс, то что он такое?» У Сартра в «Словах» есть насмешливая фраза: «Прогресс – это длинный крутой подъём, который ведёт ко мне». Вот так мы мыслим. Не могу в этой связи не привести любопытную мысль Бердяева о прогрессе: прогресс есть, но проявляется он в усложнении от поколения к поколению нравственных задач, которые стоят перед человечеством. Понимаете, век от века нравственные задачи усложняются! То есть если каждая эпоха имеет свои искушения, то от эпохи к эпохе эти искушения становятся всё более и более изощрёнными. Поэтому-то в мире нет и никогда не было поколения счастливчиков.

– *Насколько я понимаю, свобода, по Сартру, это всегда «выбор борьбы за освобождение», а не, к примеру, «абсолютный бунт», как у Камю. И вот здесь возникает вопрос: «А как при этом смотреть на такой институт, как государство?» Что по этому поводу говорит Сартр-философ?*

– Я, конечно, никогда специально этой проблемой не занималась, но попробую выйти на неё через сартровскую идею свободы. Проблема заключается в том, что мы до сих пор убеждены, что именно государство, через ряд конституционных положений, даёт человеку свободу. На самом же деле государство ничего не даёт. Единственное, что государство может сделать, – так это отнять у человека свободу. И поэтому в этом смысле государства, как, кстати, и общество, отличаются друг от друга в той мере, в какой они отнимают у человека свободу. Понимаете, по Сартру, нет никакого смысла ни в свободе совести, ни в свободе собственности, ни в свободе печати – вообще ни в чём нет смысла, если речь не идёт о свободе человека. Без этого все названные категории просто бессмысленны. Знаете, это всё очень похоже на спор о том, на ком надо жениться. Не на той, кто делает тебя счастливым, а на той, кто не сделает тебя несчастным. Ведь счастье – в нас самих. И никто его подарить человеку не сможет. А вот отнять может. Так же и государство, которое никогда не сможет подарить того, чем человек обладает изначально. Но отнимать – всегда готово.

— *Что ж, с понятием свободы у Сартра более или менее понятно. Теперь давайте поговорим о ещё одном важном сартровском сюжете — любви.*

— О, для Сартра это действительно чрезвычайно важная тема. Увы, в нашей критике по-прежнему бытует стереотип: поскольку свобода у Сартра есть основание всего, то, естественно, и любовь у него может быть только свободной в самом примитивном понимании этого сюжета. Сам же Сартр говорил: «Любовь — это есть предприятие, имеющее целью отнять свободу у другого». Вроде ужасно. Но на самом деле? Ведь что я хочу от любимого человека? Я не хочу, чтобы он был вещью, — я не хочу и не могу любить человека как вещь. Мне надо, чтобы он меня любил. А значит, чтобы он мне отдал свою свободу. То есть любовь, по Сартру, изначально конфликтна. Здесь, правда, необходимо пояснить, что конфликт для Сартра ничего общего со скандалом не имеет. Для него конфликт — это глубинное различие, которое существует между людьми, при котором каждый желает не только собственной свободы, но и свободы другого. Именно в таком конфликте и содержится подлинная тайна всякой любви. И если этой тайны нет, то и любви нет. То есть любовь изначально конфликтна. Вот почему любовь так рвёт наше сердце. Вспомните Оскара Уайльда: «Любимых убивают все». Ведь это правда. Так и есть. Именно потому, что в любой любви изначально содержится конфликт, на который указывал Сартр. Но дело даже не в этом. В своём понимании любви Сартр вновь вступает в спор со всей западноевропейской традицией, согласно которой любовь — исключительно духовное образование. Да, любовь всегда духовна. Но вместе с тем без телесного, без тела, без того, что Сартр называл «желанием» (собственно, это и есть столь презируемая рациональной классикой «страсть»), любви-то и нет. Иными словами, Сартр возвышает то, что ранее отвергалось. Да, считал он, моё существование в этом мире должно быть оправдано. Но ведь моё тело случайно. И тогда снятием, преодолением этой случайности (а следовательно, и оправдани-

ем меня) является желание другого. Только так человек может быть оправдан во всей полноте своего бытия. Он, ставший для кого-то единственным, теперь становится уместным и в этом мире, где человек и только человек не получил своего места. Комар получил, а человек – нет. И вот, только когда он стал любимым, его существование стало оправданным. Вот что такое была для Сартра подлинная любовь.

– В этом отношении примечательно литературное творчество Сартра. Всякий раз, когда в его романах и повестях в силу сюжета ставится под вопрос телесная самодостаточность собственного «я» героя, мир мгновенно начинает приобретать форму эротических кошмаров. Кстати, все эти кошмары с огромными фаллическими лесами, залитыми кровью, которые преследуют героя «Тошноты», очень точно, на мой взгляд, соответствуют общему сартровскому тону, где любое приобщение человека к природному существованию вызывает у писателя недоверие и опасение. В этой связи очень любопытно, кстати, сравнить пейзажи у Сартра и у Камю. Пейзаж Камю наполнен сиянием и блеском Средиземноморья. В нём владычествует языческий бог-Солнце, и человеку здесь суждено пережить особый экстаз – ликующее слияние со стихийным бытием. У Сартра – напротив: природа омерзительна и агрессивна. В «Тошноте» тоже показан приморский город, материальный мир которого, однако, состоит не столько из вещей, сколько из веществ – каких-то болотно-зыбких, клейких субстанций. Герой романа воспринимает их засилье панически, как страшную угрозу: на улицы города вползает плотный вязкий туман, под прикрытием которого должно произойти что-то ужасное; мутная прибрежная вода скрывает от человеческих глаз какое-то гнусное чудовище, копошащееся в тине, даже мягкое кресло в трамвае внушает отвращение, словно вздутое брюхо дохлого животного... Словом, природа у Сартра – не творящая, а поглощающая, она обволакивает человека грязной поверхностью предметов, не оставляя ему ни малейшего просвета.

