



ВСТРЕЧИ
С ПРОШЛЫМ



VI



ВСТРЕЧИ
С ПРОШЛЫМ



ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ

ВЫПУСК 6



МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1988

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА СССР

Выпуск 6

РЕДКОЛЛЕГИЯ:
И. Л. АНДРОНИКОВ
Н. Б. ВОЛКОВА (ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР)
А. Д. ЗАЙЦЕВ
К. Н. КИРИЛЕНКО
Ю. А. КРАСОВСКИЙ
И. П. СИРОТИНСКАЯ

АВТОРЫ ПУБЛИКАЦИЙ, СООБЩЕНИЙ, ОБЗОРОВ:

И. И. Аброскина, О. Л. Андрианова, И. В. Бармаш, Е. М. Бень, С. Г. Блинов, Н. Б. Волкова, Е. А. Гаспарова, Л. Я. Дворникова, А. Л. Евстигнеева, А. Д. Зайцев, С. В. Зыкова, К. Н. Кириленко, М. Г. Козлова, Н. Г. Королева, В. П. Коршунова, Ю. А. Красовский, А. В. Кутищева, И. М. Лебле, Н. А. Петропавловская, М. А. Рашковская, А. В. Рычков, И. П. Сиротинская, М. М. Ситковецкая, Н. В. Снытко, К. Н. Суворова, Е. В. Турчанинова, Е. Ю. Филькина, С. В. Шумихин

В ПОДГОТОВКЕ ХРОНИКИ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ:

И. И. Аброскина, О. Л. Андрианова, Е. М. Бень, Н. Б. Волкова, А. Л. Евстигнеева, А. Д. Зайцев, К. Н. Кириленко, Ю. А. Красовский, С. Ю. Митурич, И. П. Сиротинская

ПЕРЕВОДЫ ИНОСТРАННЫХ ТЕКСТОВ:

И. В. Бармаш, И. М. Лебле, Н. В. Снытко

ПРОВЕРКА И СВЕРКА ПУБЛИКУЕМЫХ ТЕКСТОВ
И ОБЩАЯ УНИФИКАЦИЯ:

С. Г. Блинов, Ю. А. Красовский, Т. Л. Латыпова


ПОДБОР ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА:

Т. Л. Латыпова

СОСТАВЛЕНИЕ ИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ:

С. Г. Блинов

Художник А. В. Денисов



В СБОРНИКЕ «ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ»
ЛИТЕРАТУРА, ТЕАТР, МУЗЫКА,
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, КИНО —
В САМЫХ РАЗЛИЧНЫХ СОЧЕТАНИЯХ
И АСПЕКТАХ.
ЗДЕСЬ ПЕРЕЧИСЛЕННЫ
ВСЕ ИМЕНА, О КОТОРЫХ ПОЙДЕТ РЕЧЬ.

М. БАБАНОВА
Валерий БРЮСОВ
Ал. ДЕЙЧ
С. ЕСЕНИН
Б. ЗАХАВА
Мих. ЗОЩЕНКО
М. ИОРДАНСКАЯ
ИСАКОВ
Сергей КЛЫЧКОВ
Лесь КУРБАС
М. КНЕБЕЛЬ
Рокуэлл КЕНТ
В. КЮХЕЛЬБЕКЕР
Ант. ЛАДИНСКИЙ
ЛЕРМОНТОВ
Вс. МЕЙЕРХОЛЬД
Г. НЕЙГАУЗ
Мих. НЕСТЕРОВ
Ф. НЕССЕЛЬРОДЕ
Юрий ОЛЕША
Л. ОБОРИН
Б. ПАСТЕРНАК

Александр

Валерий Боровой

Александр

С. Есенин

Н. Яковлев

Мих. Яковлев

М. Кордашев

Иванов

Сергей

Климов

Александр

Александр

Рославел Кел

Виктор Селев

Александр

Сергей

Вс. Менделеев

Т. Герасимов	С. С. Герасимов
А. Герасимов	В. Герасимов
А. Герасимов	В. Герасимов
Торгов О. А.	Т. Герасимов
А. Герасимов	С. Герасимов
Т. Герасимов	В. Герасимов
В. Герасимов	С. Герасимов
Торгов О. А.	С. Герасимов

В. САВОДНИК

Борис САДОВСКОЙ

Леопольд СТОКОВСКИЙ

Юр. ТЫНЯНОВ

Р. ФАЛЬК

Р. ХИН-ГОЛЬДОВСКАЯ

В. ШАЛАМОВ

С. ШАМАРДИНА

А. ШЕНШИН

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Наши встречи с читателями продолжаются. Успех их объясняется, по-видимому, тем, что найденный тип сборника архивных документов дает широкую и многостороннюю картину развития русской и советской культуры.

На последних страницах 5-го, «юбилейного», выпуска сборника «Встречи с прошлым» Ираклий Луарсабович Андроников как бы подвел итоги нашей работы: «Я вновь перелистываю сборники «Встречи с прошлым», которые выходят в свет уже более 10 лет... И все это время не перестаю удивляться, насколько интересно придумано это издание...» Но тут мы должны сказать, что в этом значительная заслуга самого Ираклия Луарсабовича, который очень активно и настойчиво поддерживал все наши начинания и поиски. Мы благодарны ему за эту поддержку. И обещаем по-прежнему издавать наш сборник в том же экспериментальном духе продолжая искать новые формы публикации архивных документов.

Наибольшее внимание в 6-м выпуске «Встреч с прошлым» уделено двум видам документов. Это прежде всего письма — один из наиболее ценных источников, отражающих происходящие события, так сказать, по свежим следам. Это — письма поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, художников. И охватывают они довольно длительный период. Если письмо П. А. Вяземскому датировано 1830 годом, то дата последнего по времени публикуемого письма, письма М. О. Кнебель к М. И. Бабановой — 31 декабря 1981 года. Это более 150 лет!

Еще большее внимание уделено в 6-м выпуске воспоминаниям, этому очень популярному, доходчивому, хотя, может быть, и наиболее субъективному историческому источнику. Хронологически это первая половина XIX века — воспоминания популярной певицы А. А. Сантагано-Горчаковой, воспоминания Р. М. Хин-Гольдовской о встречах с Львом Толстым; а завершают этот мемуарный цикл воспоминания С. С. Шамардиной о молодом В. В. Маяковском и других деятелях советской культуры.

Как всегда, в наших сборниках находит отражение зарубежная тематика. Это сообщение об известном американском дирижере Л. Стоковском и его дружеской переписке с советскими композиторами, о выдающемся американском

художнике, лауреате Ленинской премии мира Рокуэлле Кенте, который восторженно говорит о Советском Союзе. Эту группу завершают письма адмирала И. С. Исакова, в которых он красочно описывает свое пребывание в США в 1939 году, делится впечатлениями об американской жизни; письма Исакова невольно ассоциируются с «Одноэтажной Америкой» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова.

Согласно установившейся традиции в 6-м выпуске даны три обзора документов. Каждый из них имеет свою специфику. Назовем прежде всего обзор материалов выдающегося русского художника М. В. Нестерова. Он построен как биография — рассказывает о его юности, первых выставках, поездках за рубеж, революции. Все это взято из документов, хранящихся в фондах ЦГАЛИ. Вся жизнь Нестерова проходит перед читателем.

Для того чтобы исследователи и читатели в полной мере оценили значение документов государственных учреждений и общественных организаций в деле изучения истории культуры, их нужно шире пропагандировать.

Как первый опыт обзора большого делопроизводственного фонда в 6-м выпуске дан обзор, названный «Что такое детский театр?». Это фактически рассказ о жизни Центрального детского театра, основанный на подлинных документах, в которых отражается работа актеров и режиссеров в процессе создания спектаклей, творческие дискуссии, роль его в общественной жизни.

И третий обзор — обзор материалов по истории Великой Отечественной войны. Архив оказался очень богат военными документами. Они начали активно собираться еще в годы войны, продолжают поступать и сейчас. Это неисчерпаемое документальное море для исследователей.

Что касается принципов публикации документов, об этом подробно говорилось в каждом выпуске нашего сборника. Повторим только основное: мы стремимся максимально точно передать текст публикуемого документа, целиком сохраняя в нем авторское написание. Мы за решительное ограничение редакторского вмешательства в текст. Пропуски авторского текста обозначаются знаком купюры [...]. Но это тогда, когда речь идет о большом связном авторском тексте. При цитировании же отдельных фраз во вступительных статьях мы исходя из практики последних лет, стали обозначать пропуски просто отточиями. Это, как нам кажется, в интересах прежде всего, нашего читателя. Все остальные принципы археографии — прежние.

Ждем новых встреч, откликов, пожеланий и критики.

УВАЖЕНИЕ К ПРЕДАНИЮ

По роду своей работы я редко бываю в архивах. Театральный день заполнен до отказа: утром репетиция, вечером спектакль, и так изо дня в день, из года в год. Между тем, в душе живет потребность знать прошлое нашего искусства, нашей культуры, нашей истории. Архивы хранят огромные ценности, которые до поры до времени оказываются не востребованными, но вдруг выходят на свет и заново открывают целые пласты истории искусства, жизни. Архивные материалы интересуют меня в той степени, в какой интересует документальная литература. Вкус чистой правды, дыхание реального человеческого документа ничем не заменишь. Мы знаем, как часто возникало в нашей истории желание что-то «подправить», что-то переписать, отредактировать или отретушировать. Всем этим попыткам противостоит документ, понятый и прокомментированный честным историком. В середине 60-х годов нам довелось работать в театре «Современник» над трилогией о русском освободительном движении. Один за другим вышли тогда спектакли «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». Вот тогда впервые с такой остротой и ясностью мы встали перед проблемой исторической правды, правды как она есть, во всем объеме и, если хотите, во весь рост. Многие сцены возникли в этой трилогии из изучения исторических, в том числе архивных, источников. Историческая хроника, протоколы, лежавшие в архивах, зазвучали тогда с небывалой художественной силой. Это была, если так можно сказать, драматургия самой истории. И это было не только в нашем, советском искусстве, но и в мировом театре, в мировой драматургии. В какой-то степени это была реакция на итоги мировой войны: люди, пережившие ужасы концлагерей, не хотели выдуманных историй и концепций. Они хотели припасть к «реке по имени — Факт».

Потом пришли иные времена, другие жанры литературы вступили в свои права, но опыт, приобретенный в работе над историческими источниками, не пропал даром. Куда бы ни заносил нас вымысел, как бы прихотливо ни работало воображение, стремишься всегда держаться земли, реальности, той правды, без которой наше искусство ни гроша не стоит.

Правда часто застает врасплох, открывает событие, из-

вестный факт, а то и целую жизнь с какой-то новой стороны. Именно этим ценны, мне кажется, сборники «Встречи с прошлым», которые вот уже столько лет выпускает Центральный государственный архив литературы и искусства. По сути дела, это не только встречи с прошлым, но и диалог с ним. Архивные материалы заставляют думать не только о минувшем, но о том, как мы сейчас живем. Документы обладают порой большой силой влияния, своего рода нравственного внушения. Будто голос предков окликает нас, предостерегает, направляет, предсказывает и пророчит. Многие документы сборников, письма художников и поэтов врезаются в память, становятся частью личного опыта, реальностью, душевной и духовной жизнью. Таких документов немало и в новом сборнике, подготовленном ЦГАЛИ, к которому мне предложили написать предисловие.

Прежде всего хочется отметить, что составители учли возможную читательскую аудиторию и постарались дать самые разнообразные материалы, адресованные любителям всех муз. Тут и неизвестный отрывок из дневника Кюхельбекера, и письма В. Брюсова, и переписка Б. Пастернака и В. Шаламова, и замечательные тексты из книги «Ни дня без строчки» Ю. Олеши, и впервые публикуемое стихотворение С. Есенина, и письма Р. Фалька, и переписка Р. Кента с советскими художниками, и множество иных документов и материалов, представляющих огромное богатство русской культуры. История и современность не разделены в книге какой-то резкой чертой. Напротив, составители умело ведут читателя от прошлого к сегодняшним дням. В книге публикуются материалы, еще не ушедшие в академическую историю, документы недавних дней, которым мы были современниками и даже участниками. Так современность и история переплетаются между собой, как веревки одного каната, так течет река воспоминаний, так восстанавливается наша память: от неизвестного рисунка Лермонтова к неизвестным письмам Фета, а от них к воспоминаниям поэта начала века Б. Садовского, а потом к новым материалам о Маяковском, Бунине, Бальмонте, Шаляпине. И в каждом материале новый, неожиданный, порой парадоксальный ракурс жизни и творчества хорошо известных людей.

Каждый читатель найдет в книге свое. Я же, конечно, с особым пристрастием читал все, что относится к истории театра. Тут переписка Мейерхольда с Л. Обориным, воспоминания о Л. Курбасе, письмо Б. Захавы к О. Ф. Глазунову, переписка М. И. Бабановой и М. О. Кнебель, наконец, обзор

архивного фонда Центрального детского театра, в котором я в свое время проработал много лет, сыграл много ролей и поставил свой первый спектакль. Честно говоря, многие документы восстановили то, что уже стерлось в памяти, было оттеснено иными событиями и датами. Архив заставляет обернуться в собственное прошлое, которое у людей театра стирается быстрее, чем у кого бы то ни было. Ведь театр жив сегодняшним днем. Каждый вечер идет спектакль — он неповторим, даже если играется одна и та же пьеса. Каждый день репетиция — ее не зафиксируешь даже самым подробным протоколом, потому что многое остается не в словах, а в молчании, в интонациях, в показах. Кажется, сама материя театрального искусства противится архивному документальному хранению. Можно ли сохранить воздух или ту вольтовую дугу, которая образуется между сценой и залом и в которой заключена тайна и сущность театра?

Вероятно, поэтому во многих театрах так небрежно относятся к тому, что станет историей; каждый день становится историей. Так было даже в старом Художественном театре, где очень хорошо понимали ценность документа, факта, события, где еще в 20-е годы открыли ныне всемирно известный музей, в котором собраны богатейшие коллекции и архивы руководителей МХАТ, актеров, деятелей Художественного театра. И все же часто огорчаешься тому, как многое бесследно утеряно или не было вовремя записано. Как мало, скажем, было записано репетиций Станиславского и Немировича-Данченко. А ведь публикация этих репетиций порой приоткрывает сущность творчества великих режиссеров, как никакое специальное исследование театроведа. Воочию видишь их способы работы с актером, те пути, которыми они шли, открывая мир разных авторов, и т. д.

У нас и сейчас, мне кажется, далеко не все сохраняется. Быстро исчезают куда-то варианты пьес, создаваемых в театре, фиксируются далеко не все репетиции, не разработана сама система записи. Может быть, прочитав книги, выпускаемые ЦГАЛИ, многие мои товарищи по цеху, режиссеры и актеры, будут более внимательно относиться к тому, чему сегодня мы так мало придаем значения. Конечно, все мы помним, что сказал поэт: «... не надо заводить архива, над рукописями трястись». Трястись не надо, но как было бы жаль, если бы, например, В. Шаламов потерял, скажем, те же письма Б. Пастернака к нему, которые приводятся в этой книге. Какие бесценные мысли о природе искусства, о нашей истории, о культуре 20-х годов брошены в этих

письмах. И как прекрасно, что адресат все сохранил, сберег и оставил потомкам.

Не будем трястись над рукописями, но будем помнить, что не на нас заканчивается история, что наш опыт и наши ошибки есть опыт пути, по которому пойдут другие. Архив становится собирателем бесценного духовного опыта, который надо знать не только специалистам. Этот опыт надо обращать к самым широким кругам нашей интеллигенции, ко всем, кто действительно интересуется историей страны и думает о ее будущем. Уважение к преданию, если вспомнить слова Пушкина, есть основа любой продуктивной творческой работы. Обо всем этом думаешь, когда читаешь очередной том «Встреч с прошлым». Надо эти выпуски делать почаще и издавать большими тиражами — ведь эти книги расходятся мгновенно.

Дело, затеянное историками нашей культуры, давно переросло узко архивные рамки и стало важной частью современной советской культуры, ведущей диалог с прошлым.

Олег Ефремов

**ПУБЛИКАЦИИ
И
СООБЩЕНИЯ**

НОВАЯ СТРАНИЦА ИЗ БИОГРАФИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

(Записная книжка Л. А. Соллогуба)

Сообщение **А. В. Рычкова**

Недалеко от Серпухова расположена старинная усадьба Рождествено-Телятьево. За свою трехсотлетнюю историю (Телятьево упоминается в писцовых книгах Серпуховского уезда уже в 1623 году) усадьба переменяла несколько владельцев. Последними из них были графы Соллогубы. Считалось, что хозяином усадьбы в прошлом веке был известный писатель, автор повести «Таранас» В. А. Соллогуб (см. Памятники архитектуры Московской области. М., 1975, т. 2, с. 353), однако архивные данные свидетельствуют о том, что после смерти его отца, которому принадлежала усадьба, она перешла по наследству к старшему брату писателя Льву Соллогубу. Впоследствии здесь жили его вдова Мария Федоровна, урожденная Самарина, сын — поэт и художник Ф. Л. Соллогуб с женой Наталией Михайловной, внуки — Елена и Вера. В литературе хорошо известны отношения Лермонтова с В. А. Соллогубом, однако нигде не упоминается об его знакомстве с братом писателя. Об этом впервые рассказала обнаруженная в 1926 году в архиве соллогубовской усадьбы небольшая записная книжка с двумя рисунками с подписью «Лермонтов». Сообщение об этом появилось в разделе хроники в «Сборнике общества изучения русской усадьбы» (М., 1927, вып. 2, с. 16). Потом эта книжка Л. А. Соллогуба попала в Государственный литературный музей, откуда в 1941 году перекочевала в ЦГАЛИ, где была включена в фонд Лермонтова (ф. 276, оп. I, ед. хр. 35).

Имя Льва Александровича Соллогуба мало кому известно, поэтому необходимо по мере возможности сообщить о нем некоторые сведения. Он родился 18 мая 1812 года в Москве в семье придворного церемониймейстера. Его мать С. И. Соллогуб происходила из известного рода Архаровых. Семья Соллогуба пользовалась покровительством Александра I. Оба сына — Лев и Владимир — получили прекрасное домашнее образование; хочется упомянуть, что среди их учителей был французский драматург Э. Шаррьер, впоследствии — переводчик «Записок охотника» Тургенева. Вот что пишет о Льве Соллогубе знавшая его в детстве графиня А. Д. Блудова: «...старший Леон не дурен собой, но мешковат и невоворотлив. Зато души он был замечательно нежной, мягкой и благородной» (Русский архив, 1872, № 7—8, с. 1239).

В 1830 году Лев Соллогуб окончил Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. К этому времени относятся его встречи с Пушкиным на петербургских балах (см. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1976, с. 389). Спустя полвека П. И. Бартенев запишет со слов П. А. и В. Ф. Вяземских: «Старик барон Геккери был известен распутством. Он окружал себя молодыми людьми наглого разврата и охотниками до любовных сплетен и всяческих интриг по этой части; в числе их находились князь Петр Долгорукий и граф Л. С.» (Русский архив. 1888, № 7, с. 312). Позднее известный пушкинист П. Е. Щеголев расшифрует «граф Л. С.» как «граф Лев Соллогуб, брат писателя Владимира» (Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. М.— Л., 1928, с. 475), причислив таким образом Л. А. Соллогуба к противникам поэта. Но это, конечно, не так. С 1835 по 1838 год Лев Соллогуб находился за границей, поэтому он не мог участвовать в той травле Пушкина, которая привела поэта к гибели. Кроме того, в своих письмах к брату этого времени в числе своих друзей Л. А. Соллогуб называет семейства Олениных, Вяземских, Осиповых, Россет, Карамзиных — людей, близких к Пушкину. Кто же тогда «граф Л. С.»? Вероятней всего, говоря об «охотниках до любовных сплетен и всяческих интриг по этой части», Вяземские имели в виду родного дядю В. А. и Л. А. Соллогубов, тайного агента III отделения Льва Ивановича Соллогуба (см. В. А. Соллогуб. Воспоминания. М.— Л., 1931, с. 128).

Путешествуя в 1836—1837 годах по Европе с сыном историка Андреем Карамзиным, Лев Соллогуб знакомится с Гоголем. Известны их встречи зимой 1837 года в Париже (см. ф. 248, оп. 1, ед. хр. 38, л. 11 об.), а также спустя несколько месяцев летом того же года в немецком курортном городке Баден-Бадене, где Соллогуб оказался в числе первых слушателей «Мертвых душ». Яркое описание этого гоголевского чтения, происходившего у Смирновых, оставила в своих воспоминаниях А. О. Смирнова-Россет (см. ее Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929, с. 314).

В 1839 году в чине гвардейского поручика Лев Соллогуб вышел в отставку. Живя в Петербурге, он возвращается в светских кругах, посещает те же известные петербургские салоны — Карамзиных, Виельгорских, В. Ф. Одоевского и др., — что и Лермонтов, служивший в то время в лейб-гвардии гусарском полку. Более того — друзья поэта оказываются «неразлучными» друзьями Льва Соллогуба. Об этом свидетельствуют письма П. А. Вяземского к жене от

25 и 30 ноября 1839 года. В первом письме говорится: «Иван Гагарин, Лев Соллогуб и Шувалов неразлучны. Софья Карамзина говорит, что если бы их объединить, то они составили бы вместе одного неотразимого молодого человека: Гагарин умеет говорить, Шувалов опускать глаза, Соллогуб вздыхать» (ф. 195, оп. 1, ед. хр. 3271, л. 103об.). Спустя несколько дней Вяземский снова пишет: «...по вечерам часто дома всегда кто-нибудь да есть: Наталия Пушкина с сестрою, Тимирязев, Жуковский, Л. Веймар, валуевская молодежь: Шувалов, Жан Гагарин, Соллогуб» (там же, л. 105 об.).

Вяземский и его зять П. А. Валуев, камер-юнкер, сделавший впоследствии блестящую карьеру государственного деятеля (с 1879 года — он председатель Комитета министров), занимали в Петербурге на углу бывшей Михайловской (сейчас — площадь Искусств) двухэтажный особняк. На втором этаже у П. А. и М. П. Валуевых часто сходилась молодежь; о ней-то и упоминает Вяземский в своих письмах. Среди друзей Валуева названы однополчанин и друг Лермонтова граф А. П. Шувалов, молодой дипломат князь И. С. Гагарин и Л. А. Соллогуб. Частые гости в доме и только что вернувшаяся из деревни вдова Пушкина Наталия Николаевна с сестрой Александриной, В. А. Жуковский, французский литератор Ф.-А. Леве-Веймар, сенатор и друг Вяземского И. С. Тимирязев.

А. И. Тургенев, остановившийся в эту зиму у Вяземского, 2 декабря 1839 года записал в своем дневнике: «С Карамзиными к нам: там Тизенгаузен, Докторов — домой; Пушкины обе, Шуваловы, Гагар[ин], Соллог[уб], Лермон[тов], Жуков[ский], Соболев[ский] и пр». (ИРЛИ, ф. 309, № 319, л. 22об.). Следует заметить, что писателя В. А. Соллогуба в это время в Петербурге не было: с октября 1839 по конец января 1840 года он вместе с художником Г. Г. Гагариным ездил в Казань (результатом их совместной поездки явилось прекрасно иллюстрированное издание повести В. А. Соллогуба «Тарантас». — СПб., 1845). Следовательно, речь может идти только о Л. А. Соллогубе. Среди новых лиц в дневнике Тургенева названы Лермонтов, библиофил и поэт-эпиграммист С. А. Соболевский, внучка М. И. Кутузова Е. Ф. Тизенгаузен, Карамзины, «Пушкины обе»; «Шуваловы» — уже упоминавшийся А. П. Шувалов с младшим братом Петром. Докторов — по всей вероятности — С. Д. Дохтуров, сын героя Отечественной войны 1812 года, сам служивший в лейб-гвардии егерском полку и, в частности, писавший 19 марта 1840 года матери — М. П. Дохтуровой: «У нас недавно были два трагические происшествия:

витебский губернатор Львов, женатый на Ладыженской, будучи принужден развестись с женой за несоблюдение супружеских обязанностей, застрелил себя; и дуэль гвардейского офицера Лермонтова с сыном французского посланника де Баранта, поводом к нему была женщина и после довольно горячее объяснение. Впрочем, Лермонтов прекрасно вел себя в этом случае; теперь он под судом, а Барант молодой выслан из города и России» (ф. 188, оп. 1, ед. хр. 4, л. 39об.). Эта дневниковая запись Тургенева — одно из свидетельств знакомства Льва Соллогуба с Лермонтовым.

К последним двум месяцам 1839 года относятся также письма Л. А. Соллогуба к брату, однако в них ничего не говорится о Лермонтове. Зато снова и не раз упоминается И. С. Гагарин, о котором 18 ноября Лев Соллогуб пишет: «Жан Гагарин здесь уже в течение нескольких дней. У него есть способность вытаскивать меня из апатии, которая мне свойственна» (ф. 453, оп. 1, ед. хр. 1595, л. 12).

Знакомство Льва Соллогуба с Лермонтовым и его друзьями становится тем более интересным, что по времени оно совпало с недолгим существованием лермонтовского «кружка шестнадцати» (ноябрь 1839 — февраль-март 1840). Кружок объединял молодых людей, частью из офицеров, частью из штатских. Почти все они принадлежали к влиятельным при дворе Николая I аристократическим семьям. Несмотря на отсутствие какой-либо единой политической программы, на собраниях кружка обсуждались самые различные вопросы, связанные с политической жизнью России. Как пишет И. Л. Андроников, «это были люди, наделенные общим чувством протеста, умеющие молчать, уверенные друг в друге и в том, что существование кружка останется тайной для III отделения, храбрецы, фаталисты...» (М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979, с. 157). В число «шестнадцати» входила уже названная выше «четверка» — Лермонтов, П. А. Валуев, И. С. Гагарин и А. П. Шувалов; кроме того, однополчане поэта — его родственник А. А. Столыпин-Монго, граф К. В. Браницкий, Н. А. Жерве, князь А. Н. Долгорукий, барон Д. П. Фредерикс, князь С. В. Долгорукий, сын фельдмаршала Ф. И. Паскевич и князь Б. Д. Голицын, сын московского губернатора. Имена остальных четырех членов кружка до сих пор остаются неизвестны. Долгие годы занимавшаяся изучением кружка Э. Г. Герштейн считает, что, возможно, членами его были также князь Г. Г. Гагарин и Петр Шувалов, приятели Л. А. Соллогуба. Можно предположить, что знал о существовании кружка, а возможно, и присутствовал на его собраниях и сам Лев Сол-

логу́б, близкий в то время к некоторым активным членам «шестнадцати».

Л. А. Соллогуб на 11 лет пережил Лермонтова. В 1842—1846 годах он в качестве секретаря русского посольства находился в Вене; вернувшись в Россию, женился на Марии Федоровне Самариной, от которой имел двух сыновей, Федора и Александра. Портрет Льва Соллогуба в 40-е годы нарисовала в своих воспоминаниях писательница А. Я. Панаева: «Странно было видеть... брата [В. А.] Соллогуба, скромного, простого человека, который не заимствовал ни утонченности в манерах своего отца, ни глупой кичливости аристократизма своего брата» (Панаева А. Я. Воспоминания. М., 1972, с. 90). Среди знакомых Льва Соллогуба того времени — Полина Виардо. В письме к Матв. Ю. Виельгорскому от 21 ноября 1846 года она писала: «Поблагодарите вместо меня графа Льва [Соллогуба] за доброе и сердечное письмецо, которым он известил меня о своей женитьбе. Я рада предстоящему ему счастью и желаю долгого и полного воплощения его мечтаний» (Музыкальное наследство, т. II, ч. 2. М., 1968, с. 38). Однако этим пожеланиям певицы не суждено было сбыться. Не дожив до сорока лет, Л. А. Соллогуб умер 20 апреля 1852 года от тяжелой болезни мозга.

Такова краткая биография Л. А. Соллогуба.

Но вернемся опять к той «тетрадке», которая была обнаружена при разборе соллогубовского архива в 1926 году. Записная книжка велась Л. А. Соллогубом на протяжении нескольких лет — с 1833 по 1840 год, записи вносились на русском, английском, итальянском, немецком и французском языках. Это различного рода сентенции, планы и наброски предполагаемых произведений, стихотворные записи, цитаты из Шекспира, Мильтона, Гете, итальянского поэта-либреттиста Феличе Романи и др. В записной книжке упомянуто имя приятеля Пушкина и Вяземского, одного из членов Союза благоденствия Д. А. Давыдова, а также его сына Ростислава.

Но самое интересное для нас в этой записной книжке — два рисунка, подписанные «Лермонтов» (ф. 276, оп. 1, ед. хр. 35, лл. 9, 17). На одном из них изображен курносый крестьянин в армяке, с острой бородкой, на другом — молодой мужчина с усами. В 1948 году рисунок с крестьянином был описан в работе Н. П. Пахомова «Живописное наследие Лермонтова» как мнимое произведение Лермонтова-художника (Литературное наследство, т. 45—46. М., 1948, с. 68).

Однако, думается, вопрос о подлинности рисунков решен

недостаточно обоснованно. Оба портрета выполнены карандашом в манере, близкой Лермонтову-рисовальщику последних лет, и резко отличаются от наивных и беспомощных зарисовок Льва Соллогуба, встречающихся в его записной книжке. Но как показала проведенная в ЦГАЛИ почерковедческая экспертиза, подписи под рисунками принадлежат Л. А. Соллогубу.

5 февраля 1981 года по просьбе ЦГАЛИ художником Б. И. Клабуновским была проведена дополнительная экспертиза этих двух рисунков. В своем заключении он пишет: «Я, художник, скопировавший почти все имеющиеся в музеях, библиотеках и архивах г. Москвы картины, акварели и рукописи М. Ю. Лермонтова, не сомневаюсь в том, что представленные мне для консультации рисунки поэта выполнены его рукой. Характерные для руки М. Ю. Лермонтова штрихи, тушевка, направление линий карандаша и некоторые другие особенности его как бы «беглых зарисовок» как нельзя больше подходят к манере его творчества как выдающегося художника-любителя».

Кроме того, в соллогубовской тетрадке есть три неполные строки, написанные рукой Лермонтова:

Посреди небесных тел
Лик луны туманный
Как он кругл и...

(ф. 276, оп. 1, ед. хр. 35, л. 12).

Подлинность лермонтовской записи удостоверена пушкинистами Л. Б. Модзалевским и Б. М. Эйхенбаумом.

Лев Соллогуб — новое лицо в окружении Лермонтова. К сожалению, нам почти ничего не известно об их отношениях, по-видимому, носивших дружеский характер, свет на которые впервые помогла пролить старая записная книжка...

«ДИВА»

(Письмо Ф. К. Нессельроде П. А. Вяземскому)

Публикация Н. В. Снытко

К 1817 году Петр Андреевич Вяземский, 26-летний поэт, член литературного общества «Арзамас», уже успел обзавестись многочисленным семейством. Расходы росли, имение Остафьево доходов не приносило. Немалые деньги, оставшиеся в наследство от отца, были промотаны и проиграны в карты еще до женитьбы. Рассчитывать приходилось только на жалованье. Не без помощи покровителя всех арзамасцев А. И. Тургенева Вяземский получает в августе 1817 года место «чиновника для иностранной переписки» в Царстве Польском при императорском комиссаре Н. Н. Новосильцеве и в феврале 1818 года со всем семейством перебирается в Варшаву.

Поначалу Вяземским были довольны. Ему поручили перевод на русский язык речи Александра I, произнесенной им по-французски 15 марта 1818 года на открытии Польского Сейма. Летом 1819 года Вяземский ездил в Петербург и был милостиво принят Александром I.

Но время шло, и тесные знакомства Вяземского с польскими литераторами и оппозиционно настроенной польской молодежью, письма, неосторожно пересылаемые из Варшавы в Петербург и Москву не с «оказией», а по почте, дали ясно понять, что благонадежного чиновника из Вяземского не получилось. Его возрастающая популярность в Варшаве показалась не только неуместной, но и опасной. В 1821 году Вяземского отправили в отпуск, и в Петербурге он неожиданно узнал, что возвращение в Варшаву ему запрещено. 4 июня 1821 года Вяземский был официально уволен из Варшавской канцелярии Новосильцева. Оскорбленный, он подает прошение на высочайшее имя о сложении с него звания камер-юнкера и поселяется в Остафьеве.

К числу многочисленных варшавских друзей, с которыми Вяземский продолжал переписываться после отъезда из Варшавы, относится Федор Карлович Нессельроде (1786—1868) которого Вяземский называл «Нессельроде Варшавский» очевидно желая подчеркнуть, что он не имеет никакого отношения к канцлеру К. В. Нессельроде, которому однако же, приходился двоюродным племянником. Сблизила их с Вяземским общая любовь к русской и польской литературам, к музыке и театру. Федору Карловичу Нессельроде собирался Вяземский посвятить свое стихотворе-

ние «Станция», в котором он с нежностью вспоминает проведенные в Варшаве годы. 6 марта 1830 года Ф. К. Нессельроде писал Вяземскому: «Я был, признаюсь, польщен, узнав, что Вы ее [«Станцию»] хотели посвятить мне. Но я бы слишком загордился, а потому хорошо, что Вы этого не сделали...» (ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2399, л. 7).

Ко времени знакомства с Вяземским Ф. К. Нессельроде состоял адъютантом при великом князе Константине Павловиче, наместнике и главнокомандующем войск, расположенных в Польше. С годами польский язык стал для Ф. К. Нессельроде родным — он окончательно «ополячился», выйдя в отставку, продолжал жить в Варшаве и похоронен там на Повонзковском католическом кладбище.

А теперь перенесемся в 1830 год. Со времени изгнания Вяземского из Варшавы прошло девять нелегких лет — попытки жить литературным трудом, неумелые старания извлечь хоть какие-нибудь доходы из остафьевского имения, не имевшая успеха просьба (в 1828 году) о зачислении на военную службу... Наконец, ценой унижительных объяснений и извинений, при ходатайстве В. А. Жуковского Вяземский снова становится чиновником, но — по злой прихоти Николая I — не министерства народного образования, а министерства... финансов. 3 июня 1830 года он пишет в своей записной книжке: «Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего чего не понимаю и понимать не хочу...» (П. А. Вяземский. Записные книжки. М., 1963, с. 169).

Итак, пыльное лето 1830 года в Петербурге, где еще никто не предвидит неотвратимо надвигающийся день 29 ноября — начало польского восстания. Тоскливая служба, таможенные дела, просьбы великосветских дам о беспошлинном провозе их нарядов через границу... В начале июля Вяземский пишет жене в Остафьево: «Ожидают сюда славную певицу Зонтаг, а ныне уже под спудом графиня Росси. Она Петербургом заключит свое театральное поприще. Но мы, то есть каналы, услышим ее только в концертах, а играть она будет раза два в Эрмитаже.

Жаль мне, что вышел в отставку из камер-юнкеров. Она теперь с ума сводит и забирает червонцы в Варшаве. On dit qu'elle est étourdissante*. Что же ты рот раскрыла и уши распустила? Ce mot étourdissante t'a étourdi?** (Звенья. М.— Л., 1936, т. 6, с. 263).

* Говорят, что она ошеломительна (фр.).

** Слово «ошеломительная» тебя ошеломило? (фр.)

19 июля 1830 года Вяземский снова пишет жене: «Ты острамилась или осрамилась. Мне Булгаков (Александр Яковлевич) о том пишет. Ты не слыхала Зонтаг. Любопытен был бы я знать, если не было бы солнца на свете и вдруг показалось оно, пошла ли бы ты поглядеть на него. А какова моя жалкая судьба! В Москве я ее прогуляю, из Петербурга выеду, когда она приедет. Удастся ли и раз послушать ее? А Нессельроде так меня в письме своем и надувает восхищением, хоть лопнуть. Не письмо, а книжка, не книжка, а дифирамб...» (там же, с. 301). 22 июля Вяземский настаивает: «Зачем же ты кому-нибудь в ложу не вотрешься, чтобы послушать Зонтаг? А от Нессельроде мне столько поручений к лицу ее: во-первых, влюбиться, написать стихи, выучить какой-нибудь русской песне, защищать ее от притеснений аристократии придворной, недовольной приемом, который сделали ей у нашего двора. Сказывают, государь звал ее не иначе как *m-me la comtesse**, что она и в самом деле. Она замужем за графом Росси, *chargé d'affaire*** сардинский в Брюсселе. У него нет состояния, и она кончает свое публичное поприще Россию, чтобы собрать некоторую сумму для пополнения капитала на будущее житье...» (там же, с. 303).

И вот перед нами лежит то самое письмо Ф. К. Нессельроде, которое Вяземский назвал «дифирамбом».

Представим себе окутанного сигарным дымом поклонника очаровательной певицы, который поздней ночью пишет своему другу в Петербург строки, которым пристало скорее вылиться из-под пера пылкого юноши, а не сорокалетнего избалованного успехами у женщин и пресыщенного жизнью мужчины. Письмо написано по-французски, встречаются польские и немецкие фразы, названия опер даются по-итальянски. Русские фразы и слова отделены нами от французского текста разрядкой. Причем если по-французски Нессельроде обращается к Вяземскому «на Вы», то по-русски он говорит ему «ты». Почерк бисерный.

Придется пояснить некоторые имена, встречающиеся в тексте письма. Чиновника Туркуля, с которым отправил свое письмо Нессельроде, звали Игнатием Лаврентьевичем, он был усердным служакой и впоследствии занимал высокие посты в Царстве Польском. В письме упоминаются знаменитые певицы того времени — Анжелика Каталани, Джудитта Паста и считавшаяся непревзойденной оперной певицей Мария Малибран, которой воздвигли памятник в

* Графиня (фр.).

** Поверенный в делах (фр.).

Брюсселе, где она жила в последние годы. На страницах письма попадаются имена ныне забытых певиц и певцов — Тюдор, Давида, Мелас (по предположению Нессельроде — фаворитки князя П. М. Волконского). Нессельроде перечисляет партии, спетые Зонтаг в операх В.-А. Моцарта — донны Анны в «Дон Жуане»; К.-М. Вебера — Агаты в «Вольном стрелке»; Дж. Россини — Девы озера в одноименной опере, Розины в «Севильском цирюльнике». Пела Зонтаг и в операх Россини «Танкред», «Сорока-воровка», «Семирамида». Арзас и Ассур — действующие лица в этой последней опере. В письме упоминается композитор Дж. Пачини, любимый Нессельроде почти наравне с Россини.

Покровительствовавший Зонтаг Александр Гумбольдт — известный немецкий естествоиспытатель и путешественник, объехавший в 1829-м году всю Россию. Директор варшавского театра, над которым подшутил великий князь Константин Павлович, — очевидно, Людвиг-Адам Дмушевский, польский актер и комедиограф. А. Я. Зайончек, рассердившая Нессельроде нападками на Зонтаг, и граф Буинский — варшавские знакомцы Нессельроде. Упомянувшийся в письме Шопена Радзивилл Антоний-Генрих (1776—1833) — композитор, виолончелист. Шопен посвятил ему трио opus 8.

Книга Жака-Франсуа Ансело «Шесть лет в России» была издана в Брюсселе в 1826 году и пользовалась в России широкой популярностью. Цитата из Петрарки, приводимая Нессельроде, взята им из итальянского сборника «Сонеты и канцоны на жизнь мадонны Лауры» пока полностью не переведенного на русский язык. Мы даем ее в переводе Н. В. Котрелева.

Просьба Нессельроде обратиться к Канкрину объясняется тем, что Егор Федорович Канкрин был в 1830 году министром финансов, а следовательно, высшим начальством Вяземского, кстати весьма снисходительно к нему относившимся.

Недоброжелателями Зонтаг Нессельроде называет Александра Христофоровича Бенкендорфа, шефа жандармов и начальника III отделения, Гавриила Карловича Модена (Ремонд-Модена), егермейстера, недолго причинявшего неприятности Зонтаг, — он умер в 1833 году, и князя Петра Михайловича Волконского, министра двора. Их Нессельроде сердито, на русском языке, называет «Гохмагохами», что должно звучать как «Гоги и Магоги» — так назывались два диких мифических народа.

Успел услышать Зонтаг и восхититься ею Ф. Шопен, который в 1830 году навсегда покинул Польшу. 17 апреля

и 15 мая 1830 года он пишет из Варшавы своему другу Титусу Войцеховскому о ее скором приезде (Ф. Шопен. Письма, т. I. М., 1976, с. 154, 157). Личное знакомство Шопена с Зонтаг, по всей видимости, произошло через певицу Варшавской консерватории Констанцию Гладковскую (она была первым юношеским увлечением Шопена). Тому же Войцеховскому Шопен пишет 5 июня 1830 года восторженное письмо о Зонтаг:

«Дражайшая жизнь моя!

Ты пропустил пять концертов панны Зонтаг! — Но не расстраивайся, потому что Ты ее еще слушаешься, если правда, что Ты приедешь тринадцатого. Тринадцатое приходится, кажется, на воскресенье, и Ты приедешь как раз к тому времени, когда я буду дома пробовать первое Allegro Второго концерта, воспользовавшись отсутствием панны Зонтаг, которая вчера сама сказала мне своим очаровательным ротиком, что уезжает в Фишбах по приглашению его величества короля прусского.

Ты не поверишь, какое удовольствие мне доставило более близкое знакомство с ней, то есть в комнате на диване, потому что Ты знаешь, что дальше мы не заходим с этой посланницей небес, как ее справедливо называли некоторые здешние почитатели. — Князь Радзивилл отрекомендовал меня ей с наилучшей стороны, за что ему искреннейше благодарен. — Однако за время ее недельного пребывания у нас я не слишком много пользовался моим знакомством, поскольку видел, как ужасно она была замучена удивительно скучными визитами Каштелянов, Сенаторов, Воевод, Генералов и Адъютантов, которые сидели у нее только затем, чтобы заглянуть ей в глазки и поболтать о погоде. Она их всех принимает самым любезным образом, потому что у нее такая добрая душа, что она не в состоянии быть нелюбезной. Однако вчера она, отправляясь в театр на репетицию, была вынуждена запереться в комнате, чтобы там надеть шляпу, потому что лакей в передней все время докладывал о новых посетителях.

Я не попал бы к ней ни разу, если бы она не пожелала меня видеть по поводу одной песни, которую аранжировал для нее Радзивилл, а меня просил расписать ее. Это вариации на украинскую думку; тема и финал красивы, но средняя часть мне не нравится, так же, впрочем, как и панне Зонтаг; я ее немного изменил, но она все же звучит неважно. — Я доволен, что она уезжает после сегодняшнего концерта, так как я избавлюсь от этой заботы, а тем временем, быть может,

придет к концу Сейма Радзивилл и откажется от своих вариаций.

Радзивилл рассказывал, что она так поет и играет последнюю сцену Дездемоны в «Отелло», что никто не может удержаться от слез. Недавно я спросил ее, не споет ли она нам эту сцену в costume (потому что она, говорят, к тому же прекрасная актриса), она мне ответила, что, действительно, она часто видела слезы на глазах у зрителей, но игра на сцене ей так мучительна, что она дала себе слово выступать в ролях как можно реже» (там же, с. 162—163).

А теперь передадим слово Федору Карловичу, ведь он так торопится отправить свое письмо Вяземскому.

Варшава 4 июля 1830.

Что у кого на сердце лежит,
Хоть не та речь, да про то говорит.

Это значит, любезный Вяземский, что я должен бы отвечать на Ваше письмо, переданное мне Туркулем, но — это невозможно, — на этот раз я могу говорить с Вами лишь о м-ль Зонтаг, которая уехала, пробыв у нас четыре недели. Я хотел дать ей письмо для Вас, но вместо этого просто записал ей Ваше имя; я не мог ограничиться несколькими строчками, а на такое длинное письмо, какое я сейчас пишу Вам, у меня не хватало времени. Но это не рекомендательное письмо, какие пишутся дюжинами по любому поводу, это нечто большее — это излияние души потерявшего рассудок человека. Я не могу выразить словами чувство, охватившее меня после ее отъезда — для меня словно свет померк. — Не смейтесь, мой добрый друг, над высокопарным слогом человека в 40 лет с хвостиком, я заранее знаю, что Вы мне скажете по этому поводу, но что делать, немецкая поговорка гласит: «Alter schützt nicht vor Torheit»*.

Поскольку возможно, что с первого взгляда, а главное прежде, нежели Вы услышите ее, Вам будет непонятен мой энтузиазм, начну с того, что сообщу некоторые сведения, которые должны послужить своего рода ключом для Вашего суждения. Я буду несколько многословен, вооружитесь же терпением, а говорить я буду только об одном — о *ней*, о *Диве*, как называли ее в Париже.

Я бы поостерегся изливать свои чувства перед людьми, настроенными прозаически — они меня не поймут — и это

* И на старуху бывает проруха (нем.).

письмо служит доказательством того, как «высоко стоите Вы в моем мнении». Без сомнения, мой дорогой друг, Вы русский, и тем не менее (о п я т ь п р о ш у н е п р о г н е в а т ь с я) в Вас есть некоторая толика француза — неизбежное следствие воспитания, обычного для вельмож Вашей страны. Нет ничего более разнородного, чем французы и немцы. Так имейте в виду, что м-ль Зонтаг немка. Немка во всех отношениях, более того, она осталась ею полностью, несмотря на то, что подолгу жила в Париже и Лондоне; таким образом, то, что в моих глазах составляет ее главное очарование, покажется главным недостатком в салонах Москвы и Петербурга. И если Вы ожидаете найти в ней французскую актрису, кокетливую, пикантную, задорную, веселую и фривольную, Вы ошибетесь и ошибетесь полностью. Ни одного из перечисленных свойств в ней нет. Совсем наоборот, она молчалива, задумчива, оттенок меланхолии лежит на этом обворожительном создании, которое можно определить лишь непередаваемым немецким словом *schwärmerisch**.

В общем, Вы встретите в ней (быть может, к своему большому неудовольствию) редкостное свойство — отсутствие кокетства. Мне представляется, что среди вас всех эту немочку может оценить только В. А. Жуковский, ибо иначе как мог бы он переводить бессмертного Шиллера? Не зная еще, следует ли мне опасаться истинных любителей музыки или дилетантов, я не решился ему написать, но скажите ему, что я осмеливаюсь специально рекомендовать м-ль Зонтаг и ей об этом известно, ибо я собственной рукой вписал имя г. Жуковского в ее записную книжку. Что касается Вас, любезный Вяземский, хоть Вы и не бывали за границей, но Вы так умны, что отлично разбираетесь в национальных особенностях и следовательно Вы не будете требовать, чтобы немка походила на француженку. Это Вы всегда должны держать в уме, чтобы не ошибиться в своих суждениях. Вот один пример из сотни: м-ль Зонтаг рассказывала, что каждый раз, как она пела в «Вольном стрелке» в Англии, все в зрительном зале рыдали, а в Париже публика оставалась совершенно равнодушной. Свойства, присущие как английской, так и немецкой литературе, являются объяснением этого явления. (Однако подожду от Вас известий после того, как Вы услышите ее поющей прекрасную арию Агаты во втором акте. Должен отдать справедливость варшавской публике, всякий раз зал был в восхищении.) — Dixi**.

* Мечтательница (нем.).

** Я сказал (лат.).

Это маленькое предисловие совершенно необходимо для страны, где из-за малейшей погрешности в построении фразы (я подразумеваю на французском языке) человек может испортить себе репутацию; смешно, что никто так хорошо это не подметил и метко не заклеил, как француз г-н Ансело в своей книге «Шесть месяцев в России», что, как мне представляется, является единственным достоинством этого сочинения.

Для человека, у которого в голове нет даже двух послеловательных мыслей, трудно в них разобраться и привести в относительный порядок. Однако попробуем. Начнем с внешности.

М-ль Зонтаг недавно исполнилось 24 года. Впервые я увидел ее в Карлсбаде, ей было тогда 19 лет; это был бутон розы, блестящий свежестью и чистотой. Многое с тех пор изменилось. Сейчас она поблекла, но поскольку причиной тому лишь горе (об этом я расскажу после), это придает ей еще больше очарования и привлекательности. Ее прекрасные глаза, бесподобная фигура, прелестные руки и ножки остались те же и все вместе, по моему мнению, — совершенство. Прибавьте невыразимую грацию и изумительную походку.

«Non era l'andar suo cosa mortale
Ma d'angelica forma».

Petrarque*

Нет ничего удивительного в том, что она вскружила головы, или, лучше сказать, пронзила все сердца там, где побывала. Впрочем, *de gustibus non est disputandum*** . Вы ее увидите и оцените сами. Что касается до меня, признаюсь чистосердечно, что она мне чрезвычайно по уму и по сердцу.

Биографическая справка. М-ль Генриетта Зонтаг родилась в Кобленце на Рейне (и в том же округе, где родился Ваш покорный слуга) у бедных родителей. Ее мать была актрисой; поскитавшись с матерью по провинциальным театрикам, она поступила в возрасте 10 или 12 лет в Пражскую консерваторию. Оттуда она попала в оперный театр Вены, где во времена Россини дебютировала в маленьких, незначительных ролях рядом с Тюдор, Давидом и другими. Когда эта итальянская труппа распалась (неизвестно, куда

* Как шла она, так смертные не ходят,
а только ангелы.

Петрарка (*ит., фр.*).

** О вкусах не спорят (*лат.*).

они делись), она поехала в Карлсбад и Теплиц, где давала концерты, от которых все пришли в восторг. Прусский король слышал ее в Теплице, пригласил в Берлин, и с этого времени она становится знаменитостью; переходя от успеха к успеху, она возбудила неслыханный в театральных анналах Берлина энтузиазм. Но только в Париже утвердилась ее репутация гениальной певицы, которой она сейчас пользуется в театральных кругах этого города; именно парижская публика, без сомнения самая просвещенная в Европе и в настоящее время наиболее лишенная предрассудков, вознесла ее до небес и определила выдающееся место, достойное ее изумительного таланта. Во время ее пребывания в Вене граф Росси, сын сардинского посланника, влюбился в нее и, как видно, сумел тронуть ее юное сердце. Граф Росси-отец, происходящий из одной из знатнейших фамилий Турина, и графиня Росси-мать, венка, урожденная графиня Альтан, также из аристократической фамилии, боясь последствий этого увлечения, удалили своего сына из Вены. Но сказано, что от судьбы не уйдешь. Когда через несколько лет м-ль Зонтаг приехала в Париж, она встретила там того же графа Росси (сына) в качестве поверенного в делах Сардинии. Обоюдная любовь разгорелась с новой силой, и наша маленькая добродетельная героиня, которая до сих пор не боялась никаких искушений, — не устояла. С этого момента начался для нее период бед и горестей, которые чуть не свели ее в могилу. Она забеременела. Росси обещал жениться, но не мог выполнить своего обещания, ибо никак не удавалось узаконить брак. Родители не давали согласия, и сам король Сардинии категорически запретил эту женитьбу. С отчаянием в сердце она покинула Париж, поехала в Лондон и через несколько месяцев возвратилась неузнаваемой — бутон розы превратился в тень. Потеряв возможность выступать на сцене, а следовательно нарушив контракт, она была вынуждена выплатить г-ну Лорану, антрепренеру Итальянского театра, около 4000 франков неустойки. Но обратите внимание на деликатность французской публики, или, точнее, французских журналистов. Хотя все и всем было известно, никто не позволил себе ни малейшего пошлого намека в ее адрес. Было сказано, что она поскользнулась на лестнице, наступив на персиковую косточку, и повредила себе ногу настолько серьезно, что публика надолго будет лишена удовольствия ее видеть. Таково магическое воздействие невинности и скромности даже на самые загрубелые и озлобленные умы. Тем временем она разрешилась от бремени и познала еще одно жестокое горе — потеряла своего ребенка. Ее любимого

вновь удалили от нее и перевели в Брюссель, где он и посейчас исполняет обязанности поверенного в делах своего двора. На следующий год они встретились в Экс-Ла-Шапеле (прусская территория) и наконец вступили в законный брак. В настоящее время, поскольку муж ее — младший сын и, следовательно, не имеет никакого состояния, она продолжает гастролировать, чтобы собрать некоторую сумму денег, которая позволит им жить вместе и существовать, если и не богато, то хотя бы безбедно. Недавно умер старый граф Росси, и мать признала их брак, таким образом, эта поездка в Россию будет для нее последней. В октябре она хочет вернуться в Брюссель к мужу, чтобы больше уж не покидать его.

Вот в коротких словах история ее жизни! Какая интересная судьба! Какой материал для романа!

Очень скоро Вы будете иметь невыразимое счастье слышать ее — но пока Вы не увидите ее на сцене, у Вас будет о ней неполное представление. Постарайтесь же, дорогой друг, увидеть ее в Эрмитаже: играть она будет там, а не в городе. Пуститесь на все хитрости, спрячьтесь за кулисами — идите на все, но повидайте ее, ибо если Вам это не удастся — Вы никогда в жизни ее не увидите, так как ее артистическая карьера заканчивается. Сколько раз Александр Гумбольдт (который любит Зонтаг как родную дочь, который был своего рода ее ангелом-хранителем в Париже, который ввел ее во все парижские салоны), сколько раз говорил он мне: «Все вы, слышавшие ее только в концертах, не имеете о ней никакого представления; на сцене она другая, потому что, кроме всего прочего, это величайшая актриса нашего времени». Не могу устоять перед искушением привести выдержку из статьи, напечатанной во французской газете, с которой, возможно, Вы не знакомы. В ней говорится о ее последнем выступлении в Париже этой зимой.

«Итак, она нас покидает и, возможно, навсегда — эта певица блистательная во всех жанрах, эта актриса увлекательная во всех ролях, которую Париж запомнит надолго! М-ль Зонтаг покидает Францию тогда, когда ее изумительный талант возбуждал всеобщий энтузиазм, и не дождавшись момента, когда соединение стольких разнородных достоинств найдет достойную оценку. Мы могли сравнивать, оценивать — эти испытания так тяжелы для эфемерных репутаций — однако ее популярность возрастала с каждым днем [...] Это, конечно, не значит, что мы утверждаем, что м-ль Зонтаг была на одинаковой высоте во всех ролях, которые ей поручала дирекция. Но мы не устанем говорить и повторять,

что актриса, которая могла быть такой пикантной в роли Розины и такой трогательной в роли «Девы озера», бесспорно способна блистать во всех амплуа. *Ни один здравомыслящий человек не мог до сих пор не признать превосходства м-ль Зонтаг, не имеющей себе равных в легкости, грации, очаровании*; увидев слезы умиления и восхищения, которые исторгла у зрителей донна Анна, этот камень преткновения для многих лучших голосов, кто осмелится отрицать, что самая обаятельная из певиц может, когда захочет, выражать с одинаковой силой наиболее нежные и наиболее бурные движения души [...]

«Благодаря изумительной гибкости ее таланта, «Дон Жуан» после сорокадвухлетнего исполнения на сцене снова стал любимой оперой всех слоев публики. Десять представлений подряд лишь увеличили общий энтузиазм [...]

Далее, говоря о ее бенефисе, состоящем из акта из «Танкреда» и акта из «Семирамиды», журналист продолжает:

«Эта изумительная певица прекрасна в знаменитой каватине *Bel raggio** в «Семирамиде», полна нежности с Арзасом, гордости с Ассуром, достоинства на троне и удивляет даже тех, кто предсказывал ее успех. Едва успев перевести дыхание, она переносится из Вавилона в Сицилию и, превратившись в возлюбленную Танкреда, словно играючи, совершает новое чудо. Самые трудные места большой арии с хором для нее оказались не труднее примитивной гаммы. Изумительный дуэт *Lasciamì*** достойно закончил это блистательное выступление. Но праздник еще не кончился. В тот миг, когда звучали последние ноты дивного произведения, венки, цветы полетели со всех сторон к ногам божественной дивы. Не все они остались лежать: рядом оказался Танкред, заменивший мадам Малибран. Как галантный рыцарь он поднял один из венков, возложил его на голову красавицы, взял ее за руки и заставил повернуться во все стороны перед очарованными и умиленными зрителями. Казалось, Танкред говорил им: «Смотрите на нее хорошенько. Больше вы ее не увидите».

А накануне восторженный юноша крикнул м-ль Зонтаг: «Не уезжайте!» Вся зала вторила ему. Но что могли сделать тщетные пожелания перед решением, продиктованным причинами слишком важными, чтобы быть измененными? *Sic fata voluerant****.

Вы знаете, что после этого спектакля она дала еще один

* Прекрасный луч (*ит.*).

** Оставь меня (*ит.*).

*** Такова воля судьбы (*лат.*).

в Императорской академии в пользу бедных, который принес 75 000 франков, и что город Париж поднес ей медаль со следующей надписью: «М-ль Зонтаг, несравненной певице и покровительнице бедных».

Боже мой, если эта крошка немножко и избалована, не надо ставить ей это в вину, ибо таких триумфов еще мир не видал. Приехав, например, этой зимой из Парижа в Геттинген, она произвела настоящий фурор среди немецкой молодежи. После окончания спектакля более 200 студентов бросились к коляске, выпрягли лошадей, оттеснили полицию, боявшуюся, как бы чего не случилось, и довели ее на себе до отеля. Испуганная, Зонтаг несмело попыталась выйти, но молодые люди подхватили ее на руки и донесли до дверей — триумф, который мог стоить ей жизни, так как каждый хотел по меньшей мере прикоснуться к ее мантилье, аграф* которой, придавивший шею, чуть было ее не задушил.

В Варшаве энтузиазм был не меньшим. Случилось так, что однажды она отправилась со своей компаньонкой, дамой из Дрездена, доброй и милой женщиной, настоящей саксонской баронессой (некоей мадам де Леммерс), погулять в Саксонский парк. Там оказалось много народа и толпа так тесно окружила ее, чтоб разглядеть поближе, что ей пришлось спасаться бегством. Но вот уж когда всеобщий энтузиазм достиг апогея — подобного я не видел за все 15 лет, что живу здесь, — это в конце ее последнего концерта, выручка от которого предназначалась бедным. На вызовы и громкие крики после последней арии, которой заканчивался концерт, она вдруг вышла с нотами в руках и в наступившей глубокой тишине к всеобщему изумлению спела «God save the King»** на польском языке. В первое мгновение публика замерла, не веря своим ушам, но когда в конце первого куплета она ясно произнесла «Niech żyje Król»***, аплодисменты, крики bravo, брависсимо перешли в иступленный восторг. Никогда в своей жизни я не видел ничего подобного. Партер в буквальном смысле слова неистовствовал, казалось, потолок обрушится. Среди всего этого шума раздавались голоса: «jeszcze Koncert, jeszcze Koncert!»**** Но увы, концерт этот был последним.

А теперь, прежде чем продолжать, у меня есть к Вам просьба. Пожалуйста, попроси Канкрин, чтоб он тебя прикомандировал к Зонтаг

* Нарядная пряжка, застежка.

** Боже, храни короля (англ.).

*** Боже, храни короля (польск.).

**** Еще концерт, еще концерт (польск.).

на время — будешь находиться при ней по особым поручениям (что ж тут художого?). А вот в чем дело: она собирается спеть в Петербурге какую-нибудь народную песню — на русском языке. Для этого ей нужен хороший советчик, который бы сделал выбор, а кроме того — учитель русского языка; мне бы очень хотелось, чтоб им был мой друг Вяземский. Конечно, это не принесет Вам ни крестов, ни чинов, лишь ее ласковое благоволение за отличное усердие, оказанное тобою в исполнение возложенной на тебя должности. Чтобы Вас поощрить, скажу, что в Варшаве не почел за труд давать ей уроки польского языка знатный вельможа — воевода граф Буиньский.

По поводу поляков расскажу Вам забавную шутку, которую великий князь сыграл с Дмушевским, который в настоящее время является главным антрепренером Национального театра. Вам известно, какой он горячий патриот; восхищение какой-то немкой в глубине души было ему неприятно, а потом она, очевидно, затмила всех его певиц — после Зонтаг их никто не хотел слушать. Короче, когда после спектакля он провожал великого князя, выходящего из ложи, на нем лица не было. И тут великий князь ему шепнул: «*Panie Dmuszewski, wiesz co? Panna Sontag nie jest Niemka, no Polka, prawdziwie — i nazywa sie Panna Niedzielska*»*, но по семейным обстоятельствам она вынуждена скрывать свое имя и национальность». На следующий день об этом знал весь город и смеху было много.

С этим письмом я посылаю Вам все, что польский Парнас воздал в честь и хвалу немочки. Теперь Ваша очередь. Не отставайте, господа! И запомните хорошенько, что писали французы в газетах, когда этой зимой, не знаю уж каким образом, распространился слух, что м-ль Зонтаг не понравилась берлинской публике. Они заявили, что если этот слух верен, хотя мало похож на правду и доверяться ему нельзя, то берлинцы представляют собой *eo ipso barbares***.

Это подлинное выражение «Журналь де Деба». Я абсолютно уверен, что Вы не впадете в подобную ошибку, но всегда полезно предостеречь против того, что называется кривые толки. Недавно мадам Зайончек остановила меня на улице и сказала: «Вы сочтете ересью мои слова, а все же у нее не итальянская манера исполнения». Но, черт

* Знаете что, пан Дмушевский? Ведь панна Зонтаг не немка, а чистокровная полька и зовут ее панна Недзельска (польск.).

** настоящих варваров (лат.).

возьми, мадам, если ты родился в Кобленце, то поешь по-немецки, а не по-неаполитански — ничего тут не поделаешь. А потом, что это доказывает? Только то, что тем она замечательнее. Нет сомнения, что у Каталани голос мощнее и звонче, чем у Зонтаг — но пусть она споет рядом с ней, и мы сравним впечатление от той и другой. Обратите внимание, например, на то, что на языке вокала называется *sotto* или *mezzo voce**. Все знатоки сходятся на том, что именно здесь кроется ее превосходство, и я спрашиваю Вас — не ей ли принадлежит пальма первенства, ибо ничто так не трогает, так не хватает за сердце, как спетое *sotto voce*, это самый сильный элемент очарования, которым располагает певица. И Вы увидите, как она этим умело пользуется, как она божественна и возвышенна и прекрасна в эти мгновения. Она умеет так смягчать свой голос, что хотя вы слышите каждую ноту, вам начинает казаться, что до вас доносится шелест розовых лепестков.

Другая глупость, услышанная мной, — будто ее репертуар недостаточно разнообразен. Но люди скудные умом не имеют понятия, что есть оперы, где нет арий, а только дуэты, трио и т. п., они не соображают, что есть много арий, не пригодных для исполнения на концерте, которые требуют движения, драматической игры. Истинные ценители зачастую с наслаждением слушают одну и ту же арию, хотя знают в ней каждую ноту. У нее есть арии, которые я готов слушать сотню раз подряд. Перечислю Вам несколько. Например, каватина из «Gazza ladra» — *Mi balza il cor*** в жизни никто ее не пел, как она — обратите внимание на отзвук, который слышится в конце каждой фразы. *A quanto lacrima**** из «Девы озера»! Потом большая ария Пачини, которую он создал для мадам Паста, — красивейшая ария, но немного слишком серьезная. (Какой прекрасный композитор Пачини. Без сомнения, он первый в Европе после Россини.) А когда она поет немецких композиторов, она просто бесподобна. Ария Агаты из «Вольного стрелка» — швейцарская мелодия, разновидность тирольской песни. Нужно прибавить еще, что она говорит на родном языке (немецком) необычайно правильно, с редкой эlegantностью.

Ах, дорогой Вяземский, сколько удовольствия Вы скоро получите. Я Вам не завидую, потому что считаю Вас достойным его. Но мне хотелось бы разделить его с Вами,

*Вполголоса (*ит.*).

** Из «Сороки-воровки» — *Мое сердце трепещет* (*ит.*).

*** Сколько слез (*ит.*).

видеть, как Вы наслаждаетесь; Вы скажете — нет ничего легче, приезжайте в Петербург. Конечно, я не преминул бы воспользоваться таким случаем, но дней через пятнадцать мы* уезжаем на воды в Эмс. Да, на этот раз берега Рейна и Steinberger** для меня не имеют никакой привлекательности.

Ну, а теперь пора кончать. Я с ужасом заметил, что пишу десятую страницу. И тем не менее я бы столько мог бы еще Вам рассказать! Например, что она танцует, как ангел, особенно мазурку — что редчайшее явление для иностранки [...] и галоппад [...] Однако полно. Я злоупотребляю Вашей дружбой. Но будьте великодушны по отношению к Вашему другу, впадшему в детство. Который... Любезный Вяземский, если бы Вы сейчас увидели меня, вы бы смеялись, как безумный. Вообразите меня, сидящего (в полночь) за письменным столом, заставленным четырьмя портретами Зонтаг и ее бюстом перед самым носом. Ну не дурак ли я?

Если Вы испытываете ко мне какие-то дружеские чувства, напишите мне. Письма адресуйте в Варшаву, так они во всяком случае будут мною получены. Прежде всего расскажите о ее пребывании в Москве. Пока г-н Ушаков изложит это в «Телеграфе», пройдет какое-то время, а мне дьявольски не терпится. Когда она приедет в Париж [Нессельроде оговорился — надо — в Петербург], наговорите ей от меня кучу любезностей и опишите всю глубину моего отчаяния от невозможности туда приехать. — Прощайте.

Весь Ваш Нессельроде

Помните слова пушкинской Татьяны:

Ах, няня, няня, я тоскую,

Мне тошно, милая моя:

Я плакать, я рыдать готова...

.....

Я, знаешь, няня, влюблена.

Вот это точно мой случай и за неимением няни я шлю свои вопли отчаяния моему сердечному другу — моему доброму Вяземскому.

5 июля. Утро

Только что узнал, что Туркуль еще не уехал и берется отвезти мое письмо, а потому я делаю приписку, которую не доверил бы эстафете.

Необходимо Вам сказать, что против м-ль Зонтаг в Петербурге будут многие предубеждены; она об этом знает и до такой степени боится, что собиралась отказаться от поездки

* Ф. К. Нессельроде должен был в качестве адъютанта сопровождать в. к. Константина Павловича. (Примеч. переводч.)

** Штейнбергер — сорт вина. (Примеч. переводч.)

в Россию, но мы, ее друзья, убедили ее этим пренебречь. Вот в чем дело.

Когда она пела здесь однажды при дворе (кстати, император никогда не называет ее иначе, как графиня), ей оказали честь пригласить на ужин, тогда как другая артистка, м-ль Бельвиль, прекрасная пианистка из Парижа, была отослана. М-ль Зонтаг посадили за фрейлинский стол, и это, как видно, очень шокировало отцов этих девиц. И на ее несчастье, «Газет де Берлин» спустя некоторое время подробно описала этот случай; эти господа обвинили ее во всех смертных грехах, посчитав, что заметка была напечатана по ее инициативе, тогда как я могу поклясться, что она тут была ни при чем. Вам известно, что во время конференции императрица отправилась в замок Фишбах в Силезии, где она должна была встретиться с королем, своим отцом. Вся прусская королевская фамилия, принцы и принцессы, более чем сорок человек собрались там. Прусский король настоятельно просил м-ль Зонтаг также приехать в Фишбах. Она уже собиралась выехать, но ее дорожная коляска была в починке у каретника, и великий князь распорядился дать ей дворцовую карету; таким образом она прибыла в Фишбах с русским двуглавым орлом на дверцах. Это вторая вина, которую вменяет ей князь Волконский. И что переполнило чашу его терпения это то, что после спектаклей (король вызвал из Берлина полдюжины артистов) — м-ль Зонтаг каждый раз присутствовала на вечерах, балах и т. п. Князь Волконский, Моден и Бенкендорф возмутились и первый из них заявил: «Что это значит? Или она графиня, или актриса. Одно из двух. Мы укажем м-ль Зонтаг в Петербурге ее настоящее место». Она сама со слезами мне об этом рассказывала. Сначала я не понял, отчего вдруг воспылали эти господа аристократическим негодованием против очаровательного создания, без малейших претензий, воплощенной скромности, одним словом — застенчивой фиалки? Хотя гордиться собой оснований у нее много: никого так не боготворили, как ее. Принц Карл Прусский, знавший о нерасположении к ней этих Гохлагохи, сказал мне однажды: не знаю, чего хотят эти господа, ведь герцог Devonshire дал в Лондоне бал в честь Зонтаг, на котором присутствовало более 500 человек и все из самого высшего английского аристократического общества. — Он открыл с ней бал, и никому не пришло в голову найти это неприличным.

Вы понимаете, что ни кн. Волконский, ни Моден не приводят причин, почему они на нее ополчились, они чув-

ствуют, что это смешно, и ограничиваются тем, что хулят ее талант, выдвигая уже упоминавшееся мною глупейшее обвинение — у нее не итальянская манера петь (что мы и без них знаем), что репутация ее не заслуженная и т. д. и т. п. Поговаривали также, что Волконский покровительствует Мелас, и это было еще одной из причин недоброжелательства к Зонтаг. Не знаю, правда ли это.

Во всяком случае мне хотелось Вас предупредить. Я слишком хорошо знаю, какое влияние в Петербурге имеют Волк[онский] и Бенк[ендорф], чтобы не быть несколько обеспокоенным. Нужно их нейтрализовать, для этого мне прежде всего хотелось бы, чтобы Вы поговорили с Булгаковым (К[онстантином] А[лександровичем]). (Разумеется, с должной осмотрительностью, так как 1) Зонтаг ему особенно рекомендована и 2) Волконский часто у него бывает и можно попытаться на него воздействовать. Положение самое трудное.) Во всяком случае Вы ему можете прямо сказать, что все, что он сделает для Зонтаг, будет отмечено берлинским двором — я за это ручаюсь — король ему будет весьма признателен и не забудет этого.

Еще раз прощайте, мой милый друг. Что касается Вас, не нахожу нужным спрашивать Вашего покровительства м-ль Зонтаг, будьте просто ее комиссионером. Вы можете быть ей очень полезны: только представьте — она впервые в стране.

С этим письмом Вы получите сверток нот, о которых просили.

(Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2399, л. 10—15об.)

Вяземскому не удалось послушать Зонтаг и исполнить данные ему поручения. Но опасения Нессельроде не оправдались. Зонтаг имела шумный успех и в Москве, и в Петербурге, о ней с восторгом писали журналы. И действительно, одну из статей подписал В. А. Ушаков (1802—1861), сотрудник «Московского телеграфа». Вокруг нее образовался круг ценителей и поклонников. Новые русские друзья — музыканты и литераторы — не дали Зонтаг возможности почувствовать себя одинокой в России. Проникновенные строки посвятил ей слепой поэт И. И. Козлов (1779—1840):

...Вчера ты цела. Голос нежной,
Рассея мрак мой безнадежной,
Небесной дышит чистотой...

(И. И. Козлов. ПСС. СПб., 1892, с. 227).

В своем стихотворении «Генриетте Зонтаг», опубликованном в журнале «Московский вестник» (1830, ч. IV, № 3), Н. Ф. Павлов писал:

...На миг один, певица рая,
Помедли здесь, не улетай,
И нас на небо похищая,
Еще земле не отдавай...

(Н. Ф. Павлов. Соч. М., 1985, с. 218).

В один из вечеров Зонтаг в своей гостиной впервые услышала романс А. А. Алябьева «Соловей». 26 июля 1830 года Александр Яковлевич Булгаков писал брату Константину Яковлевичу в Петербург: «...Ей очень полюбилась песнь русская Алябьева «Соловей»... Она тут же сочинила одну вариацию прекрасную, и я осмелился ей аккомпанировать; она никак не верит, что я не знаю ни одной ноты. Все стали разъезжаться, я остался у нее почти до четырех часов, она еще раз повторяла слова и музыку «Соловья», очень вникнула в эту музыку и, верно, всех восхитит» (Б. Штейнпресс. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956, с. 234).

Так оно и было. Восхитивший всех «Соловей» после исполнения Зонтаг вошел в репертуар певиц всех стран и всех народов; все колоратурные сопрано поют «Соловья» до сих пор.

Что касается придворной знати — тут Ф. К. Нессельроде оказался прав. «Худородная» Зонтаг так и не стала для нее графиней России. 30 апреля 1834 года (второй приезд Зонтаг в Россию) А. С. Пушкин писал жене из Петербурга в Москву: «...Не утерпела ты, чтоб не съездить на бал княгини Голицыной. А я именно об этом и просил тебя. Я не хочу, чтоб жена моя ездила туда, где хозяйка позволяет себе невнимание и неуважение. Ты не M-lle Sontag, которую зовут на вечер, а потом на нее и не смотрят» (А. С. Пушкин. ПСС. М., 1962, т. 10, с. 175).

Письмо Ф. К. Нессельроде содержит биографию и историю триумфов Зонтаг вплоть до 1830 года. Но надежды верного почитателя певицы на ее безоблачное будущее рядом с любящим мужем не сбылись. Оставив в 1830 году сцену, она по материальным причинам вынуждена была продолжать выступать в концертах. В 1848 году снова вернулась на сцену и с 1852 года пела в Америке. Умерла Зонтаг 17 июня 1854 года в Мехико.

Замолк заморский соловей. Но прелестная женщина с чарующим голосом пришла к нам живой в воспоминаниях и письмах современников и задумчиво глядит на нас с портрета кисти Делароша своими грустными глазами.

«ЧТО С РУКОПИСЯМИ БУДЕТ?»

(Из архива Ю. Н. Тынянова)

Сообщение А. Д. Зайцева

«Рукописи... Что же с рукописями, с трудами будет? Пропадет всё». (Ю. Н. Тынянов. Кюхля. Рассказы. Л., 1973, с. 269). Эти тревожные слова, вложенные в уста В. К. Кюхельбекера замечательным советским писателем и литературоведом Ю. Н. Тыняновым, оказались в некоторой степени пророческими для их собственных архивов.

После смерти Кюхельбекера его архив долгое время находился в руках родственников, и в конце 1860-х годов его дочь — Юстина Вильгельмовна (в замужестве — Косова) предпринимает попытки издать некоторые материалы и с этой целью ведет переговоры с издателем журнала «Русская старина» М. И. Семевским. Хранящаяся в ЦГАЛИ переписка позволяет полнее представить историю «освоения» литературного наследия поэта-декабриста. В этом отношении примечательно письмо Ю. В. Косовой Семевскому от 6 декабря 1868 года, в котором она, в частности, даже такому знатоку русской литературы, как Семевский, считает необходимым дать некоторые пояснения о своем отце: «Кюхельбекер, о котором Вы говорите, отец мой, Вильгельм Карлович; он воспитанник 1-го выпуска Лицея, товарищ Пушкина, Одоевского, Дельвига; очень может быть, что в материалах к биографии Бестужева Вам не раз попалось его имя; но еще более вероятно, что там речь идет о дяде моем Михаиле Карловиче, который был моряком и по службе товарищем Бестужева.

Оба Кюхельбекера — и отец и дядя мой декабристы, оба умерли в Сибири. Все сочинения отца, много литературных критик, много переводов трагедий Шекспира и вся его переписка с семьей после [18]25-го года — равно как и 8-ми летний дневник, написанный в разных крепостях, где он содержался, находятся у меня [...]

Не скрою от Вас, что Ваше предложение воскресить имя отца моего и восстановить значение его в русской литературе — чрезвычайно меня радует и льстит моему самолюбию... [...] До сих пор все попытки печатать сочинения отца разбивались об отказ цензуры, его имя было на листе безусловно запрещенных авторов [...] Кроме вышеназванных сочинений я имею еще частичку переписки отца до [18]25-го года — так как он был в сношении со всеми замечательными литераторами того времени. Она состоит почти исключительно из автографов. К несчастью, из нее

уцелела только небольшая часть. Остальное было уничтожено во время Декабрьского дела чтоб не компрометировать лиц, писавших к нему» (ф. 256, оп. 3, ед. хр. 9, л. 1—2)

29 марта 1873 года между Косовой и Семевским был заключен договор об использовании им материалов Кюхельбекера для печати (там же, ед. хр. 8). Но лишь очень незначительная часть этих материалов была опубликована Семевским на страницах «Русской старины» в 1870-е 1880-е годы.

В 1910-е годы семейный архив поступает в руки коллекционера А. Е. Бурцева, о коллекции которого и ее дальнейшей судьбе увлекательно написал И. Л. Андроников в статье «Личная собственность», опубликованной в журнале «Новый мир» (1960, № 2).

Именно из этого собрания в начале 1930-х годов Тыняновым была приобретена часть семейного архива Кюхельбекера.

Можно сказать, что это событие сыграло решающую роль в возвращении русской литературе полузабытого имени лицеиста первого выпуска, друга Пушкина — Вильгельма Кюхельбекера. И если сейчас мы не можем представить себе пушкинскую эпоху без Кюхельбекера, настолько прочно и безусловно его творчество заняло свое место в истории русской литературы и стало достоянием отечественной культуры, — то, вне всякого сомнения, огромная заслуга в этом принадлежит Тынянову, который со справедливой уверенностью писал в 1939 году: «Пропавший без вести, уничтоженный, осмеянный понаслышке писатель займет в наши дни свое место в истории русской литературы» (Ю. Н. Тынянов. Вступительное слово к кн. В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы. Л., 1939, т. 1, с. LXXX).

Ученый и писатель, кропотливый исследователь и беллетрист, Тынянов впервые опубликовал многие произведения Кюхельбекера, посвятил изучению его творчества немало статей и, наконец, осуществил блестяще удавшуюся попытку историко-литературного жизнеописания поэта, создав роман «Кюхля». Неприкаянная фигура Кюхельбекера, его нескладная судьба постоянно привлекали внимание Тынянова: со студенческой скамьи, когда он впервые заинтересовался творчеством поэта, о котором, по словам В. А. Каверина, «в то время знали только одно — что он был другом Пушкина и что лицейские друзья смеялись над его стихами» (Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966, с. 25) — и до последних статей начала 1940-х годов, посвященных Кюхельбекеру.

Имена Тынянова и Кюхельбекера оказались тесно связанными друг с другом в истории отечественной литературы так же, как и их архивы: часть рукописного наследия Кюхельбекера долгое время находилась в личном архиве Тынянова и разделила его судьбу в блокадном Ленинграде. Эта трагическая страница в истории двух архивов малоизвестна, поэтому, привлекая некоторые новые документальные свидетельства, попробуем по возможности полнее восстановить ее...

Перед отъездом из Ленинграда в июле 1941 года Тынянов передал архив на хранение своему другу — профессору Б. В. Казанскому, который 11 июня 1942 года был эвакуирован в Москву. Хорошо понимая ценность оставшихся у него в квартире материалов, Б. В. Казанский беспокоился об их судьбе и предпринимал шаги к их спасению. 5 января 1943 года он составляет записку с кратким описанием оставшихся в Ленинграде материалов, среди которых упоминает переданное ему Тыняновым «ценнейшее собрание рукописей, подлинные рукописи произведений Кюхельбекера, частью неизданные. Дневники его, письма к нему и его родным, неизданные и др. бумаги его; несколько тетрадей рукописных сборников XVIII-го века, очень ценных, неизданных [...], переписку писателя В. А. Каверина и некоторые его рукописи» (ф. 1501, оп. 1, ед. хр. 152, л. 1). Продолжая хлопоты о спасении этих материалов, Казанский писал 11 января 1943 года В. Б. Шкловскому: «Приехал Каверин, я ему рассказал о безуспешности всех моих стараний сберечь архивы Кюхельбекера, Тынянова и его самого в моей квартире. Он уже был в ЦК по этому делу, и ему обещали дать распоряжение Ленсовету. Хочу еще просить [А. Н.] Толстого помочь» (ф. 562, оп. 1, ед. хр. 587, л. 65).

Возвратившись в Ленинград в апреле 1944 года, Казанский лишь в июне попадает в свою квартиру и 9 июня взволнованно пишет Шкловскому: «Милый Витя, наконец я проник в свои комнаты — победив управхоза по всем инстанциям, еще неделю ждал выезда моей вселенки, потом неделю не мог вступить во владение, т. к. когда отпечатали комнату, где сложены вещи, оказалось, что нельзя войти, т. к. вход завален тяжеленным шкафом, и пришлось отступить, пока я не собрал сил на подмогу. Можно сказать не вступил, а ворвался, вломился во владение!

И вошел в комнату, как в... гробницу, разграбленную искателями кладов и археологами. Все погружено в вековую пыль. [...] Все содержимое было выворочено и как попало запихано куда придется [...].

Вот уже два дня, что я роюсь, и ничего не нахожу и не

понимаю. Письменные столы оба пусты, шкафчик-архив тоже, шкапулки исчезли, а бумаги, письма, тетрадки набиты в картонку, в мусорный ящик и просто брошены [...] Размеры бедствия еще нельзя определить» (там же, л. 70). Это эмоциональное письмо заставляет, казалось бы, окончательно потерять надежду на сохранение драгоценных рукописей. Но проходит несколько дней, и Казанский, приведя в порядок квартиру, пишет Шкловскому 21 июня: «...все мои работы и материалы античные и пушкинские, и архивы, и переписка пошли на растопку. Чудом уцелели рукописи Кюхельбекера [...] Вот счастье! Это было бы бедствие» (там же, л. 72). Нельзя не присоединиться к искреннему восклицанию автора письма: действительно, вот оно, редкое счастье в архивной судьбе документов!

В 1953 году сохранившиеся части архива Тынянова были переданы в Государственную библиотеку СССР им. В. И. Ленина и в 1965—1966 годах — в ЦГАЛИ. Но среди этих материалов не оказалось многих рукописей произведений Кюхельбекера, его дневников и переписки, так щедро цитировавшихся Тыняновым в его статьях о поэте в 1930-е годы. По всей вероятности, суровые блокадные годы не прошли бесследно для рукописей и какая-то часть из них оказалась утраченной. Не случайно поэтому при последующих изданиях произведений Кюхельбекера, в том числе и в недавнем академическом в серии «Литературные памятники» — «В. К. Кюхельбекер. Путешествие. Дневник. Статьи» (Л., 1979), составители вынуждены были для восстановления текста сочинений Кюхельбекера обращаться к статьям о нем, так как «цитаты и указания в работах Ю. Н. Тынянова зачастую являются единственным источником наших сведений о ряде произведений» (там же, с. 649).

Таким образом, естественным предполагается обращение к исследованиям Тынянова, и в первую очередь к его неоконченным, черновым наброскам, подготовительным материалам, — в поисках и надежде обнаружить неучтенные специалистами цитаты и отрывки из произведений Кюхельбекера, сделанные в свое время Тыняновым. Практическая реализация такого подхода подтвердила его теоретическую состоятельность.

В архивной единице хранения, озаглавленной «Статья Ю. Н. Тынянова «Грибоедов и Крылов», среди подготовительных материалов к ней хранится небольшой, заполненный карандашным текстом листок бумаги. В левом верхнем углу подчеркнута: «8 декабря 1843 года», в правом —

«(Кюхельбекер). Дневник». Обращаемся к самому полному изданию дневника Кюхельбекера в уже упомянутом нами академическом издании: дневниковые записи за 1843 год обрываются 21 ноября и далее — сразу запись от 6 января уже 1844 года... А у нас в руках, напомним, запись от 8 декабря 1843 года. Новый текст из, по всей вероятности, окончательно утраченного подлинника дневника Кюхельбекера?!

Эта выписка из дневника Кюхельбекера не случайно оказалась среди подготовительных материалов Тынянова к статье о творческих взаимоотношениях Крылова и Грибоедова. Кюхельбекер, этот восторженный друг Грибоедова, не раз высказывал мысль о близости литературного творчества Грибоедова и Крылова и, более того — о влиянии Крылова на многих видных представителей русской литературы эпохи, включая и того, чьим именем названная эпоха вошла в историю русской литературы. Приведем, быть может, самое характерное высказывание в этой связи Кюхельбекера. 27 мая 1845 года он записал в своем дневнике: «Сегодня ночью я видел во сне Крылова и Пушкина. Крылову я говорил, что он первый поэт России и никак этого не понимает. Потом я доказывал преважно ту же тему Пушкину. Грибоедова, самого Пушкина, себя я называл учениками Крылова; Пушкин тут несколько в насмешку назвал и Баратынского. [...] Теперь не во сне скажу, что мы, т. е. Грибоедов, я и даже Пушкин, точно обязаны своим слогом Крылову...» (там же, с. 429). По всей вероятности, именно эти высказывания Кюхельбекера дали толчок Тынянову обратиться к сопоставительному исследованию творчества Крылова и Грибоедова. Так, в начале своей незаконченной статьи Тынянов пишет о Кюхельбекере как об одном из первых, кто обратил на это внимание. Для этой цели, видимо, и была сделана выписка из дневника Кюхельбекера. Воспроизводя ее полностью, отметим, что в ней упоминается Михаил Кюхельбекер (1839—1879) — сын поэта.

«8 декабря 1843 года. (Кюхельбекер). Дневник.

Хочешь ли знать, кого считаю самым оригинальным и чуть ли не первым из Русских поэтов? (Я его теперь изучаю и вместе с Мишей учу наизусть) — Ивана Андреевича Крылова. — Право! Грибоедов его ученик по слогу: — почти каждая, каждая его басня в своем роде совершенство. — В наш эксцентрический век это покажется страшным староверством» (ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 99, л. 42).

...«Рукописи... Что же с рукописями, с трудами будет? Пропадет все». Вот счастье, скажем вслед за Казанским, что не всегда сбывается пророчество этих горьких слов Кюхельбекера — Тынянова...

«ТРУД ЦЕЛОЙ ЖИЗНИ»

(Письма А. А. Фета Я. К. Гроту)

Публикация Л. Я. Дворниковой

В литературной деятельности Афанасия Афанасьевича Фета (1820—1892) можно различить несколько периодов, между которыми прошли долгие годы, заполненные военной службой и хозяйственной деятельностью. Но если процесс поэтического творчества возникал и затухал у Фета произвольно, то работа над переводами шла постоянно.

Первые потребность переводить проявилась у будущего поэта, когда ему не исполнилось еще и семи лет. Раньше знакомства с русской грамматикой он был обучен читать и писать по-немецки своею матерью Шарлоттой Фет. Прочитанные стихи производили на ребенка сильное впечатление, вызывали у него желание перевести их на русский язык. Не умея сам записать, он бежал в спальню к матери и с восторгом диктовал ей свой стихотворный перевод, который она записывала при свечке карандашом на клочке бумаги. Об этом говорит Фет в своих воспоминаниях (см. Ранние годы моей жизни. М., 1893). Он даже приводит одно из таких стихотворений, удержавшееся в его памяти.

Знание немецкого языка было усовершенствовано Фетом во время учения (1834—1837 годы) в немецком пансионе в городе Верро Эстляндской губернии, где его сочинения ставились в пример ученикам-немцам.

Благодаря превосходному знанию немецкого языка Фет получил возможность познакомиться с немецкой литературой и с мировой поэзией в немецких переводах. К моменту поступления в Московский университет (1838) он был поклонником и горячим пропагандистом поэзии Шиллера, Гете и Гейне.

Интересно отметить, что первой журнальной публикацией Фета были переводы трех стихотворений Гейне (см. Москвитянин, 1841, № 12). В 40-е — 50-е годы, да и позднее, Фет очень интересовался поэзией Гейне. Достаточно перелистать «Стихотворения» Фета, изданные в большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1959), чтобы обнаружить 35 стихотворных переводов столь любимого им поэта.

Итак, немецкая литература, немецкий язык... Этому есть свое объяснение. Тут, пожалуй, стоит коснуться ранней биографии Фета. Он родился в доме помещика А. Н. Шеншина, в Мценском уезде Орловской губернии. Мать поэта —

Шарлотта Фет бежала из Германии от мужа Иоганна-Петера-Карла-Вильгельма Фета в Россию, к Шеншину, и родила сына, который был крещен и стал носить фамилию русского отца. Но в 1834 году Орловская духовная консистория установила, что мальчик родился до оформления брака его матери с Шеншиным и что он не имеет права носить эту фамилию, а должен впредь именоваться Гессендармштадским Иоганном Фетом. И лишь в начале 80-х годов «по высочайшему повелению» он получил право носить фамилию «Шеншин» и права потомственного дворянина. Фет добился своего (через 50 лет!). Но чтобы завершить наш небольшой экскурс в биографию Фета, добавим к этому одну колоритную деталь. Фет всегда и всюду утверждал, что он — Шеншин. Но в 1857 году, когда он женился на М. П. Боткиной, он написал ей «секретное» письмо (на конверте надпись Фета «читай про себя»), в котором сообщил, что Шеншин не был его отцом. Это письмо хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Загадка осталась загадкой...

Но вернемся опять к Фету — переводчику 40-х — 50-х годов, Фету — студенту Московского университета. Было много переводов с немецкого. Но Фет переводил и стихи Андре Шенье и Беранже, Байрона и Томаса Мура, Адама Мицкевича, Гафиза и Саади. Он интересовался и античной поэзией.

Учась в университете, Фет почти не посещал лекций. Исключением были лекции Д. Л. Крюкова — профессора римской словесности и древностей. Увлечение лекциями Крюкова о поэзии Горация побудило Фета к самостоятельной работе: он перевел несколько од Горация. С переводом одной из них «К республике» Крюков ознакомил студентов и попечителя университета. И на несколько лет Гораций стал любимой «темой» Фета. Затем «Гете со своими римскими элегиями и *Германом и Доротеей* и вообще мастерскими произведениями под влиянием античной поэзии увлек меня до того, — вспоминал поэт, — что я перевел первую песню *Германа и Доротеи*» (А. А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 209).

Со своими переводами Горация Фет познакомил И. С. Тургенева при их первой встрече в 1853 году в Спасском-Лутвинове (Фет в то время жил рядом в имении Новоселки Мценского уезда). Встреча их была дружеской. Тургенев, любивший и знавший античную поэзию, не только восхищался фетовскими переводами Горация, но взял на себя труд

сверить их построчно и обещал оказать содействие в напечатании, как только вся работа над одами Горация будет закончена. Поддержка Тургенева привела к тому, что в короткий срок перевод, над которым Фет работал более 15 лет, был окончен. И в 1856 году Фет возобновил разговор с Тургеневым о своих переводах. Правда, главной заботой Тургенева стало издание сборника стихотворений Фета, который вышел в 1856 году, но обещание, данное им относительно переводов, было Тургеневым исполнено. При его содействии «Оды» Горация в переводе Фета были опубликованы в журнале «Отечественные записки» в № 1, 3, 5, 8 за 1856 год. И тогда же вышли отдельным изданием. Тургенев принял участие в редактировании перевода. Он стремился освободить перевод от архаичных, устаревших слов и выражений, которые Фет часто употреблял и которые вместе с синтаксической усложненностью делали его иногда трудно-воспринимаемым. Фет не всегда был согласен с Тургеневым.

Положительную оценку переводу дал Н. Г. Чернышевский: «Г. Фет трудился серьезно и добросовестно и, действительно, успел дать нам перевод, который должен быть назван капитальным приобретением для русской литературы» (Н. Г. Чернышевский. Оды Квинта Горация Флакка. ПСС, т. 4. М., 1948, с. 509).

Но были и другие, более критические отзывы об этой работе. Фет болезненно воспринял рецензию на перевод Горация профессора Московского университета С. Д. Шестакова, напечатанную в «Русском вестнике» № 1 за 1856 год. Фет даже опубликовал ответ на эту рецензию, в котором объяснял цели, задачи и принципы своей переводческой деятельности. Глубоко чувствуя и воспринимая поэзию древних, он хотел познакомить с ней возможно больший круг образованных людей. Он был уверен, «что только погружаясь от времени до времени в первобытный источник, поэзия какого бы то ни было народа может, как богиня, сохранить вечную свежесть и не впасть в дряхлое безвкусие» (А. Фет. Ответ на статью «Русского вестника». — Отечественные записки, 1856, № 6, с. 28). Свою работу он начинал с подстрочного перевода. Отказавшись от намерения переводить размером подлинника, он искал размер, руководствуясь своим поэтическим слухом. Дальше начиналась работа над словом. При этом Фет исходил из убеждения, что переводить надо, точно следуя подлиннику, не добавляя ничего от себя. «Сочинять Горация, искажать произвольной формой или, с другой стороны, опошлять буквальным переводом... я не мог решиться» (там же, с. 29).

Итак, переводы Фета критиковались, брались под сомнение. Особенно эти нападки усилились в 60-е — 70-е годы, когда вообще Фет перестал пользоваться доброжелательным вниманием критики. Ему необходим был союзник, человек, который бы понимал значение переводов, разделял бы его взгляды в этой области. И был бы достаточно авторитетен. И такой человек нашелся.

В ЦГАЛИ хранятся письма Фета к Якову Карловичу Гроту (1812—1893), видному ученому-филологу, академику (ф. 123, оп. 1, ед. хр. 61). Они относятся к 1880-м годам (хотя Фет познакомился с Гротом еще в 1864 году) и посвящены в основном переводческой деятельности поэта. Дата первого письма — 20 августа 1883 года. Причины, побудившие Фета «возобновить» знакомство с Гротом, были следующие. Фет закончил перевод всех произведений Горация и собирался их издать. Имея по опыту издания перевода «Фауста» в 1882—1883 годах «затруднения с московскими типографиями, из которых получить книгу в надлежащем виде почти невозможно», и не желая «...видеть труд целой жизни испорченным ошибками и неряшливостью», он решил обратиться к Гроту за советом как к человеку, опытному в издательском деле (см. там же, ед. хр. 61, л. 1 об.).

Кстати, Грот начинал как переводчик. В 1838 году в «Современнике» был напечатан его перевод поэмы Байрона «Мазепа», затем последовал перевод «Саги о Фритьофе» шведского поэта Тегнера. Переводы получили одобрение В. Г. Белинского и В. А. Жуковского. Однако позднее Грот целиком занимался филологией, историей литературы. Им было подготовлено издание сочинений Г. Р. Державина, затем были подготовлены к печати письма Екатерины II, сочинения и письма И. И. Хемницера, письма Н. М. Карамзина. Самую широкую известность получило имя Грота как инициатора и учредителя Комитета по сооружению памятника Пушкину в Москве. Одна из главных ролей принадлежала ему в церемонии и торжестве открытия памятника в 1880 году. На средства, оставшиеся от собранного на памятник, Академией наук были учреждены премии имени Пушкина за исследования по истории языка и литературы и за сочинения по изящной словесности. Пушкинской премии 1884 года (2-е присуждение) был удостоен Фет за перевод произведений Горация.

Инициатором выдвижения стал Грот, сумевший оценить заслуги Фета в области перевода после ознакомления с присланными ему переводами «Фауста» Гете и книги Горация.

Рецензировал работу профессор римской словесности И. В. Помяловский. Поставив перевод в один ряд с переводами «Илиады» Н. И. Гнедича и «Одиссеи» Жуковского, он утверждал, что «по языку и отделке стиха перевод г. Фета стоит неизмеримо выше перевода Гнедича, а по непосредственному изучению подлинника — выше перевода Жуковского... с одной стороны, он представляет обогащение нашей поэтической литературы, а с другой — содействует верному ознакомлению читающей публики с одним из великих поэтов античного мира» (Отчет о присуждении Пушкинской премии в 1884 г. СПб., 1884, с. 3).

Письма Фета к Гроту коротки, сдержанны, часто носят благодарственный или поздравительный характер. Но среди них выделяется письмо от 18 декабря 1885 года, которое ниже нами публикуется (ф. 123, оп. 1, ед. хр. 61, лл. 5—6). Это письмо — обращение поэта к ученому, филологу, знатоку античной поэзии, поэту, каковым и был Грот (стихи которого были опубликованы посмертно).

Но прежде чем привести это письмо, необходимо сказать о фетовских переводах Ювенала и Овидия.

Получив перевод Ювенала, в предисловии к которому Фет высказал свои взгляды на задачи перевода, Грот в письме от 15 декабря 1885 года выразил признание правильности тех принципов, которым следовал Фет, несмотря на сложность и трудность задачи, которую он перед собой ставил. В своем предисловии к Ювеналу Фет писал: «Счастлив переводчик, которому удалось отчасти достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением: это высшее счастье и для него и для читателя. Но не в этом главная задача, а в возможной буквальности перевода; как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гонящемся за привычной и приятной читателю формой, последний большею частью читает переводчика, а не ее автора» (Ювенал. Сатиры. М., 1885, с. 6).

Особенность Фета-переводчика 70-х — 80-х годов была в том, что он неукоснительно соблюдал в переводе порядок стрóf и количество строк соответственно их порядку и количеству в оригинале, сохранял размеры подлинника, стремился передать несвойственные поэзии того времени виды стиха, например Knittelvers (дольник), добиваясь тем самым идеальной точности перевода, но ценой усложненности ритма и синтаксиса стиха, что вызывало у многих насмешливое обвинение в «тредиаковщине».

Поддержка Грота воодушевила Фета. Дорогие для него слова Грота он привел в предисловии к следующему своему переводу — «Превращениям» Овидия. «...По-моему, именно так надо переводить, добывая с бою каждую мысль подлинника своему языку и своему народу; так называемые вольные переводы я, вместе с Вами, считаю ложным родом, позволительным только в виде поэтической игры, между делом, оригинальному таланту» (Публий Овидий Назон. 15 книг превращений. М., 1887, с. III).

Итак, письмо поэта-переводчика к ученому-филологу.

*Москва,
Плющиха.*

18 декабря 1885.

Глубокоуважаемы
Яков Карлович!

Я мог бы ограничить эти благодарственные строки словами, что письмо Ваше от 15 декабря, которое на всю жизнь сохраню как драгоценность, привело меня в восторг, близкий к опьянению. Конечно, к немногим строкам, написанным твердою рукою мастера мысли и науки, я ничего в сущности прибавить не могу, чего бы они в себе не заключали.— Но мне слишком горько было бы явиться на Ваши глаза или человеком, прибегающим к фразам, или будничным литературным самолюбцем.

Поэтому решаюсь отнять у Вашего драгоценного времени несколько минут, чтобы выставить мой восторг в настоящем его характере.

Чтобы до известной степени правильно отнестись к моменту восторга, лучше всего, мне кажется, отбросить эгоистическое я и взглянуть на привходящие обстоятельства объективно.— Вообразим себе человека (скажем, ремесленника, художника, все равно), который давно ясно различает три вида одной и той же красоты, как бы три последовательных моды: древнюю рубашку (тунику), еле прикрывающую пластичные формы, причем руки и ноги остаются обнаженными и художник овладевает слушателем только наиболее рельефным указанием на обнаженную красоту. Во-вторых, на средневековые, северные жилет или поддевку со штанами, причем художнику необходимо уже закликать публику рифмами, и, наконец, на французский, атласный, академический кафтан, требующий сверх рифм еще и внешнего лоска, которого не знали средневековые Knittelverse*.

Несомненность этих фактов заставила великого Гете

* Дольник, тонически рифмованный стих (нем.)

начать своего средневекового Фауста Knittelvers'ами, от которых, произведши сразу на читателя [местное?] историческое впечатление, он только мало-помалу переходит к уступке современному атласному кафтану.— Прибавим, что как переводчик, радовавшийся удаче, с какой ему довелось буквально сохранить в начале «Фауста» всю характерную причудливость оригинала, тотчас же услышал голос критики: что это перевел Тредьяковский; другими словами: нам подавай французский кафтан, а будет ли Ахиллес похож в нем на самого себя, до этого дела нет. И вот переводчику, испытывавшему все это на себе, предстояло нарядить древних в современные фраки, отбрасывая все к ним не подходящее, т. е. не вносить ничего нового, кроме фавулы, в свою нарядность, или, вопреки фраку, указывать на красоту туники и наготы и с тем вместе стать лицом к лицу с тысячами препятствий. Стихом подлинника переводить запрещает северное ухо: но оно допускает известное к нему приближение, которое узнается только чутьем. Вы начали переводить пьесу и довольны верностью букве, но ваш размер дает тон совершенно противоположный оригинальному, и вы должны перечеркнуть перевод и искать подходящего тона. А найдете, так современный фрачный читатель не умеет читать вашего перевода.

Н[а]пр[имер]:

41. «Галера эта, видите ль, вы, странники» или: 47. «Сократион и Порций, две вы латы» — и говорит, что это проза, произвольно написанная строчками!! — Вы встречаете слова с древним смыслом, н[а]пр[имер] pietas*, и должны искать подходящего выражения. Вы должны идти на тысячи рисков, в ущерб собственной заслуге в глазах большинства. Но наш переводчик, махнув на все это рукой, пускается в девственный, непочатый лес, со слабым, карманным компасом личного вкуса. Он наперед знает, что, изранив ноги о неизбежные корни, он заслужит одни нарекания за неумелость, — и вдруг подобный Вам муж разума и науки говорит ему, что он идет куда следует!

Теперь Вы поймете мой восторг.

Я так привык в течение одной четверти столетия, в которой даже ничего не печатал, к ежедневным надо мною глумлениям, что, кажется, защищаю здесь не столько свою личность, сколько дорогое мне дело. В настоящее время наслаждаюсь борьбой с тонким мастером Овидием, за которым иду

* 1) Набожность, 2) любовь, нежность, преданность, 3) справедливость, правосудие, 4) добросердечие, доброта, милосердие, сострадание (лат.).

по «Превращениям» по пятам строка в строку и даже слово в слово. Но тут привившаяся у нас форма гекзаметра дает возможность гнаться и за благозвучием и надежду на читателей и помимо учащейся молодежи, для которой тружусь. Если доживу, «Превращения» появятся в начале будущей зимы, и если бы Вы разрешили мне привести в предисловии драгоценные слова Ваши, касающиеся избранного мною направления, то Ваше имя было бы для моей книги Эгидой, которая защитила бы ее от многих нареканий. Прилагая при сем перевод из Шопенгауэра, прошу верить глубочайшему уважению и сердечной признательности

Вашего покорнейшего слуги
А. Шеншина

В последние годы жизни Фет особенно много уделял внимания переводам античных авторов. Кроме Горация, Ювенала, Овидия, он также перевел Вергилия, Проперция, Марциала, Персия, Катулла, Тибулла, Плавта, Лукреция. Несколько лет трудился Фет над переводом книги немецкого философа А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» и в 1886 году первый познакомил с ним русского читателя.

Как и поэзия Фета, переводы эти большого успеха во второй половине XIX века не имели. Лишь к концу жизни поэта и после его смерти этот многолетний труд получил общественное признание.

«МНОГО ЗВАННЫХ, МАЛО ИЗБРАННЫХ»

(Из воспоминаний А. А. Сантагано-Горчаковой)

Публикация А. В. Кутицовой

Александра Александровна Сантагано-Горчакова (1842—1913) — оперная певица, с большим успехом выступавшая в 1860—1870-х годах в оперных театрах крупных провинциальных городов — Киева, Харькова, Одессы. Родилась она в богатой дворянской семье Мензенкампф. Фамилия, под которой она выступала на сцене, состояла из псевдонима — Сантагано и фамилии по мужу — Горчакова. Окончив Патриотический институт* в Петербурге, она вернулась к родителям в Харьков, где и увлеклась театром. Этому содействовал один из ее братьев, оставивший военную карьеру, с успехом организовывавший любительские спектакли и ставший антрепренером. Встреча со знаменитым американским трагиком А. Олдриджем, приехавшим в Россию на гастроли в 1858 году и выступавшим в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове и других городах, усилила интерес молоденькой Мензенкампф к сценическому искусству. В 1864 году она начала занятия пением в Петербурге у профессора П. Репетто. Через год продолжила обучение в Италии и с успехом дебютировала в Лугано. Огромные испытания выпали на долю молодой певицы, с трудом получавшей ангажементы у различных импресарио.

Вернувшись в Россию, Сантагано-Горчакова с 1866 года в течение четырех лет пела на сцене Киевской оперы. Знаменитый тенор Федор Петрович Комиссаржевский (отец В. Ф. Комиссаржевской), приезжавший в Киев на гастроли, пел с тогда еще совсем молодой певицей оперной труппы Ф. Бергера Сантагано-Горчаковой дуэт из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»).

В Киеве Сантагано-Горчакова была дружна с семьей Рокотовых. В. Д. Рокотов, отец писательницы М. В. Ямщиковой (Ал. Алтаев), был создателем первого русского народного театра в Киеве. Особенно близка она была с его женой — А. Н. Толстой. В доме у Рокотовых певица была частой гостьей. Об этом пишет Ал. Алтаев в своей книге «Памятные встречи», где Сантагано-Горчаковой посвящена одна из глав под названием «Пропагандистка Глинки» (М.— Л., 1946, с. 115—121).

* В современных справочниках ошибочно указывается Смольный институт.

В Киевской опере Сантагано-Горчакова пела партии Наташи в «Русалке» А. С. Даргомыжского, Людмилы в «Руслане и Людмиле» и Антонида в «Жизни за царя» М. И. Глинки, Розины в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини и Виолетты в «Травиате» Дж. Верди. Обладая сильным голосом большого диапазона и драматическим талантом, Сантагано-Горчакова, по свидетельству современников, имела необычайный успех у поклонников оперного искусства, спектакли с ее участием шли всегда с аншлагами.

В конце 1870-х годов Сантагано-Горчакова организовала собственную труппу и гастролировала в Италии, где пропагандировала произведения русских композиторов, особенно Глинки. На сцене миланского театра Dal Verme по инициативе и на средства Сантагано-Горчаковой 8 мая 1874 года была поставлена опера «Жизнь за царя», текст которой был переведен ею на итальянский язык. Вернувшись в Россию, певица оставила сцену, лишь изредка выступала в благотворительных спектаклях и концертах. В ее жизни начался новый период — она занялась педагогической деятельностью. Вначале преподавала пение в Одессе, с 1892 по 1897 год — в Московском филармоническом училище, последние 16 лет — в Киеве. Одним из ее учеников был Л. В. Собинов. Будучи всесторонне образованным человеком и прекрасно владея иностранными языками, Сантагано-Горчакова переводила оперные либретто и романсы. В Одессе вела в «Новороссийском телеграфе» (позднее «Одесском листке») отдел музыкальных рецензий.

Умерла Сантагано-Горчакова 25 марта 1913 года в Киеве. Л. В. Собинов посвятил памяти своей учительницы следующие строки: «Я прежде всего не могу не вспомнить с чувством вечной признательности, что обязан всей своей сценической карьерой покойному старому другу... Ни с кем из учеников она не теряла связи. Со всеми переписывалась, за всех хлопотала, всем устраивала ангажементы, приглашения, помогала из личных средств» (Киевская мысль, 1913, 28 марта). В ЦГАЛИ хранится фотография Сантагано-Горчаковой с дарственной надписью Собинову: «Талантливому Леониду Витальевичу Собинову на добрую память от старого друга и профессора. А. Сантагано-Горчакова. Киев. 3 июня 1901 г.» (ф. 864, оп. 1, ед. хр. 1636).

Ал. Алтаев в книге «Памятные встречи» передает слова своей матери о Сантагано-Горчаковой: «Она обещала написать о своем пребывании в Италии, и нам, русским, эти воспоминания особенно дороги — из них мы узнаем, какие испытания приходилось выносить певцам и певицам, прежде

чем они окончат «отделку» голоса», — и продолжает: «После смерти моей матери в ее вещах остались неоконченные записки Сантагано-Горчаковой, которые та дала ей когда-то для просмотра» (с. 117—118, 121).

Сейчас эта рукопись хранится в ЦГАЛИ (ф. 857, оп. 1, ед. хр. 1); текст публикуется выборочно — опущены бытовые подробности, купюры в тексте обозначаются отточием.

Я родилась в семье (отец мой был из лифляндских дворян, мать малороссийская помещица), гордившейся своим гербом, украшающим и поныне одну из стен рижского Rathaus'a. Это я говорю для того, чтобы дать понять, как далеко была от всех мысль видеть меня когда-либо на сцене. Окончивши Патриотический институт, я, как все барышни ехала домой, чтобы выезжать, веселиться и выйти замуж. Отец был строг, требовал, чтобы мы без дела дома не сидели, и я стала продолжать уроки музыки и начала учиться пению...

Живая от природы, лихая наездница, неутомимая танцорка, имея огромный круг знакомых (мы с матерью делали до 70 визитов), я постоянно вращалась в большом свете, где привыкла петь не конфузясь, и производила фурор... Один из братьев моих, страстный любитель театра, участвовавший со мною во всех любительских спектаклях, женившись, оставил полк и, к ужасу всей семьи, снял Х[арьковск]ий театр... Плата была огромная, артистов масса, но денег что-то мы не видели, и сперва лес, а потом дачи уходили на это предприятие, и брат мой понемногу разорялся. Но театр обладает такой притягательной силой, что, видя неминуемую гибель, брат не унимался и жил надеждой!.. Я все вечера, когда только меня отпускали, проводила в братниной ложе, выходящей также на сцену, упиваясь запахом кулис, словно яд вливавшимся нам в жилы.

Знаменитый в то время трагик негр Олдридж (Jга Aldridge), сводивший с ума Петербург, где он играл несколько вещей из шекспировского репертуара с императорской немецкой труппой, изъявил согласие гастролировать и у нас. Все места брались с бою, ложа брата была продана, и я умолила отца пойти со мною в партер... Хорошо владея английским языком, я с замиранием сердца и страшным волнением следила за всеми перипетиями трагедии и, вернувшись домой, не могла уснуть, так сильно было впечатление, произведенное на меня игрою великого артиста. Иллюзии способствовало также отсутствие суфлера.

На другой день Олдридж был у нас и скоро стал ежедневным гостем, радуясь, что есть с кем поболтать по-английски. На вопрос моей матери, доволен ли он своей Дездемоной, он добродушно, по-детски смеясь, просил меня перевести, что она недурная артистка, но «as heavy, as a plum-pudding» (тяжела как плум-пудинг). На Олдриджа я смотрела как на полубога, ни чернота его, ни противный запах пачули, которой он по несколько раз в день чуть ли не обливался, не могли меня разочаровать... но увы, однажды, сидя в ложе брата, я увидела, что после сцены ревности он весь задыхаясь упал в кресло и тут же, отвернувшись от публики и закрыв лицо одной рукой, другой показывал «длинный нос» Дездемоне. С той минуты артист потерял для меня всякий престиж, и я видела в нем лишь комедианта, правда, комедианта хорошо выученного, ломающегося только за деньги. Летом брат мой взял кроме того еще и Полтавский театр на время ярмарки, куда и переехал со всею труппой. Вместе с ним и его женой поехала и я; в ту пору Олдридж из скупости расстался со своим переводчиком и потому, когда в Полтаве была впервые поставлена для Олдриджа шекспировская трагедия «Ричард III» (переведенная для русских актеров мною), то за неимением суфлера (нужного только для этой роли Олдриджу) суфлировала в кулисах я и тем совершенно покорила сердце влюбчивого негра. Он просил моей руки; зная, что он женат, я этому крайне удивилась, но он успокоил меня, уверяя, что ждать придется не долго, так как жена его в последнем градусе чахотки. Конечно, на такого рода предложение можно было ответить лишь смехом, что крайне рассердило Олдриджа, и мы расстались вскоре и более не встречались... Мечтою всей его жизни было играть перед парижской публикой, после чего «можно и умереть», не раз говаривал он.

Во время Парижской выставки [18]67 г. заветное его желание исполнилось, он не только играл в столице Франции и пользовался громадным успехом, но получил из рук императора Наполеона III ценный подарок, орден Почетного легиона, и на пути в Россию скончался от холеры на одной из промежуточных станций между Варшавой и Петербургом.

В 1864 г. я вышла замуж, но неудачно сложившаяся жизнь навела меня на мысль попытаться поступить на сцену. Вернувшись через четыре месяца к родителям, я поставила вопрос об этом прямо, чем и вызвала полный ужас в семье. Что скажут в свете, что подумают немецкие родственники!.. После долгих прений, просьб с моей стороны

и уговоров матери, всегдашней моей заступницы, обожавшей и баловавшей меня, отец пришел к следующему решению: я могу ехать учиться в Италию, благословение свое он мне дает и вручает 3000 р. с тем, чтобы я имела средства для поступления на сцену. Со мной должна была ехать мой друг детства, девушка моих лет, бедная сирота, жившая у нас в доме; одну же меня отпустить родители отказались наотрез...

3 октября 1864 г. я с моей верной Пашей выехала в Москву, напутствуемая благословениями отца и рыданиями моей кроткой и любящей матери. Путь предстоял долгий, от Х[арькова] до Москвы железной дороги и в помине еще не было. Ехали мы пять дней, по грязи, по гололедице, и измученные, почти не останавливаясь в Москве, приехали в Петербург, где я и остановилась у тетки моей (сестры отца) баронессы Ш... Между теткой и ее двумя дочерьми, пожилыми девушками, было решено повезти меня на пробу к знаменитому в то время профессору Петербургской консерватории П. Репетто. Сказано — сделано, и дня через два мы отправились в Офицерскую улицу, в квартиру того, от которого я ждала решения своей участи. Крошечный, юркий человечек, с громадными глазами и таким же носом, поглядел на меня из-под очков (день был воскресный, и он сидел дома) и, выслушав с доброй улыбкой о желании моем узнать, могу ли мечтать о сцене и просить у него рекомендовать профессора в Милане, maestro подошел к роялю, взял несколько аккордов, заставил меня филировать ноты и сделать две-три гаммы. Кончив испытание, он встал и изрек следующее: «Madame, можно ли с таким маленьким и некрасивым голосом мечтать о сцене? Кто вам дал подобную мысль? Да вы не в состоянии даже сделать гаммы, а говорите о сцене? Впрочем, посмотрим. Ехать в Италию с такими данными без знания языка слишком рискованно, оставайтесь здесь, могу вам дать пока два часа в неделю у себя на дому...»