– Вы правы. Сартр – городской человек, воспитанный в классических городских традициях, где Природу подменяет Слово. Поэтому природа для Сартра обладала точно такими же качествами, как любая «вещь в себе». Иначе – для Камю. Но Камю-то родился и вырос в Алжире, на Средиземном море, поэтому красоты пейзажа имели для него какой-то смысл. А для Сартра – нет: только книги, только Слово. «Мир, превращённый в Слово...». Ну, что же – это тоже Сартр.

– Видимо, что-то ещё нужно сказать и о посмертной славе Сартра.

– Об этом говорить ничего не надо. Он сам уже всё сказал: «Быть мёртвым – значит быть жертвой живущих...». Но всё же хочется вспомнить и другие его слова, освободив их от столь присущей Сартру иронии по отношению к самому себе: «Я похоронил смерть в саване славы».

2005

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
------------------	---



ПРИЗРАК ЧУДЕСНЫЙ

Сады-воспоминания	7
-------------------------	---

Иван Бунин и Фёдор Достоевский: литературный диалог в жанре пародии	15
--	----

Нобелевская премия И. А. Бунина в оценке советских и зарубежных печатных изданий 1930-х годов	23
--	----

«Опять с раннего утра читаю...» <i>Подлинные и «условные» книги в воронежском Музее И. А. Бунина</i>	31
--	----

Художник бунинского круга	38
---------------------------------	----

«Звучат лишь Письмена...» <i>Поэтическое слово в гравюрах Марины Лазаевой</i>	46
--	----



ТИХИЙ И ПРОСТОРНЫЙ ГОРОД

Бесполезное время: образ Воронежа в художественном сознании Бориса Зайцева	53
---	----

Перелётная птица с чернозёмных полей	62
--	----

Иллюстраторы «Сирены»	68
-----------------------------	----

Иллюстрации к произведениям Андрея Платонова в культурном пространстве родного города	80
--	----

Реализм без берегов <i>Воронежские пейзажи в контексте советской истории культуры</i> ...	95
--	----

Воронежские пленэры Василия Белопольского	109
Творческий ответ художника Василия Криворучко	122
«И только небо остаётся неизменным...» <i>Аquareли писателя Юрия Гончарова</i>	130
Трогательная мелодия жизни Светланы Зиненко	134
Замысел музея поэта: воронежская ссылка О. Э. Мандельштама	139



ПРИСТАНИЩА ВООБРАЖЕНИЯ

Неудовлетворённое желание <i>Странствие как форма существования романтического воображения</i>	149
Кнут Гамсун и Антон Чехов: перед лицом новой цивилизации	167
Игра воображения	182
О времени экспрессий в пространстве метафор <i>Послесловие к выставке Юрия Гальперина</i>	186
Сотканные мифы <i>Модернистские традиции в авторских гобеленах Ференца Рэдё</i>	193
Природные стихии Гастона Башляра	203



БЕСЕДЫ БЛАЖЕННЕЙШИЙ ЗНОЙ

«Меня интересуют всё-таки эстетические феномены» <i>Беседа с профессором филологии Аллой Борисовной Ботниковой</i>	217
---	-----

Культурное пространство Воронежского края <i>Беседа с учёным, писателем, библиофилом</i> <i>Олегом Григорьевичем Ласунским</i>	229
Культура на периферии общественного сознания <i>Беседа с искусствоведом, профессором</i> <i>Брониславом Яковлевичем Табачниковым</i>	248
Со-размышление привлекательнее, чем согласие <i>Беседа с доктором филологических наук,</i> <i>профессором Львом Ефремовичем Кройчиком</i>	261
«Культура – это воздух» <i>Беседа с воронежским поэтом Галиной Умывакиной</i>	275
Во имя гуманного преобразования мира <i>Беседа с директором Воронежского областного</i> <i>художественного музея им. И. Н. Крамского</i> <i>Владимиром Дмитриевичем Доброммировым</i>	288
Музей, где «живёт» вдохновение <i>Беседа с директором Воронежского областного литературного</i> <i>музея им. И. С. Никитина Светланой Анатольевной Деркачёвой</i>	299
Траектория возвращений <i>Беседа с воронежским художником Александром Ворошилиным</i>	306
«Хочется, чтобы красота стала родной» <i>Беседа с поэтом и тележурналистом Константином Гадаевым</i>	312
Бесконечно малый момент свободы <i>Десять вопросов профессору Виталию Борисовичу Ремизову</i>	321
Нельзя писать для рабов <i>Беседа с доктором философских наук,</i> <i>профессором Натальей Аркадьевной Мещеряковой</i>	338

Тамара Дьякова

НАЕДИНЕ

Корректор Н. А. Белянцева
Компьютерная вёрстка О. И. Сотниковой
Дизайн обложки Е. Е. Комаровой

В дизайне обложки использована картина
Ч. Э. Перуджини «Девушка за чтением»
(1678, х.м. Манчестер, городская галерея)

Подписано в печать 2022 г.
Формат набора 84×108/32. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,35.
Заказ № 694. Тираж 300 экз.

Изготовлено по заказу ООО «Пресса ИПФ».
304006, г. Воронеж, ул. Челюскинцев, д. 143.
Отпечатано в АО «Воронежская областная типография»
394071, г. Воронеж, ул. 20-летия Октября, 73а.
www.oblprint.ru
тел.: 8(473)20-20-900, 277-75-77