...Я с лихорадочным упорством принялась за работу: зубрила гаммы, итальянские слова, делала переводы, раз в неделю посещала итальянскую оперу, куда меня возил дворник дома, и раз в неделю ездила на вечера к Репетто, на которых блистала удивительной красотой жена его... поступив к Репетто в октябре, я в декабре услышала от него уверенность, что я буду певицей и что такой талантливой натуры он не встречал. Кроме учеников и их родных, бывали окончившие у Репетто артисты русской императорской оперы: талантливейший бас Сарриотти, Кондратьев (те-

перешний режиссер русской оперы) и тенор Комиссаржевский, красавец, певец, обладавший маленьким, но замечательно приятным голосом, артист умный, умевший в голосовом отношении, что называется, тратить рубль, а публику заставляя думать, что он тратит тысячи. При Комиссаржевском шли «Сомнамбула» (с Бюдель), «Пуритане» и «Фра-Дьяволо», который считался его коронной ролью. В ту пору учился у maestro также тенор Никольский, который мог соперничать со знаменитым Тамберликом (по голосу только) в опере «Вильгельм Телль». Часто приезжали также Тамберлик, Нантье-Дидье, Фиоретти и превосходный бас-буфф Фиораванти. В один из таких вечеров наши знаменитые итальянцы так расшалились, что спели квартет из «Бала-маскарада», причем роль Амелии пела красавица Губерт... вместо баритона пел Тамберлик, а басов — Фиораванти и Сарриотти; в конце квартета «ah che baccano»* они с хохотом уходили все дальше и очутились в кухне... Все привлекало в этих изумительных артистах, даже огромное количество макарон, пожираемых Тамберликом, и желтый огромный фуляровый посовой платок, и табакерка Фиоретти, этого соловья, не отталкивали меня от них: в моих глазах это были полубоги, и действительно, таких артистов, считая сюда же и Кальцолари, мы больше не слышали, и лишь Мазини да, пожалуй, Дюран могли соперничать с ними.

Я почти нигде не бывала, времени было мало, неохота была заводить новые знакомства, да к тому же все мы страшно волновались предстоящим концертом maestro, ежегодно даваемым им в зале Благородного собрания. Maestro написал прелестную баркаролу для Никольского, а хор вокализировал с закрытым ртом, причем эффект получался поразительный; репетиции занимали много времени. Участвовать, кроме избранных учеников и окончивших артистов, должен был и А. Г. Рубинштейн, что, конечно, придавало особый блеск концерту, состоявшемуся в январе [1865 года]. Пели: Комиссаржевский, ученица Бюдель, имевшая в каватине из «Сомнамбулы» огромный успех; Отмер и Кондратьев исполнили дуэт из «Семирамиды»... Бронников пел со мною дуэт из оперы Педротти «Фиорина». Программа была длинная, успех большой. Репетто торжествовал. В концерте этом, кроме самого maestro, чудесного аккомпаниатора, но плохого пианиста, аккомпанировал нам Петр Ильич Чайковский, ученик консерватории,

* Ах, какой шум (ит.).

снискивавший себе этим средства, а мы и не ведали, какой гениальный композитор выработается со временем из этого скромного юноши!..

Занятия шли обычным порядком, и maestro с женою стали поговаривать о поездке в Италию на время каникул. Они брали меня с собою, и было решено, что Репетто устроит там мой дебют и оставит меня в Италии. Я, конечно, выписала мою Пашу и стала готовиться к отъезду... особенное внимание было обращено на перевозку моих капиталов, в которых проведенные в Петербурге почти 8 месяцев сделали большую брешь: осталось немного более тысячи рублей, которые на семейном совете решено было променять на золотые... и вшить их в шерстяную нижнюю юбку. Несколько дней кипела работа, и получилось что-то простеганное круглечками, страшно тяжелое, что и было надето на меня и в чем я должна была, несмотря на адскую жару, ехать до Милана... Милан поразил меня своей красотой, балконами, на которых сидели по случаю жаркого времени женщины, одетые почти по-бальному, и, чувствуя себя среди совершенно чуждого мне народа, мне впервые стало жутко и страшно за будущее, но молодость быстро вступала в свои права, веселье прогоняло раздумье, и верилось в осуществимость всех молодых грез! Репетто взяли прекрасную квартиру, бельэтаж на Корсо Vittorio Emanuele, а мы с Пашей и Отмер с крохотным 3-летним ее сынишкой заняли там же, но поближе к небу, четыре комнатки с общим балконом.

До конца августа времени оставалось немного, и шла усиленная работа, так как для поступления на сцену необходимо было иметь хоть пять-шесть готовых ролей... Нужно было начать хлопотать и о дебюте... В продолжение двух недель maestro водил меня знакомиться с театральными агентами, без вмешательства коих ни одна сделка, ни один ангажемент в Италии немислимы. Все они, а их тогда было много, принадлежали к одному типу жуликов, лгунов и вымогателей денег...

Репетто представлял меня как «свою талантливую русскую ученицу», и прозвание «bella bruttina» (красивый уродец) осталось за мною. Везде я должна была петь каватину из «Севильского [цирюльника]» и, наконец, получила ангажемент в городок Лугано, на очаровательном Луганском озере, так пленившем Гейне, и благодаря огромной репутации моего maestro дебют должен был мне стоить лишь 150 франков за прокат нот...

Итак, в конце августа муж и жена Репетто уехали в Петербург, а я с Пашей отправилась в Лугано, с совершенно

пустым карманом, но с надеждами на полубенефис, выгоренный моим maestro. Очаровательный городок, театрик, почти купающийся в лазоревом озере, вокруг горы, все это как-то празднично настраивало меня...

Не забуду этих первых шагов по сценическим подмосткам. Мрак царил кругом, до удушливости пахло сыростью и пылью, а возле рампы при свете нескольких лампочек шла репетиция «Сомнамбулы» с оркестром и певцами. Этой оперой должен был начаться сезон, «Севильский» шел второй. Мой подслеповатый impresario представил меня дирижеру, оркестру и будущим товарищам. Primadonna едва кивнула мне головой, а мужчины покровительственно протянули мне концы пальцев. Переговорив несколько слов с impresario (Равалья), я, как ошеломленная этим приемом, вернулась к моей верной Паше; всю ночь мы не спали, и если бы не она, я, кажется, бросив все, уехала бы к родителям. Как-то разом я почувствовала себя такой ничтожной, мое предприятие показалось мне настолько смелым, что всякая храбрость покинула меня, и я готова была плакать, как ребенок, и лететь «к маме и папе».

Но утром солнце как-то особенно ярко светило, а вместе с ночными тенями отчасти рассеялись и мои опасения.

Не успели мы отпить кофе, как к дому подошли несколько человек: двое из них — impresario и дирижер — были мне уже знакомы, тогда как двое других оказались баритон Чичери и некий Г. Пионтелли, приехавший en villégiature* из городка Лоди и игравший en amateur** на контрабасе в нашем оркестре. Было очевидно, что все они пришли как бы экзаменовать меня; я сперва страшно взволновалась, но после первых аккордов, взятых дирижером на моем пианино, самолюбие взяло верх, я стала петь и, к радости моей, заметила не только одобрение, но даже удивление на их лицах, возгласы «bravo, ma bene»*** слышались непрерывно, а когда по окончании арии они узнали, что я сама себе все аккомпанирую, я, видимо, выросла в их глазах. Тут же было решено, что через неделю состоится мой дебют. Уходя, мне жали нежно руки, и безобразный Равалья прошептал «saga!»****. Мы с Пашей ликовали. Не прошло и часу, как баритон привел мне тенора Берталотти и оба с самым униженным видом стали просить меня пройти

* На отдых (фр.).

** В качестве любителя (фр.).

*** Bravo, здорово (ит.).

**** Дорогая! (ит.)

с ними роли, так как весьма плохо знали их. Тут уж я почувствовала под собой почву, и когда выходила на сцену для дебюта 15 сентября 1865 г., то шла не боясь, не робея, как на праздник. Успех я имела очень большой, и «Севильский» в продолжение полутора месяцев чередовался с «Сомнамбулой». Не могу не отдать справедливости итальянским артистам, все, до последнего хориста, отнеслись самым сердечным образом к молодой иностранке-дебютантке, и к кому бы я ни обратилась, каждый считал долгом ободрить меня... 15 октября мне был дан бенефис, в котором кроме «Севильского» я пела сцену из «Линды» и последнее действие «Травиаты».

Мне много аплодировали, театр был полон и освещен поклонниками моими «а гиогно»*, кроме того из верхних ярусов кидали стихи на разноцветных бумажках и выпустили несколько белых украшенных лентами голубей. Я получила множество букетов и один такой большой, что двое людей внесли его на сцену. Вся сияющая вернулась я домой, сердце радостно билось, и кусочек холодного мяса и стакан кислого вина, которыми мы с Пашей поужинали, казались нам царским пиршеством. На дворе лил дождь, было холодно и сыро, и вдруг среди тишины темной ночи до слуха нашего долетел звук голосов и как бы звон в таз, оказалось, что хористы, желая сделать мне овацию, пели «Misereere» из «Трубадура», но как ни неуместна была похоронная песня при моем веселом настроении, я поняла (как мне и было подтверждено хористами), что другого они ничего не знали. Хозяйка, вся сияющая от чести, сделанной мне, вбежала объяснить, что я должна сойти к ним. Мигом были надеты калоши, накинут платок, и с 40 франками в руке я сбежала благодарить милых собратьев по искусству и просить их выпить за мое здоровье. Восторг достиг апогея, и вся эта забавная картина была освещена тусклым фонарем в руках рыжего сына хозяйки. Вернувшись к себе, мы принялись считать бенефисный заработок. 750 франков золотом и серебром лежали на постели, и я не стыжусь признаться, что перецеловала их... это был первый трудовой грош, заработанный, да еще в такую минуту, когда средства мои совершенно истощились. Как сладко я заснула в эту счастливую, незабвенную для меня ночь!

Сезон подходил к концу, и impresario ехал с труппой на 40-дневный сезон в маленький пьемонтский городок Alba, где по случаю осенней ярмарки оперные представления

* Во всем блеске (ит.).

были обязательны. Ввиду успеха Равалья пригласил и меня петь того же «Севильского»... Альба, куда мы приехали, был маленький городок, лежавший в котловине; на горах вокруг густо белел снег, а у нас шел дождь, назойливый, нескончаемый... Я наняла две комнаты очень далеко (более версты) от театра... Но беда надвигалась, денег не было, я написала в Петербург кузинам, прося их продать мой оставшийся у них рояль. В продолжение двух недель мы питались одними печеными каштанами... Скверно голодать, да еще когда так холодно, но родителям я ни словом не обмолвилась, хотя постоянно писала им раз в неделю. У нас (считая со мною) было пять примадонн, и все мы, не впадая в «амикошонство» русских артистов, не будучи знакомы домами, сохраняли самые лучшие и приличные отношения; говорю приличные, потому что без разрешения артистки. поющей в какой-либо опере, где не заняты другие, мы в театр не ходили. Хочу еще отметить один факт, это отношение ко мне товарищей, тенора и баритона, живших в одном со мною доме и, вероятно, знавших о моих плохих финансах — они часто звали меня и Пашу закусить после театра; нечего и говорить, что я всегда отказывалась... Среди этого скучного сезона я имела недурной бенефис (франков около 300), что вместе с присланными за проданный рояль деньгами дало нам возможность прилично прожить и вернуться в Милан в ожидании контракта. Карнавал, время, когда все, даже самые маленькие города имеют оперный сезон, подходил, и надобно было позаботиться об ангажементе.

Снова начался ненавистный обход агентов, снова просьбы не забыть обо мне и обещания подачек...

Вся музыка в Италии находится в руках нескольких издателей... Две главные издательские фирмы были тогда: Джиованна Лукка и Тито Джулио Рикорди...

С Джиованной Лукка я была давно уже знакома, меня поручил ей маэстро Репетто, и я отправилась к ней в ее богатейший палаццо, всегда переполненный артистами (даже А. Гр. Рубинштейн ездил к ней) и оперными композиторами... Signora Лукка встретила меня возгласами и поздравлениями, так как из газет она знала о моем счастли- вом дебюте и последующем сезоне. На вопрос ее, есть ли у меня ангажемент на карнавал, я ответила отрицательно, прося ее помочь мне... Не уходя от Signor'ы, я подписала условие на карнавал с платой по 200 франков в месяц. Нечего и говорить, с какою радостью я взбежала на 4-й этаж к моей Паше, спеша сказать ей приятную весть...

Тенор Берталотти продолжал посещать меня, и я учила

его петь «Трубадура», которого он не знал, не мог себе аккомпанировать, но обязан был готовить роль Манрико для карнавального сезона. Я должна была ехать в Лоди несколько позже, так как «Сомнамбула» была назначена 2-й оперой. Помню как сейчас, 15 декабря в 10 ч. вечера я вбивала в ухо и в голову бедного мужичка Берталотти каватину из «Трубадура», как вдруг послышался сильный звонок у двери и, к моему удивлению, вошел [антрепренер] Маркетти. «Avete coraggio, Signora?»* — спросил он меня. «Конечно, да», — ответила за меня моя молодость. «Так сдемте со мною завтра: комиссия протестовала примадонну, и вы должны открыть сезон оперой «Ионе» [Э. Петреллы]. Оперы этой я не только не слыхала, но даже не знала о существовании ее. Маркетти так уговаривал меня, что было решено, что в 6 ч. утра я буду на дебаркадере и мы отправимся вместе... Паша стала укладывать вещи, а я побежала к моему другу суфлеру объявить о нашем отъезде; но каков был мой ужас, когда добрейший Феррари стал ругать меня... оказалось, что «Ионе» — 5-актная опера для сильно драматического сопрано и мне с моим небольшим голосом нельзя было и подумать братья за такую вещь.

Я вернулась к себе в полном отчаянии, но ехать надо было, слово дано и отступать поздно. С рассветом были мы на станции. Шел снег, было неприветливо, сыро и холодно. В 10 ч. поезд примчал нас в Лоди, антрепренер поручил меня театральному «avvisatore»**, который в один миг нашел мне квартиру против театра, а в 12 часов я была на репетиции, где мне вручили мою объемистую высокую роль, при виде которой я просто ахнула! Отобедав наскоро, я, вернувшись с репетиции, тотчас принялась рассматривать свою партию (пианино было у моих милых старичков-хозяев), и я все более и более убеждалась в невозможности братья за такую оперу. В 7 ч. вечера на вторую репетицию (товарищи мои почти уж знали всё) явился *in cogroge* весь состав дирекции, состоящей из синдика и нескольких меломанов города. Спеть я ничего из роли не могла, но исполнила арию из «Сомнамбулы», чем и вызвала полное одобрение дирекции, решившей во что бы то ни стало выпустить меня для открытия сезона в «Ионе». Другой день весь прошел в упрашивании, с моей стороны, чтобы вызвали певицу на драматические роли из Милана, но все было тщетно; тем не менее я роли не учила. К счастью, я заболела... и доктор

* У Вас хватит смелости, синьора? (*ит.*)

** Посыльный (*ит.*).

заявил, что у меня начинается ангина. Полетели телеграммы в Милан к агентам, но певиц или не было, или они спрашивали такие шальные деньги (5 и 8 тысяч лир), что о них и думать было невозможно. Время шло, отменить оперу нельзя было, так как город давно уже мечтал услышать «Ионе». Я выздоровела, артисты продолжали репетировать, и Маркетти снова начал умолять меня. Делать было нечего... и я согласилась. В жизни не забуду этих 3-х суток, в которые я решила выучить пятиактную оперу; надеявшись на свою блестящую память, я засела за учение; ни днем, ни ночью я не знала покоя, буквально не пила, не ела и не спала, а лишь забывалась сном, не выпуская из рук партии. Паша была просто в отчаянии. Накануне спектакля мы сидели за обедом, в продолжение которого я отбивала темп и повторяла наизусть роль, как вдруг послышался стук в дверь и в ответ на мое «*avanti*»* вошел Пионтелли, тот самый, о котором я упоминала при первом дебюте. Оказалось, что он житель Лоди и, как встречавший меня раньше и поклонявшийся моему таланту, пришел предупредить меня, что маркеттевская антреприза не пользуется симпатией в городе... и что из симпатии ко мне он не советует выступать в день открытия спектакля, а тем более в партии, совершенно не подходящей к моему лирическому сопрано; вообще советует переждать бурю, долженствующую разыграться в театре ввиду того, что антрепризу эту желал получить один из «*синьоров этого paese*» (страны). Впоследствии я узнала, что синьор этот был он сам и сам же он вел всю интригу, желая сбить с позиции бедного Маркетти и сделаться антрепренером. На мой категорический отказ последовать его благим советам Пионтелли ушел, соболезнуя о том, что мне же придется раскаяться. Наконец настал день открытия; театр был полон, все сошло прекрасно, все мы более или менее имели успех... На другой день повторение «Ионе». Театр так же полон, но лишь только взвился занавес и начал петь хор, а за ним первые свои фразы тенор, как послышались свистки, но свистки по команде, в октаву, аккордами. Тенор умолк, умолкли свистки, но при первых звуках пения свистки раздались с новой силой. Все мы, особенно я, как новичок, стоя за кулисами, дрожали, точно в лихорадке. После 20 минут, показавшихся нам часами, занавес был опущен, и мы могли идти домой. Мимоходом Маркетти и *maestro* сказали мне, чтобы я ждала их через полчаса у себя.

* Войдите (*ur.*).

Отправившись в уборную, я очень скоро сняла костюм и направилась домой; надобно было проходить фойе, и глазам моим представился весь зал, наполненный публикой, очевидно, ожидавшей кого-то или чего-то, и каково было мое удивление, когда толпа, расступившись, чтобы дать мне пройти, стала горячо аплодировать, очевидно, желая придать храбрости новичку-иностранке. Нечего и говорить, как я воспрянула духом. Заставши в своей квартире антрепренера и maestro, я передала им о случившемся, и на заседании нашем было решено выпустить анонс, что антреприза готовит к постановке «Сомнамбулу» с новым тенором. Театр в продолжение 4—5 дней был закрыт, и ежедневно с 10-ч[асовым] поездом приезжал тенор,— меня звали, я в присутствии комиссии репетировала с ним дуэт, после которого тенору вручался обратный билет в Милан, затем в 6 ч. вечера проделывалось то же, и лишь на 3-й день оставили тенора Джиоржетти, с которым мы с большим успехом пели «Сомнамбулу». Маркетти выдержал бурю, не сдался, и мы с тем составом спели 17 раз «Ионе» при хороших сборах и одобрении публики.

Сезон наш благополучно прошел, я взяла хороший бенефис, а по окончании карнавала, когда уехал Маркетти, Пионтелли взял театр на великопостный сезон и пригласил меня. Явились новые товарищи, новые оперы, из них одна «София» — либретто и музыка написаны Карлоттой Феррари* и посвященная мне — выдержала много представлений и принесла лавры автору, баритону Орсо и мне. Вернувшись в Милан, я получила предложение ехать на полтора года в Калькутту; условия были хорошие, интерес увидеть новые страны велик, но, не спросив разрешения родителей, я не решилась подписать контракт. В ответ на мою телеграмму отец велел мне ехать домой, тем более что Серматтеи, антрепренер Одесской итальянской труппы, взявши Харьковский, Екатеринославский и Полтавский театры (на летние ярмарочные сезоны), предлагал мне петь с итальянцами. Я ответила телеграммой в утвердительном смысле, и мы с Пашей живо собрались в дорогу. В Петербурге я осталась две недели, чтобы пройти, хотя начерно, несколько опер с моим милым Репетто. Тогда еще не было железной дороги от Москвы до Харькова, и мы испытали большие мучения. Ехали на санях, на колесах, переправлялись со льдины на льдину, и, приехав наконец в Харьков 31 марта, я дебютировала 4 апреля уже в опере «Риголетто».

* Итальянской Сафо, как называют ее. (Примеч. авт.)

Труппа была первоклассная... Оркестр был прекрасный, в нем играл 1-ую флейту красавчик Пагани, большой музыкант, ныне дирижер и антрепренер Киевского театра. Сезон был один из самых удачных, бенефисы один лучше другого. Я получила кроме бриллиантовых серег 150 букетов. Не забуду своего дебюта... Во время этого короткого сезона я много пела, затем с уменьшенной в численности труппой мы отправились в Екатеринослав. Нас пугали страшной холерой, принявшей с открытием ярмарки угрожающие размеры, но мы как-то не тужили; домашний врач моей семьи, преданный друг отца, сделавшийся потом европейской известностью — профессор Грубе, снабдил меня разными инструкциями и лекарствами, и я весело отправилась с моей Пашей в маленьком удобном дормезе отца. Что за веселое было путешествие! Это был целый караван: брички, коляски, просто перекладные; останавливались на станциях, делали привалы по дороге, от отца было послано приказание по губернии держать в готовности хороших лошадей и оказывать нам всякое содействие, и мы ели, распивали чай и пели, как поют в молодости, не требуя платы за каждую ноту, как нынешние певцы, пели и смеялись, да так незаметно и доехали до Екатеринослава. Уныние охватило нас; возы гробов встречались всюду, но надо было попробовать дать несколько спектаклей. Сцена была так мала, что я в первый же спектакль отдала кому-то ногу, а крупная Зангери, развернувшись в «Норме» [В. Беллини], нечаянно дала две пощечины хористкам... сколько было смеху! Но когда умерли две хористки, когда заболели наши тенора, когда во время пения «Севильского цирюльника» за дверью моей уборной умирал рабочий (кажется, из плотничной артели, состоящей при театре), всех нас, особенно трусливых итальянцев, охватила паника, и на другой день, после спектакля «Ломбардцев», мы, как воры, бежали ночью. Ехали опять всей гурьбой уже в Полтаву, на Ильинскую ярмарку. Не доезжая пяти верст до какой-то станции, оказалось, что ямщик, везший на перекладной горничную Зангери, потерял ее... она во сне упала с телеги. Тотчас отправились на поиски и здоровую и невредимую привезли ее; с тех пор отдавался приказ на каждой станции ямщикам не терять сонной Аннушки, и ее привязывали к талии ямщика. В Полтаве закипела работа: спектакли ежедневные, сборы блестящие, но зато какие неудобства мы терпели. Жара, мириады мух просто изводили нас! Стряпней на артельных началах занимался второй тенор Ломбарделли, и в те дни, когда он бывал занят на репе-

тициях или спектаклях в последнем действии, долго приходилось ждать обеда и ужина.

Самым большим успехом пользовались мы двое: Зангери и я, и вспоминаю об этом времени с благодарностью, так как ни тени зависти не было в наших взаимных отношениях, мы остались всегда добрыми друзьями... В продолжение 6 недель я спела 8 раз «Сомнамбулу»... Грустно было окончить такой блестящий сезон, но пора было и расстаться. Завернув на неделю к моим милым старикам, я, получив приглашение петь в Милане на театре Santa Radegonda, уехала туда с Пашей. Я должна была петь «Севильского» с знаменитым buffo Боттеро и «Сомнамбулу»...

Нигде в мире нет такой публики, как в Италии: она формирует артистов и способна в один и тот же вечер свистать и аплодировать à outrance*.

В это время меня слушал у Баракки антрепренер Буэнос-Айреса, я готова была ехать, даже не дав знать родителям, но, получив телеграмму от своих, быстро собралась и уехала в Харьков, где меня ожидало приглашение в формировавшуюся впервые труппу русской оперы в Киев...

* Без всякой меры (фр.).

«ЗА ОБЕДЕННЫМ СТОЛОМ»

(Воспоминания М. К. Куприной-Иорданской в записи Н. К. Вержбицкого)

Публикация Ю. А. Красовского

В 1966 году в серии «Литературные мемуары» в издательстве «Художественная литература» вышли воспоминания М. К. Куприной-Иорданской «Годы молодости». Во вступительной статье писатель В. Г. Лидин дал очень высокую оценку этим мемуарам. Он писал: «Марии Карловне Куприной-Иорданской выпала счастливая судьба: она была первой спутницей и другом замечательного писателя А. И. Куприна. Содружество это вместе с тем было и творческим: М. К. Куприна-Иорданская обладала даром незаурядного редактора, а также даром истинного литератора». Они «совместно руководили таким журналом, как «Мир божий», сыгравшим немалую роль в истории русской литературы... Мария Карловна после журнала «Мир божий» редактировала один из самых распространенных журналов того времени «Современный мир»: многие из старшего поколения советских писателей начинали именно в этом журнале... Но если мы обратимся к нашему времени, то один из первых советских толстых журналов... — «Новый мир» — был сделан при участии его первого литературного секретаря М. К. Куприной-Иорданской... От лет своей молодости до наших дней шла Мария Карловна дорогой литературы, и без литературы и не представишь себе ее жизнь» (с. 5, 6, 9). В воспоминаниях М. К. Куприной-Иорданской, являющихся ценным источником по изучению русской литературы начала века, нашла отражение ее литературно-журналистская деятельность.

Но, конечно, многое осталось за бортом; как говорит опыт, это явление обычное для любых мемуаров.

И вот, неожиданно, в недавно поступившем в ЦГАЛИ архиве известного журналиста того времени Н. К. Вержбицкого (1889—1973) были обнаружены новые мемуарные тексты Куприной-Иорданской (ф. 2560, оп. 3, ед. хр. 21). Почему они оказались в архиве Вержбицкого? Предоставим ему слово:

«Ранней весной 1957 года я поселился в Голицыне под Москвой в Доме творчества Союза писателей. Комнату рядом с моей скоро заняла Марья Карловна Куприна-Иорданская, с которой я был знаком еще в давние петербургские времена, когда она издавала журнал «Современный мир».

Незадолго до этой встречи в журнале «Новый мир» были напечатаны мои воспоминания о А. И. Куприне, с которым я был в дружеских отношениях с 1910 года. Это и послужило нашему близкому знакомству с Марьей Карловной, которая почти каждый день за обеденным столом делилась со мной интереснейшими воспоминаниями, которые я, с ее разрешения, тщательно записывал в тетрадку под названием «За обеденным столом».

Почти все, что записывалось, я давал читать Марье Карловне. Она ничего не вычеркивала и только просила меня до ее смерти не опубликовывать этих воспоминаний, а также не оставлять в них того, что может кого-нибудь серьезно обидеть» (там же, л. 1).

На обложке заглавие: «Разговоры Марии Карловны Иорданской (6.IV—22.V.1957). Голицыно. Дом творчества писателей Литфонда СССР. Записано Н. К. Вержбицким».

Скажем немного об основных темах воспоминаний Куприной-Иорданской, записанных Вержбицким. Конечно, больше всего здесь записей о А. И. Куприне. Но есть отдельные высказывания о А. М. Горьком, А. П. Чехове, И. А. Бунине, Леониде Андрееве и других крупных деятелях русской литературы начала века. Есть высказывания и о более «мелких» литераторах: М. П. Арцыбашеве, Е. Н. Чирикове, И. С. Рукавишникове, М. П. Неведомском, Н. С. Ангарском и др. Имеется запись о посещении репинских «Пенатов». Одна из наиболее интересных записей — о встрече с А. Грином в 1915 году. Есть записи о В. Д. Бонч-Бруевиче, который в дореволюционные годы, будучи активным революционером, большевиком, усиленно занимался изучением русского сектантства.

Заметное место уделила Куприна-Иорданская своему второму мужу — Николаю Ивановичу Иорданскому (1876—1928), активному участнику революционного движения, сотруднику «Искры», в послеоктябрьские годы одному из первых советских дипломатов. Есть запись высказываний Г. В. Плеханова и П. А. Кропоткина об их впечатлениях после приезда в начале Февральской революции на родину.

Высказывания Куприной-Иорданской не идут в какой-то строгой последовательности. Она легко переходит от одной темы к другой, снова возвращается к уже упомянутым именам, добавляя какие-то новые детали. Это действительно непосредственные беседы за обеденным столом. Конечно, с некоторыми ее высказываниями, оценками хочется поспорить, не согласиться, но нельзя отрицать за ними хорошее знание людей и эпохи, остроту и нестандарт-

ность характеристик. Это делает ее «новые» мемуары, записанные Вержбицким, серьезным и весомым дополнением к ранее опубликованным. Купюры обозначены отточием.

— Когда мне было 17 лет, у нас дома в гостях был Ив. Бунин, выпил и танцевал вприсядку «русскую». Он вовсе не был застенчив или угрюм, как думали некоторые. Это было очень давно, мне сейчас 75, вот и рассчитайте...

— Я считаю, что о Куприне надо писать в плане мемуаров как о живом человеке. Если разбираться в нем только литературоведчески — ничего путно не объяснишь. Он был слишком своеобразная личность со множеством нюансов, иногда совершенно неожиданных и едва уловимых.

— Вряд ли Чехов много помогал писать Куприну. Он вообще не любил советовать и отделивался самыми общими замечаниями, большей частью благожелательными и положительного характера.

— Горький тоже воздерживался советовать и поправлять Куприна. Все получаемые главы «Поединок» направлял Пятницкому, а сам прочитал только пару глав.

Вообще я заметила, что крупные писатели избегают критиковать друг друга. Наверно, это так и надо. Ведь они очень индивидуальны и сами понимают это.

— У Горького и А. И. [Куприна]* дружбы не было никогда. Когда они первый раз встретились в 1901 году у Чехова в Ялте, они и двух слов др[уг] др[угу] не сказали. Так что первое знакомство у них состоялось в СПб., у нас на квартире. Он [Горький] пришел обедать. Об этом А. И. писал Чехову...

— Куприн считал Андреева очень талантливым, но писания его не любил, даже ранние.

— Относительно правдивости литературных произведений Горький любил повторять:

— Что мне в вашей неинтересной правде?! Ты мне наври, но чтоб с удовольствием читалось!

* Далее под упоминанием «А. И.» имеется в виду А. И. Куприн.

— Леонид Андреев подтрунивал над начитанностью Горького. Он говорил:

— Алеша прочитал всю энциклопедию Брокгауза — Ефрона от слова «Аборт» до слова «Цедербаум-Мартов»!

— Зиновий Свердлов, старший брат Якова Михайловича, с помощью и по настоянию Горького был окрещен. Это было необходимо для поступления в консерваторию.

Когда я была у Горьких в Финляндии, видела этого Зиновия, он был похож на мальчика. Мария Федоровна [Андреева] называла его «наш сын», но я знаю, что он не был усыновлен. Тем не менее подписывался «Зиновий Пешков».

— Мария Федоровна была женщина редкой красоты. Мне рассказывали: когда Горький первый раз увидел ее в Нижнем, он не мог удержаться от восторга и воскликнул, когда М. Ф. вышла из комнаты:

— Вот это баба!

— Про Горького пишут «житие», а он вовсе не был святой, ч[елове]к со всячинкой... Правда, очень талантливый.

— Сергеев-Ценский, когда я еще жила с Куприным, сильно за мной ухаживал и даже строил далеко идущие планы.

Я решительно отвергала все его притязания.

Тогда Ценский напечатал в каком-то журнале рассказ под наз[ванием] «Одна душа» и в нем с величайшей, даже интимной подробностью описал мою квартиру и воображаемую встречу в этой квартире двух любящих др[уг] др[уга] людей.

Тетя Оля (жена Мамина-Сибиряка, моя воспитательница) прочитала этот рассказ и пришла в ужас:

— Неужели, дитя мое, у вас до этого дошло?!

Я разуверила ее. А Куприн с тех пор возненавидел Ценского.

— Вообще А. И. не мог про себя обдумывать затейный рассказ, он должен был обязательно кому-то об этом рассказать, поделиться, причем в самой неожиданной и часто совершенно не подходящей для творчества обстановке, казалось бы, мешающей литературному процессу. Я часто думала о том, что лучшие вещи его создавались у него внутри помимо его воли.

— А. И. Куприн иногда, и, конечно, не без умысла, сообщал неверные сведения из своей биографии. Например, он настойчиво повторял, что его отец был военный врач и погиб во время холерного бунта. Между тем документально доказано, что отец его был мелкий чиновник, правда, лекарский сын, т. е. сын врача или м. б. фельдшера...

— Однажды — не знаю, что ему пришло в голову, — А. И. пригласил к нам на обед поэта Андрея Белого.

За чаем он начал читать свои стихи. Когда он приступил к чтению какого-то стиха о мертвецах и читал на мотив «Чижик, чижик, где ты был?», я не выдержала, прыснула и с хохотом убежала из комнаты. А. И. тоже еле удерживался от смеха.

Белый еще посидел немного и мрачный, обиженный ушел.

Потом мне передали, что он поклялся никогда не бывать у нас, а меня назвал дерзкой и невоспитанной девчонкой.

— Я всегда была очень смешлива. И часто — некстати.

Раза два к нам приходил в гости Антон Рубинштейн.

Однажды (мне было лет 14), когда он играл что-то грустное, мой брат стал в углу, никем не видимый, имитировать его. Я зажала рот ладонью и затряслась от смеха. Рубинштейн, не переставая играть, только весело подмигнул мне и тряхнул шевелюрой.

Никто ничего не заметил, и он мне ни слова не сказал.

— С Иваном Сергеевичем Рукавишниковым я познакомилась, еще когда он был юношей.

Приехали мы [Давыдовы] как-то к ним на дачу, на берегу Волги. Мне было 18 лет. Утром я стала бродить по дому и набрела на комнату, в которой сидел молодой человек перед мольбертом и что-то малевал масляными красками.

Посмотрела, вижу: лиловое небо в виде вишневого киселя с молоком, а внизу не то женщина, не то жаба, голая и вся в сиреневых пятнах.

Я, посмотрев, сказала:

— Какая гадость!

А Ив. Серг. посмотрел на меня и сказал:

— Какая прелесть!

Я так и не поняла — к кому это относится: ко мне или к жабе.

— «Проклятый род» Рукавишников, предлинный и сумбурный роман, печатался в «Современном мире» и тянулся без конца. Он много повредил журналу, т. к. читатели никак не могли его принять. А когда мы в декабрьском номере объявили, что «Проклятый род» будет продолжаться и в следующем году, — посыпались письма читателей, почти угрожающие, вроде:

— Если вы не прекратите, мы разнесем вашу редакцию!

Пришлось поставить точку... Я считаю, что все-таки это была талантливая вещь при всей ее сумбурности...

— Жена И. Е. Репина — Нордман-Северова — прославилась тем, что пропагандировала вегетарианство и трезвость. Когда к Репину приезжали гости, она кормила их зеленью и раздавала свою брошюру под названием «Я никого не ем!».

Когда в Куоккале жил А. М. Горький, мы с А. И. сперва заезжали к нему обедать, и он говорил нам:

— Ешьте больше, ешьте больше! У Репина ничего кроме сена не получите!

Некоторых гостей, в том числе и меня с А. И., Нордман-Северова приглашала к себе в спальню. Здесь у нее, в ночном столике, стояла бутылка коньяку и бутерброды с ветчиной.

— Только, пожалуйста, не проболтайте Илье Ефимовичу! — говорила она.

— Арцыбашев очень сердился на Куприна, обвиняя его в том, что он в каком-то св[оем] произведении «украл у него одну фразу». Не помню, о какой «фразе» шла речь. Куприн начисто отвергал это, заявляя, что у него достаточно *своих* фраз.

— Д. Н. Мамин последние годы был болезненно раздражителен и нетерпим к некоторым людям. Близок он был к сотрудникам «Рус[ского] бог[атства]» (Н. К. Михайловский, Мякотин, Мельшин и др.). От Короленко его что-то отделяло. Куприна он любил.

— Однажды мы поехали с Александром Ивановичем в Финляндию, в Куоккалу, навестить Горького. Захватили с собой знаменитого борца Ивана Поддубного.

Горький не проявил большого интереса к разговорам о французской борьбе и к самому борцу. Бывший здесь писатель Муйжель все добивался, чтобы Поддубный *на нем* показал какой-то борецкий прием. Поддубный показал, и

после этого Муйжель целую неделю не мог повернуть головы...

Во время ужина Поддубный расхвастался и стал говорить:

— Мы с Алексеем Максимовичем на весь мир знамениты, нас везде знают!

— А. И. Куприн хорошо танцевал и любил танцевать. Он увлекался танцами и гимнастикой еще в корпусе и юнкером брал призы за танцы...

После 1905 года начал толстеть. Ему уже стало тяжело вальсировать.

— М. П. Арцыбашев был очень обыкновенный, мещанистый, скромный человек, абсолютно не похожий на св[оего] знаменитого героя — Санина.

Он был глух, и его угораздило влюбиться в романистку А. Крандиевскую. Оба они разговаривали и объяснялись во взаимной любви, держа в руках слуховые трубки.

Однажды до того заобъяснялись, что из соседней комнаты выбежал муж Крандиевской — крупный издатель Скимунт, — сказал сердито:

— Нельзя ли потише! У меня люди, я веду деловые разговоры, и из-за вас ничего не слышно!

— В 1907 году приехал из-за границы Н. И. Иорданский и стал часто у нас бывать. Он произвел на А. И. очень хорошее впечатление. А. И. нравилось его умение себя вести, благовоспитанность, ум.

Мне надоедали частые визиты Иорданского, и я говорила мужу:

— Ну что ты все время приглашаешь этого человека. А если приглашаешь, то зови вместе с ним Неведомского, поставь перед ними бутылку коньяку, и пусть они за рюмочкой пускаются в свои бесконечные политические рассуждения.

— О, нет, — говорил А. И., — они говорят очень интересные вещи, и я с большим интересом слушаю их разговоры на темы о марксизме!

Судьба играет человеком! Как видите, все получилось наоборот: я увлеклась Иорданским и вышла за него замуж, а Куприн возненавидел этого человека.

— ...[А. И.] относился с большим уважением к учению К. Маркса, хотя, я уверена, никогда его специально не изучал.

— О Грине А. С.

В 1915 году он принес мне в «Совр[еменный] мир» свои «Алые паруса», первую редакцию. Очень плохой, неразборчивый почерк, хотя буквы крупные. Грин был сильно выпивши, сказал, что деньги ему нужны немедленно. Я дала 500 рублей. Напечатать сразу мы не могли, п. ч. не было конца. А Грин не появлялся. Потом узнаю, что он уехал на фронт, а год спустя мне рассказывают, что «Алые паруса» купила «Нива».

Я у себя в журнале распорядилась, чтобы бухгалтер списал 500 р. Грину в графу «невозвратимые авансы». «Нива» же, как там было строго принято, заключила с Грином формальный договор на 10 лет.

«Алые паруса», ввиду революции, в «Ниве» напечатаны не были. Вышли они только в 1922 г. в Москве, в книжке.

И вот однажды ко мне заявляется Грин, дарит эту книжку с трогательной надписью и вручает, с извинением за опоздание, 500 рублей. Тогда были уже червонцы, и эта сумма была не маленькая.

Но помимо этой вежливости, должна сказать, что Грин всегда был мне очень симпатичен, у него была нежная, человеческая душа...

— ...Последнее время Андреев жил очень плохо. Сто тысяч ухлопал на дом в Райволе, бросал деньги на всякие ненужные дела. Перед его смертью жена Андреева, Анна Ильинична, жаловалась, что у них нет белья, пятеро детей раздеты. В кармане 100 марок при страшно низком курсе...

— ...Вообще А. И. любил окарикатуривать все торжественное, а особенно напыщенное.

Когда мы разводились, он так начал свое бракоразводное заявление в Святейший Синод:

«Поелику бракосочетавший нас священнослужитель ныне за богомерзкие мысли лишен духовного сана, прошу мой брак считать недействительным...».

А венчал нас модный тогда «передовой» поп Григорий Спиридонович Петров, впоследствии расстриженный и сделавшийся журналистом (сотрудником «Русского слова»).

Несколько лет спустя, когда я жила в Финляндии, напросился как-то ко мне на блины Евгений Чириков. В назначенный час он является, а с ним Скиталец и еще какой-то мужичок в валенках, с ружьем и с убитым глухарем. Это был Гр. Петров, уже не поп. Я его не сразу узнала.

Мы ели блины (это был великий пост) с маслом, сме-

таной. И я напомнила ему, как он однажды, еще будучи попом, был у нас на обеде и отказался от мясного, благочестиво объяснив сие:

— Как же можно?.. Ведь нынче у нас пост!

Напомнила я ему и о том, как он возмущался, когда я в церкви, во время крещения Лиды, все время мерила градусником воды в купели, а он называл это кощунством...

— Евг. Чириков притворялся простачком, а на самом деле был очень хитрый, умный и проницательный человек...

— Леонид Андреев умер в 1919 году.

Он очень горевал по поводу того, что «Великий немой» (кино) никогда не заговорит. Он и мысли не допускал о звуковом кинематографе.

— Еще в царское время... В. Д. Бонч-Бруевичу грозила тюрьма, его открыто называли большевиком. Дошло до того, что угроза тюрьмы стала вполне реальной. Мне поручили спасти его.

Пользуясь связями моей матери, я добралась до баронессы Иксуль фон Гилленбанд. Это была интересная во всех отношениях женщина. В молодости обаятельная красавица (в Третьяковке есть ее портрет). Благодаря красоте, уму и ловкости она завела самые высокие связи. Министров называла: «Петька! Васька!» Жила на Кирочной в огромном доме, в роскошной квартире. Дома у нее был прием сановников, дипломатов, вершились дела внутр[енней] и международной политики. В этом же доме жил ее любовник — лейб-медик Вельяминов.

Я приехала к ней, взяв с собой толстые тома Бонча, в которых очень пространно и очень скучно говорилось о раскольниках.

— Вот посмотрите, — сказала я, — разве может автор этих книг быть революционером?

Баронесса полистала, посмеялась и, наконец, заявила:

— Да, конечно, это слишком скучно и слишком «божественно» для большевика. Можете быть покойны — я сегодня позвоню Петьке (это был, кажется, министр внутр[енних] дел [Столыпин]*), и он прекратит дело.

Бонч-Бруевич был довольно хитрый и предприимчивый ч[елове]к.

Как-то приехал к нам в Мустамяки и одной мне под большим секретом рассказал такую вещь.

* В тексте: Горемыкин.

В Курской губ[ернии] была большая секта «прыгунов». Они прыгали с помощью шестов и устраивали радения.

Бонч часто их посещал и настолько убедил их в своей святости, что они объявили его своим «Ильей-пророком». Пригласили его к себе на один день, приезд обставили весьма торжественно. Он согласился быть святым. На него надели белую одежду до полу, и он, как представитель бога, участвовал в радении, которое сопровождалось песнями, прыганьем, чуть ли не повальным грехом. Все это, повторяю, рассказано было мне под клятвенное обещание никому не рассказывать.

Я долго крепилась, но меня распирало, и я, наконец, не выдержала и под большим секретом рассказала мужу, Н. И. [Иорданскому]. Тот дал клятву никому не передавать и скоро рассказал Демьяну [Бедному]. И тотчас, конечно, об этом узнали все!

Бонч сердился на меня, а сам старался весь этот серьезный подробный рассказ превратить в анекдот. Но я думаю, что все это с прыгунами так у него и было, п. ч., повторяю, Бонч был и предприимчивый ч[еловек] и он мог пойти на такую вещь, лишь бы все разузнать про «прыгунов» и залезть в их интимную жизнь.

У него много было интересных наблюдений, жаль, что писал он плохо.

— Демьян Бедный (Ефим Алексеевич Придворов) сам подробно рассказывал мне св[ою] биографию.

Род[ился] он в каком не помню небольшом городе в Средней России. Отец умер рано. Мать, по словам Демьяна, была «пьяница и распутная женщина».

Кто-то помог определить Ефима в военно-фельдшерское училище, где он оказывал большие успехи.

В те времена всеми военными учебными заведениями ведал великий князь Константин. Однажды, inspectуруя, Константин заехал и в этот городок.

Придворов вызвался в честь приезда Константина написать оду и прочесть ее его высочеству. Что и было сделано.

Она понравилась в[еликому] князю, и он велел начальнику училища дважды в год письменно докладывать ему об успехах и поведении Придворова.

— С тех пор я охамел, — говорил Демьян, — перестал учиться, всеми командовал и презирал начальство! Но все же, когда кончал училище, мне поставили круглые пятерки, в расчете на мое покровительство в дальнейшем.

По приезде в Питер Демьян явился к Константину. Тот

предложил выдержать на аттестат зрелости, подарил ему большую библиотеку с редкими книгами и рекомендовал поступить на филологический факультет СПб университета. А чтобы он не бедствовал, порекомендовал в несколько аристократических семейств репетитором рус[ского] яз[ыка].

Это дало Демьяну хороший заработок, рублей 300 в месяц.

И до знакомства с великим князем Демьян чувствовал себя монархистом.

Среди студентов-приятелей оказались народники. Они стали просвещать Придворова в политич[еском] отношении. Он написал неск[олько] народнических стихотворений и отнес их в «Русское богатство», где отделом поэзии заведовал Л. Мельшин (Якубович).

Придворов все рассказал ему о своей судьбе, о связях с Константином и о желании отделаться от этой связи.

Мельшин порекомендовал написать великому князю письмо с «отречением», что Демьян и сделал.

Константин вызвал его к себе, долго уговаривал, но ничего не вышло. Демьян почувствовал себя революционным поэтом. Стал печататься в «Рус[ском] богатстве», потом у меня в «Соврем[енном] мире».

Всегда питал к Мельшину большую привязанность...

— Если не ошибаюсь, в 1906 году Н. С. Ангарский из ссылки прислал письмо Н. И. Иорданскому в адрес редакции «Современного мира» и имел неосторожность упомянуть в этом письме, что они вместе работали в «Искре».

Я прочла это письмо и, так как Н. И. не было в Петербурге, положила это письмо на письменный стол под пресс-папье.

В тот же день ко мне явились с обыском. Производивший обыск жандарм и на столе все осмотрел, нашел письмо, прочел его и улыбаясь сказал мне:

— Вот это как раз то, что мне было нужно!

Письмо Ангарского послужило лишней уликой во время суда.

Иорданский был сослан на три года.

— Конечно, Иероним Ясинский был пасквилянт. А то, что Александр Иванович относился к нему с некоторой симпатией, я объясняю излишней доверчивостью Куприна и тем, что его почему-то пленяло внешнее оригинальное благообразие этого старца, убеленного какими-то необычайно белыми, прямо оперными сединами...

— Демьян Бедный обладал недюжинным лингвистическим даром. Он в течение семи месяцев, зная, в сущности, только начатки немецкого языка, стал свободно говорить по-немецки... Латынь и греческий Демьян знал хорошо...

— Уникальные книги поставлял Демьяну (конечно, бесплатно) начальник Центропечати Б. Ф. Малкин. В особняке у Демьяна два этажа были заняты ценнейшими книгами...

— В конце марта 1917 года вернулся в Россию Г. В. Плеханов с женой и жил два м[еся]ца у меня. Он совер[шенно] отвык от российских обычаев, настоящий европеец, и благодаря этому на некоторых производил неприятное впечатление. «Барин!» — говорили про него...

— Приехал в Питер князь Кропоткин, теоретик анархизма. Его сводили в штаб анархистов. Князь был подавлен грязью, моральным неряшеством этого гнезда, его возмутил вид молодых людей, вооруженных до зубов, с наглыми лицами.

Придя навестить Плеханова, он рассказал ему об этом и грустно добавил:

— И для этого я всю жизнь работал над теорией анархизма!

Плеханов тоже вздохнул:

— Я в таком же положении. Мог ли я думать, что моя проповедь научного социализма приведет ко всему тому, что говорят и делают сейчас...

— Когда заключался советско-итальянский договор о признании нас «де-юре», Н. И. послали в Рим, собственно говоря, полпредом. Мы жили в квартире убитого В. В. Воровского, у нас была охрана из очень боевых ребят...

— В Париже, Лиза [Елизавета Морицевна Куприна] говорила, последние годы А. И. очень пил, по несколько дней исчезал и все по трущобам. Пил горькую. Сколько раз Лиза разыскивала его с полицией.

— В. Д. Бонч-Бруевич был мужественный человек.

Еще до переезда правительства в Москву, когда Ленин жил у него, он как-то зашел ко мне (я жила на Песках) и засиделся до 2-х часов ночи. Потом спохватился и заявил, что ему нужно бежать домой. До его дома было с полчаса пешего хода. Извозчиков или авто не было (декабрь 1917).

У Бонча был портфель, битком набитый бумагами, документами, которые утром нужно было показать Ильичу. Брать с собой портфель ночью, на улицу, где был разгул бандитизма, — было совершенно невозможно.

И он оставил этот портфель у меня, сказав на прощанье:

— Позвоните утром в девять часов в Смольный. Если меня не будет, значит, я убит. И тогда действуйте дальше, ищите мой труп и скажите, чтобы из Смольного прислали за портфелем.

На другой день от него звонок:

— Добрался без приключений. Посылаю за портфелем.

— У моей дочери Лидии в Питере был мой ящик с письмами Плеханова, Луначарского, Горького... Прорвало трубы в подвале, затопило, и все пропало. Пропал мой большой архив, который я дала посмотреть одному профессору. Проф[ессор] поехал в Париж и стал работать в «Руле»*.

Об этом же пишет Куприна-Иорданская в примечаниях к книге «Годы молодости»: «Чтоб сберечь свой архив от расхищения во время полицейских обысков, я в 1912 году два ящика с письмами и рукописями отвезла к моей приятельнице С. М. Ростовцевой — жене профессора Ростовцева, члена-корреспондента Академии наук, — считая, что в этой благонадежной обстановке документы будут в полной сохранности. В 1918 году, во время моего временного отъезда из Петрограда, Ростовцевы уехали за границу. Когда я вернулась, то в их квартире застала других жильцов. Они сообщили мне, что, приводя в порядок помещения, сожгли много каких-то писем и бумаг» (с. 354).

Так погиб архив Куприной-Иорданской.

* Газета «Руль» выходила в Берлине.

ПРОМЕЛЬКНУВШИЕ СИЛУЭТЫ...

(Из дневников Р. М. Хин-Гольдовской)

Публикация М. М. Ситковецкой

«Силуэты» — так назывался вышедший в 1894 году первый сборник молодой писательницы Рашели Мироновны Хин (1863—1928). Она окончила 3-ю Московскую гимназию, училась в Петербурге на медицинских курсах, затем во Франции — в Сорбонне. Ее рассказы начали появляться с 1884 года в журналах «Друг женщины», «Русская мысль», «Вестник Европы». В 1900 году вышла вторая книга рассказов — «Под гору». Две ее пьесы — «Поросль» и «Наследники» — шли в Малом театре. Небезынтересен отзыв тогдашнего руководителя Малого театра Александра Ивановича Южина о пьесе «Наследники» в письме к Хин от 20 июля 1910 года: «Я прочел «Наследники» с настоящим удовольствием. И понятно. Это чуть ли не первая пьеса из тех, которые я читаю по обязанности, носящая на себе печать вкуса и изящества письма. А кроме того, она интересна по коллизиям, лица живые... и даже новые и оригинальные» (ф. 128, оп. 1, ед. хр. 115, л. 2).

В наше время имя Хин мало кому известно. В библиографические справочники попали ее заметки и очерки 1890-х — 1900-х годов только мемуарного характера: о встречах с И. С. Тургеневым, о знаменитом адвокате князе А. И. Урусове, о последних годах жизни профессора Московского университета Николая Ильича Стороженко. А между тем Хин-Гольдовская (она была женой известного адвоката Онисима Борисовича Гольдовского) в течение 27 лет вела дневники. Записи в них касаются многих лиц и событий этого времени.

Дневники — благодатный для публикации документ. Написанные, как правило, по горячим следам событий, они являются как бы сиюминутным их свидетелем. Но свидетельское свидетельство рознь. Когда это событие увидено умными глазами и описано хорошим литературным языком, то хочется поделиться с читателем радостью такого открытия.

По-видимому, Хин-Гольдовская сама понимала ценность, которую имели ее многолетние записи. И в последние годы жизни готовила отрывки из своих дневников к изданию, тщательно убирая все личное, касающееся только ее самой, и оставляя все о других — крупных, известных, даже великих, а иногда — просто об интересных, на ее взгляд, людях. И сегодня, сравнивая произведенный писательницей отбор с тем, что осталось за бортом, невольно соглашаешься с ней и только

жалеешь, что объем отобранного не соответствует возможностям нашего архивного сборника.

Именно поэтому для настоящей публикации отобраны законченные «эпизоды», в первую очередь — встреча и беседа с Л. Н. Толстым в доме Стороженко. Толстому посвящены и «театральные страницы», например, впечатления от спектакля «Власть тьмы» в московском театре «Скоморох». Это была первая для Москвы постановка запрещенной до этого пьесы Толстого. Премьера состоялась 26 октября 1895 года. Исполнители ролей Анютки (тринадцатилетняя Антонина Ивановна Кварталова) и Митрича (Александр Александрович Рассказов) обеспечили длительный успех этому спектаклю. Не случайно и то, что 36-е представление «Власти тьмы» в театре «Скоморох» 12 декабря 1895 года посетил Лев Николаевич Толстой.

Генеральную репетицию «Власти тьмы» в Малом театре 28 ноября 1895 года Хин-Гольдовская описывает как бы с двух сторон: зрительный зал и сценическое воплощение пьесы. Среди зрителей наиболее подробно представлены сам Толстой, члены его семьи, известный австрийский актер Йозеф Левинский. Упоминается также чета Веселовских: профессор Московского университета, историк литературы Алексей Николаевич Веселовский и его жена Александра Адольфовна. Говоря об исполнителях, Хин-Гольдовская особо отмечает в роли Акулины дочь Музиля — будущую народную артистку СССР В. Н. Рыжову.

Встреча с Толстым в доме Н. И. Стороженко происходила 25 апреля 1900 года. В «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого» этот факт отмечен тремя строчками: «У Н. И. Стороженко Толстой слушает чтение пьесы Октава Мирбо «Дурные пастыри». Он находит, что «жидковато по сравнению с «Ткачами». Источником такого сообщения названа рукопись Хин-Гольдовской «Вечер с Толстым у Стороженко», написанная специально для Государственного музея Толстого, хранящаяся там и до сих пор не опубликованная. На наш взгляд, подробная запись в дневнике Хин-Гольдовской достойна полного опубликования, но требует некоторых пояснений.

Среди участников встречи неоднократно упоминается Дмитрий Адамович Олсуфьев, «сын покойной Анны Михайловны». С семьей Олсуфьевых — с Адамом Васильевичем, его женой Анной Михайловной (урожд. Оболяниновой) и их сыном Дмитрием Адамовичем — Толстой был очень близок, подолгу жил в их имении Никольском-Оболянове, оставившись в Петербурге в их доме. В дальнейшем сын

Толстого Сергей Львович женился на двоюродной сестре Д. А. Олсуфьева.

Маруся, с которой за ужином шутил Олсуфьев, — это дочь профессора Стороженко Мария Николаевна. В разговоре много внимания уделено спектаклю «Власть тьмы» в исполнении итальянской труппы. Эта труппа во главе с крупным драматическим актером Эрмете Цаккони гастролировала в Петербурге в ноябре 1898 года, в репертуаре было много спектаклей мирового классического репертуара, из пьес русских драматургов — «Нахлебник» И. С. Тургенева и «Власть тьмы» Толстого. Роль Никиты в исполнении Э. Цаккони вошла в число лучших созданий этого актера.

Драма Г. Гауптмана «Ткачи», которую так высоко ценил Толстой, была написана в 1892 году и посвящена восстанию силезских ткачей 1844 года. В России она долгое время была запрещена к постановке.

Вторая большая тема, отобранная из дневников для публикации, связана с именем Алексея Максимовича Горького.

Две встречи с Горьким — одна со слов О. Б. Гольдовского и его товарища Владимира Петровича Потемкина (впоследствии крупного советского дипломата и наркома просвещения, именем которого назывался Педагогический институт в Москве), другая по личным впечатлениям, — не нашли отражения в сегодняшнем горьковедении, хотя высказывания писателя (а их достоверность, на наш взгляд, достаточно убедительна), безусловно, интересны для историков литературы и театра. К литературно-театральным впечатлениям относится описание своеобразного и характерного для русской интеллигенции того времени восприятия пьесы Горького «Мещане» в 1902 году. Здесь среди зрителей выделена интересная пара: жена художника К. Е. Маковского («Жюли») и его сын, будущий искусствовед, издатель журнала «Аполлон» Сергей Константинович Маковский («Серж»).

Автор дневников живо интересовалась всем, что происходило в те годы в России. Не только литература и театр волнуют Хин-Гольдовскую, но и политика занимает значительное место в ее записях. Она не могла не отразить основных событий политической жизни России. Наибольшее впечатление в этом плане производит описание момента революционного подъема и похорон Николая Эрнестовича Баумана в октябре 1905 года.

Хин-Гольдовская упоминает здесь «мрачной памяти Сергей Александровича» — великого князя, который с февраля 1891 года в течение 14 лет был московским генерал-губерна-

тором и командующим войсками Московского военного округа. Период его правления отличался жестокими репрессиями, направленными на борьбу с революционным движением, на преследование либеральной интеллигенции. В феврале 1905 года Сергей Александрович был убит взрывом бомбы, брошенной И. П. Каляевым.

Князь Дмитрий Иванович Шаховской назван как представитель Союза союзов — политической организации либерально-буржуазной интеллигенции России, существовавшей в 1905—1906 годах; Союз союзов в отдельных случаях поддерживал решения Совета рабочих депутатов, помогал участникам вооруженного восстания. Алексей Николаевич Милюков — инженер, также один из деятелей Союза союзов, родной брат будущего члена Временного правительства П. Н. Милюкова. По словам Хин-Гольдовской, «он [А. Н.], хотя и не так знаменит, но гораздо симпатичней».

Сцена похорон Н. Э. Баумана заключается пророческими словами известного врача-психиатра Николая Николаевича Баженова: «Это смотр революции».

«Мои дневники, — пишет Хин-Гольдовская, — не были рассчитаны на читателя и если допускали его возможность, то лишь как туманный призрак в далеком будущем. Но всего предвидеть нельзя. Илья Муромец, удел которого почитался в смиренном «сиденье сиднем», неожиданно-негаданно так лихо зашагал «по морю, как по сушу», что все понятия о *давности* переместились и записи вчерашних людей сразу превратились в архивные документы. В качестве таковых я решаюсь развернуть перед нынешним читателем промелькнувшие на моем жизненном пути силуэты уже сошедших со сцены людей и канувший в Лету дооктябрьский «быт» некоторой части русского общества» (ф. 128, оп. 1, ед. хр. 34, л. 1).

В фонде Хин-Гольдовской сохранилось 32 тетрадки с дневниковыми записями за 1891—1917 годы. Материал этот привлекает внимание исследователей, но использован в печати очень мало. Практически, только записи о В. О. Ключевском не так давно увидели свет. Ниже публикуются отрывки из дневников за 1895—1905 годы по тексту, подготовленному автором для издания (там же, лл. 49—289).

27 ноября 1895 г.

«Власть тьмы» была до сих пор запрещена на казенной сцене — и только теперь разрешена к постановке, и в Малом

идут репетиции. Я поеду на генеральную. В народном театре, т. е. в «Скоморохе», — «Власть тьмы» идет весь сезон, и публика так туда ломится, что трудно попасть. Я недавно была, и на меня это представление произвело просто потрясающее впечатление. Я долго не могла опомниться. Хоть Толстой и не любит Шекспира, а пьеса его — настоящая шекспировская драма, страшная история целого народа, проходящая перед зрителем — в темной, жалкой русской деревне. Весь трагизм «Власти тьмы» — в ее невероятной эпической простоте. Эти православные христиане, живущие в величайшей империи в конце XIX века, — в сущности люди пещерного периода...

Бедность театральной «обстановки» и незамысловатость «режиссуры» в «Скоморохе», по-моему, не только не мешают, а даже усиливают впечатление. Некоторые актеры очень хороши. Роль Анютки исполняет совсем молоденькая девушка лет 15-ти, какая-то Кварталова. Она меня пленила. Внешность, манеры, голос — детские, при этом совершенно деревенская наивность, доброта и чистота каким-то образом уцелевшая в хаосе самого грубого невежества и дикарского разврата; интонация, жесты, мимика — все бесподобно. Если даже эту прелестную девочку и «насвистали», как выражаются актеры, то у нее все-таки большой талант. Очень хорош был и Рассказов (Митрич). Недурна Акулина. Никита, Матрена, Анисья, Аким, один другого хуже. Провинциальные лицедеи. А публика — и простая и «чистая» потрясена, втянута в пьесу. Во время исполнения — страшная тишина в зале («зала» — это *façon de parler** — просто огромный, круглый сарай). Вся сила в самой вещи.

Завтра генеральная репетиция в Малом.

28 ноября.

...Генеральная репетиция «Власти тьмы» прошла в Малом очень торжественно. Театр, конечно, был набит сверху донизу. Актеры, газетные рецензенты, «будущие» актеры и актрисы театральных школ, все «персонажи» частных театров, ну и конечно, все, что соприкасается к артистическому «монду»** Москвы, их присные, служающие и прихлебатели. Публика собралась задолго до начала репетиции, и так как тут были «знакомые все лица», то зала имела вид большого *jour fixe*'а***. Я была с Веселовскими в 1-й ложе

* Так сказать (*фр.*).

** От фр. *monde* — мир.

*** День приема гостей (*фр.*).

бенуара слева, рядом с нами, в литерной, сидели Толстые, Софья Андреевна, какая-то старая, некрасивая дама и кто-то из сыновей (я их не знаю). Лев Ник[олаевич] поместился в глубине ложи, точно скрываясь за широкой спиной Софьи Андреевны от публики. Изредка голова его выдвигалась между голов Софьи Андреевны и старой дамы — и тогда на него со всех концов залы устремлялись любопытствующие, жадные и восторженные взоры. Во втором ряду кресел сидели Татьяна и Мария Львовны, их братья и знакомые или родственники, с которыми они поминутно переговаривались. Дочери держат себя очень непринужденно: смеются, вскакивают, как-то свысока оглядывают публику и то и дело бегают к родителям в ложу. Видно, что их не только не стесняет быть предметом общего внимания, но что это для них привычное и, так сказать, «натуральное» состояние. Обе дочери некрасивы, но у обеих интересные лица. Марья Львовна очень похожа на отца — тот же широкий нос, глубоко сидящие пронзительные глаза, большой рот с крепкими белыми зубами, тонкий острый подбородок и прекрасный, нежно-белый, упрямый лоб. Волосы чудесного белокурого цвета причесаны гладко и на затылке свернуты в тяжелый узел. Все лицо с темной загорелой кожей привлекательно выражением воли и сосредоточенности. Она мне понравилась больше всех, вероятно потому, что так похожа на Льва Ник[олаевича] (сыновей я не разглядела). Сам Лев Ник[олаевич] очень постарел, похудел и согнулся. У графини наружность ординарная. Должно быть, смолоду была *belle femme**. В креслах, в первом ряду, сидел знаменитый венский актер *Levinsky*. Он в Москве проездом, сегодня он дает литературный вечер. Он изумительный чтец. Я его несколько раз слышала (и смотрела) за границей. Левинского окружили наши «премьеры» и «премьерши», но так как по-немецки, кроме Правдина, все дальше: «*ich liebe*», «*ich danke*», «*gut Morgen*» и «*ja*» — не могут, то объяснение шло на улыбках, жестикуляции и мимике.

Наконец, началась репетиция. Постановка очень хороша. А общее исполнение — для *образцовой* русской сцены — надо правду сказать — далеко не образцовое. Нет ансамбля. Но отдельные артисты очень хороши. Макшеев — Аким, Садовский — Петр — прекрасны. Хорош Музиль — Митрич. В этой роли его сиплый голос — даже достоинство. Ольга Осиповна Садовская в Матрене — вне сравнений. Это совершенство. Что за поразительное чутье. 99 актрис из ста будут изображать Матрену деревенской леди Макбет; одни будут шипеть и

* Красавица (*фр.*).

вращать глазами меньше, другие больше. В Садовской нет и следа злодейки. Ее Матрена ловкая, хитрая баба на все руки, но она вовсе — не исчадие ада. Свои злодейства она проделывает просто потому, что она не видит возможности *иного* выхода. Она всю жизнь изнемогала в деревенской бедности и жаждет для любимого сына и для себя на старости лет вольготного житья. Тон у нее вкрадчивый, добродушно-лукавый, и в этой-то простоте, в этой *обыкновенности* — весь ужас, весь трагизм «тьмы», в которой, по словам Митрича, живут в России «многие миллионы» и больше всего «женское сословие», или, как он его именуется, «слякоть»... Матрена ведь искренно хлопочет окрестить ребенка перед тем, как его убить. И в ней это — не цинизм закоренелой злодейки. Окрестить надо для «порядка», а убить — по необходимости. Никулина — Анисья — совсем «не то». Это разбитная полковая дама, наряженная бабой. Слаб и Никита (Рыжов). Очень хороша в Акулине дочь Музиля. Анютку играла воспитанница Егорова. Очень мила, но куда ей до Кварталовой! Это шустрая девочка из модного магазина, а не полевой цветок, выросший на навозной куче...

После второго акта Левинского привели в ложу к Толстому, и тут он просидел почти до конца спектакля. Толстой был с ним очень любезен, но король «Бургтеатра» был, по видимому, так потрясен тем, что перед ним происходило, что он несколько раз закрывал лицо руками и растерянно бормотал: «O, wie grausam, wie grausam! Kolossal... Wunderbar... aber wie grausam!...»* Лев Ник[олаевич] тихо, но очень бегло переводил по-немецки целые фразы и объяснял ход действия.

По окончании спектакля, когда мы одевались, мы опять в коридоре увидели Левинского в жалкой, не то снотовой, не то собачьей облезлой шубенке. Он стоял сгорбленный, с понуренной головой и робко озирался в этой чужой толпе. Элегантный европейский актер имел такой пришибленный вид. Это «русская гидра», должно быть, его напугала. Пришли актеры, подхватили его под руки, он оживился, улыбнулся, глаза заблестели, и «выход» перед почтительно расступившейся публикой был совсем «эффектный».

Катино. 24 декабря [1899 г.]

До чего мил, прост и нежен Ник[олай] Ильич! Вот — он — совсем *настоящий*, без примеси... Добролюбец и челове-

* O, как страшно, как страшно!.. Колоссально, изумительно, но как страшно!.. (нем.)

колюбец. Лучшее всех. Истинный рыцарь. Он сегодня много рассказывал о Толстом, с которым он очень хорош, несмотря на то, что он совсем не «толстовец»; и Лев Николаевич это не только знает, но, кажется, даже любит его за такую «независимость». Толстой не любит ни Тургенева, ни Достоевского, но считает их большими художниками. Про Достоевского он говорит, что «это дикая арабская лошадь, которая может втащить вас на Монблан и свергнуть оттуда в трущобу, а Тургенев — прекрасная, умная, хорошо выезженная европейско-русская полукровка: на Монблан она не втащит, но и в трущобу не заведет, поплутает, поплутает и в конце концов попадет на солнечную полянку».

25 апреля [1900 г.].

И вот Николай Ильич устроил мне знакомство с Толстым у себя, и с той прелестью простоты, которая отличает все, что ни делает Ник[олай] Ил[ьич], он подарил мне пьесу О. Mirbeau «Les Mauvais Bergers»*, которая на первом представлении в Париже произвела такой скандал, что из партера на сцену летели скамейки и «буржуа» вопили, грозили кулаками. Пьеса «социалистическая». На сцене бунт рабочих против Фабриканта, а вождем рабочих — сын Фабриканта, влюбленный в дочь рабочего и ушедший от «столпов общества» к «обездоленным» (les desherités). У нас, конечно, книжку Mirbeau ни в каком магазине не достанешь. Николай Ильич выписал два экземпляра для Румянцевского музея и один экземпляр подарил мне с надписью: «от литературного «mauvais berger». Толстой очень заинтересовался пьесой Мирбо, и Ник[олай] Ил[ьич], пригласивший его к себе, чтобы устроить наше «знакомство», обещал, что я имчитаю «Les Mauvais Bergers».

Мы уже были у Ник[олая] Ил[ьича], когда пришел Лев Николаевич в сопровождении графа Дмитрия Адамовича Олсуфьева (сына покойной Анны Михайловны, которую так любил Ник[олай] Ил[ьич]). Лев Николаевич гораздо приятнее лицом, чем он был лет 6—7 тому назад и чем на бесчисленных портретах. На портретах у него вид суровый, сейчас выражение лица гораздо мягче, особенно когда он улыбается; глаза внимательные, светлые, спрятаны под веками, но, когда он их открывает, кажется, что они глядят и на вас, и в вас, и ужасно далеко. То, что в простонародьи зовется — «прозорливец»... Он стал меньше ростом, чем в прежние годы, сгорбленный, худой, лицо обтянуто желтовато-бледной кожей,

* О. Мирбо «Дурные пастыри» (фр.).

что Цаккони лучший *Никита* из всех «Никит», которых я видела на сцене, что вообще итальянцы играли хоть итальянских, но все-таки настоящих мужиков, что Матрена была прямо хороша, а про самого Цаккони и говорить нечего. Через пять минут казалось, что он говорит по-русски, и петербургская публика, которая явилась смотреть на него, как на «куръез», и до поднятия занавеса обменивалась ироническими замечаниями и остротами, была совершенно сражена.

Толстой страшно заинтересовался, расспрашивал о подробностях всего спектакля, так что я должна была рассказать все, как было, сцену за сценой. Когда я кончила, Лев Николаевич встал, заложил обе руки за кушак и остановился передо мной. «Вы не знаете, не слышали... собирается ли он в Москву?» Я сказала, что в Петербурге все говорили, что итальянцы едут на несколько спектаклей к нам, они должны бы быть в Москве, но в Петербурге у них такой успех, что они там застряли.

Ник[олай] Ил[ьич] сказал: «Да, если этому итальянцу телеграфировать, что Вы, Лев Николаевич, желаете его посмотреть, так он на крыльях примчится». Толстой совсем ласково улыбнулся: «Вы думаете?.. Признаюсь, очень бы хотелось... Только неловко как-то зазывать его... а вдруг он тут и не будет иметь успеха?»

— Да вы уж об этом не беспокойтесь. Мы составим телеграмму от себя и завтра из музея отправим.

Лев Николаевич был очень доволен и напомнил, что пора приняться за Мирбо. Перешли в гостиную. Я стала читать самые сильные сцены. Он (да и все) слушали с большим вниманием. Когда я кончила, Лев Николаевич, помолчав, сказал: «Эффектно! По-французски сделано, но, конечно, ежели сравнить с «Ткачами», то жидковато, — и, обратившись ко мне, поклонился: — Спасибо, Р[ашель] М[ироновна], прекрасно читаете». Затем опять к Ник[олаю] Ил[ьичу]: «А ведь от этого *вопроса, рабочего*, как в нашу с вами молодость от крепостного права, никуда не уйдешь... Помните? о чем, бывало, ни заговоришь, за что ни примешься, непременно об мужика стукнешься. Так вот и они теперь... не вывернуться им от фабрик». («Они» — это, конечно, действующее теперь поколение...)

Тут вдруг вскочил в разговор граф Олсуфьев, точно его ударили по больному месту. Весь вечер пересмеивался с Марусей, а тут вдруг раскипятился и пошел, пошел...

— Да ведь если по этому пути пойти, можно забраться в такие дебри, что и от России ничего не останется, господа

рабочие растаскают фабрику, мужики разграбят помещиков...

— То есть, возьмут ту землю, которую они обрабатывают, — перебил Толстой, — что ж тут дурного? Земля божья. Кто на ней работает, тот и должен ею пользоваться...

— Но, Лев Николаевич, — возразил в совершенном недоумении Олсуфьев, — что вы говорите? Ведь это разрушение государства — *ni plus, ni moins**.

— А что такое государство?.. и кому оно нужно? — сказал Толстой.

— Оно нужно мне, — запальчиво воскликнул Олсуфьев, — мне и миллионам людей. Оно меня защищает от врагов, от злодеев, от воров...

— А вы, Митенька, защищайтесь сами, — начиная волноваться, сказал Толстой, — а то стащит у вас вор пальто, а у вас пальто много, вы распушите лакея, пошлете дворника звать полицию...

— И позову, — сердито сказал Олсуфьев. — Пальто это — моя собственность — и я обязан ее защищать от вора...

— Так защищайте сами, — сказал Толстой, — эту вашу собственность, тащите вора в полицию и не заставляйте лакея и дворника делать за вас нехорошее дело...

— Выходит, по-вашему, Лев Николаевич, что надо поощрять воровство? — спросил Олсуфьев.

— Нельзя одно насилие исправлять другим насилием, одну ложь другой ложью, — сказал Толстой.

Все молча слушали этот диалог между двумя, столь различными графами. Я в душе была благодарна Олсуфьеву, что он так для всех нас «завел» Толстого.

Глаза Льва Николаевича блеснули, как отточенные ножи, и от всей его согбенной фигуры повеяло настороженностью человека, почуявшего враждебный дух.

— Ведь вот, — сказал он, засмеявшись недобрым смешком, — не нашлось никого, кто бы сказал царю и царице, когда они были здесь на пасху, что их заставляют христосоваться с переодетыми сыщиками, которых им представили как рабочих.

— Это-то не может быть, — сказал Олсуфьев.

— Нет, граф, это именно так и было, — сказал О [нисим] Б [орисович]. — Государю и государыне были представлены так называемые «зубатовские рабочие», т. е. те агенты охранки, которых Зубатов отправляет на фабрики и заводы для пропаганды «социалистических» идей... Это очень искусная штука...

* Ни больше, ни меньше (фр.).

— Ну вот,— обрадовался Толстой и дружелюбно поглядел на О[нисима] Б[орисовича].— Мы все спутаны сетью лжи... Разве не жалко царицу? англичанка, протестантка... окружили ее православными попами... заставляют целовать доски... Она, говорят, и то жаловалась в Москве, что устала «from kissing»*.

Олсуфьев возмутился.

— Как можно верить таким сплетням! Я знаю, что государыня глубоко увлечена православием...

Толстой саркастически засмеялся.

— И будут повторять этот вздор до тех пор, пока все этому поверят,— сказал он.— И сама «молодая дама» этому поверит...

Николай Ильич, испугавшись, что разговор принимает слишком острый характер, старался переменить его направление, попросил О[нисима] Б[орисовича] сыграть что-нибудь. О[нисим] Б[орисович] заиграл мою любимую сонату Шопена. Лев Николаевич прислушался, заметил: «Хорошо играет,— и спросил: — Артист?» — и очень удивился, услышав от Ник[олая] Ильича, что это «присяжный поверенный». Посмотрел на меня, улыбнулся и сказал: «То-то я вижу, умники». Мне стало очень смешно.

Толстому так понравилась музыка О[нисима] Б[орисовича], что он прошел в залу, сел на стул около рояля и слушал, пока не кончилась пьеса. Потом спросил: «А Бетховена вы не играете?» О[нисим] Б[орисович] сказал: «Играю, но я думал, что вы, Лев Николаевич, не любите Бетховена». Толстой чуть-чуть насупился и тут же улыбнулся и сказал: «Некоторые вещи Бетховена я очень люблю,— и прибавил: — Мне нравится, что у вас не консерваторская игра».

Достали ноты, и О[нисим] Б[орисович] долго играл разные вещи Бетховена. Толстой, стоя, сам переворачивал листы, то одобрял, то говорил: «Это не стоит».

Я смотрела на великого старика и глазам не верила, что я вижу его наяву. После музыки опять говорили обо «всем», о военной службе, о податях, которые Толстой рекомендовал не платить, о православной и других церквах, которые Толстой называл идолопоклонством, изуверством, обманом «малых сих» и «оплотом сильных мира», о государстве, которое Лев Николаевич называл «пирамидой», в которой «верхние части» давят на нижние, а бесполезная верхушка давит на всю пирамиду. Надо растряссти нижние пласты, и тогда она вся повалится...

* От целования (англ.).

— А что же будет после, — испуганно спросил Олсуфьев.

— Не знаю, — сухо ответил Толстой.

Расстался с нами Толстой очень ласково, сказал, что непременно хочет еще нас повидать. Особенно ласков он был с О[нисимом] Б[орисовичем], которого он, по-видимому, принял за единомышленника. Я опустила, конечно, много подробностей, но главное записала почти все, а слова Толстого старалась записать буквально.

7 июля [1901 г.].

...Был болен Толстой. Слава Богу, ему лучше. Его смерть была бы истинным бедствием. Это единственный человек в России, который может и смеет идти *против течения*. Его «непротивление злу» очень своеобразный боевой крик. Настоящий *бунтарь* у нас, по правде сказать, только один Лев Николаевич. Вот когда он проповедует *любовь* — я ему не очень верю. Он у нас один-единственный. Пусть живет. Господи, пусть *он* живет и чудит, как хочет...

24 сентября.

...Визит О[нисима] Б[орисовича] и Потемкина к Горькому явно разочаровал обоих, хотя они стараются изобразить его в «юмористическом» виде. Они долго разыскивали в Нижнем дом знаменитого писателя. Наконец, нашли и уж стали подыматься по грязной лестнице как раз в ту минуту, как по ней спускался Горький. Они выразили на своих лицах радость. Потемкин элегантно раскланялся... «Да вы кто?.. не корреспонденты?» — спросил Горький. Они назвали свои фамилии. Потемкин сказал, что они сочли своим долгом приехать на его приглашение. «Ах, черт вас дери! — воскликнул любезный хозяин, — а я вас и не узнал совсем». Он лично, несмотря на угловатость манер, производит, по словам О[нисима] Б[орисовича], приятное впечатление, особенно когда улыбается. Хозяин он нелюбезный. За столом, неряшливо накрытым, сидело несколько человек, хватали руками из тарелки колбасу и говорили все сразу. Великий писатель сказал О[нисиму] Б[орисовичу] и Потемкину: «Вы уж сами о себе хлопочите». Но так как не оказалось ни лишнего стакана, ни чашки, а колбасу и хлеб расхватили *свои*, то «гости» ушли голодные и поели на вокзале. Потемкин признался, что он уж было «притянул к себе кусочек колбасы, но по дороге ее «перешибли». Думаю, что эту деталь Влад[имир] Петр[ович] сочинил для полноты «картины».

Апрель [1902 г.].

...Смотрела «Мещан» Горького. Первое представление этой пьесы Художественный театр дал в Петербурге. Мы совсем случайно попали на этот спектакль. Конечно, в зале были все, кто причисляется к «избранным» слоям общества (т. е. снобы обеих столиц). Прямо перед нами сидела Ю. П. Маковская с Сержем. Красавица Julie совсем не знала «как ей быть», все оборачивалась к нам и шептала: «Что же это такое? Вы понимаете?»

Серж молчал, загадочно улыбался и, трогая мать за руку, внушал ей, что нельзя быть «столь экспансивной»...

В зрительном зале чувствовалось крайнее напряжение и растерянность. «Критиковать» Горького не полагается, ибо это значит признаться, что вы «мещанин», безнадежно погрязший в своем болоте, неспособный к восприятию новых художественных откровений... Кому же охота!.. Ну — а «король»-то все-таки «голый»!

Конечно, это не пьеса, а искусственный набор страшных — не сильных, а страшных — сцен, крепких слов, дикого крика... Чего тут только нет! Родовые потуги за перегородкой, вопли и рвота отравившейся героини чуть не на сцене, распеванье унылых романсов под кислое треньканье разбитого фортепьяно, гоготанье глашатая новой жизни Нила (волжский «нищепанец»). Мещане самые серые — из какой-то захолустной дыры — самодуры, кровопийцы и такие уж болваны, каких свет не видал. Дочь у них мечтательница, благородная и рвется к иной «бодрой» жизни, но «среда», конечно, атрофировала ее «волю». Тут же самородок-философ, певчий Тетерев. Играли неровно. Нила — нового человека — играл кто-то из птенцов Станиславского [С. Н. Судьбинин] до того грубо, что казалось, будто актер задался целью сделать из этого лица карикатуру. Успех пьесы небывалый. Рецензенты вопят от восторга... перед Нилом, а те, кому этот «положительный» тип нового героя русской жизни не симпатичен, боятся рот разинуть. Кони возмущен Нилом. «Этому ничего не жаль, — сказал Ан[атолий] Фед[орович], — он все растопчет своими сапожищами. Он ничего не знает, а поэтому ему все нипочем... Нет, уж лучше «лишние люди», чем такой победоносный инженер»...

2 ноября.

...Вчера у нас долго сидел Горький — пил чай и обедал. На этот раз я смогла к нему приглядеться, и он мне почти что понравился. Он держался очень просто, скромно. Вероятно, он очень застенчив в душе, а может быть, застенчив из-

за больного самолюбия. Лицо у него некрасивое, болезненной желтизны, немного угрюмое, сосредоточенное выражение *внутри*... Чудесные голубые глаза и прелестная быстрая улыбка, детская и немножко грустная. Прекрасные каштановые волосы откинута назад, высокий чистый лоб. Фигура тонкая, своеобразно грациозная, высокая. Говорит тихим голосом на «о», по меньше, чем актер Лужский в «Мещанах». Одет в черную, очень хорошо сшитую, тонкого сукна блузу, с полоской белого воротничка у шеи. Пояс. Брюки заткнуты в блестящие сапоги.

Разговор шел, конечно, о литературе. Он, между прочим, совершенно, как общепризнанную истину сказал, что у французов нет настоящих больших критиков. Ник[олай] Ильич Стороженко, сидевший рядом с ним, повернулся своим немощным телом к нему и, улыбаясь, сказал: «Вы ошибаетесь, ни у кого нет такой блестящей *армии* критиков, как у французов: их слишком много — не перечтешь...»

Горький немножко сконфузился, мягко произнес: «Но.., Николай Ильич, ведь нет же у них такого критика, как наш Белинский...»

Ник[олай] Ил[ьич] добродушно усмехнулся и сказал: «Такого нет, да им и не нужно. Довольно с них Сент-Бёва и Тэна...»

Я перевела разговор на произведения *Горького*. Он оживился — и тут он нас всех очаровал: «Вот, — начал он, — все нападают на Художественный театр: актеры, мол, нехорошо играют. Напрасно. Играют хорошо, а только пьеса тяжелая, скучная...»

Сказал он это совершенно убежденным тоном, очень-очень просто и серьезно. Прибавил, помолчав: «Конечно, актер, играющий Никола, через край груб, да и у меня ведь фигура эта вышла туманная. А Тетерев у Баранова вышел совсем дурак, потому что Баранов не понимает слов, которые говорит Тетерев...» За обедом Горький совсем «разогрелся», пил большими рюмками водку и вино, ел мало, осторожно и... не особенно элегантно управлялся с рыбой и птицей. Зато очень интересно рассказывал про съезд старообрядцев в Нижнем, какие у старообрядцев есть замечательные начетчики и богословы. Рассказывал еще про процесс рабочих. Потом, у меня за кофе, жаловался, что ему не дают работать то психопатки, то вообще — «[пустой?] народ пристаёт»... Вечером, когда я раздевалась, наша горничная Маша (она подавала за обедом с Евграфом) сказала: «Зачем только это он теперь, как мастеровой, в блузе ходит».

— Привык, — сказала я, — ему в блузе удобно.

Маша повела носом: «Нет, барыня, это он из *форсу*, чтоб доказать господам: смотрите, мол, какая я знаменитость. В чем желаю, в том к вам прихожу. А господа по нем обмирают...»

18 октября [1905 г.].

По Тверской с красными флагами движется многотысячная радостная, счастливая, поющая, нескончаемая человеческая волна. Идут *вместе*: студенты, рабочие, барышни, дамы, старики, военные, мальчишки. Поют... *Марсельезу*. Никто никого не бьет. Не слышно ругани. Перед булочной Филиппова два студента с красными флагами обнимают городского: он снимает шапку, улыбается — «Идем, голубчик, с нами!»...

Дом генерал-губернатора. На длинных шестах белый флаг с надписью: «амнистия». «Да здравствует свобода!» На балконе красного дома, где царил мрачной памяти Сергей Александрович, стоит, между двух адъютантов, генерал-губернатор Дурново, с непокрытой головой, и говорит, что он немедленно, самым решительным образом, сделает представление в Петербург об амнистии. В ответ на столь «конституционные» слова хозяина Москвы раздалось: Урра!.. урра! и — Марсельеза!.. Студенты, как акробаты, по выступам на стенах, добрались до балкона, прицепили на решетке красные флаги и оторвали белые и синие полосы прежнего. И ничего!.. Вчера их бы за такие «эксцессы» отхлестали нагайками...

Четверг, 20 октября

...Недолго мы радовались. Настроение удрученное. Третьего дня убит социал-демократ Николай Бауман. Он ехал с красным флагом, рядом с процессией манифестантов, которая направлялась в Бутырки: «освободить политических». На Немецкой улице процессия случайно разделилась. Этим воспользовались черносотенцы, Баумана стащили с извозчика, он пробовал защищаться, и тут какой-то дворник убил его ломом. Тело у толпы отняли студенты, отнесли в Техническое училище и устроили в актовом зале катафалк. Тело покрытое красным флёром, в головах красный флаг, свечи (*comme dans une chapelle ardente**), масса цветов, венков, красных лент. Вчера и третьего дня там тысячи народа, непрерывный поток речей...

Сегодня похороны. Говорят, будет стотысячная толпа. Опасаются кровопролития — и никто не знает, как это пре-

* Как в пламенной каплице (*фр.*).

дупредить. Вчера делегаты от Союза союзов (кн. Дм[итрий] Ив[анович] Шаховской, Ал[ексей] Ник[олаевич] Милюков и О[нисим] Б[орисович]) ездили к генерал-губернатору просить, чтобы на похоронах Баумана не было ни полиции, ни драгун, ни казаков, что рабочие будут сами охранять порядок. Ввиду неоднократного попустительства полиции безудержности черной сотни, публика при одном появлении казаков и полиции впадает в панику.

8 час. вечера.

...Мы видели всю процессию из огромного окна-балкона Национальной гостиницы. Мы с О[нисимом] Б[орисовичем] там обедали [с Баженовым и Милюковым]. Невиданное зрелище. Этого никогда, никогда нельзя забыть. И описать нельзя... я, по крайней мере, не умею. Может быть, Париж так хоронил Бодэна*...

Ни полиции, ни войска... Стройность и порядок образцовые... Процессия мимо нашего балкона тянулась целый час. Участвовало в ней, говорят, 100 000 человек. Продольная, живая цепь — и в ней поперечная по 15 человек в ряд. Рабочие, студенты, барышни, женщины в платках, дамы, дети, гимназисты, старики, старухи, солдаты, вольноопределяющиеся с университетскими значками, офицеры (один даже Генерального штаба!). Впереди два студента несут огромное красное знамя. На нем крупными буквами: «Порядок соблюдают граждане». Флаги, флаги, флаги!.. Все красные. Гроб красный, под красным бархатным покровом. Несут рабочие и студенты. Все поют сначала: «Вечная память», затем: «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (революционный похоронный марш). И это непрерывно. Молодые девушки с красными лентами в волосах несут красное бархатное знамя. Импозантно и страшно до слез, до боли. Эта оргия красного цвета представляется мне символикой крови...

— Это смотр революции, — сказал Баженов.

* Baudin, врач и политический деятель, убитый в Париже на баррикаде в 1851 г. в дни декабрьского переворота Наполеона III. (Примеч. авт.)

ПОЭТ И УЧЕНЫЙ

*(Воспоминания о В. Я. Брюсове В. Ф. Саводника
и письма к нему В. Я. Брюсова)*

Публикация Е. М. Бея

Время приоткрывает новые грани взаимоотношений мастеров слова, порой высвечивает в той или иной степени важные малоизвестные факты.

Один из примеров тому — эпистолярное свидетельство о дружеских контактах поэта В. Я. Брюсова с историком литературы Владимиром Федоровичем Саводником (1874—1940) — автором популярных в начале XX века учебников.

До сего дня были известны отрывочные упоминания о Саводнике в «Дневниках» молодого Брюсова, сведения о сотрудничестве ученого в журнале «Весы», вдохновителем которого был родоначальник русского символизма; исследователи могли ознакомиться и с письмами Саводника Брюсову, хранящимися в отделе рукописей ГБЛ.

Семь писем Брюсова Саводнику передала в ЦГАЛИ в 1983 году дочь ученого — старейший сотрудник архива Наталья Владимировна Саводник. Настоящая публикация знакомит читателя с этими письмами (ЦГАЛИ, ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41), свидетельствующими о пересечении интересов двух «разнопрофильных» представителей культуры одного периода.

Перу В. Ф. Саводника принадлежат воспоминания о поэте, рукопись которых также передана на государственное хранение Н. В. Саводник.

«Впервые я услышал имя Б[рюсова] на семинарии проф. Виноградова в так назыв[аемом] «гербарии», мален[ькой] полутемной комнате в новом здании университета, ныне не существующем. Это было осенью 1894 или 95 года. Проф. Виноградов, кот[орый] в этом году читал нам курс истории Древней Греции, предлагал слушателям ряд тем для семинарских работ. Одна из этих тем касалась политических воззрений Сократа; высокий черный студент в застегнутом на все пуговицы мундире встал и заявил, что он берет эту тему себе. Профессор недослышал его фамилию и два раза переспросил студента, так что тому пришлось повысить голос: «Брюсов! Брюсов!» Имя это тогда ничего не говорило мне, да верно и никому из присутствующих. По-видимому, Брюсов был редким посетителем университета; по крайней мере, я его

не помню на лекциях тех профессоров, которых я посещал. Не бывал он и на семинариях по древней философии кн. Трубецкого, у которого я занимался на первых двух курсах изучением Платона и Аристотеля. Я не помню также, прочел ли он взятый на себя реферат о политических взглядах Сократа; во всяком случае на его докладе я не присутствовал. Держался он в университете особняком и ни с кем из товарищей не сходил. Я, кажется, был первый из однокурсников, с которым он сблизился. Но это произошло уже позднее, вероятно, весной 1896 года. Не помню точно, как именно произошло наше знакомство, но уже в это время я имел некоторое представление о Брюсове как о поэте нового «декадентского» направления, знал отзывы о нем Вл. Соловьева и его остроумные пародии декадентских стихов, знал и его знаменитые «Бледные ноги». Сам я не сочувствовал новому направлению поэзии, придерживаясь старых взглядов и вкусов.

Искательство и новаторство были вовсе чужды мне (я всегда был по натуре консерватором), и стихи, которые я писал в это время довольно усердно, не выходили из рамок традиционной поэтики. Тем не менее Брюсов как собрат по Аполлону заинтересовал меня, и я решился с ним познакомиться.

Кажется, первый разговор наш произошел в длинном, полутемном коридоре того же университетского здания, ведущем к нижней «математической» аудитории.

Как в так назыв[аемом] «гербарии» не было никаких растений, а помещалась в мое время семинарская библиотека филологического факультета и происходили семинарские занятия некоторых профессоров, так и в «математической» аудитории не бывало никаких лекций по математике, а читали разные профессора нашего факультета; очевидно, и то, и другое название сохранилось еще от давних времен и перешло по традиции, уже утратившей свой первоначальный смысл.

Кажется, я первый подошел к Брюс[ову] и заговорил с ним о литературе, о современных течениях в ней. Брюсов отвечал охотно, проявил отзывчивость и любезность, хотя я и не скрывал от него, что вовсе не разделяю современных стремлений в поэзии. В разговоре коснулись, между прочим, и отзыва Вл. Соловьева, и Брюсов с улыбкой признал, что в нем много верного. Таким образом началось наше знакомство, перешедшее вскоре в дружескую связь, правда, оказавшуюся недолговечной. Связь эта поддерживалась общностью интересов, хотя уже с самого начала разница во взглядах

и вкуса давала себя чувствовать. Мы стали посещать друг друга. Я жил тогда у Пречистенского бульвара в Филипповском переулке в доме Дреземейера, ныне давно уже не существующем. Там я снимал у старушки-хозяйки довольно большую, но скромно по-студенчески обставленную комнату. Здесь впервые посетил меня Брюсов осенью 1896 года. Он принес мне свою книжку «Шедевров» с соответственной надписью. Я в свою очередь познакомил его с плодами своей Музы, со свойственной всем молодым поэтам откровенностью и prodigalité*. Кое-что ему понравилось, но вообще, как это вполне естественно, он отнесся к моим стихам холодно и сдержанно: они были в его глазах «устарелыми» по форме и содержанию, в них не было дерзновений и исканий, характерных для той новой поэзии, к которой он сам принадлежал.

Вскоре я в свою очередь посетил его в его доме на Цветном бул[ьваре]. Он уже тогда жил отдельно от родителей, хотя его квартира и была соединена с их квартирой внутренним ходом. В нее нужно было подниматься со двора по чрезвычайно крутой деревянной лестнице, по которой когда-то впоследствии, как передавала мне раз жена Брюсова, скатился вниз пьяный Бальмонт. Лестница эта, вероятно, хорошо памятна всем посетителям Брюсова того времени, как своего рода архитектурная нелепость. Комната Валерия Яков[евича] была обставлена очень скромно. Письменным столом ему служил простой, некрашенный сосновый стол, вроде кухонного, верхняя доска которого была вся покрыта всевозможными записями в стихах и в прозе. Железная кровать, полка с книгами, столик, несколько венских стульев — вот вся обстановка этого спартанского жилища.

Казалось, однако, почему-то, что простота эта нарочитая, а не естественная. Мне случалось бывать и на половине родителей: у тех обстановка была обычная, буржуазная: мягкая мебель, олеографии и проч. Семья состояла из отца, матери, двух дочерей и младшего сына. Отец, Яков Кузьмич, старик лет 55-ти на вид, седой, коренастый, жил на половине сына. Комната его была первой от прихожей. Он был очень молчалив и сдержан. Кажется, он сильно пил, отчего, вероятно, и жил в стороне от семьи. В его комнате стоял большой старинный письменный стол с горкой, все отделения и ящички которой были завалены бутылочными пробками: говорили, что он сохраняет их на память о выпитых бутылках. Впрочем, может быть, эти пробки были образчиками разных сор-

* Расточительностью (фр.).

тов, т. к. у Якова Куз[ьмича] было раньше довольно большое пробковое дело (торговля).

Во время одного из первых посещений в декабре 1896 г. Бр[юсов] поднес мне 2-е издание своих «Шедевров» с характерной надписью:

: : : : : : : : : : :

Мы осудим бывлые желания, —
О, строгий суд!

В надписи этой как бы отражалось то изменение в настроении и направлении творчества, отказ от юношеских крайностей и увлечений, который уже намечался в нем в это время. Он еще не нашел своей настоящей дороги, но он уже готов был отказаться от той, по которой он до сих пор шел и которая грозила привести его или в тупик, или в трясину. Нужно было выйти из полосы оригинальничаний для того, чтобы достигнуть настоящей оригинальности. По-видимому, Бр[юсов] инстинктивно чувствовал опасность, угрожавшую ему на прежнем пути. Может быть, некоторым предостережением для него был небезызвестный в те годы Емельянов-Коханский, с которым лица, мало разбирающиеся в поэзии, нередко смешивали Брюсова, ставя их в один ряд. Сам Бр[юсов], конечно, прекрасно чувствовал ничтожность, бесталанность и внутреннюю пустоту доморощенного декадента, посвятившего книгу безграмотных виршей «себе и царице Клеопатре»; конечно, Брюсову вовсе не улыбалась перспектива, чтобы имя его ставилось рядом с именем этого литературного проходимца, к которому он относился совершенно отрицательно. Он как-то рассказал мне с усмешкой один эпизод из своего знакомства с Емельяновым-Коханским: последний, наслышавшись, очевидно, как живут французские эстеты, декаденты и сатанисты, нарушавшие все обычаи буржуазного образа жизни, [...] рассказывал о себе, что днем спит, а ночью работает или живет, что постелью ему служит гроб и тому под[обное]. Поверив этим рассказам или же желая проверить их, Бр[юсов] как-то зашел к нему в три часа ночи — и нашел поэта-декадента глубоко спящим и притом не в гробу, а в самой буржуазной кровати. Впрочем, самого Емельянова я никогда не встречал у Брюсова; по-видимому, их знакомство было лишь мимолетным.

Вообще среди деятелей литературы и печати у Бр[юсова] в это время не было еще связей. Круг его литературных связей ограничивался в этот первый год нашего знакомства, кажется, только узким кругом лиц, выступивших с ним вместе в «Рус-

ских символистах». Из них я хорошо помню сына московского книгопродавца Ланга, имевшего большой магазин на Кузнецком. Это был высокий и тощий, явно чахоточный молодой человек, казавшийся старше своих лет, благодаря густой бороде, обрамлявшей его лицо. Восторженный мечтатель и мистик, веривший в спиритизм и всякую чертовщину, напитанный идеями немецкого романтизма (он переводил Новалиса и Грильпарцера), хорошо знакомый и с современ[ной] немец[кой] поэт[ицей], он был самым прозаическим образом женат на какой-то швее или модистке, кажется, даже особе легкого поведения — к великому негодованию его мещанско-чопорной немецкой семьи. Он писал русские и немецкие стихи, но особого таланта не обнаружил, хотя Брюс[ов] и хвалил его, вероятно, в силу дружеской привязанности. Он умер еще в молодых годах, где-то около Гагр, где отец купил ему участок земли и где он поселился en hermite* по соображениям здоровья.

Помню, встречал я еще у Бр[юсова] некоего Курсинского, также примыкавшего к новой школе поэзии, бывшего впоследствии одно время редактором «Зол[отого] руна» Рябушинского. Был ли в эти годы Бр[юсов] уже знаком с Бальмонтом лично, я не знаю, но хорошо помню, что он отзывался о нем сочувственно. В это время как раз вышел сборник Бальмонта «В безбрежности», и Бал[ьмонт] явно выдвигался на первое место среди молодых поэтов. Во всяком случае в отзывах о нем Брюсова никогда не чувствовалось *jalousie de metier***. Хорошо отзывался он и о стихах Сологуба, только что опубликовавшего свои первые сборники; но о прозе его он выражался сдержаннее: так, помню, когда я стал хвалить только что прочитанный мною в «Север[ном] вестнике» роман «Тяжелые сны», Бр[юсов] заметил только, что в романе есть несколько отдельных красивых фраз. Помню, отзыв этот в то время меня удивил: я ожидал со стороны Бр[юсова] гораздо более сочувственного отношения к роману Сологуба.

В начале сентября 1897 года Брюсов подошел ко мне в университетском коридоре и предложил мне быть шафером на его свадьбе. Конечно, я с удовольствием согласился. Невеста его, Иоанна Матвеевна, которую я до тех пор не знал лично, никогда не встречая ее у Бр[юсова], состояла гувернанткой у его сестер и проживала в их доме на половине родителей; отец ее был чех родом и служил на какой-то фабрике, мать — француженка, поэтому она сама была

* Отшельником (фр.).

** Профессиональной ревности (фр.).

австрийской подданной и католичкой, но воспитание получила в Москве, кажется, в каком-то институте, куда она попала на славянскую стипендию. Жанна Матвеевна производила очень приятное впечатление, французская кровь сказывалась в ее живости, соединенной со славянской мягкостью. Она была молода и миловидна, хотя и не красавица. Ум у нее был чисто женский, неглубокий, но ясный и тонкий. Мягкость ее характера сказалась впоследствии в полном подчинении всей ее личности влиянию мужа: она усвоила себе не только его взгляды и вкусы, но даже обороты речи, излюбленные словечки; даже в манере держать себя, говорить и прислушиваться к чужим словам появилось что-то сходное с манерой самого Брюсова.

Не помню точно, в какой именно день была назначена свадьба, вероятно, это было в первой половине сентября, судя по тому, что у меня в памяти сохранилось впечатление прекрасного осеннего дня, ясного и солнечного; деревья еще не облетели и сохраняли свою листву. Кажется, было воскресенье, и на улицах царило праздничное оживление. Все приглашенные собрались в квартире Брюсовых-родителей, между прочим, здесь я впервые увидел каких-то молодых людей приказчиьего типа, очевидно, родственников: ни раньше, ни позднее я их не встречал в семье. Из присутствующих помню В. М. Фриче, П. С. Когана (кажется), поэта Курсинского в офицерском мундире. Всего было человек 20—25. Когда собрались все приглашенные, то мы отправились гурьбой на Николаевский вокзал, так как свадьба была назначена на стан[ции] Ховрино, где Брюсовы жили на даче прошедшее лето. Венчание совершилось в скромной сельской церкви, священник которой был знакомый Брюсовых, причем я и, кажется, Курсинский расписались в качестве свидетелей. После венчания вся компания отправилась на дачу, где было приготовлено соответствующее угощение. Между прочим, мы с Брюсовым выпили брудершафт и с тех пор перешли на «ты». [...] Уже смеркалось, когда мы шумно толпою покинули дачу, направляясь на станцию, чтобы ехать в Москву. С нами вернулся и Брюсов, который, однако, в тот же вечер выехал с курьерским поездом в Петерб[ург]. Это было его *voyage de nocce**.

[...] Возвращаться с вокзала мне пришлось с В. М. Фриче, с которым я в этот день познакомился. Он пригласил меня бывать у него на журфиксах, кажется, по субботам, когда у него собирались люди, причастные [к] науке и литературе.

* Свадебное путешествие (*фр.*).

Я воспользовался этим приглашением и в одну из ближайших суббот явился к нему в номера «Дания» на Тверской, где он проживал, и с тех пор начал довольно регулярно посещать его журфиксы. Брюсов также был одним из постоянных посетителей этих вечеринок, во время которых за стаканом чая читались рефераты преимущественно историко-литературного содержания. [...]

На этих собраниях Брюсов иногда выступал с чтением своих стихов и принимал участие в прениях по поводу сделанных докладов. Отношение к нему других членов кружка было, так сказать, выжидательное. В нем признавали талант, но вместе с тем считали, что он стоит на ложной дороге, т. к. большинство членов кружка не разделяло модернистских увлечений и относилось к ним отрицательно. Впрочем, и сам Бр[юсов] держался в кружке очень осторожно, как будто даже подлаживаясь под общий тон, и не выступал с какими-либо резкими выражениями своих мнений и пристрастий. [...]

Весь этот кружок, в его общем и целом, имел мало общего с Брюсов[ым], но последний регулярно посещал его, как бы тяготей к обществу, стремясь завести связи» (ф. 1166, новое поступление).

Воспоминания написаны после Октября. В них упомянуты имена преподавателей Московского университета П. Г. Виноградова (1854—1925) — историка западноевропейского средневековья и С. Н. Трубецкого (1862—1905) — философа, автора работ по древнегреческой философии; примыкавших к Брюсову начинающих московских литераторов А. А. Ланга (1872—1917) (участвовал в выпусках «Русские символисты» (1894—1895) под псевдонимом А. Л. Миропольский) и А. А. Курсинского (1873—1919); философа Вл. С. Соловьева (1853—1900), подчеркнувшего в статье «Русские символисты» (1895) нарочитую увлеченность Брюсова и других молодых стихотворцев метафорой; А. Н. Емельянова-Коханского (1871—?) — автора первого в России сборника декадентских стихотворений «Обнаженные нервы», вызывающе изданного на розовой бумаге; поэтов К. Д. Бальмонта (1867—1942) и Ф. К. Сологуба (1863—1927); литературоведов В. М. Фриче (1870—1929) и П. С. Когана (1872—1932).

Сегодня мало кто знает о поэтических опытах Саводника, о двух его книгах «Стихотворения» (1898) и «Новые стихотворения» (1903).

Вокруг — немой простор: спокойно дышит море,
И эхо чуткое в скалах забылось сном;

Один лишь дальний челн маячит на просторе,
Сверкая парусом, как трепетным крылом.

Строфа стихотворения «Какая тишина!..» из цикла «На берегу моря» (1898) приведена здесь не случайно. В письме из Алупки от 10 июня 1899 года Валерий Брюсов прислал своему университетскому приятелю Саводнику продолжение своего стихотворного цикла «Картинки Крыма», перекликающегося с «морскими стихами» Саводника не только содержанием, но и отдельными образами:

Луна державно делит море,
То мрак, то света полоса,
И вот в серебряном просторе
Зажглись эмалью паруса.

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, л. 5).

Этот первоначальный вариант 2-й строфы стихотворения «Кипит встревоженное море...» публикуется впервые по письму Брюсова. Любопытно, что чуть позже поэт отказался от образа «эмали» — традиционного для его ранней лирики:

Луна державно делит море,
То мрак, то отблесков игра.
И спит в серебряном просторе
Мир парусов из серебра.

(Впервые — Южное обозрение, 1899, № 925, 19 сентября, с. 2)

Значительная часть уже упомянутого письма Брюсова Саводнику 1899 года отведена крымским впечатлениям поэта:

«Алупка 10 июня 99.»

Привет, друг мой!

Письмо это только второе, но уже и последнее. Что писал я мало, не гневайся. Решительно этот месяц отдал я отдыху, взяться за перо даже для письма было для меня событием. Нового в этом году была прежде всего невероятная жара — в 30, 35, 40°. Дышать можно у нас только часов до 9 утра и после, вечером с 6. Большую часть дня проводим мы в изнеможении от зноя. В длинные прогулки приходилось отправляться в 5 час. утра, да и то было уже поздно. Два раза, однако, ходили мы на Ай-Петри и раз на Яйлу со стороны Симеиза. В Симеизе были дважды: там теперь удобнее, ибо в конторе продают чай, сахар, шоколад etc; купаться около Дивы великолепно. Ездили еще на Учан-Су, но он пересох, иссяк,

падал еле-еле; зато от водопада провели удобную дорожку довольно высоко в горы, которая, говоря языком путеводителей, изобилует прекрасными видами. Ну затем ходили в редкие облачные дни недалеко в горы, на Крестовую и т[ому] под[обное], в Мисхор, в Лимени... Вот отчет о нашей жизни.

В Алушту мы собираемся. Именно завтра, взяв посохи и суму, идем мы в длинное пешеходное путешествие дней на 8 — на 9, посетим Гурзуф, Алушту, взберемся на Чатырдаг, зайдем в Космодемьянский монастырь... Конечно, идти придется лишь ранними утрами да вечерами, но меня это скитание очень манит. Хорошо блуждать без определенного «дома», куда надо вернуться если не сегодня, то завтра, и без определенной цели прийти туда-то, так что можно замедлить, где нравится, остановиться на целые часы, на день... Я давно мечтаю о большом путешествии пешком в Иерусалим, или на Урал, или в Повенец — нынешняя прогулка да будет опытом...

Литературные новости, сообщенные Тобой, я знал, ибо не совсем же я отбился от мировой жизни, «Русские ведомости» и «Крымский курьер» читаю... Пушкина я заказал у Суворина и поручил получить отцу, а тот слишком заскучал в Москве и неожиданно опять приехал в Алушку к нам и квитанцию привез с собой... Очень досадно: ясно, что теперь не получить. О Начале не скорблю, это ему было на роду написано. «Мир искусства» видел вплоть до № о Пушкине; в этом № любопытного много, но лучше всего эпиграф у Мережковского. О Гойе Ты был прав; статья Бальмонта — риторика; воспроизведения картин суть искажения, выбор неудачен — и никакого представления о Гойе по «Миру искусства» не получается.

Надеюсь увидаться в июле или начале августа, будем мы в Москве числа 25.

Твой Валерий Брюсов.

P. S. Наслаждался абрикосами, персиками, мирабелью, зеленым миндалем, маленькими дынями, бесчисленными грушами (8 коп. 3 фунта), «ароматными» яблоками, шелковицей, жаль только, что черешня уже миновала. Позавидуй и этим южным радостям, ничего подобного в Москве нет, а если и есть, то только по имени.

В. Б.»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, лл. 3—4).

В конце письма речь идет о последних событиях литературной жизни. О чем идет речь во фразе: «О Начале не

скорблю» — установить не удалось. Упомянутый № о Пушкине — это № 13—14 журнала «Мир искусства» за 1899 год, целиком посвященный пушкинскому юбилею. В «Мире искусства» были напечатаны статьи Н. М. Минского, Федора Сологуба, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова. Брюсова привлек эпиграф к статье Мережковского «Праздник Пушкина» из библейской книги Исая: «Все звери полевые, все звери лесные! Идите петь!» (Исайя, гл. LVI, 9). Заметим попутно, что в юбилейный пушкинский год В. Я. Брюсовым была написана статья «Что дает академическое издание сочинений Пушкина». Оттиск из «Русского архива» за 1899 год с этой статьей Брюсов подарил Саводнику с надписью: «Владимиру Федоровичу Саводнику от неизменно преданного ему В. Б.» (библиотека ЦГАЛИ). Кроме того, в приведенном выше письме Брюсов критически отзываясь о статье К. Д. Бальмонта «Поэзия ужаса», о живописи Франсиско Гойи и приложенных к этой статье репродукциях его картин.

Валерия Брюсова и Владимира Саводника сблизило их совместное пребывание в стенах Московского университета, где они учились на историко-филологическом факультете. Судя по всему, на первых порах поэзия была основной точкой соприкосновения молодого поэта и будущего историка литературы. Первые упоминания Брюсовым имени Саводника в его дневниках непосредственно отражают именно эту сторону их взаимоотношений (см. В. Брюсов. Дневники (1891—1910). Л., 1927): так, 18 января 1898 года читаем — «Саводник сообщает, что «муза его покинула» (с. 32); а 18 октября 1898 года — «Едва вчера ушел Перцов, пришел Саводник, принес книгу стихов» (с. 51); запись начала января 1899 года — «Пятого января устроил я у себя вечер, где собрались поэты: Бахман, Бунин, Дурнов, Курсинский, Саводник, Ланг» (с. 59), «Бальмонт читал лекцию о Кальдероне. В зале Исторического музея, где может поместиться 600 человек, собралось человек 50—60, все свои, Бахман, Курсинский, Курсинская (мать), Саводник» (с. 60). Запись от 21 сентября 1899 года — «...я устроил у себя маленькое собрание поэтов — Бахман, Ореус, Саводник, Ланг. Опять спорили о Бальмонте, о романе, возможна ли такая форма, о размерах, откуда они, и о рифмах» (с. 76). Среди окончивших в 1899 году вместе с ним историко-филологический факультет Брюсов называет и Саводника (с. 71).

Первое из сохранившихся писем Брюсова своему приятелю по университету датировано 8 января 1899 года. Незадолго до этого молодой, но уже известный в литературных кругах

сборниками «Русские символисты» (1894—1895), «Chefs d’Oeuvre» (1895), «Me eum esse» (1897) Брюсов побывал в Петербурге, где встречался с маститыми тогда Константином Случевским и Николаем Минским, с уже приобретшими к тому времени популярность Константином Бальмонтом, Федором Сологубом, Мережковскими. 6 января 1898 года собравшийся в Петербург Саводник послал Брюсову деловое письмо, в котором интересовался адресом дома, где останавливался Брюсов, адресом Бальмонта, живописью, выставленной в Эрмитаже, петербургскими ценами и по возможности просил «практического совета» (см. ОР ГБЛ, ф. 386, к. 101, ед. хр. 31, лл. 1, 2). Через день Брюсов подробно ответил по каждому пункту письма Саводника.

«8 янв. 99. Утро.

Друже!

Вот тебе ответы по пунктам.

1) Мы обитали в меблир[ованной] комн[ате], Владимирский просп[ект], дом № 7, кв. № 9. Если там не найдешь, можешь поселиться почти напротив — угол Владимирского и Невского — отель «Москва» (но там не очень чисто), или попытайся в «Бель Вю» на Большой Морской против «Малого Ярославца». Дешевле 1 р. 50 к. комнаты в отелях плохи, за 2 р. (с самоварами) можешь получить нечто совсем благоустроенное.

2-4) Кормиться можно: а) В «Малом Ярославце» на Большой Морской приличный обед из 4 блюд — 75 коп. б) в отеле «Москва» уг[ол] Невского и Владимирского — менее приличный, но все же сносный обед: 4 блюда — 60 коп. в) в Польской кондитерской на Михайловской ул. обед полусносный из 4 блюд — 50 коп. д) получше у Лейнера на конце Невского: обед — 1 р. е) совсем хорошо в больших ресторанах у Палкина (Невский, кажется, есть в 1 р. 25 и 2 р. 50), в Северной гостин[ице] (против Московск[ого] вокз[ала] 1 р. 25), у Кюба (на Больш[ой] Морской) etc.

3-2) Адрес Бальмонта таков: Малая Итальянская, № 41, кв. 6, Конст[антин] Дмитр[иевич] Б[альмонт]. Ему написал о Тебе еще вчера с подобающими похвалами Твоим достоинствам. Но может случиться, что именно в дни Твоего приезда он дня на два уедет из Петербурга. На этот случай вот еще несколько адресов знакомых мне «литераторов».

Мережковский Дм[итрий] Серг[еевич], Литейный, д. Мурузи.

Виленкин (Минский) Ник[олай] Макс[имович], Галерная, 20.

Случевский Конст[антин] Конст[антинович], Николаевская, 7 (поэты собираются по пятницам вечером).

Эрлих Яков Исакович (студ[ент] — философ), Екатерин[инский] кан[ал], д. 100, кв. 35.

Гиппиус Влад[имир] Вас[ильевич] (поэт новой школы), Фонтанка, 116, кв. 54.

Тетерников (Сологуб) Фед[ор] Кузьм[ич], Поварской пер., д. 1, кв. 13.

4-3) Из «прерафаэлитов» в Эрмитаже один (т. е. 1 №) плохой Боттичелли «Поклонение волхвов» с надписью «Филиппи». Затем из художн[иков] «до» Рафаэля есть два подложных Леонардо (идти прямо, до самой стены, потом направо) и третий, прежде называвшийся тоже Леонардо, а теперь иначе (Св. семейство, в той же комнате, где знаменитый Рафаэль под стеклом). Затем посмотри Рубенса, Мурильо, Рембрандта и Поттера (редкие вещи). Остальные мало интересны. Античные статуи внизу. Русские вещи в музее Александра III (Михайловский двор[ец]). (В античном отделе лежит ничком фигура, где две Венеры, угадай не заходя со стороны окна, мальчик это или женщина).

5) Проезд Москва — Петерб[ург] во II кл. 9 рубл.; за спальное место еще 2 р.; за скорый или курьерск[ий] еще 2 р. 70 коп. Итого 13 р. 70 коп. Городские станции за предвар[ительную] продажу берут 2%; а станции Междунар[одного] общ[ества] — 5%.

За сим счастливого пути. Вернувшись, не оставь нас своим посещением и рассказами.

Твой Валерий»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 1—2).

Письмо Брюсова от 21 августа 1899 года написано в ответ на несколько ироничное письмо Саводника от 16 августа, в котором выражается недоумение и некоторое беспокойство по поводу молчания Брюсова после его возвращения из Крыма: «Жив ли ты, или погиб во цвете лет, слетевши с вершины Ай-Петри или Чатырдага? Ты молчишь, точно набрал полон рот воды, — если молчание это продолжится еще две недели, то я серьезно думаю заказать панихиду по рабе божием Валерии и помолиться за упокой души» (ОР ГБЛ, ф. 386, к. 101, ед. хр. 31, лл. 4, 5). Далее Саводник сообщает, что находится «на берегах Клязьмы» и пишет о Пушкине и Достоевском. Изучение пушкинского окружения, по его словам, «весьма важно для понимания самого Пушк[ина] — он перестает казаться чем-то далеким, остановившимся, академичным и становится живым и близким» (там же, л. 5).

Эти слова — не только вывод ученого, но и намек родоначальнику русского символизма на то, что подлинный поэт может не остаться в памяти потомков при отсутствии духовно близкого ему литературного круга. Саводник, вероятно, знал, что его друг с юных лет поставил перед собой конкретную цель — занять заметное место в истории русской культуры. Судя по тексту этого письма и ответа Брюсова на него, между 10 июня (см. выше письмо из Алупки) и 21 августа Брюсов Саводнику не писал.

«21-го авг. 99.

Ты прав, друг мой, я виноват перед Тобой молчанием. Теперь поздно исправлять упущенное и описывать наши достопримечательные скитания пешком по дебрям и скалам, по обителям, в царстве диких коз; когда увидимся, расскажу кое-что устно.

В университет я не поступаю и все размышляю, как бы мне увернуться от воинской повинности, которая мне отчасти угрожает, но только отчасти. О young poet* знал. Занимаюсь высшей математикой, вычерчиваю графики и решаю уравнения n - n -ых степеней с твердым намерением прочесть однажды в жизни Лобачевского, писателя для меня пресловутого.

За Дрейфусом слежу в трепете — и вообще телеграммная Франция с ее поддельвателями Главного штаба, бандитами улицы Шаброль и мятежниками в Африке — представляет такой захватывающий интерес, какого не достигает ни одна из повестей, сочиненных земным рассказчиком. Стыдно до сентября, в дождь и слякоть, укрываться в деревне. У нас уже книжные новости появляются.

Твой

Валерий Брюсов»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, лл. 7—8).

Из этого письма видно, что Брюсов с большим интересом следил за делом офицера французского Генерального штаба Дрейфуса, несправедливо обвиненного в шпионаже, и вообще интересовался политическими событиями во Франции.

В своих дневниковых записях от августа — сентября 1899 года Брюсов писал, что «изучал дифференциалы, чертил графики» (Дневники, с. 74), — занятие математикой было одним из давних увлечений поэта, подумывавшего порою о получении математического образования.

В то же время в дневнике содержится запись следующего

* Юный поэт (англ.).

содержания: «Был я в Думе по поводу военной повинности. За последнее время я так свыкся с мыслью о казармах, что даже желал их. Но меня признали «совершенно неспособным». Это, пожалуй, все же удача, одна из удач 98—99 годов» (там же, с. 76). Эти события жизни Брюсова находят отражение и в письме к Саводнику.

Если в дошедших до нас письмах Брюсова Саводнику 1899 года преобладает лирический характер повествования, то сохранившиеся три письма 1903—1904 годов можно условно объединить в «деловой цикл». Первое письмо 1903 года датируется по почтовому штемпелю на конверте — 26 сентября:

«Дорогой друг Владимир Федорович!

Очень рад буду видеть Тебя у себя в этом году в среды: октября 1, 15, 29, ноября 12, 26, декабря 10.

Твой Валерий Брюсов»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, л. 9).

Следующее письмо 1903 года также датируется по почтовому штемпелю 11 ноября:

«Друг Владимир Федорович!

Представь себе (мне это столь же неожиданно, как Тебе), что мне приходится ложиться на операционный стол. Да, совершенно серьезно. Посему этой моей «среды» (12) не будет. Очень извиняюсь. Жду тебя 26-го.

Твой Валерий Брюсов.

ноябрь 1903»

(там же, л. 11).

Среди посетителей брюсовских «сред» в 1903 году бывали Ю. К. Балтрушайтис, Андрей Белый, В. В. Гофман, М. А. Волошин, историк литературы В. В. Каллаш, искусствоведы И. Э. Грабарь и П. А. Муратов. Регулярное проведение литературных собраний в определенный день в определенном месте — явление, характерное для наших литераторов конца XIX — начала XX века. В Петербурге литераторы собирались на «пятницах» у Случевского, а впоследствии на «средах» у Вячеслава Иванова, а московские символисты на «средах» у Брюсова. Как Брюсов и предполагал, 12 ноября литературный вечер не состоялся, так как в четверг, 13 ноября, он перенес операцию гайморита.

1904 год был ознаменован появлением журнала московских символистов «Весы», редакцию которого возглавил Брюсов. Финансировал это издание С. А. Поляков. На протяжении пяти лет существования «Весов» в них принимали

участие: А. А. Блок, Андрей Белый, К. Д. Бальмонт, Вячеслав Иванов, Ю. К. Балтрушайтис, Эллис, З. Н. Гиппиус. Значительное место в «Весах» занимали и материалы, связанные с европейской и русской культурой прошлого: эссе, статьи, заметки, отзывы, посвященные Шиллеру, Байрону, Гюго, Гейне, Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Герцену, Тютчеву... Время от времени «Весы» публиковали неизданные ранее литературные тексты. С рецензиями и заметками выступал в этом журнале историк литературы В. Ф. Саводник. В частности, в четвертом номере «Весов» за 1904 год появилось несколько публикаций Саводника: рецензии на книгу Н. Я. Грота «Философия и ее общие задачи», на книгу Л. Шешевича «Дон Кихот» Сервантеса», на книгу о японском художнике «Хокусай» Фр. Перцински, заметки о исследовании профессора Чижа о болезни Н. В. Гоголя, опубликованном в «Вопросах философии», о исследовании Б. В. Фармаковского «Живопись на Пальмире», помещенном в «Известиях Русского археологического института в Константинополе», о латинском переводе пушкинского «Пророка», напечатанного Г. Э. Зенгером в «Журнале Министерства народного просвещения».

Перед выходом этого апрельского номера «Весов» за 1904 год Брюсов направил Саводнику корректуру его статей с препроводительным письмом (день написания письма установить не удалось).

«Дорогой Владимир Федорович!

Получив № 4 «Весов», Ты увидишь, что воспользовались мы 1) тремя Твоими рецензиями, 2) заметками о Пальмире, Чиже и Зенгере. В № было так тесно, что пришлось совершенно *опустить* заметку о Корше (в конце концов ничего особо замечательного он не сказал) и *отложить* заметку о Художественных изданиях. Издания эти еще продолжают, и о них не поздно будет сказать и в мае. Посылаю тебе корректуру, которую прошу вернуть. Может быть, Ты что-либо изменишь или прибавишь. Кажется, Кнёбель издает еще какой-то альбом под редакцией Игоря Грабаря: не скажешь ли Ты о нем несколько слов. В заметке о Зенгере, чтобы выиграть место и поместить одну виньетку, мы пропустили первую строфу, приводимую Тобой. Довольно и второй! (т. е. последней). Затем сделали следующие крохотные изменения. Пропущен эпитет «высокопоставленный» переводчик (показалось — неловко). Хокусай назван не «величайшим», а «одним из величайших». Пропущено одно японское слово, которое С. А. [Поляков], знающий немного яп[он-

ский] язык, заподозрил. Думаю, Ты на эти мелочи, право на которые «редакции» предоставить необходимо, гневаться не будешь.

Мы уезжаем дней на 5 в деревню, но в середине будущей недели (в четверг-пятницу) вернемся и пробудем в Москве до конца мая. Будешь в нашей стороне — загляни.

Твой Валерий Брюсов»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, лл. 13—14).

Взаимоотношения Брюсова и Саводника в «Весах» — это сотрудничество поэта и ученого. Об интересе Брюсова к исследованиям Саводника свидетельствует также и рецензия самого Брюсова в № 5 «Весов» (1905) на опубликованные в журнале «Русский архив» «содержательные «Заметки о Пушкине» В. Саводника». Саводник в свою очередь был внимательным читателем-профессионалом журнала московских символистов. В его дошедшей до нас открытке 1904 года, направленной Брюсову, в частности, подмечена «незначительная» неточность в статье М. Волошина в одном из номеров «Весов» (ОР ГБЛ, ф. 386, к. 101, ед. хр. 31, л. 17).

Летом и осенью 1908 года Брюсов вместе с женой Иоанной Матвеевной путешествует по Европе. Маршрут путешествия — Вена, Венеция, Анкона, Равенна, Рим, Неаполь, Париж, Брюссель, Кёльн. Поэт зафиксировал в своих дневниках богатые и разнообразные впечатления от увиденных памятников европейской архитектуры и произведений живописи, от встречи с Э. Верхарном (см. Дневники, с. 139—142).

Во время одной из кратковременных остановок в своем заграничном путешествии Брюсов писал Саводнику.

«St.-Jean-de-Luz 4 oct. 1908.

Дорогой В. Ф.

Приветствую Тебя с берегов океана. Обезжал за эту свою поездку почти всю Италию и половину Франции. Месяц прожил в Пиренеях. Теперь едем в Париж, где есть дела, И[оанна] М[атвеевна] и я благодарим Над[ежду] Ник[олаевну] за открытки, которые аккуратно получали. Надеемся зимой видаться чаще, ибо хочу сократить число «дел», отнимавших у меня все мое время. Говорят, у Вас холера и дожди, здесь изобилие плодов и нестерпимая жара.

Твой Валерий Брюсов»

(ф. 1166, оп. 1, ед. хр. 41, л. 17).

Надежда Николаевна — жена В. Ф. Саводника.

Историк классической литературы, Саводник оказывал содействие Брюсову в историко-литературных исследованиях — Пушкина в первую очередь. Так, 24 января 1911 года Саводник предоставил поэту ряд ценных пушкинских изданий (в том числе прижизненных) и материалов о поэте. Под хранящимся в ЦГАЛИ списком этих материалов рукою Брюсова начертано: «Итого сорок книг, брошюр и оттисков, кои обязуюсь возвратить в сохранности по первому требованию. Валерий Брюсов» (там же, л. 19).

Вернемся к названию этой публикации. Оно выбрано не случайно. Эти два корреспондента были разными людьми по роду своей деятельности. Валерий Брюсов — поэт-символист и Владимир Саводник — педагог-популяризатор классического направления. Тем не менее из публикуемых ныне семи писем Брюсова мы узнаем, что у них было немало общего.

Многолетнее тесное содружество главных действующих лиц этой публикации складывалось благодаря тому, что в Брюсове жило благодатное зерно ученого, а в Саводнике — живая любовь к литературе.

РОВЕСНИК «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

(«Записки» Б. А. Садовского)

Публикация С. В. Шумихина

В 1939 году к 100-летней годовщине смерти Дениса Давыдова в одной из часовен Новодевичьего монастыря открылась посвященная поэту выставка. Среди экспонировавшихся книг и брошюр была изданная в 1910 году «Русская Камена» Бориса Садовского со статьей о творчестве героя 1812 года. Мало кто из посетителей выставки знал, что автор «Русской Камены» живет тут же, рядом, в подвале бывшей монастырской трапезной (сейчас в трапезной находится действующая церковь), недалеко от могилы Д. В. Давыдова.

Жизнь Бориса Садовского сложилась трагично: в 35-летнем возрасте его разбил паралич, и он потерял способность самостоятельно передвигаться. В наши дни немногие помнят этого писателя. Однако в первые десятилетия XX века творчество Садовского было хорошо известно в литературном мире. Свои стихотворения посвятили ему Александр Блок и Анна Ахматова; Садовский сотрудничал во многих литературно-художественных журналах, среди которых — «Весы», «Золотое руно», «Русская мысль», «Северные записки», «Современник». Книги его пользовались успехом. Поэтому стоит, хотя бы кратко, познакомить современного читателя с биографией этого полузабытого ныне автора.

Борис Александрович Садовский (писатель несколько изменил свою фамилию и подписывался «Садовской») родился 10 февраля 1881 года в небольшом городке Ардатове Нижегородской губернии. Его отец, А. Я. Садовский, служил в удельном ведомстве; после выхода в отставку он возглавил Нижегородскую губернскую архивную комиссию и получил впоследствии известность как историк и краевед. Он во многом способствовал развитию у сына интереса к русской истории, к подробностям быта ушедших эпох, к языку и стилю архивных документов, старинных писем и дневников. Стремление воссоздать мельчайшие «черты из жизни» людей прошлого — одна из главных особенностей творчества Садовского, которое почти исключительно было обращено к исторической тематике.

Окончив Нижегородскую гимназию, Садовской в 1902 году приехал в Москву поступать в университет. К этому времени кроме большого количества незрелых, полудетских произведений у молодого автора было напечатано лишь одно стихотворение — «Иоанн Грозный» в нижегородской газете

«Волгарь». Настоящая литературная деятельность началась в Москве. Вскоре Садовской знакомится с В. Я. Брюсовым и по его приглашению становится сотрудником «Весов». В 1909 году вышел первый стихотворный сборник Садовского «Позднее утро». Разнообразен был творческий диапазон этого автора — Садовской выступал не только как поэт и литературный критик, но и как прозаик, эссеист, автор оперных либретто, литературовед. Тонкое ощущение «стиля» эпохи — будь то время Державина и Екатерины II или Пушкина и декабристов, легкий налет архаики (но всегда с чувством меры) придавали особое обаяние прозе Садовского, пример чему — успех его сборников рассказов на исторические темы «Узор чугунный» (М., 1911) и «Адмиралтейская игла» (Пг., 1915). Для творчества Садовского характерны формы новеллы, рассказа, небольшой повести. Он, если обратиться к сравнениям из области живописи, — акварелист, миниатюрист. Своеобразным признанием исторической достоверности прозы Садовского было заочное избрание его в 1912 году в число членов Нижегородской губернской архивной комиссии (за его сборник рассказов «Узор чугунный»). Перу Садовского принадлежал ряд статей и заметок о творческой биографии Пушкина; упоминавшаяся «Русская Камена» представляла собою серию этюдов о поэтах пушкинской поры; в 1918 году с предисловием и под редакцией Садовского была издана поэма В. Л. Пушкина «Опасный сосед», — словом, Садовского можно причислить к тем, кого академик В. В. Виноградов называл «энтузиастами и партизанами пушкиноведения». Драматургическая деятельность Бориса Александровича проявилась, в частности, в сотрудничестве с театром миниатюр «Летучая мышь». Самостоятельно и вместе с В. Ф. Ходасевичем в 1911—1919 годы Садовской создал немало коротких, 20—30-минутных инсценировок, как этого требовала специфика театра Н. Ф. Балиева. Среди них были «Пиковая дама», «Выстрел», «Бахчисарайский фонтан» по Пушкину, сцены из «Мертвых душ», «Коляска» и «Нос» Гоголя, «Тамбовская казначейша» по Лермонтову, «Левша» по Лескову и др. Иногда к таким инсценировкам писалась музыка, и они превращались в маленькую оперу, как это было с «Графом Нулиным».

Кроме того, Садовской получил известность как исследователь жизни и творчества А. А. Фета (см., например, очерк о Фете в книге Садовского «Ледоход» — Пг., 1916 — и статью о прозе Фета в «Современнике» — 1912, № 7).

До середины 1910-х годов все, казалось, складывалось удачно — книги Садовского были хорошо встречены, писатель

завоевал литературный авторитет как тонкий стилист и знаток пушкинской эпохи... Болезнь перечеркнула все планы и надежды. Резкое обострение недуга, в результате которого Садовской навсегда потерял подвижность, наступило в конце 1916 года. Революционная буря, пронесшаяся над страной, застала писателя в Нижнем Новгороде, в доме родителей, прикованным к креслу. Оторванному от общественных и культурных центров, писателю очень тяжело оказалось найти свое место в литературной жизни. Имя Садовского все реже стало появляться на страницах журналов и сборников, а потом и вовсе исчезло. Со временем и читатели и критика стали забывать этого автора. В наши дни он знаком, пожалуй, лишь тем литературоведам, кто изучает русскую поэзию начала XX века, тот ее период, который А. А. Ахматова в «Поэме без героя» называла «серебряным веком». А вместе с тем, творческая деятельность Садовского продолжалась еще без малого 35 лет.

В начале 1930-х годов Садовскому удалось переехать в Москву и поселиться в одной из комнат, которые были тогда устроены на территории Новодевичьего монастыря. Он продолжал писать (вернее, под его диктовку писала жена, ибо ослабевшие руки автора не могли удержать перо), но печатался, как было сказано, крайне редко и случайно. Отсутствие общения с читателями в какой-то мере восполняло общение с друзьями. По средам и воскресеньям в «келье» Садовского, как называл он свою квартиру, устраивалось подобие литературного салона. Собравшиеся читали стихи и рассказы, обменивались литературными и театральными новостями, а иногда хозяин делился своими воспоминаниями. Бывали там Сергей Городецкий и Борис Пастернак, Николай Ашукин, историк Н. П. Чулков, искусствовед П. Д. Шереметев (который тоже жил в монастыре), сотрудник Государственного литературного музея Н. В. Арнольд и многие другие. Марина Цветаева, уезжая в 1941 году в эвакуацию, оставила Садовскому на хранение свои рукописи (см. Встречи с прошлым, вып. 4. М., 1987, с. 398). Большое участие в судьбе Садовского принимал известный пушкинист М. А. Цявловский, в прошлом одноклассник Садовского по Нижегородскому дворянскому институту. При его содействии Садовской продал Государственному литературному музею значительную часть своего архива.

Вместе с тем ощущение «жизни, сведенной к житию», при которой жилая комната в подвале на кладбище, чуть ли не в склепе, могла восприниматься как скверная аллегория, повлияло на мировоззрение Садовского. Он искал опору в

религии, и как следствие в его позднем творчестве усилились мистические мотивы и настроения.

Садовскому — современнику и соратнику многих, чьи имена уже в 20-е и 30-е годы стали историей, — предстояло пережить большинство своих сверстников, пережить испытания Великой Отечественной войны и трудные первые послевоенные годы. Умер он в возрасте 71 года, в 1952 году, похоронен на Новодевичьем кладбище.

«Записки» Садовского (ф. 464, оп. 1, ед. хр. 1), фрагменты из которых предлагаются вниманию читателей, были написаны в Нижнем Новгороде в начале 1920-х годов. Они охватывают период с 1881 по 1916 год. К «Запискам» примыкает небольшая тетрадка, озаглавленная «Дополнения и поправки» (там же, ед. хр. 2). В свое время Садовской познакомил с текстом «Записок» М. А. Цявловского, который в 1925 году писал ему: «Я бы очень хотел увидеть твои воспоминания напечатанными» (там же, ед. хр. 138, л. 2 об.). Цявловский предпринимал попытки опубликовать рукопись в издательстве Сабашниковых, в серии «Записи прошлого». Однако это издание не было осуществлено. Не были напечатаны «Записки» и в «Летописях Государственного литературного музея», как это намечали сделать В. Д. Бонч-Бруевич и Н. С. Ашукин. По инициативе того же Цявловского чтению «Записок» Садовского в конце 1920-х годов было посвящено одно из заседаний Общества любителей русской книги.

«Записки» написаны очень своеобразно. Литературная деятельность самого Садовского в них почти не затрагивается, основное внимание уделено внешним событиям его жизни. Автор старается избегать литературных и творческих оценок; он более склонен к зарисовкам отдельных бытовых эпизодов и встреч, в том числе и с деятелями русской культуры. Пестрая картина-мозаика предреволюционных лет запечатлена Садовским выразительно и не без литературного изящества, однако от каких-либо обобщений он отказывается. Такая манера повествования, судя по письмам Садовского к Цявловскому, была избрана сознательно. «Ты, конечно, заметишь особый прием в стиле и оценишь его своеобразие, но я не знаю, как взглянет на дело Сабашников», — писал Садовской Цявловскому (ф. 2558, оп. 1, ед. хр. 164, л. 17). Нередко в высказываниях Садовского сквозит высокомерие и не слишком добрая ирония; с одной стороны — это свойство его характера, с другой — своеобразная реакция на столь жестоко обошедшуюся с ним судьбу. Любопытно, что в письме к отцу от 28 октября 1911 года Садовской пишет об А. Матиссе: «...был вчера в «Эстетике»... гениальный художник Матисс... считаю-

щийся в Европе современным Рафаэлем» (ф. 464, оп. 2, ед. хр. 277, лл. 49 об.—50). Через десять лет такая высокая, даже несколько экзальтированная оценка французского художника сменяется в «Записках» прямо противоположной. Ироническое определение Вячеслава Иванова как «прославленного и признанного мистагога», то есть жреца при древнегреческих мистериях, в «Записках» не соответствует высокой оценке его поэзии, сделанной Садовским в 1916 году в книге «Ледоход»; подобные примеры несоответствия ранних и позднейших оценок людей и событий не единичны.

Для нашего сборника отобраны отдельные фрагменты, составляющие примерно одну десятую от общего объема «Записок». При подготовке публикации применен метод контаминации, когда отдельные части «Дополнений и поправок» объединены тематически с текстом «Записок».

Начинается публикация с того момента, когда 16-летний Боря Садовский, переехавший на жительство в Нижний, впервые видит на театральной сцене выдающегося актера В. П. Далматова и знакомится с ним. Далее идут отрывки, рассказывающие о жизни в Москве и Петербурге, о работе в «Весак», «Золотом руне» и издательстве «Мусажет», о заседаниях Литературно-художественного кружка и Общества свободной эстетики. Несколько строк уделено А. А. Блоку (помимо «Записок» у Садовского существуют отдельные воспоминания о Блоке, опубликованные во 2-м томе издания «Александр Блок в воспоминаниях современников» — М., 1980, с. 47—57). Подробнее о взаимоотношениях Блока и Садовского можно узнать из 15 писем Блока к нему, напечатанных во 2-й книге 92-го тома «Литературного наследства» (М., 1981, с. 309—314). Железный ангел на шпиле Петропавловского собора, о котором по просьбе Садовского наводил справки Блок, нужен был Садовскому как деталь для задуманного рассказа о декабристе Батенькове.

В «Записках» упоминается поэт Эсмер Вальдор, привлеченный Н. П. Рябушинским для сотрудничества в журнале «Золотое руно». Это псевдоним французского поэта Александра Мерсеро. И. Г. Эренбург в своих мемуарах рассказывает о том, как М. А. Волошин познакомил его в Париже с А. Мерсеро, вернувшимся из России, где Рябушинский расторг контракт с ним (см. И. Г. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти т. М., 1966, т. 8, с. 107—108).

Трагическая судьба молодой поэтессы Н. Г. Львовой, о которой рассказано в «Записках», отразилась в поэме Садовского «Наденька» (см. его книгу «Морозные узоры». — Пг., 1922), а также, вероятно, в стихотворении «В санатории» из

цикла «Самовар». Под «опытным стихотворцем», который, по словам Садовского, «выправил и напечатал стишки Нади в толстом журнале», подразумевается В. Я. Брюсов. Кстати, И. Г. Эренбург тоже посвятил Львовой несколько интересных страниц в своих мемуарах, из которых следует, что во время революции 1905 года Львова принимала участие в деятельности Московской организации РСДРП; судя по всему, эта область жизни поэтессы осталась Садовскому неизвестной.

Кончается публикация описанием знакомства Садовского с И. Е. Репиным в 1914 году. Необходимо уточнить, что акварельный автопортрет Репина, который художник подарил Садовскому, — это собственноручно раскрашенная Репиным репродукция с его дарственной надписью. К. И. Чуковский писал Садовскому по этому поводу из Куоккалы 9 февраля 1915 года: «Дорогой Б. А., рад сообщить Вам приятную новость. Илья Ефимович, по моему ходатайству, написал для Вас красками свой автопортрет, т. е. взял оттиск известного Вам рисунка, и покрыл его акварелью. Признаюсь, я завидую Вам» (ф. 464, оп. 1, ед. хр. 140, л. 7). Местонахождение этого портрета с выполненной славянской вязью дарственной надписью сейчас неизвестно. Подробнее о своем знакомстве с Репиным Садовской рассказал в написанных им уже в 1940-е годы «Воспоминаниях о Репине», которые в сокращенном виде были опубликованы в сборнике «Новое о Репине» (Л., 1969, с. 261—263).

«Записки» Бориса Садовского, несмотря на их несколько поверхностную описательность, дают весьма яркую и красноречивую картину своей эпохи и своего поколения.

14 сентября 1897 г. для открытия сезона поставили «Ревизора». Когда на сцену вышел красавец Далматов в вицмундирчике, с серым цилиндром, сверкая ослепительными зубами, меня сразу захватила его игра.

Вполне оценить Далматова я, по молодости, тогда не мог, и лучшие фатовские роли его для меня во многом пропали. Нравился он мне в ролях моего любимого героического репертуара: в Гамлете, Чацком, Эгмонте, Фердинанде, Иоанне Грозном.

Страсть к Далматову и театру делил со мной одноклассник и приятель Мстислав Цявловский. Мы решили познакомиться с Далматовым.

10 ноября вечером явились мы в Почтовую гостиницу близ Черного пруда, где жил Далматов. «Скажите, что пришли институтцы». Человек доложил. «Пожалуйста». За перегородкой 8-го номера слышалось плесканье: хозяин

умывался. «Сию минуту. Садитесь, пожалуйста». Цявловский дернул меня за рукав, мы замерли от восторга. Вошел Далматов в черепаховом пенсне, в коричневой паре и с сигарой. Мы попросили мест на его завтрашний бенефис: шла его пьеса «Облава». Длинное бронзовое лицо Далматова оживилось. Он обещал. Затем, доставая рукопись: «Посмотрите, что сделала проклятая цензура с моей пьесой». Тетрадь была перечеркнута красным карандашом. «Все неузнаваемо. Даже название «Милостивый государь» пришлось изменить».

При личных встречах всегда поражала меня в Далматове смесь легкомыслия и тщеславия. Черта эта объясняется публичностью актерского ремесла, вечным присутствием на глазах чужих и чуждых людей. Я благоговейно записывал все его слова, и многое теперь вызывает во мне улыбку. Как человек Далматов был покладист и добродушен. Мы с Цявловским часто мешали ему и, конечно, надоедали; однако он ни разу не изменил своего сдержанно-ласкового обращения. Я слышал потом, что многим он помогал советом и деньгами. Актеры его любили. Он делился с товарищами гардеробом и тайнами грима. Даже дежурный околоточный в театре, являясь к Далматову в уборную, широкой рукой брал со стола у него сигарки.

Далматов восхвалял «золотую середину» и советовал мне стараться быть «как все». Это тоже понятно в устах актера, желающего иметь успех. Добросовестный художник, Далматов строго относился к делу, изучал Гервинуса и Лессинга, но зорко считался с мнением провинциальных зрителей. Рецензии его раздражали, как ребенка. «Это все прохвосты пишут, за то их и бьют», — объяснял он нам неуспех «Облавы». Между тем пьеса была из рук вон плоха: банальна, скучна, наивна. Странно, что в драме актера не было совсем сценичности. Сам он был не столько умен, сколько остроумен.

3 сентября 1902 г. утром я прибыл в Москву. Стояла прекрасная летняя погода. В первый же день осмотрел я Кремль, дворец и соборы. Зашел в канцелярию историко-филологического факультета и на университетском дворе встретил Цявловского, окончившего Варшавскую гимназию и успешного обрасти солидной бородой. Он тоже зачислился в филологи...

Я застал еще старую историческую Москву, близкую к эпохе «Анны Карениной», полную преданий сороковых годов. Ее увековечил Андрей Белый во «Второй симфонии». Трам-

ваев не было. Конки, звеня, пробирались по-черепаши от Разгуляя к Новодевичьему монастырю. Москва походила на огромный губернский город. Автомобили встречались как исключение; по улицам и бульварам можно было гулять, мечтая и глядя на небо. Арбат весь розовый, точно весенняя сказка. Развалистая дряхлая Воздвиженка, веселая Тверская, чинный Кузнецкий. У Ильинских ворот книжные лавочки, лотки, крики разносчиков. Слышно, как воркуют голуби, заливаются петухи. Домики, сады, калитки. Колокольный звон, извозчики, переулки, белые половые, знаменитый блинами трактир Егорова, стоявший в Охотном ряду с 1790 года. Еще живы были престарелый Забелин, хромой Барте-нев, суровый Толстой. В Сандуновских банях любил париться Боборыкин. В Большой Московской можно было встретить Чехова, одиноко сидящего за стаканом чая.

Летом 1903 года впервые попала мне в руки так назы-ваемая «декадентская» литература: альманахи «Скорпион» и «Гриф», журналы «Мир искусства», «Новый путь». Я сделался ярым и убежденным «декадентом», не вполне понимая, что это значит, и смешивая в одну кучу Мережковского и Брюсова, Кречетова и Блока. Не знаю, почему из пред-ставителей русского «декадентства» мне больше всего нра-вился Валерий Брюсов. Вероятно, меня привлекала к нему чеканная строгость его тогдашнего облика. В статьях и рецензиях Брюсов являлся строгим теоретиком и убежден-ным защитником нового искусства. Все свои выводы он подтверждал на деле в искусно скомпонованных стихотво-рениях.

Осенью отправил я Брюсову тетрадь стихов и через две недели пошел к нему.

Цветной бульвар. Обычная пестрота и грязь этого уголка Москвы. Желтые, облетевшие листья на бульваре, хриплые крики ворон.

От площади справа по бульвару, минуя три или четыре квартала, виднеются серые ворота с надписью «Дом Брюсо-вых». Я звоню у парадного входа. Меня встречает высокий, суровый старик — отец поэта. Он указывает мне отдельный флигель в глубине двора.

Поднимаюсь по широкой холодной лестнице во второй этаж. У двери визитная карточка: «Валерий Брюсов».

Квартира Брюсова очень невелика. Рядом с передней ка-бинет хозяина. Здесь у окна письменный стол с чернильницей стиля модерн. По стенам книжные полки и портрет Тютчева. Валерий Як[овлевич] любезно встречает меня и просит са-

даться. Брюсову еще тогда не было полных тридцати лет. Стройный, гибкий, как на пружинах, в черном сюртуке, он очень походил на свою фотографию в каталоге «Скорпиона», приложенном к первой книжке «Весов». Врубелевский портрет, по-моему, чрезмерно стилизован: в выражении лица и особенно глаз есть нечто жестокое, даже злое. На самом деле Брюсов отличался изысканной мягкостью в обращении.

После обычных вопросов, откуда я родом и на каком факультете, Брюсов сказал: «Ваши стихи меня не увлекли. Это шаблонные стихи, каких много. В них нет ничего оригинального. Стихи Тютчева, например, вы узнаете сразу, Андрея Белого — тоже. Про ваши этого сказать нельзя. Не скажешь: это писал Садовской. Необходимо выработать собственный стиль и свою манеру. Конечно, это не всякому дается сразу. Крылов только к пятидесяти годам стал гениальным баснописцем, а до тех пор сочинял плохие драмы. Тютчев же писал всегда одинаково хорошо. Читая ваши стихи, я никак не мог себе вообразить ни вашего лица, ни цвета ваших волос». — «Я тоже не мог себе представить, когда читал вас, брюнет вы или блондин». Брюсов пропустил мое неуместное возражение и продолжал: «Надо быть точным в выборе эпитетов. Вот у вас сказано в одном месте: «Под ароматною березой». Действительно, береза бывает иногда ароматна, но что может дать читателю этот трафарет?» — «Значит, надо непременно выдумывать новое?» — «Зачем выдумывать? Надобно так уметь писать, чтобы ваши стихи гипнотизировали читателя. Музыкант передает ощущаемые им звуки пальцами, а поэт — словами. Задача обоих — покорить внимание публики и посредством мертвого материала вызвать слова и звуки к действительной жизни». — «Однако какая масса не понимает Бальмонта». — «Да, над ним многие смеются, но что же из этого? Не всем дана способность оценить искусство. Лично я считаю Бальмонта одним из величайших поэтов наших дней, но не могу я ходить по гостиним и читать всем «Будем, как солнце». Не понимают — тем хуже для них».

В заключение Брюсов с похвалой отозвался о юном поэте Викторе Гофмане. Гофман был годом меня моложе и учился на юридическом факультете. Это был скромный близорукий юноша в пенсне, с землистым лицом и большими, будто испуганными глазами.

13 марта [1904 г.] в Историческом музее на лекции Бальмонта «Уолт Уитмен» встретил я Брюсова. «Что вы

никогда не зайдете в «Весы»?» — «Зайду непременно подписаться». — «Да не подписаться, а я вам дам работу. Приходите во вторник». В ближайший вторник я явился в редакцию «Весов». Здесь, кроме Брюсова, были: надменный, с красным носиком, тщедушный Бальмонт, Вячеслав Иванов, небрежно одетый, в усах, с пряжкой от галстука на затылке, похожий на провинциального педагога, и жена его Зиновьева-Аннибал, полная подрисованная дама. Брюсов вручил мне для рецензии брошюру Боцяновского о Вересаеве. Рецензия была набрана, но не успела войти в апрельскую книжку и осталась у меня в корректуре.

Вместе с издателем «Весов» Поляковым на вторниках бывали: фактический редактор Брюсов, Бальмонт; Андрей Белый, рассеянно-нервный юноша в пышных кудрях; Балтрушайтис, В. Иванов, Пантюхов; быстроглазый с южным профилем Ликиардопуло, полугрек, полуитальянец, впоследствии секретарь «Весов»; из художников — угрюмо-желчный, в безукоризненно-модном костюме Феофилактов; высокий, длиннолицый, в бархатной куртке Россинский; скромный и тихий Арапов. Раз встретил я здесь Борисова-Мусатова, молчаливого болезненного горбуна. В «Весках» можно было видеть знатока немецкой литературы щеголеватого М. Я. Шика, с пробором и моноклем, и поэта А. А. Курсинского: это был один из первых по времени русских символистов, обидчиво-мнительный блондин с бородкой.

В 1906 г. московский купец Николай Пав[лович] Рябушинский основал журнал «Золотое руно». Дело было задумано широко. Под редакцию наняли особняк на Новинском бульваре; кроме издателя редакционный комитет составляли: заведующий литературным отделом благодушный С. А. Соколов (Кречетов), художник Н. Я. Тароватый и корректный секретарь Г. Э. Тастевен. Был собственный бухгалтер, трое артельщиков. Текст печатался параллельно по-русски и по-французски; для стихотворных переводов выписан был из Парижа поэт Эсмер Вальдор, не знавший ни одного русского слова. Через год он женился на московской барышне и уехал с женой в Париж, обучившись в совершенстве русским непечатным ругательствам. В день выхода первого роскошного номера рассыльный, принесший его издателю, получил сто рублей на чай. По четвергам на вечерних приемах сотрудникам предлагалось шампанское, красное и белое вино, ликеры, сигары, фрукты, чай и лакомства. Мне Н. П. Рябушинский всегда наливал шампанского, уверяя, что оно мне «идет». Для входа на четверги необходимо было иметь каждый раз особое печатное приглашение. Иногда Тастевен и секретарь «Весов»

Ликиардопуло, с перьями за ухом, исполняли под пианино «танец секретарей». На четвергах познакомился я с кокетливой поэтессой Л. Н. Столицей.

Н. П. Рябушинский, молодой, жизнерадостный миллионер, не лишен был вкуса и дарования. Богатство мешало ему быть только художником. Вынужденный печатать в своем журнале одних декадентов, Рябушинский искренне недоумевал, отчего современные авторы не пишут «как Тургенев». Этой дерзости ему не простили. «Весы» воздвигли гонения на конкурента, начались процессы, массовые уходы сотрудников, и журнал года через три погиб.

В Москве я начал бывать на средах Литературно-художественного кружка. 31 октября [1906 г.] чествовалось семидесятилетие Боборыкина. Юбиляр, розово-желтый, как шар голландского сыру, сидел подле жены, скромной старушки в покойницком чепце. Здесь же собиралось Общество свободной эстетики. Я был в числе членов-учредителей и вскоре познакомился с кряжистым В. И. Суриковым, с дьячкоподобным Ап. Васнецовым, с говорливым и бойким Грабарем. Сюда являлся переводчик Бодлера Л. Л. Кобылинский (Эллис), в мокрых облепленных грязью ботинках и с гордым видом.

В Москве открылось новое издательство «Мусагет»; туда пригласил меня Андрей Белый. Редакционный кружок состоял главным образом из теософов, поклонников Штейнера. Редакция помещалась на Пречистенском бульваре, близ памятника Гоголю. На стенах портреты Гете, Шиллера, Канта, Толстого, Соловьева и прочих русских и немецких писателей. В кухне постоянно кипел самовар. Пожилой хмурый артельщик разносил сотрудникам чай в больших чашках и мятные пряники [...]

В конце января [1910 г.] приехал из Петербурга Вячеслав Иванов и остановился в «Мусагете». Вся редакция давала гостю ужин в «Праге». В общем зале сдвинули несколько столов. В. Иванов, уже прославленный и признанный мистагог, с облезлыми рыжими кудрями и жидкой бородкой, походил на стертый образ Спасителя. Он скромно спросил себе «расстегайчика».

Поселился я на Смоленском рынке в номерах «Дон». Здесь же обитал Эллис. В «Дону» жилось привольно. Это был осколок старой Москвы. По коридору чистые половики, горят радушно керосиновые лампы. Хозяйка оказывала нам кредит. Эллис, как старейший и почтеннейший из жильцов, занимал лучший номер, напротив уборной. С утра он зябко

дремал, понутив лысую голову, к вечеру вставал и уходил в «Мусагет». Никогда не обедал и целый день пил стаканами жиденький чай с лимоном. От природы чуждый быту, собственности, Эллис жил как птичка на ветке.

Осенью сижу один в «Мусагете». Звонок. Входит видный, с продолговатым породистым лицом медлительный молодой человек. Щеки обветрены, взгляд сонный и неподвижный. «С кем имею удовольствие?» — «Блок».

Впервые я виделся с Блоком в ноябре 1906 года на вечере у Брюсова. Тогда он казался свежим юношей цветущего здоровья. В его улыбке и взгляде было нечто от Иванушки-дурачка. Весной 1911 года в Петербурге зашел я к Блоку утром и застал его за непочатой бутылкой. «Садитесь, будем пить коньяк». Мне надо было узнать, скрипит ли железный ангел на колокольне Петропавловского собора. Блок вызвался навести справки и вскоре меня уведомил, что ангел действительно скрипит.

27 октября [1911 г.] в Обществе свободной эстетики Ф. А. Степун читал доклад «О философии пейзажа». На вечере хотел быть французский живописец Матисс. Перед началом чтения вбежал взволнованный, сияющий Брюсов с тетрадью для почетных посетителей; за ним с пером и чернильницей семенил секретарь. Показался Матисс, здоровый рыжий детина с развратной, чисто французской физиономией. Его усадили на видном месте. Матисс выслушал доклад, не понимая ни слова. Кто-то прочел стихи. Матисс задумчиво отбивал пальцами такт, делая вид, что считает стопы.

В начале 1912 года одно петербургское издание [журнал «Современник»] пригласило меня заведовать литературным отделом [...] Поселился я на Екатерингофском проспекте. Моя комната пленила меня старинной мебелью, чайным прибором из красной меди, отсутствием телефона и электричества.

Беллетрист Ремизов любил подшутить. То угостит запеканкой от Елисеева под видом старой домашней, то расскажет о небывалой смерти какого-нибудь здравствующего приятеля, то обольет одеколоном.

А. А. Блок жил нелюдимо. Изредка он приглашал меня обедать и читал потом свои новые стихи. В юности Блок увлекался сценой и тоже ходил к Далматову.

А. М. Кожебаткин — земляк мой и сверстник по [Нижегородскому дворянскому] институту. Он и М. А. Цявловский моложе меня года на два. Цявловский был худенький мальчик, шалун и непоседа. После театра стал увлекаться Пушкиным и сделался одним из лучших знатоков его. Близорукий, сутуловатый Кожебаткин еще в школе мечтал издавать журнал. Так наши склонности определились с детства.

До масленицы 1913 года я прожил в Петербурге. Теперь я был признанный писатель с безукоризненным именем. Все редакции передо мной открылись. Я зарабатывал много.

За год перед тем в подвале на Михайловской площади открыт был литературный кабачок [«Бродячая собака»]. Сюда собирались литераторы, живописцы, музыканты, актеры. Их привлекала дешевизна буфета и даровой вход, а публика валом валила смотреть знаменитостей. Окон в подвале не было. Две низкие комнаты расписаны яркими, пестрыми красками, сбоку буфет. Небольшая сцена, столики, камин. Горят цветные фонарики [...]

Н. С. Гумилев в литературе был мой противник, но встречались мы дружелюбно. При первом знакомстве в «Бродячей собаке» изрядно выпили и зорко следили друг за другом. «Ведь вы охотник?» — «Да». — «Я тоже охотник». — «На какую дичь?» — «На зайцев». — «По-моему, приятнее застрелить леопарда». — «Всякому свое». Тут же Гумилев вызвал меня на литературную дуэль: продолжить наизусть любое место из Пушкина. Выбрали секундантов, но поединок не состоялся: всем хотелось спать.

3 апреля [1913 г.] в Москве я присутствовал на юбилее Румянцевского музея послом от нашей [Нижегородской губернской] архивной комиссии. Вереницей тянулись мундиры и фраки с речами и адресами. От Петербургского университета непомерно толстый Шляпкин: живот выпирал у него откуда-то из-под мышек, казалось, плечи не выдержат тяжести, затрещат и лопнут. Дряхлый, безносый Корш от Академии наук. Его под руки ввели на кафедру; в вицмундире с двумя звездами Корш говорил твердо, поблескивая глазами. Л. М. Савелов, застенчивый русский великан в камергерском мундире, сбился и скомкал речь. Брюсову (делегат от кружка) совсем не к лицу был фрак. В публике сидел

историк Иловайский, восьмидесятилетний мощный старик в рыжеватом парике. Он саркастически улыбался.

Борису Влад[имировичу] Никольскому было в то время лет за сорок. Представительный, плотный, лысый, с монгольского склада лицом и длинными седеющими усами, он держался ровно. Но под наружной выдержкой кипел горячий характер. Смеялся Никольский громко, говорил много. Холодные глаза его всегда оставались неподвижными, точно незаведенные часы.

Огромная квартира на Офицерской была запружена книгами. В несметной библиотеке имелись редкие библиографические сокровища. Издания Катулла, все, от первого до последнего (Никольский был специалист по Катулле); уники Лондонского библиографического общества, отпечатанные особым шрифтом с отдельными рисунками для титульных букв; редчайшие фолианты по римскому праву. Из магазинов прибывали ежедневно кипы новейших изданий. Библиотека занимала две огромные комнаты и кабинет; книги теснились в гостиной, в передней и в задних покоях. В 1913 году к Никольскому перешло по завещанию пять тысяч томов библиотеки тестя его С. Н. Шубинского, редактора «Исторического вестника»; для нее пришлось нанять на Подъяческой отдельную квартиру. Раз Никольский водил меня туда. Книги Шубинского хранились на особых полках в прекрасных сафьяновых и кожаных переплетах.

Никольский владел рукописями Фета и разрешил мне заняться ими. В библиотеке он поставил для меня отдельный столик, приготовил бумагу, карандаши и выдал все фетовские тетради. Ходил я заниматься недели две. В кабинете рядом сидел хозяин за грудой бумаг.

Это был изумительный собеседник, обладавший способностью в совершенстве подражать голосу и манерам кого угодно. Изображая в лицах людей умерших, он словно воскрешал их. По точности, с какой он представлял живых, известных мне современников, я мог судить о сходстве его в передаче мертвых Майкова, Полонского, Страхова, Победоносцева и Вл. Соловьева.

У В. В. Розанова бывал я по воскресеньям. Он жил тогда на Коломенской. В кабинете иконы с лампадкой, большой бюст Пушкина; на подставке из черного бархата гипсовая помертвая маска Н. Н. Страхова. Несколько книжных шкапов и на отдельной полке все сочинения хозяина в красном сафьяне. За чайным столом у В[асилия] В[асильевича]

дышало провинцией, оседлым уютом; казалось, сидишь не в Петербурге, а в Ардатове, не у литератора, а у педагога или чиновника. Варенье, котлеты от обеда, початый домашний пирог. В[асилий] В[асильевич] набивает папиросы, поспеивается, пьет чай под тиканье часов.

При мне у Розанова бывали: балалаечник В. В. Андреев, всегда веселый, с наружностью доброго Мефистофеля, Ремизов, Кузмин, Сологуб с женой, художник Лукомский, поэты Пимен Карпов и Тиняков. Приходил беллетрист Добронравов и пел семинарским басом под рояль: «Любви все возрасты покорны».

В[асилий] В[асильевич] очень любил меня. Однажды обнял и с нежностью сказал: «Какой тоненький, настоящий поэт».

В Москве на женских курсах Полторацкой училась Надежда Григ[орьевна] Львова, дочь небогатых родителей, уроженка Подольска. Я познакомился с Львовой в 1911 году; тогда ей было лет двадцать. Настоящая провинциалка, застенчивая, угловатая, слегка сутулая, она не выговаривала букву «к» и вместо «какой» произносила «а-ой». Ее все любили и звали за глаза Надей. Пробовала она писать стихи; пробы выходили плоховаты, но на беду ей случилось познакомиться с компанией молодых московских литераторов. Глава их, опытный стихотворец, выправил и напечатал стишки Нади в толстом журнале. Девочка поверила, что у нее талант.

Прошло два года. Встретившись с Надей проездом через Москву в кружке, я чуть не ахнул. Куда девалась робкая провинциалочка? Модное платье с короткой юбкой, алая лента в черных волосах, уверенные манеры, прищуренные глаза. Даже «к» она выговаривала как следует. В кружке литераторы за ужином поили Надю шампанским и ликерами. В ее бедной студенческой комнатке появились флаконы с духами, вазы, картины, статуэтки.

Во второй половине ноября 1913 г. я приехал в Москву и раза два видел Надю. 24 ноября в воскресенье был я на именинах. Надя вызвала меня к телефону. Из отрывистых слов я понял, что ей нестерпимо скучно. «Скучно, прощайте!» Домой я возвратился поздно. Едва успел сесть утром за самовар, как меня пригласила к телефону вчерашняя именинница. «Слышали новость? Львова застрелилась».

Я отправился на панихиду в Крапивинский переулок, в пестрый дом Иерусалимского подворья, где жила Надя. Выходя из номеров, столкнулся с почтальоном: он нес последнее Надино письмо, посланное мне перед моим отъездом из Нижнего и теперь возвратившееся в Москву. Комнатка

Нади была полна. Родители, сестры, брат, подруги по курсам, литераторы, слезы, цветы, венки. Надя лежала как живая в белом гробу, в белом платье; глаза прищурены, губы тревожно, по-детски полуоткрыты. Мать, простая женщина, не могла подняться с колен. «Надя! Надюша! Надя, девочка моя!» — кричала она. Отец — одно из славных русских лиц — крепился. Красивый, похожий на покойницу, брат-студент поддерживал порядок.

Корней Чуковский убедил меня переселиться в Куоккалу. Я снял на весь июнь комнату при лавке у русских хозяев. Это была мещанская семья: лавочница с двумя дочерьми. Девицы старались походить на барышень.

Обедать ходил я к Чуковскому. У него по воскресеньям бывали гости: писатели, художники, дамы и И. Е. Репин.

Репину только что минуло семьдесят лет. Маленький, худенький, он разговаривал басом. Меня старик полюбил и нарисовал пером мой портрет в «Чукоккале», альбоме, который Чуковский завел для воскресных гостей.

Иногда на даче Репина «Пенаты» устраивался вегетарианский обед. На него я являлся, плотно закусив. Гостей ожидал суп из сена и грибные котлетки, на десерт орехи и виноград. Все подавалось сразу. Круглый стол вращался и делал прислугу лишней. Для осуществления равенства кухарки, прачки и дворник садились с господами [...] На обед избирался по запискам председатель; раз выбор пал на меня, и по уставу я должен был сказать речь. Здесь я встречал скульптора Гинцбурга, поэтессу Гриневскую, Н. И. Кульбина. Подруги Репина Нордман-Северовой не было в этом году в Куоккале: она умирала за границей, и при мне пришло известие о ее кончине.

Репин, Чуковский и я ездили вместе в Петербург смотреть музей императора Александра III [нынешний Русский музей]. И[лья] Е[фимович] очень хвалил Брюллова и указал нам, откуда смотреть на «Последний день Помпеи»: надо встать справа за дверь. Мы стояли перед «Запорожцами». Мимо серовской «Иды» И[лья] Е[фимович] прошел отплевываясь и не глядя: басок его гудел искренним раздражением.

Я получил от Репина в подарок акварельный автопортрет.

«ПОЭЗИЯ ЕГО ПАРТИЙНА...»

(Воспоминания С. С. Шамардиной о Вл. Маяковском)

Публикация И. И. Аброскиной

Начало 1970-х годов. Мы в доме друзей Маяковского. Легко ведем разговор, потому что кажется, хорошо знаем биографию поэта, близких ему людей, взаимоотношения.

Но вот входит женщина. Она очень немолода, но первое впечатление — какая красивая: прекрасные аквамариновые глаза, в движениях, в манере говорить — достоинство, женственность. Нас знакомят: «Софья Сергеевна Шамардина. Друг Маяковского. Вы, конечно, знаете ее?» Чувствуя наше замешательство, помогают: «Сонечка-сестра», «Сонка». Появляется беспокойство, вспоминаются строки из трагедии «Владимир Маяковский»:

Что же, значит, ничто любовь?
У меня есть Сонечка-сестра.
Милые, не лейте кровь,
Дорогие, не надо костра.

И еще у Северянина:

Звонок. Шаги. Стук в дверь.
— Войдите!—
И входит девушка [...] очей своих эмаль
Вливает мне в глаза [...] бледна,
Ее глаза смелы и дики:
— Я Сонечка Амардина —

И дальше: «Сонка с душою взрослого ребенка», «Вся сущность Сонкиных речей» (Колокола собора чувств. Тарту, 1925).

Друзья Маяковского рассказывают нам, как в 1915 году Владимир Владимирович признавался, что Сонка была его единственной любовью и только на ней он хотел бы тогда жениться. И пока писалась поэма «Облако в штанах», в четвертой главе была женщина по имени «Сонка». А переделал он «Сонку» в «Марию», потому что хотел, чтобы образ был собирательный, а имя более женственное.

Софья Сергеевна Шамардина (1894—1980) приехала в 1913 году из Минска в Петербург учиться на Бестужевских курсах.

Умная, увлекающаяся, ищущая, она стала дружна со многими поэтами, литераторами, артистами, художниками — Маяковским, К. И. Чуковским, В. Хлебниковым, И. Се-

веряниным, братьями Д. Д. и В. Д. Бурлюками; очень хорошо почувствовала новое в искусстве, верно оценила его право на жизнь.

Первая мировая война резко меняет образ жизни Софьи Сергеевны — она уезжает из Петрограда, становится сестрой милосердия.

Октябрьская революция и гражданская война делают ее профессиональным партийным и советским работником: она — секретарь земотдела Тюменского губревкома, член коллегии уездного ЧК в Тобольске, председатель главполитпросвета и член коллегии Наркомпроса Белоруссии. В 1927—1930 годах — в Москве — член президиума ЦК Рабис.

В 1960-х годах С. С. Шамардина написала воспоминания о Маяковском. Они начинаются с момента их знакомства, с осени 1913 года, и кончаются 1930 годом. Но больше всего в них о 1913—1914 годах, о самом начале творческой биографии Маяковского. И прежде всего воспоминания интересны психологическим рисунком образа Маяковского, выявлением тех черт характера, которые не лежат на поверхности, показом его в человеческих взаимоотношениях.

Начало воспоминаний Шамардиной — это начало публичных выступлений Маяковского, первые его поездки в Петербург.

Впервые Маяковский поехал в Петербург по приглашению общества художников «Союз молодежи» в середине ноября 1912 года для участия в выставке, где он экспонировал свою картину — портрет Р. П. Каган. Вначале связь Маяковского с обществом художников объяснялась, конечно, и тем, что по профессии он был художником. Даже в 1918 году профсоюзный билет ему был выдан Профессиональным союзом художников-живописцев нового искусства (см. ГММ, р-303), и только в 1921 году Мосгубрабис выдает членский билет, где в рубрике «профессия» записано: «Художник (поэт)» (там же, р-304).

Последующие поездки Маяковского в Петербург — это участие в диспутах, выступления на вечерах. Шамардина рассказывает, что она слышала Маяковского на Бестужевских курсах, в Тенишевском училище, артистическом подвале «Бродячая собака», основанном в 1912 году молодым режиссером Борисом Константиновичем Прониным, где многие посетители для Маяковского — не случайные люди.

Так, художник Алексей Александрович Радаков был редактором журнала «Сатирикон» (позднее «Новый сатирикон»), в котором с 1915 года Маяковский печатал свои

«гимны», а в марте 1917 года в журнале «Новый сатирикон» публиковались отрывки из 2-й и 3-й частей поэмы «Облако в штанах», исключенные в 1915—1916 годах царской цензурой. С Радаковым Маяковский служил во время первой мировой войны в Военной автомобильной школе. На книге «Облако в штанах» (1915) поэт делает дарственную надпись: «Дорогому А. А. Радакову любящий Маяковский» (ГБЛ, МК XII.A7).

8
Художница и поэтесса Елена Генриховна Гуро, как и Маяковский, участвовала в выставках «Союза молодежи», примыкала к группе кубофутуристов, оформляла альманах «Садок судей» II (1913), была вместе с Маяковским, Хлебниковым, Крученых и др. автором опубликованного в этом альманахе манифеста футуристов. Как верно замечает Н. И. Харджиев: «В стихах и прозе Елены Гуро проходит образ поэта-мученика, одинокого и непонятого буржуазным обществом. Поэт Елены Гуро близок тому образу поэта — трагического и непризнанного пророка, который с особенной силой выражен в трагедии «Владимир Маяковский» (Литературное наследство, т. 65, 1958, с. 405).

Посмертная выставка Е. Гуро, которую посетили Маяковский и Шамардина, была организована «Союзом молодежи» зимой 1913/14 года.

Алексей Елисеевич Крученых — один из первых в России поэтов-футуристов. Вместе с Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком и другими он активно участвовал в диспутах, провозглашал футуристические манифесты, был одним из авторов сборников «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Садок судей» II (1913), «Рыкающий Парнас» (1914).

О художнике и поэте Давиде Давидовиче Бурлюке, своем соратнике по утверждению нового, Маяковский писал в автобиографии: «...Всегдашней любовью думаю о Давиде. Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом... Всовывал книги. Ходил и говорил без конца... Выдавал ежедневно 50 копеек. Чтоб писать не голодая» (ПСС, т. I, с. 20).

Очень близок футуристической молодежи был врач, художник, поэт, музыкант Николай Иванович Кульбин. Его дом был открыт для всех приверженцев нового искусства, там всегда можно было встретить гостеприимство, понимание и единомышленников. Достаточно емко сказала о нем газета «Новое время» (1917, 8(21) марта): «...специалист по психологии и внутренним болезням был приват-доцентом Военно-медицинской академии, читал в народном университете курс «Свободное искусство как основа жизни»...

В области медицины Николай Иванович отличался самостоятельностью взглядов и творчеством. На основании психологических исследований... он выработал теорию художественного творчества. Эту теорию он применял к музыке, изобразительным искусствам и словесности...» В. И. Каменский писал: «Психология навела Кульбина на новые дороги искусства, и он открыл свою деятельность в искусстве в 1907 году. Ключом к открытиям Кульбину служит замеченное им простое и величайшее соображение, еще не применявшееся нигде: законы гармонии, законы творчества — законы природы» (ф. 1497, оп. 1, ед. хр. 147, л. 1 об.).

Позже, в 1914 году, в Москве Шамардина встречает у Маяковского Сергея Михайловича Третьякова. Поэт, драматург, автор популярных в 1920-е годы пьес «Рычи, Китай!», «Противогазы», «Хочу ребенка», Третьяков был членом литературных групп Леф и Реф, сотрудничал в журналах «Леф» и «Новый Леф».

Председатель общества художников «Союз молодежи» (1911—1917) Л. И. Жевержеев вспоминал: «Сорганизовать более одной выставки [художников] в год было просто невозможно... А нам сидеть сложа руки... не терпелось... Отсюда тяга наша к общению с художниками слова, в первую очередь с поэтами... В... зиму 1912—1913 годов начались совместные выступления на диспутах, большинство которых в Петербурге устраивалось... в помещении Троицкого театра (ныне ул. Рубинштейна, 18)... Отсюда поиски адекватных нашим стремлениям драматургических произведений» (ф. 2577, новое поступление). Так Маяковский и «Союз молодежи» пришли к постановке трагедии «Владимир Маяковский». Спектакль шел на сцене арендованного союзом театра «Луна-парк», бывшего театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской ул. (сейчас — ул. Декабристов); репетиции проходили в Троицком театре. Режиссером спектакля был сам Маяковский, его помощником по постановке — В. Р. Раппапорт, принимавший участие в 1927 году в постановке спектакля «Двадцать пятое» («Хорошо!»). Роли преимущественно исполняла студенческая молодежь. Спектакли состоялись 2 и 4 декабря 1913 года. Пресса, хотя и многочисленная, не давала на них серьезных рецензий. Чаще всего это была либо информация о спектакле, либо желчные выпады. Так, например, Н. Россровский в «Петербургском листке» (1913, 13 декабря) называл представление спектаклем «душевнобольных», а имени Маяковского даже не захотел открыть, чтобы не создать ему «славы Герострата»..

Поэтому воспоминания присутствовавших на спектакле представляют безусловный интерес. Среди тех, кто пишет: поэт Б. К. Лившиц (см. Полутораглазый стрелец. Л., 1933), который, в частности, зафиксировал присутствие Блока на спектакле; режиссер А. А. Мгебров (см. Жизнь в театре. Л., 1933); посещение 4 декабря «спектакля футуристов» отметил в своей записной книжке Вс. Мейерхольд (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 785, л. 220). Воспоминания Шамардиной производят впечатление достоверности и создают ощущение сопричастности происходящему на сцене и в зрительном зале. Интересна переданная ею оценка игры Маяковского балетмейстером А. Г. Шором.

Шамардина упоминает также об участии Маяковского в первом турне футуристов (вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским). Подробности о турне (Первой олимпиаде российского футуризма) мы узнаем из воспоминаний Вадима Баяна, поэта, «мецената» (как называет его Шамардина), субсидировавшего олимпиаду. В. Баян рассказывает, что в конце 1913 года ему в Симферополь написал И. Северянин: «...я на днях познакомился с поэтом Владимиром Маяковским, и он — гений. Если он выступит на наших вечерах, это будет нечто грандиозное. Предлагаю включить его в нашу группу» (Маяковский в Первой олимпиаде футуристов. — ГММ, № 13405). Маяковский, Д. Бурлюк, И. Северянин и В. Баян выступали с докладами и с чтением своих стихов в январе 1914 года в Симферополе, Севастополе, Керчи. В Керчи между Маяковским и Бурлюком — Северяниным и Баяном произошел разрыв, неизбежность которого была очевидной с самого начала. В. Баян писал об этом: «...мы с Северяниным устроили в гостинице совещание по вопросу организации нового турне и составления декларативного доклада... решено было пригласить единомышленника неокритика Виктора Ховина, а для полноты ансамбля — С. С. Шамардину, которая и выступала с нами... в качестве первой артистки-футуристки... читая наши стихи» (там же). После разъединения Маяковский, Бурлюк и присоединившийся к ним Каменский выехали в Одессу, затем в Николаев, Киев, Минск, Казань и др. города. Репертуар группы Северянина изменился. Как вспоминает Шамардина, «по Северянину, кроме Игоря Северянина, в русской литературе было еще только два поэта — Мирра Лохвицкая и Фофанов. Потом был признан еще Брюсов». Справедливость этого замечания подтверждают хранящиеся в ЦГАЛИ мемуары Северянина «Уснувшие вёсны», в которых он дает высокие оценки названным поэтам, а о К. М. Фофанове говорит, что это «...выдающийся

русский поэт, временами достигавший гениальности!» (ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 13, л. 14).

Титульный лист книги Северянина «Громокипящий кубок» с дарственной надписью автора Шамардиной хранится в ЦГАЛИ (см. там же, ед. хр. 56).

Отношения между Маяковским и Шамардиной, прерванные на многие годы, возобновляются во второй половине 1920-х годов.

Шамардина вспоминает выступления Маяковского 27—29 марта 1927 года в Минске, в Партийном клубе им. К. Маркса и в Доме работников просвещения, с докладом «Лицо левой литературы» и с чтением стихов. Журналист Семен Самуилович Кэмрад, исследовавший творческую биографию Маяковского, рассказывал Шамардиной о литературных опытах рабочего-поэта Семена Пилитовича, показывавшего Маяковскому свои стихи.

С 1927 года Шамардина и ее муж Иосиф Александрович Адамович работали в Москве и были очень дружны с Маяковским. Иосиф Александрович был крупным партийным и советским работником: наркомом воендел и наркомом внутренних дел Белоруссии, председателем Совнаркома Белоруссии, членом президиума ВСНХ СССР и членом ЦИК СССР. V том Собрания сочинений Маяковского (1927) с его дарственной надписью Адамовичу хранится в ЦГАЛИ (см. ф. 2577, новое поступление). В ЦГАЛИ поступила также книга Маяковского «Для голоса» (1923) с дарственной надписью Шамардиной: «Сонечке Вол» (там же).

Пьеса Маяковского «Баня», на чтении которой присутствовала Шамардина, впервые была автором прочитана друзьям на своей квартире в Гендриковом переулке 22 сентября 1929 года.

Среди присутствовавших на чтении был и Василий Абгарович Катанян — поэт, критик, литературовед. Будучи сотрудником редакции тифлисской газеты «Заря Востока» и акционерного общества «Заккнига», он в 1926 и 1928 годах подготовил к изданию в Тифлисе четыре книги Маяковского: «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Сифилис» и «Что ни страница, то слон, то львица». Переехав в Москву, Катанян стал секретарем журнала «Новый Леф».

Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший пьесы «Мистерия-буфф» (1921) и «Клоп» (1929), сразу же взялся и за постановку «Бани». 23 сентября Маяковский уже читал пьесу на заседании художественно-политического совета театра Мейерхольда. Мейерхольд говорил тогда: «Такая

легкость, с которой написана эта пьеса, была доступна в истории прошлого театра единственному драматургу — Мольеру... Маяковский начинает собой новую эпоху, и мы должны в его лице приветствовать именно этого крупнейшего драматурга, которого мы обретаем» (В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. II. М., 1968, с. 216—217).

Маяковский читал пьесу также на квартире у Мейерхольда и его жены, Зинаиды Николаевны Райх, актрисы Гостим, исполнявшей в спектакле «Баня» роль Фосфорической женщины.

В январе 1930 года режиссер Сергей Эрнестович Радлов от имени Центрального управления государственными цирками обратился к Маяковскому с просьбой написать сценарий для циркового представления на тему «1905 год». А 28 февраля Маяковский уже читал сценарий, получивший название «Москва горит», на фабрике Трехгорной мануфактуры. После обсуждения сценария была принята резолюция: «Работу т. Маяковского «Москва горит» (1905 год) считаем нужной и правильной и приветствуем цирк в его переходе на новые рельсы — отображения нужных нам тем...» (В. А. Катанян. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985, с. 487).

Публикуемые воспоминания С. С. Шамардиной хранятся в фонде Маяковского (ф. 336, новое поступление — машинопись); частично они были использованы З. С. Паперным в статье «Послушайте!» в книге: Маяковский и литература народов Советского Союза. Ереван, 1983, с. 94—104.

Следует обратить внимание на некоторые неточности, допущенные в воспоминаниях: летом 1917 года Маяковский в Москве не выступал — вероятно, Шамардина имеет в виду выступление 24 сентября 1917 года в Большой аудитории Политехнического музея с докладом «Большевики искусства» и с чтением поэмы «Война и мир» и поэтохроники «Революция»; выступления Маяковского в Минске состоялись в 1927, а не в 1926 году. О знакомстве Северянина с Маяковским см. также воспоминания Б. Лившица «Полутопаглазый стрелец».

Маяковского увидела и услышала первый раз осенью 1913 года в Петербурге, в медицинском институте. Лекцию о футуристах читал К. Чуковский, который и взял меня с собой в институт, чтоб показать живых, настоящих футуристов. Маяковского я уже знала по нескольким стихотво-

рениям, и он уже был «мой» поэт. Читала и «Пощечину общественному вкусу»... После Корнея Ивановича вышел на эстраду Маяковский — в желтой кофте, с нагловатым, как мне показалось, лицом — и стал читать. Никого больше не помню, хотя, наверно, были и Бурлюки и Крученых. После лекции Корней Иванович познакомил меня с Маяковским. Я с радостью согласилась — в изменение нашего с Корнеем Ивановичем плана о поездке после лекции в Гельсингфорс — ехать в «Бродячую собаку», т. к. туда же вместе с Чуковским направлялся и Маяковский. Мы приехали в «Собаку» часов в 12, Маяковский сначала ушел от нас, но скоро подсел к нашему столу рядом со мной. Я сидела между ним и Чуковским, счастливая и гордая вниманием поэта.

За нашим столом сидели сатириконцы (Радаков и еще кто-то), на которых тщетно пытался обратить мое внимание Корней Иванович. Мне уж никто не был нужен, никто не интересен. Мы пили вдвоем какое-то вино, и Маяковский читал мне стихи. О чем мы говорили, я не помню. Помню только, что Корней Иванович не раз взывал ко мне: «Пора домой», «Сонечка, не пейте», «Сонка, я вижу, что поэт оттеснил бедного критика» и т. п. Только когда у Корнея Ивановича началась мигрень, мы вышли на темную, пустую Михайловскую площадь — Маяковский, Корней Иванович и я.

Корней Иванович ворчал, недовольный тем, что мы так долго сидели в «Бродячей собаке», что у него болит голова, а надо отвозить меня.

«Я ее провожу», — сказал Маяковский, Корней Иванович заколебался. Провожатый казался ему не очень надежным. Но сама провожаемая совсем не протестовала. Мигрень у Корнея Ивановича была сильная, и она решила вопрос. Он очень торжественно и значительно поцеловал меня в лоб и сказал: «Помните, я знаю ее папу и маму». Я жила на какой-то линии Васильевского острова, недалеко от Бестужевских курсов, на которых довольно старательно училась до встречи с Маяковским. Ходила на лекции, слушала Туган-Барановского, даже прочла первую главу «Капитала» [...] Едем. А мост разведен. «Едем к Хлебникову, хотите?»

«Но ведь он спит».

Маяковский уверяет, что это ничего. Не помню, где жил Хлебников. Приехали, разбудили. Поставили в стакан увезенные из «Собаки» какие-то белые цветы.

Заставили Хлебникова читать стихи. Он покорно и долго читал. Помню его тихое лицо. Какую-то очень ясную улыбку.

Я сидела за спиной Маяковского на диване. Спать не хо-

телось. Маяковский говорил о Хлебникове, о том, какой это настоящий поэт. О своей любви к нему.

Было уже совсем светло, когда мы, кажется, задремали, а часов в 10 утра — очень голодные, так как у Хлебникова ничего не было и ни у меня, ни у Маяковского не было денег, — мы пошли завтракать к Бурлюкам, Давиду и Владимиру. Кто-то из них мне показался очень белоподкладочным студентом. Кажется, Владимир. И не понравился.

Очень смутно помню квартиру, где жили Бурлюки — какая-то холодноватость в доме. Маяковский с пристрастием допытывался, нравятся ли мне Бурлюки. Пили чай, что-то ели и расстались днем, чтоб встретиться вечером...

С этого дня прочно был отложен на неопределенное время «Капитал». На лекции почти не ходила — некогда. Только для очистки совести сдала два зачета — латынь и французский язык. Юридические дисциплины так и не двинулись с места.

Но на вечерах футуристов, в том числе и на Бестужевских курсах, я, конечно, бывала всегда. Помню, как раскалывалась аудитория на друзей и недругов поэта. Радовалась, когда на сторону Маяковского становились курсистки, не барышни, а серьезные девушки, которые приходили слушать Маяковского не ради скандальчиков, почти неизбежных, а ради него самого, его стихов.

Всех своих знакомых стала расценивать в зависимости от их отношения к футуристам, и прежде всего к Маяковскому. Вместе бывали на художеств[енных] выставках футуристов. Помню посмертную выставку Елены Гуро.

Не забывается весь облик Маяковского тех дней. Высокий, сильный, уверенный, красивый.

Еще по-юношески немного угловатые плечи, а в плечах косая сажень. Характерное движение плеч с перекосом — одно плечо вдруг подыметя выше, и тогда правда — косая сажень.

Большой, мужественный рот с почти постоянной папиросой, передвигаемой то в один, то в другой уголок рта. Редко — короткий смешок его.

Мне не мешали в его облике гнилые зубы. Наоборот, казалось, что это особенно подчеркивает его внутренний образ, его «свою» красоту.

Особенно, когда он — чуть нагловатый, со спокойным презрением к ждущей скандалов уличной буржуазной аудитории — читал свои стихи: «А все-таки», «А вы могли бы», «Любовь», «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего»...

Красивый был. Иногда спрашивал: «Красивый я, правда?» Однажды сказал, что вот зубы гнилые — надо вставить, я запротестовала — не надо! И когда позднее, уже в 1915 или 1916 г., я встретила его с ровными, белыми зубами — мне стало жалко [...]

...Его желтая, такого теплого цвета кофта. И другая — черные и желтые полосы. Блестящие сзади брюки с бахромой. Цилиндр. Руки в карманах.

«Я в этой кофте похож на зебру», — это про полосатую кофту перед зеркалом.

«Нет, на спичечную коробку», — дразнила. Он любил свой голос, и часто, когда читал для себя, чувствовалось, что слушает себя и доволен: «Правда, голос хороший? — Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего»... Льется глубокий, выразительный, его особого, маяковского, тембра голос. Вот он ходит из угла в угол и уже не старые свои строчки читает, а наговаривает в своих таких особенных интонациях — новое. И уже не голос свой слушает, а смысл и строй стиха. Вот сказал так — прошел по комнате, повторил. Вот переставил слово. Вот заменил другим. И долго выхаживает каждую строчку. И я уже забыта, сижу в уголке, не шевелясь. М[ожет] б[ыть], я придумала, но кажется, точно помню родинку на носу. Падает на лоб прядь иногда уже промасленных волос. Вдруг остановится, спросит: «Нравится?» А то вдруг зачитает чужие стихи, и если утром ему вспомнились строчки (Мариенгофа?): «...черпали [воду] ялики, и чайки морские посещали берега», — то часто среди дня опять: «...черпали [воду] ялики, и чайки...» — голосом, который и слышишь и видишь в каких-то плавных, величавых линиях, а иногда в острых, угловатых. Голос Маяковского! Его надо было слышать. Почему-то любил стихотворение Ахматовой («Ахматкина» — называл ее шутя): «Мальчик сказал мне: «Как это больно!» И мальчика очень жаль...»

Я не помню ни дат, ни последовательности наших встреч. Ведь не думаешь в 18—19 лет, что когда-то будешь вспоминать то, что было [...]

Вспоминается, как возвращались однажды с какого-то концерта-вечера. Ехали на извозчике. Небо было хмурое. Только изредка вдруг блеснет звезда. И вот тут же, в извозчичьей пролетке стало слагаться стихотворение: «Послушайте, ведь если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно?.. Значит, это необходимо, чтоб каждый вечер над крышами зажигалась хоть одна звезда?»

...держал мою руку в своем кармане и наговаривал о

звездах. Потом говорит: «Получаются стихи. Только не похоже это на меня. О звездах! Это не очень сентиментально? А все-таки напишу. А печатать, м[ожет] б[ыть], не буду»

Помню забавный случай, жил Маяковский тогда на Пушкинской в «Пале-Рояле». Скромный маленький номер с обычной гостиничной обстановкой. Стол, кровать, диван. Большое зеркало овальное на стене. Это зеркало помню, потому что вижу в нем Маяковского и себя. Подвел меня к нему, обнял за плечи. Стоит и долго смотрит на себя. «Красивые,— говорит.— У нас непохоже на других». В этом номере хорошие бывали у нас часы. И когда появлялись деньги, то обязательно был рислинг и финики. При этом можно было не обедать — это не обязательно [...]

Бывали в «Бродячей собаке». Помню вечер, когда Маяковский читал там стихи. Помню неумемную истерику какой-то дамы кажется, после стихов «А все-таки». Помню и свое собственное предельно нервное напряжение в этот вечер. Какая сила громадная внутренняя была в этом юноше. Я в то время не знала о его (тогда уже прежней) юношеской политической деятельности. Но сила протеста и вызова буржуазному обществу, мещанству в его стихах чувствовалась потрясающе. Это было вовсе не излюбленное «Бродячей собакой» — Прониным эпатирование буржуазии. В самой же мне бродили еще совсем неосознанные настроения очень неопределенных протестов, и поэзия Маяковского, хоть еще и очень ранняя, жгла, как раскаленное железо.

Помню доктора Кульбина в «Собаке», и как я почему-то обиделась, когда он мне сказал, что я «очень приятная». — «Вы бы еще сказали «приятная во всех отношениях». А Маяковский говорит: «Глупая». К Маяковскому Кульбин относился с нежностью.

Помню одну ночь в «Собаке». Очевидно, было наводнение. Подвал «Бродячей собаки» был залит водой. «Собака» была закрыта. Не было света. На полу лежали бревна и доски, чтоб можно было ходить. Никого не было, Пронин был один, когда пришли мы с Маяковским. Потом еще кто-то подошел с девушкой, которую Пронин звал «Луной», а на самом деле она была Надя и училась в театральной школе.

Затопили камин. Жарили в камине баклажаны. Сидели у огня. Маяковский не позволял мне ходить по залитому водой полу и переносил меня на руках, шагая по бревнам. Нас принимали за брата и сестру и даже находили сходство. Мне нравилось это, потому что мне всегда больше хотелось быть сестрой. И из-за этого моего «пункта» было много

тяжелого в то время, ненужного, омрачившего нашу дружбу. Немножко я себя покалечила толстовством в самой ранней юности. А в эти годы я уж больше по привычке вегетарианствовала, а в вопросах пола еще не избавилась от всякой чепухи. Ну, словом, мне хотелось быть сестрой, но и терять Маяковского не хотела.

Бывало и смешно и трагично. Помню в этом свете невестую поездку в Финляндию. Зима. Под большими соснами в каком-то поселке — большой деревянный дом, вроде пансиона. По-домашнему уютная комната, камин, керосиновая лампа. Маяковский сидит и пишет, а я на полу у огня сижу и все время боюсь, что он ко мне подойдет. Помню, как он, внимательно принаравливаясь к моему вегетарианству, заказывает ужин. Яичницу заказал. А я сидела и ждала, когда он уснет. Иногда он меня представлял так: «Сонечка — сестра». А потом, когда заканчивал «Владимира Маяковского», говорит: «Там есть Сонечка-сестра».

«Владимир Маяковский» в театре на Офицерской. Я уже знаю наизусть пролог, слышала в чтении Маяковского много раз. Вместе с Маяковским люблю старика с кошками. «Я тысячелетний старик...» Часто читает: «...идите и гладьте, гладьте сухих и черных кошек...» И голос свой слушает. И про найденную душу, что «вышла в голубом капоте», говорит: «Садитесь, не хотите ли стаканчик чаю».

Помню подготовку спектакля. Какая-то история вышла с профессиональными актерами, поэтому играла всяческая студенческая молодежь. Ставил сам. Предлагал мне играть и что участникам заплатят по 30 рублей, — сказал. Днем встречались на репетициях. Показывал декорации, щиты, на которых были люди и вещи. Запомнились «слезы», с которыми женщина была [...] Спектакля в Петербурге ждали. На спектакле было много друзей и врагов. Театр был полон. Были театральные люди. Помню, как звучало каждое слово его, как двигался он. Скандала не было. Многие были разочарованы. В антракте после первого акта стою в группе театральщиков. Сейчас никого из них вспомнить не могу, кроме Шора, известного тогда не то балетмейстера, не то танцовщика. Он взволнованно говорит о танце поэта в I акте: «Ведь этого человека никто не учил, ведь это он сам сделал — удивительно! Хорошо!» А танец правда был сделан очень хорошо. Очень скупое, несколько движений, не беспорядочных, а собранных, очень выразительных. И еще слышу, говорят об этом спектакле и о трагедии «Владимир Маяковский» как о значительном явлении, и счастлива.

Зимой 1913 года познакомила Маяковского с Северяниным. Маяковский знал, что я встречаюсь с Северяниным, и часто издевался надо мной по этому поводу. Футуристом он его не считал никаким и отзывался о нем не очень лестно, хотя и достаивал его иногда легкой похвалы. А с этим эго-футуристом я познакомилась в Минске [...]

Осенью 1913 г. в Петербурге я зашла к Северянину. Он подарил мне свой «Громокипящий кубок» с надписью: «Софье Сергеевне Шамардиной ласково и грустно автор И. Северянин». На поэзо-концертах его бывала редко, по домой к нему в этот сентябрь заходила. Было довольно грустно от грустного лица жены, от вздохов матери. Иногда плакал ребенок. И мать и жена с ребенком, когда у Северянина кто-нибудь был, сидели в соседней комнате. Входить им в комнату Игоря было нельзя. До встречи с Маяковским общество Северянина все же доставляло мне удовольствие [...] По Северянину, кроме Игоря Северянина, в русской литературе было еще только два поэта — Мирра Лохвицкая и Фофанов. Потом был признан еще Брюсов. И однажды он нечаянно открыл Пушкина, прочитав «Я помню чудное мгновенье». Конечно, это был наигрыш. В комнате бамбуковые этажерочки, маленький, какой-то будуарный письменный столик, за которым он бездумно строчил свои стихи. Очень мне не нравилось и казалось унижительным для поэта хождение его по всяким высокопоставленным салонам с чтением стихов.

После моего знакомства с Маяковским Северянин признал и Маяковского. Я уж не помню, как я их познакомила. Маяковский стал иногда напевать стихи Северянина. Звучало хорошо. Кажется, были у них общие вечера и на Бестужевских [курсах]. Смутно вспоминаю об этом. Когда я уезжала в Минск, провожали меня Северянин с голубыми розами и Маяковский — с финиками. Маяковский острил по этому поводу и шутя говорил: «Тебя провожают два величайших поэта современности». А у Северянина было трагическое лицо [...] В соседнем купе группа молодежи. Спорят с каким-то почтенного вида, в мягкой шляпе, с длинными волосами, человеком — о футуристах, о Маяковском. Господин в шляпе возмущается, а молодежь сбрасывает с парохода современности и Пушкина, и Толстого. Кто-то начал читать Маяковского. Встречаю в спор на стороне молодых. Господин с длинными волосами возмущенно уходит. Мы провожаем его дружным смехом. И на основе любви к поэту Маяковскому в вагоне этом возникает у меня многолетняя дружба с Алешей Грипичем, учеником Мейерхольда, впо-

следствии режиссером. Это он читал стихи Маяковского в вагоне и спорил в защиту футуристов. Этот вагонный спор, случайно возникший между незнакомыми людьми, между молодыми и старыми, очень характерен для тогдашних литературных настроений, симпатий. И споры вокруг Маяковского носили остро волнующий, социальный характер [...] Итак, я уехала в Минск с ворохом футуристских книг [...]

Через некоторое время посыпался поток телеграмм и писем Северянина. (Мария [сестра] считала, что письма его лучше стихов.) Организуется турне футуристов. И я должна с ними ехать. По секрету рассказываю маме и скоро уезжаю в Питер.

Или Маяковского в это время не было в Петербурге, или стараниями Северянина я не видела в эти дни Маяковского. Потом узнала, что Маяковский думал — поеду с ним, но меня уже не было. Нашелся какой-то меценат, который устроил поездку Северянина на юг [...] Северянин очень торопил выезд, чтоб не помешал Маяковский. Помню были в Екатеринославе, Мелитополе, Одессе [...] Маяковского видеть не хотела и просила ничего ему обо мне не говорить.

А летом 1914 г. мы встретились в Москве [...]

Встретились мы бурно-радостно и все общупывали друг друга — лицо, руки, плечи. Я пришла на Большую Пресню, где жили Маяковские. Он в 21 год был болен корью. Уже поправлялся. Лежал на коротком диванчике — ноги висели. Еще не вставал. Рубашка на локтях у него была дырявая, а рукава короткие — из них большие ослабевшие руки. В маленькую его комнатку, в которой был еще стол и, кажется, шкаф и стулья, прибегала часто, пока не встал. Познакомил с матерью и сестрами. Чаем поили и всегда очень приветливо встречали. Помню, что особенно Ольга радовалась и одобрительно относилась к моим посещениям. Нашла в Володиных книгах мои фотокарточки, показывала мне. В эти же дни встретила у Маяковского С. Третьякова — длинный, в парусиновом костюме: «А, вот она, Сонка!» [...]

В Москве в это лето он не ходил в своих желтых кофтах. Помнится какая-то ковбойка-рубаха. Пиджачок какой-то.

Потом заболела я тягчайшей ангиной. Владимир Владимирович был уже совсем здоров. Приходил на Новинский бульвар (вернее Новинский переулок) ежедневно. Или рассказывал что-нибудь, или, скоро забывая о моем существовании, ходил из угла в угол и бормотал стихи. Уже начиналось «Облако» [...]

Комната в тетиной квартире, где я жила, была какая-то косая. Вот эта кособокая комната казалась ему чем-то из Достоевского.

Все свои стихи за это время, что встречались в Москве, прочитывал мне. К прежней близости не возвращались никогда [...]

После большого перерыва увиделись мы в Белоруссии, кажется, в 1926 г. Помню один его вечер в бывшей синагоге, в переполненном плохо освещенном зале. Восторженным ревом отвечает аудитория на стихи Маяковского и на удачные ответы по запискам. Вот стоит он у стола перед ворохом записок, уверенный, большой. В записках, как всегда, есть материал для уничтожающих издевок над обывателем, задающим «подковыристые» вопросы. Молодежь хохочет, Маяковский улыбается, перекладывая папиросу из одного угла рта в другой. Вот в записках ему попадает моя — с приветом. Поднял глаза, ищет в публике. Сижу близко — нашел, жестом зовет за кулисы. Еще много записок, много работы у стола на эстраде. Наспех сговариваемся о встрече. Гостиница «Европа» завтра. Вот и завтра! С волнением взлетаю по лестнице, нахожу его номер. Предлагаю переехать ко мне домой. Отказался [...]. Подарил, наконец, мне свой кастет, который уж давно когда-то просила, — тогда не дал. На следующий день пришел к нам обедать. И вдруг с приходом Адамовича замечаю какие-то странные обороты речи у Маяковского, когда обращается ко мне. И какой-то связанный стал. Улучил минутку и у меня в комнате: «Как мне говорить с тобой, на «ты» или на «вы»?» Я расхохоталась и сейчас выложила Иосифу сомнения Маяковского. Потом говорил: «Я ж не знал, какой он и как тебе удобнее».

Второй вечер его в Партийном клубе. Его доклад сначала, потом читал на бесконечные просьбы аудитории стихи. Я открываю вечер, даю слово Маяковскому. В перерыве говорит: «Вот мы как с тобой встречаемся теперь. А помнишь?»

Конечно, помню. Все помню. Помню и то, чего хотела бы не помнить.

В этот же вечер в клубе подошел к нему юноша — на вид пижонистый — со своими стихами. Маяковский бегло посмотрел (мы с ним в перерыве ходили по клубу) и сказал: «Бросьте писать. Займитесь чем-нибудь другим». Огорченный мальчик сейчас же ушел. Рассказываю, что это рабочий паренек, учится и работает на заводе. Он даже еще по-русски плохо говорит. Очень хороший паренек. Маяковский заволновался: «Что ж ты мне не сказала раньше, я ж думал пижон,

пойдем, поищем его». Не нашли. Видно, совсем ушел наповал убитый парнишка*.

Читал он в этот вечер много. Чуть ли не вся партийная организация в зале, рабочая молодежь — горящие глаза, восторженный гул — горячий, тесный контакт поэта с аудиторией. Он уже давно без пиджака. Читает, читает — то по заказу, то по своему выбору. Я помогаю собирать записки. Уже полон стол. Немного отдохнет и начнет отвечать. Начнется разговор Маяковского с публикой. Это всегда интересно, никогда не скучно. Всегда ново и остро. Еще в своей желтой кофте в Тенишевском училище, когда из публики на эстраду летели всякие непотребные предметы и несусветная ругань, перекрываемая спокойным, уверенным, веселым голосом Маяковского, отвечавшего и на враждебные и на дружеские неистовства зала; такой он был и тогда — большой и сильный — этот двадцатилетний человек. И такой он был уже большой поэт и в своих ранних стихах, пусть еще не вызревших, но всегда новых, но всегда в них мысль своя, всегда развернутая грудь навстречу. А рядом щупленький Крученых (что-то уж очень заумное читающий, что-то про мать, и в заключение почему-то стучающийся головкой о пюпитр (столик)). И еще — до октября 1917 — поздним летом. Зал Политехнического. В Москве я проездом — еду в Сибирь. Афиши — Маяковский — нельзя не пойти. Вытащил меня из зала, посадил на эстраде. В перерыве выясняет мое отношение к революции. Говорю: «Муж — большевик. Мне кажется, что это определяет и меня». Усмехнулся. И опять на эстраде все тот же, но более взрослый, великан-человечище, громкий, сильный, знающий, чего хочет. И опять в зале война — два лагеря — враги и друзья. И друзья все более определенные, с лицом, обращенным к Октябрю.

На следующий после вечера в Партклубе день показывала ему выставку книжную. Познакомила с кем-то из молодых белорусских «письменников». Вечером уехал. Была занята и не могла проводить. А кастет все-таки отослала на вокзал подумала: ему же жалко с ним расстаться — столько лет он у него в кармане. При первой встрече в Москве рассказал, что кастет у него украли: «Лучше бы не возвращала». С 1927 я в Москве. Встречаемся [...] Бывал у нас на М. Бронной. Я забегала к нему в Лубянский проезд.

* На полях помета автора: (Позднее Кэмрад мне рассказывал об этом парне — он все же печатался. Кэмрад его знал.) XI.69.

Однажды вдвоем обедали у нас. Вдруг берет руками мою голову, долго рассматривает: «А у тебя морщин нет».

Очень дружески относится к Адамовичу. Но окончательно укрепилось его отношение к Иосифу, когда Адамович помог как-то Маяковскому, связав с кем-то из наших товарищей за границей. В эти дни Маяковский подарил Иосифу V том с надписью: «Замечательному Иосифу Александровичу» [...]

Вот «Баню» читает. Мы немножко опоздали с Иосифом. В передней, как полагается, приветливо встречает Булька. Тихонечко входим в маленькую столовую, до отказа заселенную друзьями Маяковского. И Мейерхольд здесь с Зинаидой Райх. Вижу и привычный в этом доме профиль Катаняна.

Любил Маяковский свою «Баню». С таким удовольствием читал ее. Еще после этого раза два-три слушала ее в его чтении. Один раз у Мейерхольда дома читал отрывки. Я шутя сказала: «Боже, опять «Баня!» — «Ничего. И еще будешь слушать. Я ее еще долго читать буду».

Был он в этот вечер какой-то особенно веселый, общительный и ни с того, ни с сего все целовал меня в голову [...]

За завтраком Маяковский всегда с газетой. Пьет однажды чай и из-за газеты говорит работнице: «Отнесите мои ботинки в починку». — «Куда еще их нести?» — раздраженно спрашивает та. «В кондитерскую». «Сразу успокоилась», — рассказывает Владимир [Владимирович], смеется.

Рассказывает: какой-то пишущий, получив нелестный отзыв о своих стихах, говорит Маяковскому: «Ведь я их под Вас делаю». — «Лучше делайте под себя».

По дороге в Америку через океан с кем-то из спутников игра: перестановка слогов в словах — кто удачнее. Играли азартно, даже когда штормило. Стоя где-то возле капитанского мостика, придумал: «монский капитастик». Самому понравилось — запомнил, рассказал.

С удовольствием вспоминает, как его в ЦКК ВКП(б) вызвали за какую-то провинность и как там удивились, узнав, что он не член партии. Чуть-чуть не получил партвызыскание. А ведь и правда, удивлялись этому не только в ЦКК, потому что можно ли о Маяковском думать как о беспартийном? Не по формальному признаку, а по существу Маяковский был большевиком, поэзия его партийна, жизнь его — жизнь не только настоящего советского гражданина, а и большевика-коммуниста. И смерть не стерла этого. Он упал головой сюда — в свою сторону.

Не только в стихах гордился Советским Союзом, Роди-

ной*. Помню, какую умильную гордость проявлял, вышагивая по парку культуры и отдыха. Встретились как-то с ним — я и Иосиф — днем в парке. Было много цветов, было чисто, были какие-то цветочные часы, павильоны-ресторанчики, аттракционы всякие. «Вот ведь и у нас могут культурно, по-европейски — вот и цветы, и окурков нигде нет. А то ли еще будет». Кажется, пустяк, а Маяковского аж распирает от гордости, и ходит по парку, как хозяин. И за каждую работу, как бы ни была мала она, в которой можно было сказать нужное, свое слово, брался охотно. Вот хотя бы текст для циркового представления о 1905 годе. Постановщик-режиссер Радлов был в затруднении насчет текста. Посоветовала обратиться к Маяковскому [...] Написал. Жалел только, что времени было мало.

Помню на худож[ественном] совете театра им. Мейерхольда всегда серьезно, внимательно выслушивает критические замечания. Критики не боялся — по-большевистски, но и защищать себя умел, если эта критика была несправедлива. Помню немного нервное его состояние на совещании после премьеры «Клопа». «А почему ты молчишь?» — спросил. Мне кажется, он был не очень доволен постановкой. Пьеса была лучше того, что сделал театр [...]

* Вставка автора (1968 г.): «даже в мелочах».

НА ЧЕРДАКЕ СТАРОГО МОСКОВСКОГО ДОМА

(Об архиве Е. Я. Архиппова)

Сообщение К. Н. Суворовой

Летом 1982 года на чердаке старого московского дома были найдены документы и книги из архива педагога и библиографа Е. Я. Архиппова (см. об этом в 5-м выпуске «Встреч с прошлым»). Есть основания предполагать, что какое-то время в этом доме проживал близкий знакомый Архипповых. Почему он расстался с документами, неясно.

Евгений Яковлевич Архиппов (1882—1950) после окончания в 1906 году историко-филологического факультета Московского университета работал учителем в гимназии во Владикавказе, затем — в Новороссийске. Наряду с преподавательской работой, он в течение всей жизни занимался литературным трудом: писал стихи и статьи, составлял библиографии русских поэтов. Сформировавшись в характерной для начала века атмосфере влюбленности в поэзию, когда «почти все интеллигентные мальчики писали стихи» (В. Каверин. Избранные произведения, т. 2. М., 1977, с. 307), Архиппов собирал стихи современников, составлял рукописные антологии, увлеченно накапливал сведения и материалы по истории русской поэзии.

Документальное наследие Архиппова было передано в ЦГАЛИ его вдовой в 1959 году (ф. 1458). Найденные материалы составили вторую опись этого фонда (ед. хр. 1—48). В нее вошли стихи и статьи Архиппова; сборники стихов поэта и переводчика немецких и восточных классиков А. С. Кочеткова и детского писателя и переводчика Д. С. Усова (любовно составленные Архипповым из автографов и рукописных копий); письма к Архиппову разных лиц: редактора альманаха «Жатва» А. А. Альвинга, поэта и критика Э. Ф. Голлербаха, поэтессы В. А. Меркурьевой, жены поэта И. С. Рукавишника (с любопытными сведениями о С. М. Соловьеве, поэте, троюродном брате А. А. Блока) и другие документы.

Одним из наиболее интересных писем в этой находке оказалось письмо к Архиппову Б. А. Лемана от 1 марта 1921 года из Екатеринодара. Б. А. Леман, писавший под псевдонимом Б. Дикс, родился в Петербурге в 1882 году (ЛГИА, ф. 19, оп. 126, д. 98, л. 201 об.). Первое стихотворение он написал в 1906 году под влиянием стихов А. Блока, а в 1907-м напечатал тоненькую книжечку «Ночные песни». В 1909 году выпустил второй сборник — «Стихотворения» — с предисловием Вяч. Иванова. В 1911—1914 годах Леман учился в

Петербургской консерватории (в 1930-х годах он написал оставшуюся неизданной книгу о флейте). Во время Великой Отечественной войны Леман заведовал музыкальной частью одного из театров в Алма-Ате. Умер в 1945 году.

На литературных собраниях символистов Леман начал появляться в 1906 году. Видимо, тогда же состоялось его личное знакомство с Блоком. Последнее письмо Лемана к Блоку датировано июлем 1921 года (Блок умер 7 августа 1921 года), но последним годом их встреч стал 1918-й.

В записной книжке Блока 1918 года среди нескольких записей о Лемане отмечены разговоры с ним о тяжелом положении Петрограда во время наступления на него немецких войск (об этих разговорах вспоминает Леман в своем письме к Архиппову). В конце 1918 года Леман уехал из Петрограда. Незадолго до этого, 26 октября 1918 года Блок записал: «Телефон от Лемана (просит помочь ему уехать на Украину). Я отказался. Неприятное чувство к нему. Светская ложь его. Вялость (дважды я его совал на места, а он — уходил)» (А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 433).

Письмо Лемана к Архиппову — характерный документ времени. Подобно многим интеллигентам, настороженно встретившим Октябрь, Леман судит о творчестве Блока и А. Белого революционного времени предвзято. Он не подозревает, что очерк Блока о «римском большевике Катилине» был одним из любимых произведений поэта. Белый же, прочитав «Катилину», писал Блоку 12 марта 1919 года: «Брошюра произвела на меня сильнейшее впечатление; в ней есть то, что именно нужно сейчас: монументальность, полет и всемирно-исторический взгляд, соединенный с тончайшими индивидуальными переживаниями; [...] «Катилина» вполне соответствует Тебе (автору «Двенадцати», «Куликова поля» и т. д.)» (А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940, с. 340).

Однако при всей субъективности оценок Лемана его описание речи Блока, воспоминание о высказываниях Блока о драме, попытка охарактеризовать творческий метод А. Белого, набросок портрета Вяч. Иванова несомненно интересны, ибо принадлежат современнику этих поэтов, человеку общего с ними литературного круга.

Процитируем письмо Лемана к Архиппову, опустив часть текста, касающуюся лично Лемана: «...Вы спрашиваете меня о наших поэтах — немного-то знаю о них сейчас, Блока и Белого видел последний раз летом 1918 г. Блок вообще ведь малоразговорчив, и слова даются ему очень туго, и очень трудной всегда бывает его мысль — так говорят люди во

сне, и так же, как подобных людей, трудно слушать внешне Блока, остается всегда больше внутренний склад, состояние, но не слова, даже не образы, а, пожалуй, лишь линии мысли, их структура и соотношения. Поэтому часто разговор, даже короткий, с Блоком бывает значительным как акт, но никогда его не передать словами, как непомнящийся, но оставивший свой след сон.

Блок предчувствовал тогда многое — расшифровываю теперь *post factum*, но что он говорил — слова, образы — их нет. Его тянуло оставить лирику и перейти к бол[ее] конкретной форме драмы: «Надо настоящего реализма, а настоящий реализм в драме, жизнь реальна, поскольку она сценична, высшее драмы — мистерия, в этом высшее жизни. Надо найти это, т. к. надо найти жизнь, не писать о жизни (стихи), а делать жизнь (драма)». Вот приблизительно то, что он говорил тогда, и среди этих слов о настоящем — так, как это в «Коте Мурре» у Гофмана, чередуются листы не относящейся, казалось бы, макулатуры о ненастоящем — о том, что немцы должны забрать Россию (т. е. о принудительной реализации), о том, что его мать последнее время хворает и т. д. Что пишет Блок сейчас, не знаю, то, что видел: «Катилина» и кое-что в журналах — это не Блок, а «извольте написать», но что пишет — думаю, хотя у него бывают долгие периоды писания не стихотворений, а строчек, строф, слов, и лишь потом это оформляется в стихотворения, м[ожет] б[ыть] и сейчас так.

С Белым мы спорили и стояли на полюсах — он тогда увлекался происходящим, насколько слышал, потом увлечение прошло, а *de facto* об этом говорит его предисловие к № 1 «Записок мечтателей», изд[анных] в Петербурге в 1919 г., — это лучшее, что читал из его вещей за последнее время, впрочем, очень хорошо еще два выпуска «На перевале» 1) Кризис мысли и 2) Кризис жизни. В этих двух вещах, да еще отчасти в «Я», помещенном в «Зап[исках] мечтат[елей]», почти все, что он тогда говорил. И у Белого вижу кризис — у него они часты и очень болезненны — что найдет он сейчас? Трудно сказать, но, если найдет, — будет б[ыть] м[ожет] очень значительно — его ход, как мне кажется, к передаче не так, как говорят, а как мыслят, к мыслеписи, очень интересен и значителен, если думать, что культура России принесет не слово как форму, как Запад, а слово как импульс. И последние вещи Белого надо не читать, а жить; «читать» их нельзя, и это уже не литература, а, если хотите, попытка магизма, как магичны древние тексты пирамид или халдейских храмов — это или

откровение для имеющих уши, откровение, находимое ими самими при переживании текста, или — непонятный набор слов для желающих «читать». Но оговариваюсь, конечно, у Белого только попытки пока, но — как радостно, что есть такие попытки и как знаменательно, что они — в России.

О Вячеславе ровно ничего не знаю, я не люблю его, в нем много деланности, кафедры, самолюбования, но много и настоящего, только очень уже он «использует» настоящее свое и по-английски пишет / с большой буквы, а играет в русского — это создает плохое черно книжис, умное, талантливое, но — плохое.

О других ничего не знаю, я ведь давно растерял свои литературные связи, и дружба моя с Блоком и Белым не на литературной подкладке. Ведь Диксом я был случайно, и он для меня как-то несущественный эпизод, внутренне неценный. Антропософия, с одной стороны, с другой же — др[евний] Восток, точнее габраизм, — вот то, что было всегда и всегда остается, и это настоящее [...]» (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 24).

* * *

Среди найденных документов целую группу составили материалы, относящиеся к поэтессе Елизавете Ивановне Дмитриевой, в замужестве Васильевой: черновики писем к ней Архиппова, ее письма к Архиппову, сборник стихов «Домик под грушевым деревом» (1927), воспоминания М. А. Волошина, записанные Архипповым в Коктебеле в 1931 году.

Е. И. Дмитриева родилась 31 марта 1887 года в Петербурге в семье школьного учителя. Страдая наследственным туберкулезом, в детстве по многу месяцев не вставала с постели, из-за болезни осталась на всю жизнь хромой. В 1908 году она окончила Петербургский женский педагогический институт и стала преподавательницей гимназии. Как вольнослушательница посещала занятия в университете по испанской литературе и старофранцузскому языку. Бывала на литературных собраниях на «башне» Вяч. Иванова. Ездил в Париж и недолго училась в Сорбонне.

В 1909 году она пробует выступить в печати. Ее стихи должны были появиться в № 2 журнала поэтов «Остров», который начали издавать Н. С. Гумилев, М. А. Кузмин, П. П. Потемкин и А. Н. Толстой (см. Речь, 1909, 26 марта, № 83). Но тираж этого номера не был выкуплен из типографии и до читателя не дошел (см. Литературное

наследство, т. 92, кн. 3. М., 1982 с. 350). Возможно, у нее были и другие попытки напечатать свои стихи.

В это время в Петербурге задумывался новый литературно-художественный журнал «Аполлон». Редактором-издателем его был сын известного художника, поэт и художественный критик С. К. Маковский (1877—1962). Одно время он заведовал художественным отделом «Журнала для всех», был автором сборника стихов (1905) и двух томов «Страниц художественной критики» (1906, 1908). Познакомившись в начале 1909 года с Н. С. Гумилевым, с которым у них сложились приятельские отношения, Маковский увлек Гумилева идеей нового журнала. Гумилев подтолкнул Маковского к привлечению в журнал бывшего директора царскосельской гимназии (в которой учился Гумилев) Иннокентия Федоровича Анненского, поэта и переводчика Еврипида. Через Гумилева же Маковский сблизился с С. Ауслендером, М. Кузминым и А. Толстым, которые также стали ближайшими сотрудниками «Аполлона».

Лето 1909 года Дмитриева проводила в Коктебеле у М. А. Волошина, который решил помочь ей войти в литературу. Здесь и был придуман для Лили (так называл ее Волошин) псевдоним Черубина де Габриак и решена осуществленная осенью мистификация редакции журнала «Аполлон».

Процитируем рассказ об этом Волошина, записанный Архипповым: «...Кто был Габриак. Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле, на берегу, против мыса Мальчин. Он был выточен волнами из корня виноградной лозы [...] Он жил у меня в кабинете, на полке с франц[узскими] поэтами [...] до тех пор, пока не был подарен мною Лиле. Тогда он переселился в Петербург на другую книжную полку.

Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах («Демонология» Бодена) и, наконец, остановились на имени «Габриак». Это был бес, защищающий от злых духов. Такая роль шла к добродушному выражению лица нашего черта [...] Летом 1909 г. Лили жила в Коктебеле. Она в те времена была студенткой университета, ученицей Александра Веселовского* и изучала старофранцузскую и староиспанскую литературу. Кроме того, она была преподавательницей в подготовительном классе одной из петербургских гимназий [...] Лили писала в это лето

* Александр Николаевич Веселовский — литературовед, академик, умер в 1906 году. (Примеч. ред.)

милые простые стихи, и тогда-то я ей и подарил черта Габриаха [...]

В 1909 г. создавалась редакция «Аполлона», 1-й №-р которого вышел в октябре — ноябре. Мы много думали летом о создании журнала, мне хотелось помещать там французских поэтов, стихи писались с расчетом на него, и стихи Лиля казались подходящими [...]

Маяковский. Рарá Мако, как мы его называли, был чрезвычайно аристократичен и элегантен. Я помню, он советовался со мною: не вынести ли такого правила, чтобы сотрудники являлись в редакцию «Аполлона» не иначе, как в смокингах. В редакции, конечно, должны были быть дамы, и Рарá Мако прочил балерин из петербургского кордебалета. Лилия — скромная, не элегантная и хромая, удовлетворить его, конечно, не могла, и стихи ее были в редакции отвергнуты. Тогда мы решили изобрести псевдоним и послать стихи с письмом. Письмо было написано достаточно утонченным слогом на фр[анцузском] языке, а для псевдонима мы взяли наудачу черта Габриаха. Но для аристократичности Черт обозначил свое имя первой буквой, в фамилии изменил на французский лад окончание и прибавил частицу «де»: Ч. де Габриак.

Впоследствии Ч. было раскрыто. Мы долго ломали голову, ища женское имя, начинающееся на Ч, пока, наконец, Лилия не вспомнила об одной брет-гартовской героине [...] Чтобы окончательно очаровать Рарá Мако для такой светской женщины необходим был герб. И гербу было посвящено стихотворение «Наш герб».

Червленный щит в моем гербе
И знака нет на светлом поле.
Но вверен он моей судьбе,
Последней в роде дерзких волей...

Но что дано мне в щит вписать?
Датуры тьмы иль розы храма?
Тубала медную печать
Или акацию Хирама?

Письмо было написано на бумаге с траурным обрезом и запечатано черным сургучом. На печати был девиз: *Vae victis** [...]

Черубине был написан [Маковским] ответ на фр[анцузском] языке, чрезвычайно лестный для начинающего поэта,

* Горе побежденным (лат.).

с просьбой порыться в старых тетрадах и прислать все, что она до сих пор писала.

В тот же вечер мы с Лилей принялись за работу, и на другой день Мак[овский] получил целую тетрадь стихов.

В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля [...]

Так начинались стихи Черубины» (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 13, лл. 3—25 об.).

И псевдоним «Черубина де Габриак» и ее лирическая героиня были непривычны для русского читателя. Стихи создавали образ загадочной красавицы, возможно, испанки, принадлежащей к старинному аристократическому роду. Ревностной католичке, ей близка средневековая рыцарская культура. Она грезит о тех, кто спит «в угаснувших веках». Одинокая и печальная, она тоскует «в степях чужбины».

С моею царственной мечтой
Одна брожу по всей вселенной,
С моим презреньем к жизни тленной,
С моею горькой красотой.

Царицей призрачного трона
Меня поставила судьба...
Венчает гордый выгиб лба
Червонных кос моих корона.

Но спят в угаснувших веках
Все те, кто были бы любимы,
Как я, печалию томимы,
Как я, одни в своих мечтах.

И я умру в степях чужбины,
Не разомкну заклятый круг.
К чему так нежны кисти рук,
Так тонко имя Черубины?

Для «католического колорита» были стихи об Игнатии Лойоле, об исповеди. Была любовная лирика. Были грустные изящные стихи о Золушке:

Утром меркнет говор бальный...
Я — одна... Поет сверчок...
На ноге моей хрустальный
 башмачок.
Путь завещанный мне с детства —
Жить одним минувшим сном.
Славы жалкое наследство...
 За окном.

Чуждых теней миллионы,
Серых зданий длинный ряд
И лохмотья Сандрильоны —
Мой наряд.

Редактор «Аполлона» был очарован новой поэтессой. Позднее он вспоминал: «Стихи меня заинтересовали не столько формой, мало отличавшей их от того романтико-символического рифмоторчества, какое было в моде тогда, сколько автобиографическими полупризнаниями. [...] Вторая пачка стихов показалась мне еще любопытней, и на них я обратил внимание моих друзей по журналу. Хвалили все хором, решено было: печатать» (ф. 273, оп. 2, ед. хр. 22, лл. 2—3).

Маковский стал переписываться с Черубиной, говорить с ней по телефону и вскоре заочно не на шутку влюбился в нее. Он так спешил напечатать ее стихи, что отодвинул намеченную публикацию стихов И. Ф. Анненского, чем глубоко обидел поэта.

Имя Черубины де Габриак появилось уже в № 1 «Аполлона» за 1909 год. В объявлении о имеющихся в распоряжении редакции произведениях оно, никому не известное, было названо в одном ряду с именами Леонида Андреева, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, Вячеслава Иванова и др. крупных писателей. А в № 2 журнала (в отделе «Литературный альманах») была напечатана подборка из 12 ее стихотворений. В их числе был адресованный Волошину венок сонетов «Золотая ветвь» (с посвящением: «Моему учителю»). Предваряла стихи молодой поэтессы статья Волошина «Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриак». В статье повторялись биографические намеки из стихов Черубины о ее красоте, знатности, увлеченности рыцарской культурой и пр. Теперь уже мистифицировался читатель. Однако более важно было другое. При всей «астрологической» туманности статьи в ней недвусмысленно утверждалась незаурядность поэтического дара автора, впервые предстающего перед читателем: «Как ни сомнительны гороскопы, составляемые о поэтах, достоверно то, что стихотворения Черубины де Габриак таят в себе качества драгоценные и редкие: темперамент, характер и страсть. Нас увлекает страсть Лермонтова. Мы ценим темперамент в Бальмонте и характер в Брюсове, но в поэте-женщине черты эти нам непривычны, и от них слегка кружится голова. За последние годы молодые поэты настолько подавили нас своими безукоризненными стихотворениями, застегнутыми на все пуговицы своих сверкающих рифм, что эта свободная речь, с ее недосказанностями, а иногда ошибками, кажет-

ся нам новой и особенно обаятельной» (Аполлон, 1909, № 2, с. 3).

Заканчивалась статья весьма обязывающим пожеланием: «Какой же дар нам, феям-критикам, положить в колыбель этому подкинутому в храм Аполлона поэту? Нам думается, что ей подобает только один — золотой, коварный и нерадостный дар — слава» (там же, с. 4).

Итак, в литературе было громко объявлено новое поэтическое имя.

О мистификации с самого начала знал Толстой, он слышал стихи Дмитриевой в Коктебеле летом 1909 года («Мне запомнилась одна строчка, которую через два месяца я услышал совсем в иной оправе стихов, окруженных фантастикой и тайной». — А. Н. Толстой. Нисхождение и преобразование. Берлин, 1922, с. 10). Какие-то сомнения сразу возникли у Вяч. Иванова. Волошин рассказывал Архиппову: «Вячеслав Иванов, вероятно, подозревал, что я — автор Черубины, т. к. говорил мне: «Я очень ценю стихи Ч[еруби]ны. Они талантливы. Но если это — мистификация, то это гениально». Он рассчитывал на то, что «ворона каркнет». Однако я не каркнул. А А. Н. Толстой давно говорил мне: «Брось, Макс, это добром не кончится» (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 13, лл. 45—46). Ничего не знавший Анненский уловил в стихах появившейся поэтессы «северную стихию» и в своей статье «О современном лиризме» (Аполлон, 1909, № 1—3; закончена печатанием после его смерти) обмолвился о том, что «...эта девушка, несомненно, хоть отчасти, но русская... Она думает по-русски...» (Аполлон, 1909, № 3, с. 27).

Когда среди аполлоновцев стали поговаривать о том, что под псевдонимом Черубины де Габриак укрывается Е. И. Дмитриева, Кузмин, проверив этот слух у Толстого, рассказал о мистификации Маковскому, который, впрочем, утверждал, что уже давно знал обо всем.

За раскрытием мистификации последовала дуэль Волошина с Гумилевым. Вызвана она была разговорами, возникшими вокруг Дмитриевой. И. Гюнтер, немецкий поэт, живший тогда в Петербурге и близкий к кругу «Аполлона», «стал рассказывать, что Гумилев говорит о том, как у них с Лилей в Коктебеле был большой роман» (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 13, л. 49). Волошин счел необходимым вызвать Гумилева на дуэль, что и сделал 19 ноября 1909 года. В 1931 году Волошин вспоминал: «Мы встретились с ним в мастерской Головина в Мариинском театре во время представления «Фауста». Головин в это время писал портрет

поэтов, сотрудников «Аполлона». В этот вечер я позировал. В мастерской было много народу, в том числе — Гумилев. Я решил дать ему пощечину по всем правилам дуэльного искусства, так, как Г[умилев], большой специалист, сам учил меня в предыдущем году: сильно, кратко и неожиданно. В огромной мастерской на полу были разостланы декорации к «Орфею». Все были уже в сборе. Гумилев стоял с Блоком на другом конце залы. Шаляпин внизу запел «Заключение цветов». Я решил дать ему кончить. Когда он кончил, я подошел к Гумилеву, кот[ор]ый разговаривал с Толстым, и дал ему пощечину. В первый момент я сам ужасно опешил и, когда опомнился, услышал голос Иннокентия Федоровича, который говорил: «Достоевский прав. Звук пощечины действительно мокрый». Гумилев отшатнулся от меня и сказал: «Ты мне за это ответишь». (Мы с ним не были на «ты».) Мне хотелось сказать: «Николай Степанович, это не брудершафт». Но я тут же сообразил, что это не вязалось с правилами дуэльного искусства, и у меня внезапно вырвался вопрос: «Вы поняли?» (т. е. поняли за что?) Он ответил: «Понял». На другой день рано утром мы стрелялись за Новой Деревней возле Черной речки если не той самой парой пистолетов, которой стрелялся Пушкин, то во всяком случае современной ему. [...] Гумилев промахнулся, у меня пистолет дал осечку. Он предложил мне стрелять еще раз. Я выстрелил, боясь, по неумению своему стрелять, попасть в него. Не попал, и на этом наша дуэль окончилась. Секунданты предложили нам подать друг другу руки, но мы отказались. После этого я встретился с Гумилевым только один раз, случайно, в Крыму, за несколько месяцев до его смерти. Нас представили друг другу, не зная, что мы знакомы; мы подали друг другу руки, но разговаривали недолго: Гумилев торопился уходить...» (там же, лл. 50—54).

Секундантами Волошина были Толстой и театральный художник А. К. Шервашидзе, Гумилева — Кузмин и секретарь «Аполлона» Е. А. Зноско-Боровский.

Толстой описал дуэль в статье «Н. Гумилев» (Последние новости. Париж, 1921, октябрь, 23—25; затем статья вошла в книгу «Нисхождение и преображение». — Берлин, 1922). М. Кузмин в день поединка 22 ноября 1909 года (в воспоминаниях Волошина дата дуэли неточна) записал: «Не дойдя до выбранного места, расположились на болоте, проваливаясь в воду выше колен. Граф распорядился на славу, противники стояли живописные с длинными пистолетами в вытянутых руках. Когда грянул выстрел, они стояли

целые; у Макса — осечка. Еще выстрел, еще осечка. Дуэль прекратили» (ф. 232, оп. 1, ед. хр. 54, с. 143 об.).

На следующий день сообщения о поединке появились в газетах (см. Петербургский листок, 1909, 23 ноября, № 322; Новое время, 1909, 23 ноября, № 12106). Наиболее осведомленно рассказала о происшедшем своим читателям газета «Биржевые ведомости» (23 ноября, № 11430): «[...] В 5¹/₂ часов утра к дому № 24 по Мойке, где помещается редакция молодого журнала «Аполлон», были поданы для дуэлянтов и их секундантов два таксомотора. В одном моторе поместились М. Волошин и его секунданты — художник, князь А. К. Шервашидзе и граф А. Н. Толстой, в другом — Н. Гумилев и секунданты Е. А. Зноско-Боровский и М. А. Кузмин. По прибытии на место состоялась дуэль, и через десять минут таксомоторы мчались обратно. При осмотре места поединка в снегу найдена галоша одного из участников дуэли [...] Сегодня дуэлянтов и секундантов допрашивал прибывший в Петербург становой пристав. Дуэль происходила на пистолетах, на расстоянии 20 шагов».

Несмотря на разразившийся скандал, стихи Черубины появились в «Аполлоне» еще раз. В 1910 году в № 10 журнала с пышной заставкой, выполненной Е. Е. Лансере, было напечатано 15 ее стихотворений. В этом же номере журнала в подборке стихов поэтов-женщин находилось еще одно стихотворение («Встреча»), но публиковалось оно под настоящей фамилией Дмитриевой. Тем самым подчеркивалось, что с именем Черубины соотносится определенный, тематически ограниченный круг стихов.

Так закончился «аполлоновский» период биографии Дмитриевой — период Черубины де Габриак. Несколько стихотворений Черубины еще появилось в альманахах, выходивших в 1910-х годах, но лирическая тема ее героини была исчерпана.

В 1911 году Дмитриева вышла замуж за Вс. Н. Васильева. Вместе с мужем (инженером-мелиоратором)* она много ездила по стране (в частности, в Среднюю Азию), надолго покидая Петербург. Она продолжала писать стихи: о Петербурге, о России, стихотворения с пантеистическими и религиозно-мистическими мотивами, любовную лирику. Печатать их она не стремилась. Поэтических произведений Дмитриевой (Васильевой) конца 1910-х — начала 1920-х годов сохранилось немного. Значительная часть их, по ее утверждению, погибла. «...пропали все мои рукописи, и нель-

* Сведения о муже Дмитриевой сообщил В. П. Купченко.

зя восстановить. Половины не помню», — писала она Архиппову 5 сентября 1921 года (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 22, л. 23 об.). В письме от 7 ноября 1924 года она сообщала: «Я не веду списка моих стихов, и все мои прежние тетради потеряны, т. е. больше половины, 2/3 моего творчества» (там же, оп. 1, ед. хр. 4, л. 56).

После Октября Васильева жила некоторое время в Екатеринодаре (Краснодаре). Здесь летом 1920 года был создан детский театр. Васильева вместе с С. Я. Маршаком работала в нем.

Сообщая Архиппову о своей жизни в Екатеринодаре, она рассказывала: «...я работаю все утро в переплетной артели и умею хорошо переплести книги и делать тетради [...] Мой день начинается для меня рано, раньше я вставала в 11 ч. у[тра] — теперь встаю в 8 ч. у [тра], к 10 иду в артель [...] так проходит время до половины 4-го, потом я иду домой, обедаю, а к половине 6-го всегда иду в театр, там или спектакль, или репетиция, или заседание, потом домой обыкновенно с С. Я. Маршаком, п[отому] ч[то] мы работаем вместе над пьесами, у нас за полтора года их 23, и скоро выходит наш сборник «Театр для детей» (письмо от 27 марта [1922 г.], там же, оп. 2, ед. хр. 22, л. 32). Сборник был издан в Краснодаре в 1922 году Кубано-Черноморским отделом народного образования, впоследствии сборник несколько раз переиздавался (Пг., 1923; Л., 1924; Л., 1927).

После возвращения из Екатеринодара в Ленинград Васильева недолго работала в библиотеке Академии наук СССР. В 1927 году она была выслана в Ташкент, где скончалась 5 декабря 1928 года.

В Ташкенте она создала свои последние стихи, из которых составился сборник «Домик под грушевым деревом». В письме к Архиппову, отправленном из Ташкента 3 мая 1928 года, она сообщала: «Домик» перепишу Вам в синюю тетрадку, только медленно. Но должна рассказать Вам его литературную историю. Он задуман и начат, когда здесь был мой друг Юлиан Щ[уцкий] — синолог. Грушевое дерево существует, оноросло в террасу флигелька, где я живу. Это дало повод Ю[лиану] называть меня по китайскому обычаю Ли-Сян-цзы — философ из домика под груш[евым] деревом — и предложить мне, как делали все кит[айские] поэты в изгнании, написать сборник «Домик под грушевым деревом» поэта Ли-Сян-цзы.

Так и сделано. С его помощью написано предисловие в духе кит[айских] поэтов и даны заглавия каждому из 7-стиший.

Внутри они, конечно, вовсе не китайские, кроме 3—4 образов. Все это чистейшая *chinoiserie**» (ф. 1458, оп. 2, ед. хр. 11, л. 65).

Чтобы дать некоторое представление о стихах этого сборника, приведем одно из них:

РЕКА

Здесь и в реке — зеленая вода,
Как плотная, ленивая слюда
Оттенка пыли и полыни...
Ах, лишь на севере вода бывает синей...
А здесь — Восток.
Меж нами, как река, пустыня,
А слезы, как песок.

Синяя тетрадь, о которой упоминается в письме, это самодельная тетрадка в синем сатиновом переплете, посланная Архипповым Васильевой для ее нового сборника. Васильева вписала в нее предисловие и 21 стихотворение (каждое из семи стихов), составляющие сборник «Домик под грушевым деревом». Позднее Архиппов вклеил в эту тетрадь цитированное выше письмо Васильевой о сборнике и конверт от бандероли, в которой был прислан ему «Домик». Этот автографический сборник и был обнаружен среди чердачного мусора. Найдено было также 17 писем (считая и письмо, вклеенное в сборник «Домик под грушевым деревом»). Вместе с уже имевшимися в ЦГАЛИ двумя письмами это составило 19 писем за 1921—1928 годы. (Нумерация Архиппова на конвертах свидетельствует, что их было приблизительно вдвое больше.)

Архиппов завязал переписку с Васильевой в начале 1921 года: первое ее письмо к нему датировано 1 марта. Он стремился расспросить поэтессу о ее биографии, узнать ее новые произведения. Васильева стала посылать стихи, рассказывать о себе, о своих литературных встречах. Например, в письме 5 сентября 1921 года она сообщала: «Теперь Ваши вопросы о знакомствах: мой очень близкий друг и даже учитель — М. Волошин, я его очень люблю. Хорошо знакома и люблю Белого. Знаю, бывала, занималась у В. Иванова — он мне близок. Встречала Ин. Анненского, в год смерти, и люблю, конечно. Не очень люблю, но знала Кузмина. Ахматову иногда люблю, не знакома. Только издали была знакома с Блоком, не хотела ближе, чтобы сохранить облик любимого поэта. Не выношу Северянина и Маяковского — не знакома. Не люблю Гиппиус — встречалась

* китайщина (фр.).

издали, совсем не знаю гр[афа] Комаровского! Всячески люблю нежной любовью Елену Гуро, весь ее облик. Последнюю зиму ее жизни бывала у нее часто. У нее была обаятельная душа!» (там же, оп. 2, ед. хр. 22, лл. 24—24 об.).

В письмах раскрывается, каким драматичным для творческой судьбы Васильевой оказалось необычное начало ее поэтического пути. 23 апреля 1921 года она писала: «Очень резкая грань лежит между Черубиной 1909—1910 г. и ею же с 1915 [года] и дальше. Даже не знаю — одна она и та же или уже та умерла. Но не бросаю этого имени, п[отому] ч[то] чувствую еще в душе преемственность и, не преемля ни прежней, ни настоящей Черубины, взыскую грядущей. Я еще даже не знаю, поэт я или нет. Может быть, мне и не дано будет узнать это [...] Но когда Черубину любят и бережны к ней, как Вы, я всегда боюсь, боюсь, не несу ли я обмана, и прошу, прошу, как могу, пристально смотреть в ее облик, — не марево ли она, не болотный ли огонь, лучше развеять этот образ совсем, чем принять его за настоящий, если он поддельный — а я не знаю. Это было причиной моего ухода под землю, причиной того, что не охотно даю стихи и никогда не стану их печатать» (там же, лл. 16—17). Осознавая, что питавшие поэзию Черубины де Габриак «настроения упали на дно», Васильева с восхищением пишет о стихах В. А. Меркурьевой, в которых ощущает плодотворную национальную почву: «В ней есть то, чего так хотела я и чего у меня нет и не будет: подлинно русское, от Китежа, от раскольничьей Волги [...] И как всегда — боль (не зависти, а горечи!!) — все поэты именем бога, а — я? Я — нет. Я рассыпающая жемчуга...» (там же, лл. 35—36).

Найденные письма позволили объяснить происхождение одного документа из фонда Архиппова. Речь идет о так называемой «Автобиографии Черубины де Габриак». Автобиография написана рукой Архиппова и имеет дату: «Начата 23.IV.1921. Окончена в 1927 г.». Сопоставление «Автобиографии» с письмами Васильевой говорит о том, что «Автобиография» (полностью или в значительной части) скомпонована Архипповым из цитат из ее писем к нему. Таким образом, оказывается возможным восстановить до известной степени текст несохранившихся писем.

Архивисты лучше других знают, как гибнут, исчезают документы, но архивистам внятен и глубинный смысл слов М. Булгакова в «Мастере и Маргарите»: «рукописи не горят».

О ЕСЕНИНЕ ВНОВЬ И ВНОВЬ

(По материалам архива П. И. Чагина)

Публикация О. Л. Андриановой

В непрерывном потоке архивных поступлений не слишком часто попадают автографы стихотворений Сергея Есенина. Как известно, архив поэта сохранился плохо, многие рукописи его утеряны, местонахождение других неизвестно. Прошло более шестидесяти лет с тех пор, как не стало поэта. Новые автографы Есенина поступили в ЦГАЛИ. Это — стихотворения, относящиеся к 1925 году, последнему году жизни поэта. Сохранились они в доме Петра Ивановича Чагина (1898—1967), связанного с Есениным добрыми дружескими отношениями.

В личном фонде Чагина (ф. 2550), созданном в ЦГАЛИ в 1969 году и содержащем много интересных и важных для изучения истории литературы документов, хранится черновой набросок его краткой автобиографии, которая начинается так: «Чагин Петр Иванович, родился в 1898 г., учился в 1915—1917 гг. в Моск[овском] Гос[ударственном] Ун[иверсите]те на ист[орико]-фил[ологическом] факультете, вступил в партию в июле 1917 г. Принимал участие в боях за Октябрь в Замоскворечье, был ранен белогвардейцами в грудь навылет. С декабря 1917 г. по май 1918-го возглавлял Замоскв[орецкий] Совет рабочих депутатов». Дальше в очень сжатой форме Чагин перечисляет занимаемые им должности (ф. 2550, новое поступление).

Чагин был и на партийной работе, много лет сотрудничал с С. М. Кировым в Азербайджане и Ленинграде. В 1920-е годы он был редактором «Красной газеты», «Бакинского рабочего», «Зари Востока»; в 1930-е годы — работал в издательстве Академии наук СССР, с конца 1930-х и до 1946 года он — редактор и директор Гослитиздата. Его дальнейшая деятельность протекала в издательствах «Московский рабочий» и «Советский писатель».

Нельзя не сказать и о том, что Петр Иванович был человеком редких душевных качеств, писатели его уважали и любили. Доброжелательный редактор, он особенно бережно и любовно относился к молодым начинающим поэтам и писателям, поддерживая их не только морально, но и материально. Недаром ему присвоили шутливое прозвище «Выручагин». В то же время он был острым и принципиальным критиком, авторитетным советчиком, оказавшим не-

сомненное воздействие на рост и развитие многих писателей и журналистов.

Есенин познакомился с Чагиным в Москве в феврале 1924 года у В. И. Качалова; вскоре их знакомство переросло в дружбу. Чагин много и охотно печатал Есенина. В 1925 году в издательстве «Бакинский рабочий» был издан сборник «Русь Советская» с предисловием Чагина. Летом того же года поэт и его жена, Софья Андреевна Толстая-Есенина, жили на даче Чагина в Мардакьянах близ Баку. Здесь и были написаны хорошо известные и любимые многими есенинские стихи, рукописи которых недавно поступили в ЦГАЛИ. Это — стихотворения «Руки милой — пара лебедей» (с разночтениями в стихах 8 и 23) и «Тихий ветер, вечер сине-хмурый» (с вариантом в 3-й строке) (там же). Стихотворения эти относятся к циклу «Персидские мотивы», начатому Есениным осенью 1924 года на Кавказе. Хочется напомнить, что «Персидские мотивы» были посвящены Чагину. 21 декабря 1924 года Есенин писал ему: «Стихи о Персии я давно посвятил тебе. Только до книги я буду ставить или «П. Ч.» или вовсе ничего. Все это полностью будет в книге» (С. А. Есенин. Собр. соч., т. 6. М., 1980, с. 170—171). Сборник «Персидские мотивы» вышел с посвящением: «С любовью и дружбою Петру Ивановичу Чагину» (там же, т. I. М., 1977, с. 413). А впервые стихотворения этого цикла публиковались в газете «Бакинский рабочий».

В этот же период Есениным написано еще одно стихотворение из упомянутого цикла — «Шаганэ ты моя, Шаганэ». Литературоведы знают, что оно первоначально имело некоторое отношение к Чагину. В его архиве сохранился черновик выступления на вечере памяти Л. Н. Сейфуллиной, в котором есть любопытные строки, относящиеся к Есенину: «Вернувшись в Баку, он на мардакьянской даче подсмеивался надо мной, что-то тая. Я выживал у него одно за другим стихотворения для напечатания на страницах «Бакинского рабочего».

А он вдруг с веселым озорством вперился в меня и воскликнул, залиvisto смеясь:

— Хочешь довоображу в тебе персиянку?

И на следующий день привез мне в редакцию стихотворение: «Чагине ты моя, Чагине».

Это была, так сказать, автопародийно подпорченная им «Шаганэ ты моя, Шаганэ».

Я восхитился поистине чародейными стихами и тут же разъярился:

— Да ты с ума сошел! Как же я могу такое поместить, да еще в газетине, под которой стоит подпись: Чагин? [...] Сергей лукаво улыбнулся:

— Хотел разыграть тебя. Но, как говорится, фокус не удался! — Затем переписал стихотворение и передал мне: — Это для книги персидских мотивов, которую, как я тебе писал, я давно решил посвятить тебе. Твою партийную судьбу и редакторскую карьеру портить не буду. Знаю твою щепетильность. «Стансы» мои, посвященные тебе, небось не поместил в «Бакинском рабочем». Так я устроил их в Тифлисе в «Заре Востока». И «Шаганэ» устрою у Воронского — в «Красной Нови» (ф. 2550, новое поступление).

Среди других поступивших в ЦГАЛИ рукописей Есенина в архиве Чагина есть еще два стихотворения. На одном из пожелтевших от времени листков бисерным есенинским почерком написал заголовок: «Народная — подражание песенке матери», первые строки другого — «Чтой-то солнышко не светит, над долиною туман». С первого взгляда можно было бы предположить, что эти стихотворения близки к песенному жанру. Это не удивительно: ведь сам поэт часто называл свои стихи песнями. При разборе материалов архива Чагина (поступившего в ЦГАЛИ еще в 1969 году) был найден ключ к правильному пониманию этих неизвестных ранее стихотворных строк Есенина. Оказывается, эти листики — интересный штрих к раскрытию сложного механизма творческой лаборатории поэта.

Подробно об этом рассказывает Чагин в своих воспоминаниях, написанных в 1950-е годы (см. там же, оп. 1, ед. хр. 2). Это черновые наброски его воспоминаний, многое из сказанного в них уже известно, тем не менее некоторые факты хочется привести еще раз.

Чагин пишет: «В разговорах со мной в свои самые лучезарные творческие годы (1924—1925) Есенин после долгого вдумчивого чтения по утрам произведений Маркса, Ленина, Пушкина, Гоголя и восточных классиков — Саади, Омар Хайяма, Фирдоуси, Гафиза сурово осуждал создававшие ему славу «российского скандального пиита», по его же выражению, «хулиганско-задиристые» стихотворения из цикла «Москва кабацкая» [...]

Неверно широко распространенное представление о нем, как о поэте, которому все давалось легко, что называется, с ходу, которого вывозила кривая вдохновения, на которого сходило наитие, и он писал, как птица поет. Нет — я был свидетелем тщательного изучения Есениным документов и первоисточников, пытливого чтения многих и многих книг,

расспросов бывалых людей и дотошных бесед с ними при его работе и над «Балладой о двадцати шести», и над «Анной Снегиной», и над «Персидскими мотивами» и другими произведениями закавказской поры его поэтической биографии, и поистине можно было преклоняться перед этим самоотверженным, самозабвенным тружеником пера, который умел помножать вдохновение на неусыпную работу, на физические усилия ума.

С. Есенин много работал над формой своих произведений. И чем дальше, тем все больше понимал, что секрет поэтического мастерства в простоте. В мае 1925 года в стихотворении, посвященном первомайскому празднику в Баку, он писал: «Стихи! Стихи! Не очень лефте*! Простей! Простей!» А в своей последней автобиографии в октябре 1925 года, за два месяца до смерти, со всей присущей ему искренностью заявил: «В смысле формального развития теперь меня все больше тянет к Пушкину».

Среди рукописей поэта, находящихся у меня, привлекают внимание три листка под общим заголовком «Форма». Года два назад в Институте мировой литературы имени А. М. Горького сняли фотокопии с этих листков. В сборнике «День поэзии» в 1956 году первое стихотворение «Цветы на подоконнике, цветы, цветы» было бездумно опубликовано под заглавием «Форма».

А теперь перепечатано в недавно вышедшем в издании издательства «Московский рабочий», в общем любовно и добротнo составленном сестрами поэта Е. А. Есениной и А. А. Есениной, однотомнике произведений Сергея Есенина.

Заглавие «Форма» вызывает полное недоумение — оно никак не вяжется с содержанием стихотворения, не корреспондирует ему.

А между тем, три листка, из которых опубликовали только одно стихотворение, написанное на первом, это творческая лаборатория поэта, письменное свидетельство его работы над формой. На первом листке — общий заголовок: «Форма» и подзаголовок: «Свое». Идут стихи:

Цветы на подоконнике,
Цветы, цветы...

На втором листке цифра 2 и заглавие: «Народная — подражание песенке матери»:

* От названия литературной группы «Леф» («Левый фронт искусств»).

Ехал барин из Рязани,
Полтора́ста рублей сани...

И на третьем, озаглавленном в скобках «(Пример)»,
песня, бытовавшая тогда на Тамбовщине:

Чтой-то солнышко не светит...

Это было в пору работы Сергея Есенина над поэмами
«Цветы», «Анна Снегина», «Мой путь» и поэтически транс-
формировалось в них.

Сложна и многообразна была творческая лаборатория
Сергея Есенина. У него было необычайное чувство ритма, но
часто он, прежде чем положить свои лирические стихи на
бумагу, проигрывал их при мне, видимо, для самопроверки
на рояле, испытывал их на звук и на слух, а в конечном
счете на простоту, кристальную ясность и доходчивость
сердца человеческого до души народной» (там же, л. 5—12).

Итак, в архиве Чагина сохранился еще один стихотворный
текст Есенина. До сих пор он нигде не публиковался.

НАРОДНАЯ

подражание песенке матери

Ехал барин из Рязани,
Полтора́ста рублей сани.
Семисотенный конь
С раззолоченной дугой.

Уж я эту дугу
Заложить не могу,
Заложить не могу
Ни нédругу, ни врагу,

Как поеду на Губань,
Соберу я разну рвань,
Соберу я разну рвань,
Собирайте, братцы, дань.

Только рвани нынче нет,
По-другому сделан свет,
И поет гармоника,
Что исчезла вольница.

Руки врозь.
Возжи брось.
Такая досада.
Тани нет. Тани нет,
А мне ее надо.

С. Е.

(там же, новое поступление).

«В ПОИСКАХ СУТИ ИСКУССТВА»

(Письма Р. Р. Фалька к С. Н. Дурылину)

Публикация М. А. Рашиповской

Несколько лет назад была издана книга о жизни и творчестве одного из самых своеобразных художников XX века Роберта Рафаиловича Фалька (1886—1958). (См. Р. Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. Составление и примечания А. В. Шекин-Кротовой. М., 1981). Конечно, одна книга не могла вместить в себя всего письменного и вместе с тем идейного наследия художника. Вероятно, многое осталось и неразысканным и неизвестным составителям. Мы предлагаем читателям нашего сборника письма Фалька к Сергею Николаевичу Дурылину. Они поступили в ЦГАЛИ в последние годы в составе архива С. Н. Дурылина (ф. 2980, новое поступление).

Несколько слов об адресате художника — С. Н. Дурылине (1886—1954). Пожалуй, не было такой сферы искусства и литературы, которая бы не привлекала его внимания. Сотрудник толстовского издательства «Посредник», лично знавший Л. Н. Толстого, поэт, деятельный участник околосоциалистических литературно-эстетических кружков и изданий, автор предисловия к переводу «Цветочков» Франциска Ассизского, археолог и этнограф (в 1914 году он окончил Московский археологический институт), театровед, филолог, педагог, автор публикаций по истории духовной и литературной жизни России. История русской и зарубежной культуры в самом широком понимании и в отдельных, специальных областях занимала его с юности. С. Н. Дурылин писал в неоконченной автобиографии (копия ее хранится в ЦГАЛИ): «Истинным моим университетом была библиотека Румянцевского музея, там день за днем, год за годом я пожирал сотни книг — томов по литературе, истории, истории литературы и театра. Моей «академией искусств» была Третьяковская галерея, где, случалось, я проводил целые дни в залах Репина, Сурикова, Ге, Крамского. Малый и Художественный театры были вторым моим университетом с двумя ответвлениями — на Театральной площади и в Камергерском переулке. Какие профессора были в этом двойном университете!» (там же).

Громадная работоспособность, талант исследователя позволили ему оставить заметный след во многих областях культурной и научной жизни нашей страны. История живописи, проблемы изобразительного искусства всегда были

предметом занятий Дурылина. Он писал о древнерусской иконописи, о творчестве И. Е. Репина и его влиянии на В. М. Гаршина, о художниках-современниках. Широко известны его работы, посвященные жизни и творчеству М. В. Нестерова.

По сообщению А. В. Шекин-Кротовой, Фальк познакомился с Дурылиным в 1920 году. Это было для художника время тяжелых личных потрясений и трудных, настойчивых поисков новых форм художественного самовыражения. Дружеское участие Дурылина в его судьбе помогло Фальку в эти годы выйти из кризиса, обрести необходимое для дальнейшей творческой работы душевное равновесие.

Общительность Дурылина, его интерес к людям, доброта, отзывчивость к чужим бедам, умение понять и выслушать собеседника отмечают многие, знавшие его в самые разные времена. Ведь это он первый благожелательно отнесся к ранним стихотворным опытам Бориса Пастернака, о чем поэт вспоминал в последние годы жизни в автобиографическом очерке «Люди и положения» (Б. Пастернак. Воздушные пути. М., 1982, с. 436). Интерес Дурылина к Фальку не был случаен. Художественным идеалом Дурылина был реализм. Реализм не приземленный, но, как писал он в книге о Нестерове, «пропущенный сквозь просветляющее чувство и сквозь обновляющее воображение» (С. Дурылин. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1976, с. 34). Исследователь ценил в художниках умение передавать свое, неповторимое мировидение. Именно внутреннюю творческую самобытность Дурылин и увидел в Фальке.

Возможно, их знакомство произошло при посредстве художника Николая Михайловича Чернышева (1885—1973) — многолетнего почитателя и корреспондента Дурылина. В его письмах есть упоминания о Фальке, его выставках, отдельных работах. Портрет Чернышева, о котором говорится в одном из публикуемых писем, Фальк послал Дурылину в Челябинск, где тот жил в 1924 году. Сейчас он хранится в большевском доме Дурылина.

После возвращения художника из Франции — он прожил там с лета 1928 по конец 1937 года — знакомство его с Дурылиным возобновилось. Фальк неоднократно бывал в его доме в Болшеве. В альбоме Дурылина, ныне хранящемся в ЦГАЛИ, есть такая запись: «Как хорошо, дорогой Сергей Николаевич, что я Вас опять увидел. Такой же Вы теплый, живой, как и раньше. Таким Вы всегда и останетесь. Р. Ф. 1/II 1939» (ф. 2980, новое поступление).

Дурылин продолжал интересоваться Фальком и его ра-

ботами. Профессиональные качества художника он ставил очень высоко. Свидетельство тому — восторженные отзывы о работе Фалька — оформителя спектакля Театра им. Моссовета «Лгун» по пьесе К. Гольдони. В рецензиях на этот спектакль в журнале «Декада московских зрелищ» (1940, № 19, с. 4) и в газете «Советское искусство» (29 июня 1940 г.) Дурылин утверждал, что главная заслуга в воссоздании духа гольдониевской пьесы принадлежит именно Фальку, «тонко и верно чувствующему природу театра»: «Прекрасны занавес, декорации и костюмы Р. Фалька. Художник знает Венецию, чувствует ее неповторимую красоту, любит ее и потому хочет, чтобы ее любили зрители и чувствовали актеры». Примечательно, что когда Дурылин пишет о создании Фальком на сцене подлинной Венеции, он считает необходимым раскрыть смысл этого определения подлинности. Она не в точных архитектурных моделях, которые художник мог перенести на сцену. Заслугу Фалька рецензент видит в том, что он принес на сцену дух Венеции, подлинный в ее «неповторимой красоте, улыбке и суровости, величии и детскости». Это высказывание Дурылина можно поставить в один ряд с многократными утверждениями Фалька о реализме подлинном и внешнем: «Путают у нас бытовую реальность и реальность в искусстве. А по-моему, великий реалист — Врубель: глядя на его живопись, как бы прикасаешься осязательно к самому чувству... Реальность в искусстве далека от жалкого подобия фотографии, обыденной похожести. Фото само по себе тоже может быть прекрасным, но живопись, подменяющая фотографию, просто незаконна... Мой идеал — быть реалистом» (Р. Фальк. Беседы об искусстве, с. 32).

Всего мы располагаем пятью письмами Фалька к Дурылину (ответные письма не обнаружены). Письма не датированы, но даты легко устанавливаются по содержанию. Первое письмо относится к 1920—1921 годам. Второе и третье — апрель и начало лета 1924 года, судя по упоминанию персональной выставки художника в Третьяковской галерее, проходившей в марте — апреле этого года. Четвертое письмо — вероятно, осень того же года. Фальк упоминает о семилетнем сроке своей преподавательской деятельности. С 1918 года Фальк — профессор живописи в Первых Государственных свободных мастерских, затем во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе, где последние годы был деканом живописного факультета. В этом же письме он сообщает о поездке летом в Бердянск с женой Елизаветой Сергеевной Потехиной (1882—1963) и сыном Валерием.

Последнее письмо можно датировать началом лета 1928 года. Фальк собирается в заграничную командировку. Портрет К. С. Станиславского, о котором он пишет, экспонировался в феврале 1928 года на выставке Общества московских художников (ОМХ) — выставке «соединившихся валетов», как назвал ее в мартовском письме 1928 года к Дурылину Чернышев, имея в виду общество «Бубновый валет», к которому многие годы принадлежал Фальк. Ныне портрет Станиславского хранится в Центральном театральном музее им. А. Бахрушина.

В письмах к Дурылину Фальк пишет о жизни своих близких: дочери Кириллы и ее матери — художницы Киры Константиновны Алексеевой (дочери К. С. Станиславского); матери Е. С. Потехиной — Надежды Матвеевны (портрет Н. М. Потехиной кисти Фалька находится в Костромском музее изобразительных искусств).

Но главная тема писем — конечно же, его труд художника, состояние современного искусства, пути его развития. В письме к сотоварищу по «Бубновому валету» А. В. Куприну Фальк писал в 1922 году: «Я все более и более смотрю назад к старым мастерам. И мне становится ясно, что искусство последнего времени переживает тяжелую болезнь». (Р. Фальк. Беседы об искусстве, с. 76). Об этом же он писал в анкете, датируемой 1924—1925 годами: «В настоящее время интерес к нескольким мастерам старой школы: 1. Рембрандт. 2. Вермеер Ван дер Дельфтский. 3. Тициан. 4. Испанцы (Веласкес, Греко, Сурбаран, Гойя). 5. Французы (Ватто, Шарден)» (ф. 1938, оп. 1, ед. хр. 62, л. 1 об.).

В это же время, судя по письмам к Дурылину, он изучает новую западную живопись из собраний известных коллекционеров С. И. Щукина и И. А. Морозова, где на более высоком, чем в прежние годы, уровне художественного мышления и профессионализма открывает для себя многих французских художников конца XIX—начала XX века. Для Фалька это было время, когда он, по собственному определению, «стал на более реалистические позиции» (Р. Фальк. Беседы об искусстве, с. 11). «Дыхание жизни» — вот что ценит Фальк в работах великих французских мастеров нового времени. Не случайно именно с этих мастеров начинается разговор о «нужных вещах», то есть о судьбах искусства, в осеннем письме 1924 года. Это письмо Фалька особенно интересно в сопоставлении с позднейшими высказываниями художника об искусстве в его автобиографии — черновике письма к французскому художественному критику Жану

Кайму в 1956 году (Р. Фальк. Беседы об искусстве, с. 10—16).

В 1924 году Фальк категоричен в своих суждениях о творчестве Курбе и Сезанна, Рафаэля и Рембрандта, Александра Иванова. Курбе и Сезанн для него не полные реалисты, Рафаэль академичен, Иванов слишком иллюстративен.

Пребывание за границей, пристальное изучение живописных собраний европейских музеев (прежде всего музеев Франции), некоторое переосмысление своих эстетических установок 1910-х — 1920-х годов — все это меняет многое и во взглядах Фалька на историю живописи, на собственную работу. По свидетельству А. В. Щекин-Кротовой, увидев в 1950-е годы в Третьяковской галерее этюд А. Иванова на евангельские темы, Фальк был потрясен чувством сопричастности художника к изображаемым им событиям.

Первым среди мастеров нового времени для него стал Сезанн. Восхищение его «драгоценной живописью» художник неоднократно высказывал в письмах, в беседах с учениками. Существенно изменилось отношение Фалька к Рафаэлю: «Рафаэль по-настоящему стал мне доступен лишь в 30-е годы в Париже по луврскому собранию» (Р. Фальк. Беседы об искусстве, с. 16).

А любимым художником Фалька до конца его дней остался Рембрандт. А. В. Щекин-Кротова любезно предоставила нам запись его позднейших высказываний о Рембрандте. Они находятся в прямой связи с содержанием публикуемых писем. Фальк говорил о рембрандтовских портретах: «В живописных глубинах его холстов клубятся размышления, восторг и ужас, смягченные мудростью, за плечами портретов, за этими морщинистыми лицами мы видим судьбу не только этого человека, но как бы всего человечества». А вершиной творчества Рембрандта для него было «Возвращение блудного сына»: «Это не живопись ради живописи — это воплощение сострадания вызывает в сердце человека драгоценное чувство сочувствия, доброты. Руки отца движутся, живут, дрожат — они зрячие, они ощупывают плечи, лохмотья с нежностью — они добрые, они все прощают. Фон сзади полон сгустившейся доброты, тайны, которыми полно человеческое сердце. Рембрандт видел во мгле, на фоне, то, что скрыто от нас, но что мы чувствуем. Эта мгла не для живописности — за ней видел художник потрясенную толпу людей, соперечающих эту встречу отца и сына, этот акт милосердия. Но он как бы спрятал эту

толпу, чтобы не отвлекать зрителя от главных лиц события».

В своих работах Фальк пытался выразить на плоской поверхности холста или листа бумаги то, что поражало его в Рембрандте, — внутреннюю одухотворенность материи, одухотворенность природы и человеческой жизни.

1

[1920]

Дорогой Сергей Николаевич.

Вы мне доставили настоящую радость тем, что прислали письмо и именно такое письмо, и такое у меня чувство, что Вы у меня опять побывали.

Елизавета Сергеевна к Вам придет во вторник, и мне будет очень хорошо, если Вы потом ко мне зайдете. Очень жду Вас. Целую Вас.

Ваш Р. Фальк.

2

[Апрель 1924]

Дорогой друг

Сергей Николаевич,

посылаю Вам рисунок с Коли Чернышева; я им недоволен. Я его другой раз рисовал, но и тот получился не лучше. Хотелось мне его так сделать, чтобы было меньше искусства во внешних приемах, а получилось бы лицо по возможности его. Ну, а нужный результат не получился. Но если Вам рисунок не понравится по выполнению или по качеству сходства, то я очень, очень прошу Вас написать, и я еще нарисую Колю. Мне было очень приятно его рисовать, он очень хороший, и работа с него действовала хорошо на мое состояние. Его собственная работа развивается вполне успешно. У него хотя и была небольшая неудача — картины его не были приняты на выставку группы «Буби[овый валет]», но это скорее из-за их внешней скромности, я уверен, что он будет хорошо писать.

Не писал я Вам давно, давно. На самом же деле писал не раз, но не отправлял писем. Писать мне вообще очень трудно, а тем писать, с которыми мне близко, особенно трудно. Вспоминаю я Вас каждый день, так легко мне было с Вами беседовать, и ни с каким художником так полно не говорилось мне об искусстве, как с Вами. Живопись моя идет в том же направлении, как и два года тому назад. Но сделал я этой зимой меньше, чем думал. Настоящая зима была

очень нелегкой в отношении практической жизни; это ска- залось на работе. Не приходилось много работать, а если и удавалось писать, то с ослабленной энергией. Третьяков- ская галерея устроила мне самостоятельную выставку. Она дней через 10 закрывается. И как бы мне хотелось, чтобы Вы на ней были. Она за 20 лет. С 1904—1924 год.

Состояние Елизаветы Сергеевны не изменилось к луч- шему.

3

[Начало лета 1924]

Очень дорогой и любимый Сергей Николаевич, если я не очень способен к разговору в письме, то Вы так тепло и полно можете говорить в своем письме; так, как будто Вы ря- дом со мною сидите и меня за руку держите и так просто и легко беседуете, как Вы это умеете.

Меня так обрадовало, что Вам мой рисунок с Коли показался неплохим и хоть немного в нужном плане. «Чем дальше в лес, тем больше дров». Все более и более современ- ное искусство перестает для меня быть искусством и охва- тывает меня ощущение полной беспомощности. Направлен- ность моя в искусстве стала туманной, неясной. Так было 3—4 года тому назад, после этого пришло определен- ное знание, как нужно работать. Надеюсь, что я опять должен дожидаться другого, нового открытия. Отчасти, может быть, этому есть и другая причина. С начала выставки я заболел довольно серьезно желудком, почти три месяца проболел, и результатом сильное физическое и нервное истощение. Выставка моя давно как закрылась. В прессе ее только слегка коснулись. Критика избегает говорить о той живописи, которая слабо реагирует на современные темы. Сам я очень рад, что устроил выставку; очень важно самому увидеть в хорошем помещении свое развитие за 20 лет.

Вы просите написать про Кириллочку и Валерика. Скоро два года, как я Кириллочку не видел. Осенью она возвра- щается. Сейчас Кира Конст[антиновна] с Кириллочкой живут в Савойе во Франции и перед их окнами сверкает Монблан. Судя по фотографии, она стала большой девочкой с очень добреньким личиком. Пишет мне письма, в которых рисует подобие животных, рыбок и пр. Очень мне хотелось бы Кириллочку с Валериком познакомить, но это ведь не- возможно.

Валерик остался тем же нежным и хрупким мальчиком. Но артистические наклонности его ослабели; меньше читает

стихов, сам их больше не сочиняет, почти перестал рисовать. Меня это не огорчает, наоборот. Пусть он будет более детским в своих увлечениях.

Просит, чтобы ему читали о путешествиях и о жизни животных. Он исключительно благородный и великодушный человек. Играя с другими мальчиками, он не выдает провинившихся, а напротив, берет их погрешности на себя.

Надежда Матвеевна после осенней операции, которую, казалось, она не перенесет, довольно бодра. Только недавно она вернулась [из] поездки в Костромскую губернию, куда она ездила, чтобы свидеться с сестрой-старушкой. Валерик не совсем здоров, у него застарелый катар горла и железы не в порядке. Поэтому я его и Елизавету Сергеевну на этих днях отвожу в Бердянск на Азовское море.

Возвращаюсь еще раз к тому, что я писал в начале письма о моей беспомощности в отношении работы. Эта беспомощность все-таки другого характера, чем три года тому назад. Она происходит, пожалуй, от догадки каких-то новых потребностей, но каких — я еще не знаю. Кроме того, тогда мне многое ранее сделанное представлялось совсем не на пути, а теперь я от этого подхода, с которым писал последние годы, не мог бы отказаться.

Дорогой Сергей Николаевич, хочу думать, что в этом году мы с Вами увидимся. Целую Вас крепко. Ваш Р. Ф.

4

[Осень 1924]

Дорогой друг Сергей Николаевич, пишу я Вам с большим опозданием. Опять был болен и ждал, чтобы поправиться. Тогда легче говорить о таких нужных вещах, которые Вы затронули в Вашем письме. О болезни и о своих обстоятельствах потом, а сейчас прямо перейду к живописи. Конечно, прав Ренуар, и недаром за последние два года, когда я хожу к Щукину и к Морозову, я преимущественно смотрю Ренуара, а не Сезанна. Но это все так важно, о чем Вы говорите, это так меня волнует, что мне трудно об этом спокойно писать. Я должен высказать мысли, которые, может быть, даже Вам больно слушать. Курбе еще не полное искусство, также Сезанн; но и, с другой стороны, и не Иванов и не Сикстинская Мадонна. Почему же это так? Да, нужен идеал. И, конечно, в современности так тускло художнику, что он без идеала, и вся эпоха элементарно материалистична... Но, с другой стороны, и не реальна. Я это связываю. Чувства реальности нет без

ощущения идеала и обратно. Когда у художника нет первого, я и не верю во второй. Иванов имел глаз без плоти, он только иллюстрировал свои живописные понятия о природе, с другой стороны, он не был настолько религиозен, чтобы *видеть* духовно то, что он писал из Евангелия. И художественный его язык не нашел ту великую условность, которая является взамен физически оптической реальности. Иванов — это большая трагедия. При всем своем громадном таланте — бессилие. Рафаэль же — это именно академизм, т. е. искусство, питающееся главным образом традицией, но не смотрящее ее живым глазом во внешнюю природу и в свою внутреннюю, такое же его отношение к церкви. Он очень холодный, и ему не веришь.

Проходит год за годом, и для меня все более и более вырастает Рембрандт. Пусть это Вам не покажется кощунственным, он для меня стал как бы святым. Когда я смотрю на его «Блудного сына» в Эрмитаже, гравюру «Распятие» и многое другое, кажется мне, что более глубоко-человеческого, доброго и смиренного я в искусстве не видел. Он совершенно особое явление. Он не Курбе, Сезанн, с одной стороны, он не великие иконы, трогательный Беато Анджелико — с другой. Он земной в самом прекрасном смысле; он все видит, ничего не выдумывает, не безответственно мечтает; для него реальность — его глаз, для него же реальность — его представление о прекрасной нищете. Мне кажется, что в нашу скудную эпоху никак нельзя идти путем Иванова, нельзя духовно мечтать, не имея материального упора. С этой точки зрения, я все-таки в большую заслугу ставлю тому же Курбе и Сезанну, что они распатали искусство обманчиво зрительное. О искусстве, подобно иконам и раннему итальянскому, я не считаю сейчас возможным и думать; но любить и видеть, даже маленькую жизнь вокруг нас, сейчас более доступно. Пусть хоть это будет. Т. е. это то именно, что делал Ренуар. Еще одно. Курбе и Сезанн еще недостаточно реалисты. Если бы им возможно было еще и еще дальше углубиться в реальность, они дошли бы до идеала. Они еще не дошедшие.

Но о своей живописи я не очень много могу писать. За последнее полугодие, с одной стороны, практические обстоятельства, а с другой, длительное заболевание почти приостановили мою работу. Вот около трех недель, как я опять начал писать. Мой глаз плохо слушается меня; он отвык. Пока я себе ставлю небольшие задачи. Но очень хочется людей, много людей писать, вместе. Мне все больше и больше нравятся человеческие лица и руки. Мне очень

нужно было бы перестать на год, или два, других учить. Скоро 7 лет, как я обучаю. Нужно иногда быть совсем глупым и иметь право ни слова о живописи не говорить.

На лето я отвез Елизав[ету] Серг[еевну] и Валерика в Бердянск на Азовское море. Там-то я и заболел. Очень много раздетым на солнце лежал, и это очень повредило. Настолько, что несколько недель почти не мог ногами двигать. Почти три месяца я должен был расплачиваться за излишнюю любовь к южному солнцу. Ваше стихотворение северное, хорошее, тихое и простое, и оно во мне вызывает определенное зрительное представление. Как природа там, где Вы сейчас живете? Я слышал, что будто бы очень хорошая.

Валерик на юге поздоровел. Он чем старше, тем добрее становится. Сейчас он много учится. Любимые его предметы — арифметика и французский. В течение месяца возвращается Кирилка.

Я Вас целую крепко, дорогой Сергей Николаевич.

Р. Р

5

[Начало лета 1928]

Дорогой друг, как я рад был получить от Вас весточку. Как многое Вам приходится переносить. Не хочу Вам ничего в утешенье писать. В одном только я уверен, что Вас так многие любят, и наверное, и в Томске есть люди, которым Вы стали так же нужны, как это часто по отношению к Вам бывает. Напишу Вам немного о себе. Зима для меня прошла очень неудачно. Главное — был очень болен. 4 месяца пролежал в остром суставном ревматизме, и последствия — на сердце. В смысле работы очень отстал. Почти все работы, бывшие на выставке, были мною сделаны до болезни. Большую часть лета я провел с сыном и Елиз[аветой] Сер[геевной] в Балаклаве. Очень славное место для работы, и с Валериком было хорошо жить. Одно было скверно. — Я там и заполучил стрептококковую ангину, которая впоследствии вызвала суставной ревматизм. Уехали мы оттуда совершенно необычно. В 10 $\frac{1}{2}$ час. вечера отошел поезд на Москву, а в 12 часов произошло землетрясение. Я в это время уже был болен, и если бы пришлось после землетрясения остаться неделю на открытом воздухе, то могли бы быть весьма тяжелые последствия.

Через две недели я буду очень далеко отсюда. Получил командировку за границу на 6 месяцев. Собираюсь попасть

в Париж. Ехать совсем не хочется. Еду потому, что что-то как бы приказывает это сделать. Я не очень уверен в том, что мне много даст современное искусство на Западе. Но и здесь очень тусклое положение в живописи. За последний год произошло большое понижение. Мой портретик я Вам не посылаю, то, что я нарисовал, нехорошо. Еще порисую, и если получится неплохо, то пошлю.

Целую Вас и обнимаю и каждый день Вас вспоминаю и благодарю за то доброе, которое Вы мне дали и так многим даете.

Р. Ф.

Снимка с портр[ета] Станисл[авского] нет.

ПЕЧАЛЬ ЗРИМАЯ, ПЕЧАЛЬ ВЕЩАЯ

(О поэте Сергее Клычкове)

Публикация С. Г. Блинова

1 июля 1889 года в деревне Дубровки, Талдомской волости, Калязинского уезда, Тверской губернии в семье кустаря-башмачника Антона Никитича Клычкова родился первенец. Сына назвали Сергеем. Здесь, на берегах Дубны и Потапихи, в окрестностях Чертухина — среди негромкой подмосковной красоты — жили его деды. Здесь — в нем родилась любовь к родному, русскому.

Своим чередом пришла школа — обычная сельская, — каких много было тогда по России. Клычковы жили трудно, то есть всегда своим трудом. Скорее бедствовали, чем богатели. Отец, желая вывести старшего сына «в люди», отвез его в 1900 году в Москву, в реальное училище И. И. Фидлера, находившееся в Лобковском переулке. Клычков занимался с охотой, училище окончил с отличием. Во время учебы его материально поддерживал М. И. Чайковский, брат П. И. Чайковского. Модест Ильич и в дальнейшем играл для юного Сережи роль ангела-хранителя (на его средства Клычков в 1908 году ездил в Италию). Уже будучи студентом историко-филологического факультета Московского университета, в который он поступил в 1908 году, Клычков часто бывал летом у Чайковского в его имении в Клинском уезде, а Модест Ильич неоднократно навещал Сергея в Москве в 1908—1909 годах. Об этом рассказывается в неопубликованных воспоминаниях брата С. А. Клычкова — А. А. Сечинского (ф. 1684, оп. 1, ед. хр. 63, л. 44).

В университете дело не заладилось. Систематические занятия скрывали, угнетали, и Клычков, не проучившись и года, оставил университет.

В 1909 году началась жизнь литературная и... божественная. Устанавливались связи, взвешивались принципы, оценивались «измы». Писались стихи, их было уже немало. Появляются первые книги: «Песни» (1911) и «Потаенный сад» (1912).

«В «Песнях» Сергея Клычкова трудно разобрать, что принадлежит самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно наткнулся он на тему языческой Руси и слишком поспешно принялся за обработку ее; ни удали русской, ни русской печали, ни того странного перекрещивания культур византийской, финской, колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь, —

одна слезливая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями, царевичами и невестами...» — так оценил Николай Гумилев первую книгу стихов Сергея Клычкова (Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 110).

2 ноября 1911 года Сергей Клычков пишет литератору Петру Журову, с которым познакомился и подружился в университете, в 1908 году, о замысле написать книгу песен: «А вторая моя [книга] — богатырские песни, песни о богатырях русских, об Илье, Чуриле, Микуле, Бове, Садко и Алеше! Слушай: Бова — любовь! Чурило — солнышко, белое молодецкое лицо, которое он прикрывает подсолнухом, чтобы не загореть, Микула — земля, весенняя пахота, Алеша — дикое, осеннее поле и беспричинная, тайная сладость-печаль, Садко — море мореванное, широкая, шипучая русская душа и удаль, а Илья — родился, мать и отец оробели, взглянувши в сыновние очи, великая, лесная ворожба — стихия! Таков мой сон, который частью воплотился, а частью еще ждет воплощения!» (П. А. Журов. Встречи с молодым Клычковым. — Русская литература, 1971, № 2, с. 153).

Так родилась поэма «Садко», рукопись которой передал в ЦГАЛИ П. А. Журов. Поэма, ранее не публиковавшаяся, дает наглядное представление о творчестве молодого Клычкова. Мы публикуем отрывок из нее.

САДКО

Вдоль по морю, морю синему,
Ай-да по морю Хвалынскому...
Хороводная песня

— Ты волна моя, волна,
Уж ты что, волна, хмельна —
Что серебряная чарочка полна,
Золотая что не выпита до дна!
— Что под тучею, кипучая, шумна,
Что под бурей ты, хмурая, темна —
Ты почто встаешь, студеная, со дна,
Не качай, волна, суденьшка-судна!
— Ты прими-прими слезу мою, волна,
Ой, слеза моя горяча, солона —
Ой, серебряная чарочка полна,
Золотая, ой, не выпита до дна!
— Ты волна, моя подруженька, волна,
Ты туманная морская глубина —
Не топи, волна строптивая, челна,
Ты не выплесни из чарочки вина:
Ой, серебряная чарочка полна,
Золотая да не допита до дна [...]

— Корабль мой, корабель!
 Корабль мне — колыбель!
 Легко мое кормило
 И милее милой!
 Яркие звезды в вышине,
 Но в туманной тишине
 За волной-могилой
 Свет таится милый
 И в лучах иной зари
 Жемчуга и янтари.
 — Корабль мой, корабель!
 Корабль мне — колыбель!
 А саван мой — ветрило,
 А волна — могила!
 Ты прикрой меня, прибой,
 Пеленою голубой,—
 Ты гони, прибой, гони
 Сумрак в полночи
 И небесные огни
 Мне склони на очи!

Дер. Дубровки

Сергей Клычков

(ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 62, лл. 2, 6, 7).

В 1911 году Клычков принял участие в сборнике «Антология» (изд. «Мусагет»). Он поместил там несколько стихотворений; его имя соседствовало с именами Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Максимилиана Волошина, Николая Гумилева, Михаила Кузмина, Владислава Ходасевича и Марины Цветаевой. Гумилев, на сей раз, взглянул пристальнее:

«Сергей Клычков сделал успехи со времени выхода своей книги. Хорош его «Пастух», слышен морской запах в его «Рыбачке» (Письма о русской поэзии, с. 121).

Но все же Клычков оставался недооцененным и одиноким, хотя и памятным в литературном мире лицом.

В 1914 году в Россию пришла война. Клычков был призван в армию и в сентябре из уездного города Калязина направлен в Гельсингфорс. Служил сначала — писарем, затем — после окончания школы прапорщиков — боевым офицером.

Фронт, действующая армия... Поэт-прапорщик Сергей Клычков увидел смерть. И навек в душе его что-то надломилось, и покой ушел из нее. После долгого молчания он писал 1 января 1917 года Петру Журову: «Прости меня... что не отозвался на твой голос, причиной была — пустыня души, которая у меня как-то съежилась, завяла с первого дня войны. Первый выстрел будто разбудил, ошеломил, накинул на меня, как вор, на дороге жизни и сделал меня

из богача нищим. Чувство какой-то роковой странной душевной опустошенности не покидает меня по сие время. Первое время я так мучился ею, так болел, а теперь словно легче, но уже не могу назвать себя живым человеком и часто щиплю себя, чтобы убедиться, что я еще существую... Боязливо озираясь теперь на свою безвозвратную юность, я многое не понимаю сам в ней, не понимаю теперь бывшей душевной легкости, беспечности сердечной, не слышу аромата лучших цветов из ее прекрасного венка» (П. А. Журов. Встречи с молодым Клычковым, с. 154).

Итогом душевного кризиса явились сборники стихов «Дубравна» (1918), «Бова» (1919), «Кольцо Лады» (1919) и — наконец — «Домашние песни» (1923).

С поры «Домашних песен» творчество поэта обретает иную ось. На место природной любви-печали Бовы-Лады, владевшей душой поэта в поэтической юности, встает роковой вопрос жизни-смерти, горького неисповедимого пути по тропе человеческой жизни. Необходима была новая форма творческого освоения мира, и Клычков обращается к прозе, в которой талант его, созрев, проявился с художественной силой.

Прозаический замысел поэта, названный «Живот и Смерть», представляет собою единое целое из пяти книжков: «Сорочье царство», «Китежский павлин», «Сахарный немец», «Призрачная Русь» и «Спас на крови». Это была эпопея. «Сорочье царство» состоит из трех романов: «Чертухинский балакирь», «Князь мира», «Серый барин». Первый был напечатан в 1926-м; второй — в 1928-м (в 1927 году свет увидел «внеплановый» «Последний Лель»); «Серый барин» напечатан не был (его не следует путать со сборником «Серый барин» (Харьков, 1926), в котором Клычков поместил избранное из «Чертухинского балакиря» и «Сахарного немца»). «Китежский павлин», задуманный в начале 1920-х годов как поэма, а также «Призрачная Русь» и «Спас на крови» не были написаны.

Роман «Сахарный немец» (1925) и напечатанный вслед за ним в 1926 году в «Новом мире» (№ 1, 3—9) «Чертухинский балакирь» (отдельное издание: Госиздат, 1926) вызвали бурную литературно-критическую реакцию (см.: Переписка А. К. Воронского и М. Горького. Архив Горького, т. X, кн. 2. М., 1965 г.; также: Горький и советские писатели. — Литературное наследство, т. 70. М., 1963, по именному указателю). Мы познакомим вас с двумя отзывами-письмами на романы Клыčkова, написанными по «свежим следам» собратями по перу: Сергеем Городецким и Иваном Вольно-

вым. Первое письмо — от 3 марта 1925 года — написано по поводу «Сахарного немца», второе — от 4 июля 1926 года — касается «Чертухинского балакиря».

Дорогой Сергей.

3.III.[1]925.

«С]ахарного] немца» прочитал.

Писать буду. Пока — несколько строк тебе. Вещь большая, цельная, органическая [...] Типы выписаны по-иконному четко, пейзаж жив и строг, диалоги все впопад, сюжет есть, язык медовый. Казалось бы, чего еще надо? Надо бы, чтоб не было ничего, чего не надо: *сна сплошного*. Я понимаю, что эту вуаль сна ты накинул, чтоб увязать всю картину, но ты сгустил ее до такой степени, что часто картина меркнет. Например, я не скоро понял, что Зайчик, когда залез в вагон с дьяконом, что это он на фронт едет. Когда вуаль не сгущается — напр. — в сценах с Пелагеей, в убийстве немца, в начальных сценах фронта — получаются лучшие места. Боюсь, что вуаль эта не только техническая, а что она из основного мировоззрения — китежного, потустороннего, нестеровского. Но тут уж мы с тобой ни до чего не доспоримся. Я эти китежи вышвырнул, ты их любишь. В тех отрывках, которые ты мне читал, несмотря на их чертовщину, китежа меньше. Может, он именно на большой прозе пойдет у тебя на убыль, когда ты больше полюбишь то, что уже любишь: вещи, мир *этот* предметный, трудный и часто грязный, но единственный, какой есть. А когда из его трудностей увидишь выход не в Китеж, а в такой же реальный, едва сейчас строящийся, но уже начатый стройкой светлый мир будущего человечества, — ты будешь самый чудесный писатель. Перемести только в мечте точку приложения мечтаний.

Все-таки я очень полюбил твою книгу и целую тебя за нее крепко. Когда перечту; еще поговорим [...]

Любящий тебя Сергей

(ф. 1684, оп. 1, ед. хр. 44).

п/о Куракино, Орл. губ.

4.IV.[1]926.

Милый Сергей Антонович!

На днях получил сразу три номера «Нового мира», читаю твоего «Чертухинского балакиря» и радуюсь. Я стал не сразу читать его. Думалось: вещь огромная, вряд ли автор справится с темой, — вероятно, воды до черта, а ведь это

мука — баландаться и захлебываться в литературной луже. Тем более, ведь я не знаю тебя как прозаика (как-то случилось, что мне не удалось прочитать твоего «Сахарного немца»). И тем большей оказалась радость, когда прочитал первую часть — Петр Кирилыч — и почувствовал, что ты не только добросовестно справляешься с темой, но и даешь поистине *художественное* произведение большой мощи. Это не быт à la Низовой, Новиков-Прибой, Всев. Иванов и т. д., имена же их ты, господи еси — т. е. это не наонанированные факты и фактики, сцены и сценочки, это — жизнь в художественном преломлении настоящего, крепкого, славного мастера. И это хорошо. И именно эта радость заставила меня черкнуть тебе пару братских строк. Пока я прочитал только I-ю часть, то, что было напечатано в I-й книжке, и это уже значительно до необычайности. Искренно поздравляю тебя, милый, и братски жму лапу.

Ив. Вольнов

P. S. Не знаю твоего адреса. Пишу на редакцию «Нового мира», — быть может, — получишь.

И. В.

(ф. 1684, оп. 1, ед. хр. 42).

1920-е годы Клычков на творческом подъеме: он занимается литературной и редакционной работой, сотрудничает в журнале «Красная новь» и издательстве «Круг» в пору, когда их возглавлял А. К. Воронский — человек во многом Клычкову близкий. Ломка жизненного и литературного процесса, совершавшегося в России, остро волновала Клычкова; в марте 1924 года на одном из докладов А. Белого он послал ему отчаянную записку: «Что важнее сейчас: жизнь или искусство? что гибнет сейчас: жизнь (старая, новая или даже, может быть, (уже заранее) будущая) или искусство (то же). [...] что нужно спасти: Себя, жизнь или искусство» (ф. 53, оп. 4, ед. хр. 11).

Во второй половине 1920-х годов Клычков принимал активное участие в борьбе с вульгаризмами РАППа. Ему казалась странной попытка начать жизнь и литературу с твердого нуля. Настаивая на бережном отношении к прошлому, он подчеркивал, что литература и конъюнктура есть вещи для писателя-гражданина несовместные: «[...] вовсе нет необходимости думать, что искусство непременно должно напоминать надоедливую, экспансивную жену, которая все время виснет на шее, не давая никакого покоя. Если бы это

было так, тогда зимой нельзя было бы писать про купальню «Динамо», летом про лыжный бег на Воробьевых горах и т. д. Вообще была бы чепуха. Тогда был бы невозможен ни Пушкин, ни Толстой. Вместо того, чтобы писать о самодержавии, Пушкин, как известно, в ссылке создал произведения, не имеющие к этой теме никакого отношения [...]» (ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 1147).

Клычков всегда говорил в полный голос; отвечая на анкету «Какой нам нужен писатель?», он писал:

«Самое основное и роковое для современного писателя различие с прежним писателем заключается, по моему мнению, в том, что нашими писателями утеряна внутренняя, подчас, может быть, даже неосновательная и, может быть, даже беспочвенная необходимость не соглашаться (не фрондировать! — это совсем другое дело!), оставлять для себя и для своего творчества [...] некую запретную зону для идей, чувств и мыслей, получивших в современности всеобщие права гражданства и вошедшие крепко и нерушимо в тот кодекс, который мы называем современностью.

Такого сопротивления у наших писателей теперь нет, или почти не осталось» (На литературном посту, 1931, июль, № 20—21, с. 59).

Клычков продолжал работать. В 1928 году вышел «Князь мира», который, прежде чем появиться отдельным изданием, в 1927 году в сокращении был напечатан в журнале «Молодая гвардия» (№ 9—12) под названием «Темный корень».

Нам удалось установить интересный факт: на основе журнального варианта «Князя мира», вернее последних четырех глав, Клычков, в 1927 году, попытался написать пьесу. Первоначально он назвал ее «Рысачиха» — драма в пяти действиях и девяти картинах. В дальнейшем пьеса была доработана, переименована в «Доброе царство» и, во второй редакции, отправлена на отзыв А. В. Луначарскому, который, прочитав ее, заметил:

«Написана пьеса цветисто, интересно. Сам материал [...], использованный здесь — богат.

Однако пьеса не очень «устроена». Если какой-либо театр возьмет ее (скорее всего I, II МХАТ или Вахтанговцы), то автору придется переделать ее несколько *вместе с режиссером*, чтобы упорядочить ее как спектакль...» (ф. 1684, оп. 1, ед. хр. 49, л. 1).

Из приведенного отрывка видно, что нарком просвещения не исключал того, что пьеса может быть поставлена, и даже оговорил ряд детальных постановочных замечаний (там же, лл. 2—3).

Но где же сама пьеса? В ЦГАЛИ, в фонде Журова, нами обнаружена часть ее ранней редакции: список-характеристика действующих лиц и две картины второго действия (ф. 2862, оп. 1, ед. хр. 63). Немного? И все же вкупе с отзывом Луначарского «отрывки» дают возможность получить представление о ранее неизвестной стороне творчества поэта — драматургических опытах.

Но вернемся к прозе. «Сорочье царство» требовало композиционного завершения. В 1929 году пришел черед «Серого барина» — третьей части первой книги эпопеи «Живот и смерть». Весь год прошел в работе над романом, и, в начале ноября, Клычков посылает Луначарскому и в редакцию ЗИФ главу и аннотацию романа.

Содержание романа «Серый барин»

Возможно, что в окончательной редакции этот роман будет носить другое название, а именно: «Проданный грех» [...] Этот роман представляет собою завершение как стилистической, так и фабульной темы первых двух частей трилогии «Сорочье царство», а именно «Ч[ертухинского] балакиря» и «Князя мира». Написана мною пока добрая половина, и то из разных кусков (что объясняется особым способом моей работы), не представляющих сейчас ничего целого и законченного, нуждающихся еще в приведении в стройную конструктивную последовательность.

Основа романа покоится на судьбе трех героев, уже знакомых по первым двум частям трилогии: барин [Бачурин], Петр Кирилыч, Буркан.

Стихия первого — деньги и нажива; второго — простота и незамечаемая им самим святость и чистота сердца; третьего — возмущение и бунт против человеческой несправедливости.

Победа остается на стороне барина Бачурина: Буркан погибает, потерявши чутье к чужому страданию, в непосильной борьбе положивши силы и уверенность в своей правоте. Петр Кирилыч продает барину грех, единственный, может, свой грех, подрядившись стоять у барина в моленной с высунутым языком перед образами, когда тот усердно отбивает по золотой книге поклоны; один барин Бачурин всех обходит по кривой: женится на Рысачихиной дочке, отбивши ее у генерала, пред самой смертью соблазнивши разорившуюся помещицу Рысачиху неразменным рублем, мужиков околпачивши у них на глазах с покупкой леса на Пуговке, где росли корабельные сосны, обошедши и господу бога, понудив

на соблазн вкусной едой и теплым кровом бездомного бродягу Петра Кирилыча, в наказание за что, проживши сытую и довольную жизнь получил жуткую смерть, совпадающую с концом романа. В конце романа появляется Антютик [леший], старый покровитель Петра Кирилыча, сбежавшего на этот раз от всеобщего позора, которому он был предан всенародно на торжественном открытии Бачуринского монастыря, так как книга «Златые уста» барина Бачурина оказалась простой поваренной книгой, по которой нынешняя игуменья, мать Фетинья, готовила ему рассолы.

За эту ложь, не понимая всей для Петра Кирилыча трагической сути чудесного превращения, чертухинские бабы обстыдили его, а мужики чуть не убили. Петр Кирилыч, потеряв барина и доброе имя, уходит с Антютиком навсегда из села Чертухина. Они угоняют с собой всех крупных зверей, оставив на развод только лисицу да зайца: лисицу потому что больно хитра, а зайца потому что больно труслив!

Конец романа сведен к фантастической картине девственного леса с неисчислимыми голосами улетающих к осени птиц и убегающих зверей, перепуганных пока слабым голоском первого балластного паровоза.

(ф. 2208, оп. 2, ед. хр. 653, л. 1).

На этот раз отзыв Луначарского был короче и суше. 3 ноября 1928 года на полях аннотации романа он написал следующее:

«И глава, которую я читал, и этот план относятся к области безудержной и бестолковой фантастики, правда, благодаря таланту автора, — узорной и забавной. От издания этой вещи нашим изд[атель]ством я бы воздержался.

Оговорюсь: ничего политически недопустимого в прочитанном мною материале я не нашел» (там же).

Так или иначе роман «Серый барин» не был окончен, а вместе с ним — вся эпопея, задуманная Клычковым.

Собственной прозы он больше не печатал. Пришла пора переводов. И здесь — им сделано немало. В 1934 году была создана вольная обработка поэмы М. Плотникова «Янгал-Маа», названная «Мадур-Ваза — победитель», в 1936-м — вольная обработка киргизского эпоса «Манас» — поэма «Алмамбет и Алтынай»; сборник стихотворных обработок и переводов «Сараспан»; он также переводил Ш. Руставели, Г. Леонидзе...

Прошло 45 лет со дня смерти Клычкова. После долгого перерыва начинают переиздаваться его стихи и проза. О Клычкове помнят: в Талдоме, на родине поэта, в краеведческом музее создана экспозиция, посвященная его творчеству; документальные материалы о его жизни и деятельности хранятся в Клину в Доме-музее П. И. Чайковского, в Орле в музее И. С. Тургенева. В Москве в ИМЛИ им. А. М. Горького и ЦГАЛИ образованы личные фонды С. А. Клычкова (ф. 67, ф. 1684), содержащие документы, к которым, хочется верить, обратятся будущие исследователи творчества русского поэта Сергея Антоновича Клычкова.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ ТЕАТРОМ

(Воспоминания А. И. Дейча об А. С. Курбасе)

Публикация Е. В. Турчаниновой

Александр Иосифович Дейч (1893—1972) был поистине многогранно одаренным человеком, специалистом по немецкому, английскому и французскому искусству, поэтом, прозаиком, драматургом, редактором, переводчиком, театральным критиком и историком театра. Если еще учесть, что первые труды Дейча вышли в 1910-е годы, а последние печатаются до сих пор, что за свою интересную и плодотворную жизнь он общался с такими выдающимися деятелями литературы и искусства, как А. В. Луначарский, С. М. Михоэлс, К. А. Марджанов, С. В. Гиацинтова, И. Н. Берсенев, М. Ф. Рыльский, В. Л. Юренева, В. М. Инбер, М. А. Светлов, Дзига Вертов, Бертольт Брехт, Елена Вейгель, Анна Зегерс, Эрнст Толлер, то можно представить себе размеры и ценность творческого архива Дейча, хранителем которого стал ЦГАЛИ (ф. 2837, новое поступление).

Среди материалов Дейча находится обширный комплекс документов по истории украинского театрального искусства, в частности публикуемые ниже воспоминания, связанные с жизнью и творчеством одного из основателей украинского советского театра Александра Степановича Курбаса (1887—1942). Эти воспоминания написаны в 1962 году и охватывают в основном киевский период жизни Леся Курбаса. В то время Дейч жил в Киеве, по окончании историко-филологического факультета Киевского университета преподавал историю западноевропейской литературы и историю театра в Высшем музыкально-драматическом институте им. Н. В. Лысенко, затем — в студии Курбаса. С первых дней Великой Октябрьской социалистической революции он работал в культурно-просветительских органах — репертуарном отделе Всеукраинского театрального комитета, заведующим литературной частью в театре им. И. Я. Франко, в Русском драматическом театре. В своих воспоминаниях Дейч рассказывает о встречах с Курбасом, делится впечатлениями от его игры, пишет о совместной работе с Лесем Курбасом, о созданных Курбасом-режиссером «Молодом театре» и театре «Березиль». Конечно, предлагаемые воспоминания не могут целиком охарактеризовать полный трудностей и творческих исканий путь Леся Курбаса, но они важны для понимания Курбаса — актера, режиссера, человека и дают новые сведения для изучения его малоисследованного творчества.

Лесь Курбас родился 25 февраля 1887 года в городе Самборе. Отец его был актером, поэтому Лесь рано познакомился с миром театра, знакомство это перешло в увлечение и в конечном итоге предопределило выбор профессии. Театр стал для Курбаса делом всей его жизни.

В период учебы на историко-филологическом факультете Венского университета Курбас интересовался передовой европейской культурой: режиссурой Макса Рейнхардта, Бург-театра, теориями Гордона Крага, драматургией экспрессионистов. Накопленные теоретические знания требовали выхода на практике, и Курбас работает сначала в этнографическом гуцульском театре под руководством украинского писателя и искусствоведа Г. М. Хоткевича, затем в 1912 году дебютирует во Львове в театре «Руська бесіда» в роли Султана Гирея в пьесе М. П. Старицкого «Маруся Богуславка», позже организует труппу под названием «Тернопольские театральные вечера». Уже тогда Лесь Курбас стремился к обновлению театра, его репертуара, ему претили псевдонародные пьесы с узконациональной тематикой, которые шли в те годы на украинской сцене. Курбас мечтал играть в лучших произведениях, созданных мировой драматургией.

Творческое и личное общение Дейча с Лесем Курбасом началось в 1916 году вскоре после переезда Курбаса в Киев, куда он был приглашен в единственный тогда на Украине стационарный театр Н. К. Садовского на роли первых любовников. В театре Садовского Лесь Курбас сыграл ряд интересных ролей, среди них — Збигнев в «Мазепе» Ю. Словацкого, Гурман в «Украденном счастье» И. Я. Франко, Хлестаков в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. Исполнение Курбасом роли Хлестакова стало для Дейча, как и для многих других представителей передовой интеллигенции Киева, откровением. Премьера «Ревизора» состоялась 15 сентября 1916 года и была приурочена к 10-летию юбилею театра, пьеса шла в переводе самого Садовского. На страницах воспоминаний, написанных Дейчем, Курбас предстает «человеком культуры, гуманитарием в старом смысле слова», обладающим большими познаниями в истории мировой литературы, театра, живописи (как свидетельствует мемуарист, Курбас «знал толк в живописи, остро чувствовал цвет, любил поговорить о французах — Гогене, Делоне, кубистах и фовистах, сюрреалистах и неоклассицистах»), бегло говорящем на нескольких языках, чутким ко всему новому и интересному в искусстве — будь то недавно опубликованные стихи украинского поэта Павло Тычины или творчество та-

ких разных художников, как А. Г. Петрицкий, М. Л. и Т. Л. Бойчуки, Л. Лозовский, А. А. Экстер, И. М. Рабинович, Н. А. Шифрин, В. Е. Татлин, Г. И. Нарбут, А. Г. Тышлер.

Вообще же круг имен, упоминаемых в воспоминаниях, весьма насыщен и разнообразен — здесь режиссер и балетмейстер Н. М. Фореггер; один из основателей советского грузинского театра режиссер А. В. Ахметели; украинский философ Григорий Сковорода; музыковед А. А. Альшванг; поэт М. В. Семенко; украинские актеры И. А. Марьяненко, М. Малыш-Федорец, В. Н. Чистякова (жена Леся Курбаса и его единомышленник в искусстве), В. С. Василько, М. Вильшанский, Е. Захарчук, Г. Г. Игнатович, П. Т. Коваленко, И. Ковалевский, А. И. Корольчук, П. И. Козицкий, И. Овдиенко, С. А. Стадникава.

Воспоминания А. И. Дейча даются в сокращении.

Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

(О. Мандельштам)

Если без Александра Довженко невозможно представить себе сегодня украинское (да только ли украинское?) кино, то разве возможен украинский театр без Леся Курбаса?

Волею судеб мы оказались в одной упряжке, нас с Александром Степановичем многое связывало, особенно в киевский период, и воспоминаниями об этом необыкновенном человеке мне хочется поделиться.

Как мы с ним познакомились? Это было сразу после его приезда в Киев. Весной 1916 года, когда в театре Садовского возобновили «Мазепу».

Встреча произошла на Крещатике. С моим приятелем Михаилом Сандомирским идем по направлению к Фундуклевской [...] Навстречу нам — тоже двое. Одного я узнаю, это Иван Мартынович Бурячок, художник театра Садовского. Другой — высокий, худой, лицо красивое, лет тридцати, мрачноват. Серое пальто непривычного покроя, бант на шее, в руке широкополая шляпа, тогда носили такие, «под Горького». Иван Мартынович нас знакомит. Протягиваю руку:

— Александр. Александр Дейч.

— Гм... Олександр, — произносит незнакомец. Рукопожатие сильное, взгляд испытующе ироничен.

— А якщо простіше, — улыбается Иван Мартынович. — Лесь, Лесь Курбас, наш новий герой-любовник. На ролі Захарчука й Марьяненка.

— Олесь? — переспрашиваю.

— Лесь, — жестко поправляет Курбас. — Олександр Зенон Курбас [...]

Вспоминаю: Садовский пригласил актеров из Галиции, об этом было в газетах [...]

— Как вам на новом месте?

Курбас задумчиво молчит. Перехожу на украинский, уже без всякой иронии.

— Микола Карпович не дуже чіпляється?

Курбас оживляется:

— До нас? Боронь боже. То ми псуємо дідуганові нерви. Але курьйоз — ніхто з старої обсади не може як слід прочитати вірша! Третій рік іграють!

Перезожу Мише: «дідуганом» Садовского шутя нарекли после того, как он с Малыш-Федорец спел «Ой, під вишнею...», при этом Микола Карпович уморительно показал «старого дідугана», который «ізігнувся, як дуга...». А «обсада» на галицком театральном диалекте — «распределение ролей» — слово, которого нет даже в словаре Гринченко [...] Вскоре мы всей компанией сидим в уютном зале польской «Кофейни на паях», что на Фундуклеевской [...]

Здесь Курбас уже совсем другой: балагурит, примеряет мои очки, снова и снова заказывает черный кофе, требует от кельнера накрахмаленных салфеток и на одной из них набрасывает выразительный профиль вконец смутившегося Сандомирского. [...] Мы расспрашиваем Курбаса о Мюнхене, Берлине, Праге, Кракове, Вене (последнюю я особенно хорошо знаю, потому что учился там два года в гимназии) — он уже успел везде побывать, многое увидать, его суждения оригинальны и категоричны. Львов — «маленький Париж» (он заразительно смеется, когда я вставляю: «Но французы не говорят, что «Париж — большой Львов»), хотя слишком маленький для того, чтобы в нем можно было делать большие дела, к тому же — пропитанный духом филистерства. Настоящее искусство возможно только в Киеве — здесь нет еще того снобизма, которым болны чехи и немцы; люди тут еще чего-то хотят, живут страстями. Если верить газетам, нечто подобное происходит в Москве и в русской северной столице, куда он на днях собирается съездить. Но театральной Меккой, он уверен, суждено стать Киеву. Правда, театр Садовского — это оказалось похожим на «Руську бесіду»: все те же «семейные» проблемы, те же «балачки про патріотизм» вместо хороших пьес, и в зале такие же «дядьки з вусами й неодмінно у вишиванках».

Я рассказываю Курбасу, как мы с моим приятелем Фореггером создавали «Интимный театр», где намеревались

ставить комедии Мольера и Лесажа, лирические драмы Блока, инсценировать Диккенса, Чехова, Гоголя, где уже поставили фарс «Адвокат Пателен» и буффонаду Шницлера «Храбрый Касьян», и как после первого же спектакля оказались на улице. Все смеются, а Курбас мрачно изучает гущу на дне чашечки [...]

Запомнился мне еще один вечер (перепрыгну через несколько лет, это уже после революции было) — в ХЛАМе (поэтический кабачок, помещался в подвале отеля «Континенталь» — Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты). Тычина читал стихи из, кажется уже вышедшего, сборника «Сонячні кларнети». Что за чудесные стихи! В них свет солнца и музыка кларнетов сливались в мажорные тона. И сам поэт: значительное и вдохновенное лицо, мечтательные глаза, мягкий, глубоко лирический голос... Курбас восторженно говорил, что эти стихи надо инсценировать. За столиками сидели Петрицкий, Козицкий, Альшванг, видел я там вернувшегося из Петрограда Георгия Нарбута, почему-то в нарядном козацком жупане. Спорили, шумели, пили дешевое вино, затем вся «грогада» прекрасно пела украинские песни, а Тычина дирижировал. Редкий по впечатлению вечер, тогда еще люди умели общаться, а не были только телефонофилами... Я признался Курбасу, что увлекся переводами из Гейне. Каково же было мое удивление, когда он вдруг отвел меня в сторону, мы уединились, и он стал читать мне Гейне по-немецки, наизусть, много! Оказалось, он тоже любит Гейне, переводит, но не для печати, сочиняет романсы на его стихи и вынашивает идею вечера поэзии в своих переводах. Любовь к Гейне еще больше нас сблизила.

На одной из таких дружеских встреч я познакомил Курбаса с Экстер, кажется, они подружились. Вообще Курбас был дружен с художниками революционного Киева — самых разных направлений: от рано погибшего Леся Лозовского до братьев Бойчуков, от Рабиновича до Нисона Шифрипа и Татлина [...]. Жаловался, что недостаточно сведущ в русской живописи, что не хватает русских книг (вообще в русской компании Курбас бывал не очень разговорчив, по видимому, его все-таки сковывало затрудненное произношение, — тут он больше предпочитал слушать). На немецком и польском, на идише говорил легко, свободно, с французского переводил (чуть ли не Скриба или Сарду), по-английски, я убедился, читал. Вообще он был именно человеком культуры, гуманитарием в старом смысле слова, к тому же со склонностью к языкам.

Однако вернусь к первому впечатлению от Курбаса-

актера. Он был актером очень высокого класса, такого масштаба, как Моисси, как Джованни Грассо, как молодой Орленев. Легко возбудимый, с трагическими глазами, резкий, развитая пластика. Звериная цепкость в теле, жест завершённый, голос, богатый модуляциями (он к тому же хорошо пел!), умел слушать партнера, отлично держал паузу и любил разделять паузу технически [...]

Первой ролью был Збигнев — первой, из виденных мною. В Збигневе Курбас меня, признаться, ничем не поразил: добротный реализм, психологическая полнота — к этому мы в Киеве уже привыкли по лучшим соловцовским спектаклям, да и «художественников» уже видели.

В этой роли Лесь Степанович напомнил мне одного из любимых мною актеров — Сергея Ивановича Горелова (это был сын знаменитого Давыдова), когда играл Лорензаччо. Та же безгрешная страсть, убедительность в «костюмной» пьесе — другие рядом с Курбасом выглядели эффектнее, но театральнее. Может, он специально не хотел злоупотреблять «романтичностью», играл нарочито сдержанней, чем некогда Марьяненко (я его видел в этой роли). Лично я воспринял эту холодноватую отчужденность актера от всего ансамбля театра Садовского как своеобразный «европеизм», таких актеров я видел в Германии — главное для них мысль, безукоризненная техника, не очень окрашенная речь, никакой декламации. Уже тогда я подумал, что Курбас, наверное, очень хороший актер для украинского Гамлета — вот с этим своим чувством новой правды, с глазами, полными скорби и вопроса, с нежеланием порхать по сцене бутафорским мотыльком и выдавать традиционные «напевные интонации», как это вослед за некоторыми украинскими актерами делали на утренниках гимнасты, склонные к модной тогда мелодекламации. Но это был серьезный, запоминающийся дебют.

Иное дело с Хлестаковым. Тут Курбас, что называется, «и проснулся знаменитым». «Ревизора» возобновили к юбилею театра. Микола Карпович гениально играл Городничего, прелестна была новая актриса красавица Стадникова (Марья Антоновна), замечательная пара — Коваленко и Ковалевский (кто из них был Добчинский, а кто — Бобчинский, не помню, но вместе они были сплошное очарование!), Корольчук (Ляпкин-Тяпкин) — не чета ушедшему из театра Вильшанскому, Овдиенко (тоже новый актер) уморительно изображал почтмейстера Шпекина, — словом, спектакль был великолепен. Садовский решил перещеголять самого себя по части комизма и выдавал столько неожидан-

ных находок, что публика покатывалась со смеху. Зато в пятом акте он сыграл подлинную драму, и зал мгновенно притих, затаился, пока, наконец, не взорвался рукоплесканиями. Спектакль имел колоссальный успех. Хотя некоторых, к слову сказать, он раздражал.

До Курбаса я видел немало Хлестаковых. Марьяненко играл недурно, но был тяжеловат. Нравился мне вернувшийся из МХТ «кузнечик» (так любовно звали Степана Леонидовича Кузнецова) — он играл виртуозно. Видел я на сцене театра Садовского известного русского артиста А. Мурского, который специально выучил роль Хлестакова по-украински, немалый по тем временам подвиг. Но Курбас — самый неожиданный из виденных мною ревизоров.

В чем тут было дело?

Во-первых, это оказался красивый, умный и не пустой человек. Подлинный джентльмен — сказывалась порода. Ничего от водевиля, никакого шарма в гриме, никаких «коков» на голове. Скорее фаталист, чем безоблачный враль. Дворянин, человек риска, игрок и дуэлянт. Центральный монолог он ухитрился произнести как стихи, возникающие в нем самом: сначала отстукивал некий ритм, а затем начинал в этом ритме выдумывать — отличная находка! Словом, это был непривычный для публики Гоголь, с примесью «Страшной мести» и «Носа» [...]

Для кого-то Курбас играл просто «не смешно» (и поэтому неправильно!), кто-то вообще ничего не понял, кто-то и не хотел понять, раздраженный уже тем, что «Ревизора» играют «на малороссийском наречии». Но молодежь, чуткая ко всему непривычному, к восприятию новых веяний, мгновенно откликнулась на это событие. Курбаса засыпали цветами, ему бисировали, вызывали снова и снова, — он не шел, уступая цветы и овации Садовскому, который в таких случаях был более чем самолюбив. Наконец, Микола Карпович сам пошел за кулисы и вывел на сцену упирающегося Курбаса. Зал ревел от восторга. Это было настоящим признанием.

Сегодня, по истечении стольких лет, я уже вижу в этом символику — Садовский выводит на сцену Леся Курбаса да еще именно в русской пьесе, в «Ревизоре», словно передавая ему эстафету служения подлинно народному искусству, эстафету обновления традиции.

В революционном Киеве Леся Курбас в 1917 году, объединив вокруг себя единомышленников из молодежи театра

Садовского, создал «Молодой театр». Наконец-то Курбас мог сам составлять репертуар своего театра, и результатом этой долгожданной свободы стали спектакли: «Царь Эдип» Софокла, «Макбет» У. Шекспира, «Горе лжецу» Ф. Грильпарцера, «Кандида» Б. Шоу и другие, причем большинство пьес были поставлены на украинской сцене впервые. Желание Курбаса и идущих за ним охватить разом все времена, стили, жанры, творческая жадность «Молодого театра» очень интересно и верно объясняется в публикуемых воспоминаниях.

Это было начало. Основной же вехой в перестройке украинской театральной культуры, продолжением «молодотеатровских» исканий стал рожденный в 1922 году театр «Березиль». Выражением творческого кредо театра с бурным весенним названием, обозначавшим на староукраинском языке — «март», его девизом было стихотворение норвежского писателя Бьернстjerne Бьернсона: «Я выбираю март! Он ломает старье, пробивает новому дорогу. Он — стремление! Я выбираю март, потому что он — буря, потому что он — смех, потому что в нем — сила, потому что он — переворот, из которого родится лето!..» (Л. С. Танюк. Марьян Крушельницкий. М., 1974, с. 59). «Березиль» воплотил в себе многие мечты Леся Курбаса, например давно уже вынашиваемую им «Студию искусств», ею стал МОБ (Мистецьке об'єднання «Березиль») — театральный комбинат, включавший пять творческих мастерских, театральный музей, ряд экспериментальных Станций (по созданию новой театральной терминологии, по научной организации труда, по работе с драматургами и т. д.), режиссерскую лабораторию, макетную мастерскую.

Каждый спектакль «Березиля» оказывался в центре внимания критики, был событием не только театральным. Лесь Курбас вторгался в действительность, обличал, будоражил, радовался, призывал... Он проповедовал активное участие художника в общественной жизни страны. В начале существования «Березиля» Курбасу были близки идеи экспрессионизма, с его стремлением активно воспринимать и переустраивать мир. Отсюда массовые, агитационные, наиболее отвечающие духу времени спектакли этого периода, программным среди которых стал «Газ» Г. Кайзера. Постановка спектаклей по пьесам украинского драматурга М. Г. Кулиша — это новый этап в творчестве самого Леся Курбаса и в истории театра «Березиль». Уже первый спектакль «Народный Малахий» вызвал бурные споры, и от постановки к постановке критические страсти все разгорались.

В начале 30-х годов Курбаса-режиссера интересовали не массовые действия, не перестройка в глобальном масштабе, а проблемы каждого отдельного человека, с его глубоко личными исканиями, идеями, заботами. Следующие спектакли по пьесам Кулиша «Мина Мазайло» и, наконец, ставший последним — «Маклена Граса» — обострили индивидуализированный подход режиссера к своим героям, явственно показали желание изображать общее через частное. Лесь Курбас утвердил на сцене «Березиля» интеллектуальный театр, театр, богатый поэтическими метафорами и философскими обобщениями. Режиссер Лесь Курбас достиг своего творческого апогея, его театр «Березиль» — художественного расцвета. В 1925 году Курбасу было присвоено звание народного артиста УССР...

Но продолжим воспоминания А. И. Дейча.

[...] Из спектаклей «Молодого театра» больше всего мне запомнился, пожалуй, «Горе лжецу». Импровизационно изящная постановка, очень театральная (оформление Петрицкого!), с кошачьими дуэтами за сценой, с пародией на сценические эффекты «натурального театра» (Курбас называл это «эффектом навиворіт, або не стільки ефектом, скільки, здається, дефектом») и, конечно, с Курбасом — Леоном. Поваренка он играл по всем правилам эксцентрики. Словно его подменили: комик, балагур, заразительный, остроумный. Много клоунады. Мастерству Курбаса мог бы позавидовать модный тогда в Киеве клоун Донато [...]

В «Молодом театре» я видел все. Или почти все. Мы тогда ничего не пропускали: все-таки «Молодой театр» был явлением более чем самобытным. Зрителя ждало непременно что-то неожиданное, «новый стиль», вроде путешествия по эпохам и театрам. И никуда не выезжая, увидишь все [...]

К тому же «Молодой театр» был действительно молод — театр наших ровесников. Они все время затевали — то общину театральную, то еще что-нибудь. Репетировали днем и ночью. «Чтобы выработать технику», — говорил Курбас. Репетиции подчас были интереснее, чем сами спектакли, поэтому всегда собирались почитатели [...]

Нельзя не вспомнить и более чем своеобразный спектакль у Курбаса — «Царь Эдип». Ничего общего с реингардтовским: я видел Моисси, они играли у нас в Киеве. Курбасовский «Царь Эдип» как бы нарочито был полемичен по отношению к Рейнгардту. Между прочим, известно, что Курбас, еще будучи студентом, выходил в массовке у Рейнгардта. И это было предметом наших постоянных анекдот-

тов. Он рассказывал о своем «дебюте» с большим юмором. Участников массовки там долго водили по каким-то коридорам и подвалам, где отовсюду капало — почти подземелье! «Это, чтобы мы по-настоящему *пропитались* духом времени, — невозмутимо объяснял Лесь. — Затем вывели, как быков, на арену, дали в руки шпаргалки, в которых все расписано: «Стойте здесь... Сначала гул толпы, затем вопль — «Эди-и-ип!», руки к небу, и, наконец, все падают ниц». Рейнгардт, к сожалению, сам с ними не репетировал, со статистами возились ассистенты.

Хор в постановке Курбаса был пантомимичен, так сказать, новый балет в стиле Мордкина или Голейзовского, — никакой «массовки» Рейнгардта. В Эдипе Курбаса главное было в предчувствиях и сомнениях. Это — трагедия нового человека, обремененного грузом родовых преступлений. Он понимал, что на него надвигается некий хаос, тьма — и искал в себе силы противостоять им. Моисси был трагик, можно сказать, в формах классической трагедии, — Курбас больше подчеркивал личное и как режиссер выводил на первый план чисто человеческую идею [...]

Вернувшись из Москвы, я не узнал Курбаса. Он бурлил, неистовствовал, был полон планов и желаний. Ничего от прежнего Чайльд-Гарольда! Сгусток энергии и воли! И такие замыслы! Я ожидал всего, но высказанные им планы меня поразили. Речь шла ни много, ни мало как об учреждении Единой Всеукраинской Театральной Академии, причем слово «Академия» толковалось весьма расширительно. На ее факультетах предстояло рождаться театрам (драматическим, оперным, сельским, детским, передвижным, малых форм, массовых зрелищ и т. п. и т. д.) — здесь, кажется, было все, кроме разве что черта в ступе! Предполагалось открытие студий (танца, пантомимы, физической культуры, декламации), музеев (театрального, музыкальных инструментов, старой украинской книги, живописи и скульптуры), школ (например, Школы новых драматургов, Института украинской режиссуры), библиотек (например, собрания мировой драматургии — на украинском языке; к переводческому делу предполагалось привлечь писателей, знающих языки и любящих театр) и многое другое.

Мне кажется, вообще Курбасом владел в те годы не столько дух реформаторства, как это принято считать, сколько дух основоположения; многое из происходившего в 20-е годы было для украинского искусства *началом*. Возможно где-то здесь — основное отличие Курбаса от Мейерхольда, Таирова или Вахтангова! Интересная мысль, но она принад-

лежит не мне. Это замечание Луначарского. Когда Анатолий Васильевич вернулся в 1930 году из Берлина, мы с ним несколько раз говорили о том, какому театру предложить пьесу Газенклевера о Наполеоне, которую Луначарский привез. После размышлений о московских и ленинградских театрах я назвал харьковский «Березиль» и театр имени Руставели: Курбаса и Ахметели. Тогда-то Анатолий Васильевич и заметил, что Мейерхольду легче, он — реформатор, этим и силен, в то время как Ахметели и Курбасу приходится не реформировать, а создавать, формировать, без всяких пока «ре» — отсюда и их так называемый эклектизм, желание создать *все*.

[...] Курбас был действительно человеком Театра, он любил прежде всего процесс художественного общения, ему нравились веселые розыгрыши, шутки, игра.

Вот один из курбасовских розыгрышей. Попытка обсудить программу будущего театра — но в шутливой форме. И притом в кругу потенциальных единомышленников. Он всегда пытался привлечь к себе людей через «театрализацию», капустник, веселую выдумку, мистификацию. Однако здесь не обойтись без небольшого предисловия.

Дело в том, что Лесь Курбас был человеком, для которого много значила символика (например, обряд посвящения в березильцы, или так называемая «форма одежды» во время репетиций, или форма совместного отдыха) или даже, как мы любили говорить в то время, эмблематика. Эмблема как сгусток художественной мысли, как зримо воплощенный символ: личная печать, перстень, который должны были бы носить «молодотеатровцы», достигни этот театр определенного уровня дружества (впрочем, остановка была и за серебром, из которого надлежало сей перстень отливать), герб театра (над ним Курбас долго возился как художник). Позже у «Березиля» был свой нагрудный значок. Курбас мне подарил его в один из приездов в Москву, был даже собственный флаг. Всему этому надлежало теснее связать между собою членов нового театрального братства, поэтически преобразить эту связь и закрепить ее в символе, эмблеме, придав ей четкую завершенность формы.

Поэтому так важно было название создаваемого художественного коллектива.

Однажды, после спектакля театра миниатюр «Кривой Джимми» [в 1922 году], Курбас там же, в подвале кабачка, взял в руки бутафорский молоток и, постукивая им о стол, начал продавать с аукциона чудом сохранившуюся бутылку еще дореволюционной малаги с внушающей доверие

красивой этикеткой. Была объявлена и цена — лучшее название театра. Предложения посыпались как из рога изобилия. Василько заявил, что он бы назвал театр по главе «Гайдамаков» — «Червоний бенкет»*. Если же это не правится, то, пожалуй: «Хата на помості».

Против «Хаты» все запротестовали, был уже в Киеве журнал «Українська хата», да и не в хате дело.

Тычина предложил именоваться студией актеров драмы, сокращенно САД. Все поняли, что это, конечно, от «Сада божественных песен». Сковороды. Идея многим пришлась по вкусу, но была громогласно отвергнута после того, как Курбас с невинным видом обратился к сидевшему рядом Игнатовичу: «Уявляєш собі, Гнате, як гарно тепер про тебе в газеті напишуть? Актор — САДист Ігнатович». Тычина, кажется, обиделся. Но хохот стоял такой, что и ему пришлось в конце концов улыбнуться.

Козицкий предложил «Прелюд», кто-то еще «Пролог» (позже Курбас назвал «Прологом» одну из своих пьес). Я спросил, почему, например, не «Алфавит»? Меня поддержали, но Курбас забрал из моих рук бутылку, ответив, что украинская «Абетка»** — женского рода, а в театре важно, по-видимому, все-таки мужское начало.

Предложений было немало, среди них затейливые и остроумные, но малагу пришлось распить сообща: конкурс, как мы сказали бы сегодня, закончился вничью.

Дольше всех Курбас, кажется, задержался на звучном украинском слове РУХ (то есть — движение). Но отказался и от него, как и от предложенного Михайлем Семенко «Нового логоса»: в первом случае театр мог бы утилитарно восприниматься как театр движения, во втором — как театр слова.

Затем пошли «весенние мотивы» — «Пробуждения», «Скресіння» и, наконец, поэтичное «Провесінь» (непереводимое на русский, обозначающее канун весны, предчувствие ее). «Что весна — хорошо, весной давно пахнет, — сказал Курбас, — да уж слишком нежное слово, девичье. Театр — дело грубое. В нем нужна страсть. Половодье. Раскаты грома».

Так он подготовил нас к давно выношенному им слову «Березіль» (на старом украинском языке — март). Очень хорошее слово нашел Курбас. Как все-таки много иногда зависит от точности попадания! Курбас был знатоком человеческой души, он понимал, чем можно разбередить серд-

* «Красный пир» (укр.).

** Азбука, алфавит (укр.).

це художника, — и поэтому, я думаю, заботился о каждой такой «мелочи» [...]

Кроме названия, необходим был девиз, поэтическое кредо театра. Расшифровкой названия стали стихи Бьернсона Бьернстjerne. Вот как это было.

Некий издатель заказал двенадцати европейским поэтам по одному стихотворению для выпускаемого им календаря. Каждый из поэтов должен был выбрать себе любимый им месяц и сказать о нем в поэтической форме. Бьернсон выбрал апрель. В своей статье о Бьернсоне я цитировал эти стихи. Курбас прочитал их, потребовал от меня оригинал, перевел прозой, внося туда одну-единственную поправку: заменив апрель мартом, то есть «березилем».

Так возникло курбасовское «Я выбираю березиль...», поэтический девиз его театральной революции, — призыв к обновлению и возрождению украинского театра.

И о последних встречах с Курбасом в Москве [в 1930-х годах]. Их было всего две. О снятии Курбаса из «Березиля» [в октябре 1933 года] я узнал буквально на следующий день. Это разнеслось быстро. А еще спустя несколько дней встретил его в Москве на Тверском бульваре, как раз у Камерного театра. Седая голова, красив, сдержанная улыбка в краешках губ. Никаких жалоб — подтянут, энергичен, пытлив, обилие планов. Предполагается работа над «Королем Лиром» в Государственном еврейском театре, идут переговоры с Малым театром, вчера вечером передавали, что просил позвонить Мейерхольд, оставил номер телефона. Есть идеи насчет перевода одной любопытной книжицы, с немецкого, название пока утаю, вы знаете, что я суеверный. Словом, новый этап, не расслабляться, начнем с нуля и тогда еще посмотрим, кто окажется прав [...]

Попробовал расспросить его о Харькове, о «Маклене Гресе» — Курбас категорическим жестом остановил меня: «Это отрезано. Этого не было. Хотя вполне возможно, что я еще туда вернусь. Но уже в другом качестве».

Помолчал и, смотря мне прямо в глаза, произнес полуиронически, с вопросом:

— Пора дать место юношам...

Затем мгновенно персвел разговор [...]

И наконец, последняя встреча в середине декабря [1933 г.]. На Курском вокзале. Мне передали из Харькова с оказией какие-то материалы для «Огонька». Иду по перрону, пакет под мышкой, — ба, знакомое лицо. Так и есть, Курбас. Здравоваемся. Он обрадовался мне, но растерян [...]

Как могу, успокаиваю. Идем в буфет. Разговор ни о чем,

мысли Курбаса где-то далеко от меня. Сосредоточивается лишь после того, как я спрашиваю, что слышно из Харькова, из театра.

— Из «Березиля» ничего. Молчат. Туда словно молния ударила. Там выжжено все. Дотла... Все чаще меня посещает мысль: лучше так, чем если бы все ушло в песок... Спокойно, по эволюции, по Дарвину.

— Почему?

Он какое-то мгновение задумывается. Подбрасывает на ладони спичечную коробку, смотрит на меня испытующе, как тогда, в Кисеве, на Крещатике. Мрачно объясняет:

— Да как вам сказать... У древних было поверье. Недавно узнал... Место, пораженное молнией, они считали священным. И спустя много лет воздвигали на этом месте храм.

Голос глухой, ровный, морщинки у глаз шевелятся. Ждет. Я молчу.

Тогда он внезапно:

— Хотите баечку?

— Смешную?

— Очень.

— Давайте.

— В добрые старые времена жил в Сицилии философ. Мяса не ел, от кровавых жертв воздерживался, разврату предавался умеренно, произносил благие проповеди и все искал «эликсир жизни», снадобье против душевного старения. Друзей хотел этим снадобьем попотчевать. Уж больно быстро они уставали. И предавали, молчаливо. Так он, знаете, бедняга, верил в переселение душ и так стремился доказать, что истина не умирает и что он, Эмпедокл, обретет после кончины новый образ, новое воплощение, что созвал он однажды учеников своих, взобрался на вершину дымящейся Этны, произнес речь о бессмертии и о метаморфозах человеческого духа — и бросился в пылающий кратер.

— И что? — мрачно спросил я.

— Ничего! — невозмутимо пожал плечами Курбас.

Он достал мундштук, вставил в него сигарету, закурил. (До сих пор не знаю, курил ли он вообще до этого.) Сделал глубокую затяжку. Выдохнул. Мундштук был толстый, с причудливой инкрустацией, грубой работы. Он протянул его мне.

— Тышлер подарил. Говорит, привезли ему когда-то из Сицилии. Там делают такие. Для туристов. Из лавы. И затянулся снова.

Мы допили пиво, и я ушел. Курбас остался ждать следующего поезда...

«ПОНЯТИЕ О САТИРЕ Я ИМЕЮ БОЛЕЕ ТВЕРДОЕ...»

(Письма М. М. Зощенко — М. З. Мануильскому)

Публикация С. В. Зыковой

Михаил Михайлович Зощенко (1895—1958) родился в Полтаве в семье художника. Литературная работа привлекла его еще с гимназической скамьи, но всецело он смог заняться ею только с 1921 года, окончив к этому времени Павловское военное училище, пройдя Первую мировую войну, где был ранен и отмечен четырьмя наградами за храбрость, отслужив добровольцем в рядах Красной Армии, затем сменив не одну гражданскую профессию.

Талант Зощенко-сатирика, обличавшего мещанство и обывательщину во всех их проявлениях, раскрылся в полную силу уже в первых рассказах, повестях и фельетонах. В 1920-е годы им было написано почти 400 рассказов, среди которых были широко известные «Аристократка», «Баня», «Легкая жизнь» и др. Им был создан цикл «Сентиментальные повести», повесть «М. П. Синягин. (Воспоминания о Мишеле Синягине)», принесшие их автору огромную популярность. Его произведения печатались на страницах многих сатирических журналов Москвы и Ленинграда, таких, как «Красный ворон», «Дрезина», «Бузотер», «Бегемот», «Смехач», «Ревизор» и др.

В конце 1920-х годов в целях усиления роли журнала «Крокодил» как центрального органа сатирической печати существовавшие тогда в Москве журналы «Бич» и «Чудак» были слиты с «Крокодилом». Редактором журнала с мая 1930 года по апрель 1934 года стал Михаил Захарович Мануильский, возглавивший большой коллектив сатириков и юмористов. В их числе были Д. Бедный, К. С. Еремеев, Н. Иванов-Грамен, В. И. Лебедев-Кумач, Л. В. Никулин, М. Я. Пустынин; художники В. Н. Дени, Б. Е. Ефимов, И. А. Малютин, Д. С. Моор, Н. Э. Радлов, К. П. Ротов, М. М. Черемных и др. Именно в это время был привлечен к сотрудничеству в «Крокодиле» и Зощенко.

В фонде редакции журнала «Крокодил» сохранилось письмо Зощенко к заведующему редакцией И. Абрамскому от 26 октября 1931 года, в котором уже шла речь об условиях работы писателя в журнале (ф. 600, оп. 2, ед. хр. 207, л. 1). А условия были созданы особые. Зощенко должен был регулярно, ежемесячно выдавать литературную продукцию. И за это получать гонорар. По-видимому, редакция журнала считала, что таким способом можно более крепко связать Зощенко с журналом, сделать его постоянным сотруд-

ником. О том, как «завязывалась работа Зощенко в журнале «Крокодил», рассказывают его письма к редактору М. З. Мануильскому за 1933—1934 годы, хранящиеся в фондах редакции (там же, ед. хр. 214, лл. 1, 3—9; письма № 1—4, 6, 7, 9, 10) и в коллекции Я. Е. Тарнопольского (ф. 2571, оп. 1, ед. хр. 162, лл. 1—3; письма № 5, 8).

Необходимо сказать несколько слов о М. З. Мануильском. Михаил Захарович Мануильский (1892—1955) родился в с. Лютаревка Старо-Константиновского уезда Волынской губернии в семье волостного писаря. В 1916 году окончил естественное отделение физико-математического факультета Петроградского университета. До прихода в редакцию журнала «Крокодил» основная его деятельность проходила в Иваново-Вознесенске, где он был губернским продовольственным комиссаром, заместителем председателя губисполкома, председателем правления текстильного треста, заведующий отделом губисполкома РКП(б). Литературной работой Мануильский занялся с 1925 года, став редактором газеты «Рабочий край». Дальнейшая его биография связана с редакциями журнала «Крокодил», газет «Правда» (1935—1940) и «Труд» (1940—1955).

Всего за 1933 год Зощенко опубликовал в «Крокодиле» 9 рассказов и фельетонов. Это: «Страдания молодого Вертера» (№ 1), «Личная жизнь» (№ 2), «Беспокойный старичок» (№ 3, в письме под названием «Нельзя погодить»), «Дела и люди» (№ 5), «Кража» (№ 7), «Маленькая хитрость» (№ 7), «Западня» (№ 8), «Грустные глаза» (№ 12), «Морока» (№ 34). А в начале 1934 года в журнале вышло еще 2 его рассказа — «Подарок» (№ 3) и «Анна на шее» (№ 7). В этих рассказах писатель продолжает свою тему обличения таких человеческих пороков, как хамство, мошенничество, стяжательство, бесхозяйственность и т. п. («Беспокойный старичок», «Маленькая хитрость», «Морока», «Подарок»), утверждая основы торжества лучших человеческих отношений («Личная жизнь», «Анна на шее»). В этом плане Зощенко справедливо считал одним из самых лучших своих рассказов «Страдания молодого Вертера», где раскрывается внутренний мир героя, его мечты о чуткости, о взаимном уважении людей друг к другу.

Но с писателем не всегда был согласен редактор. При чтении писем Зощенко к Мануильскому сразу же выявляется конфликтная ситуация между ними, на первый взгляд состоящая в том, что Зощенко выражает неудовлетворенность по поводу непонимания редакцией некоторых его рассказов и как следствие этого — их правки (по-видимому,

без согласования с автором). Так, в письме от 15 января 1933 года говорится о двух рассказах, вышедших с сокращениями: один из них, очевидно, «Страдания молодого Вертера», так как он опубликован в № 1 «Крокодила», другой — «Личная жизнь» (№ 2), и в письме от 25 марта 1933 года указан рассказ «Глаза» (№ 12, под названием «Грустные глаза»).

В письмах к Мануильскому Зощенко отмечает то обстоятельство, что редакция просто не поняла некоторые его рассказы, что у них разные взгляды на сатиру и что «в этом меня перевоспитывать не следует», что фельетоны, которые печатались раньше и всегда нравились редакции — «для меня пройденный этап» (письмо от 20 декабря 1933 года). К сожалению, ответные письма Мануильского не сохранились, и поэтому трудно дать объяснение всем возникающим разногласиям. Но суть в том, что изменились литературные позиции Зощенко. 1930-е годы были началом нового этапа в творчестве писателя-сатирика.

Писатель М. Л. Слонимский, говоря о творчестве Зощенко, отмечает: «Он нашел свой новый стиль к началу 30-х годов в новой серии рассказов и повестей... в которых автор разговаривал с читателем, не «стыдясь лирических, а порой и откровенно гневных нот» (Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981, с. 124—125).

1933 год был годом напряженной творческой работы Зощенко над крупными вещами, о чем он неоднократно упоминал в своих письмах Мануильскому. Так, за март — август им была написана и опубликована в № 6, 8 и 10 журнала «Звезда» повесть «Возвращенная молодость». Повесть была написана на повом, не характерном для творчества Зощенко материале. Соединение писателем достижений медицинской науки с литературой, выступление автора в новом качестве — рассказчика привлекли к повести внимание широких читательских кругов.

Вслед за «Возвращенной молодостью» писатель приступил к новой работе над «Голубой книгой», идея которой была подсказана М. Горьким. В письме к своему другу В. Е. Ардову от 14 ноября 1933 года Зощенко сообщает о задумке удивительной книжки: «Все, что раньше писал, оказались черновые наброски к этой книге. В общем мир ахнет и удивится от моей новой фантазии» (ф. 1822, оп. 1, ед. хр. 368, л. 1 об.). И действительно, «Голубая книга» явилась одним из лучших произведений Зощенко. Автору удалось слить воедино как ранее написанные рассказы, так и вновь созданные с использованием некоторых уже

известных сюжетов и на этом материале показать историю человеческих отношений. Первый раздел книги «Деньги» был опубликован в журнале «Красная новь» № 3 1934 года, и уже в феврале того же года писатель приступил к «Любовным новеллам», то есть ко второму разделу «Голубой книги», названному «Любовь». В полном объеме «Голубая книга» вышла в 1935 году под редакцией Е. С. Добиная. Книга получила высокую оценку Горького: «Комплименты мои едва ли интересны для вас и нужны вам, но все же кратко скажу: в этой работе своеобразный талант ваш обнаружен еще более уверенно и светло, чем в прежних» (письмо Горького к Зощенко от 25 марта 1936 года. — Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 166).

Зощенко работал в новом стиле даже в своих рассказах и фельетонах. А редакторы, по-видимому, желали видеть на страницах «Крокодила» Зощенко 1920-х годов, популярного (и привычного) юмориста-сатирика.

Зощенко ушел из «Крокодила». Это было естественно. Но общение с «Крокодилем» на этом не кончилось. Оно было возобновлено в 1943 году, когда Зощенко был вызван из Алма-Аты в Москву и назначен соредактором «Крокодила» (см. М. О. Чудакова. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 166). Но это был, конечно, новый (и кстати, малоизвестный) эпизод из его биографии.

Публикуемые же письма к Мануильскому ярко освещают одну из страничек биографии писателя — начала 1930-х годов; они являются свидетельством творческого напряжения в работе над своими произведениями, а главное — показывают твердую позицию Зощенко в некоторых литературных, общественных и моральных вопросах.

1

Уважаемый тов. Мануильский, я получил Ваше письмо. Очень огорчительно, что два рассказа пошли с сокращением. Ничего там нет такого, чтоб не печатать.

Рассказ «Личная жизнь» с таким сильным сокращением, боюсь, что теряет смысл.

С рассказом «Нельзя погодить» дело обстоит лучше. Рассказ можно начать как Вы написали — прямо со старичка.

Кстати, в этом рассказе я позабыл исправить одну фразу. Это необходимо сделать. Там сказано: «...владелец старика попросил, чтоб этот последний подал свой голос. Поданный голос...»

Необходимо вставить фразу после слов «подал свой го-

лос». — «Старик, не отличавшийся фантазией, сказал тонким голосом: Хо-хо... Этот поданный голос запершийся все равно не признал за настоящий...» и т. д.

Очень прошу вас сделать эту вставку. Рассказ «Единодушные» редакция просто не поняла. Там речь идет о блате и о борьбе с этим явлением.

Две фразы взяты из моего архива — может, кто-нибудь упер у меня. Я лично получил от одного судебного работника штук 40 таких словечек и выражений. Тут какое-то свиство.

Но это неважно.

В 4 №, вероятно, дать не успею. К тому же на декабрь и январь я сдал *все по норме* и даже с некоторым излишком. Так что теперь пришлю только в первых числах февраля — два рассказа и две мелочи или маленький фельетон.

Немного я сбит с толку — не понимаю, почему приходится так подправлять рассказы. 4 рассказа, отданные в другие журналы («Огонек», «Ленинград», «Комсом[ольская] правда», «Веч[ерняя] Москва») — все пошли *без единой помарки*. Надеюсь, что в дальнейшем не случится этого. Или всякий раз будем договариваться о возможных изменениях.

Пока всего хорошего. Жму руку.

Попробую еще поработать месяц или два и потом подведу итоги — можно ли работать в сатир[ическом] журнале.

15/1—33.

Мих. Зощенко

2

Михаил Захарович,
посылаю очередной фельетон «Западня».

Набросал еще два фельетона, которые подошлю в первой половине марта.

Привет. Будьте здоровы.

25/11—33.

Мих. Зощенко

3

Михаил Захарович,
посылаю два рассказа с моей подписью.

Маленький фельетон подошлю позже — в конце месяца, либо в апреле, с апрельским материалом.

В апреле, вероятно, приеду в Москву.

До свидания.

Ежели что спешное — сообщите.

19 марта 33

Мих. Зощенко

Уважаемый Михаил Захарович, я получил Ваше письмо и возврат. Мне думается, что Вы неправы, оценивая мой рассказ «Весна».

Никакой «русской хандры» у меня нету. Рассказ написан со всей бодростью и правдиво. Конец же, смею думать, далек от фальши. Во всяком случае я его «белыми нитками» не пришивал. А если сделал вывод, и тем более политический, и в данном случае несколько даже пафосный, то сделал это со всей сердечностью и все продумав.

Неужели, Михаил Захарович, Вы могли подумать, что я, желая, скажем, заработать гонорар, приспособил к рассказу фальшивую революционную концовку? Этого никогда не было и никогда не будет. У меня нет ни одной строчки, написанной неискренне. А если что и пишу, то именно так и думаю.

Рассказ этот переделывать я не буду. Заменить же мне его сейчас невозможно — работаю над повестью.

Так что давайте сделаем так — пропустим этот месяц. То есть 1 апреля пусть «Крокодил» не высылает денег.

Я дам через некоторое время маленький фельетон, либо мелочь — и тогда *за март мы будем* в расчете. Рассказ «Глаза» — рассказ правильный, и мне думается, что конец там переделывать не надо. Это сделано на условном материале, и никаких обобщающих выводов о чухотке как о социальном явлении, там нет, и мне даже странно, что могла возникнуть такая мысль. В крайнем случае конец можно вычеркнуть или как хотите — на Ваше усмотрение.

В апреле же, если я буду свободен, дам материал полностью, и тогда можно будет 15 апреля и 1 мая произвести со мной расчет за апрель, если, конечно, сдам материал полностью.

Не считайте это письмо за обиду на Вас. Обиды у меня нету. Я только спешу сообщить Вам, что денег в этом месяце за вторую половину марта мне *высылать не надо*. В апреле же постараюсь материал прислать.

25/III—33.

До свидания. Мих. Зощенко.

Дорогой Михаил Захарович, должен, к сожалению, признать, что Вы правы. Я перечел рассказ — он оказался недоделанным.

Имею мужество сознаться в этом.

Это время у меня очень большая работа над повестью и, естественно, мне трудно переключаться на другой жанр. Ну, ошибся. Извините.

У меня не всегда бывает склонность писать для сатирического журнала. И в силу этого я побаивался идти на фикс. К тому же мне несколько мешает сознание, что я должен обязательно дать определенное количество за «жалование», которое получаю. Я никогда не стремился писать из-за денег. И всегда писал плохо, когда это имелось в виду.

Я хочу временно прекратить работу. Вот окончу повесть и тогда буду работать в «Крокодиле» на общих основаниях, то есть не на жаловании, а на сдельной оплате. Причем хотелось бы, чтобы оплата была тотчас по принятии рукописи.

Вы мне сообщили, что за вторую половину марта мне будет все-таки уплачено.

В таком случае я, стало быть, в долгу — за мной 1 большой рассказ и 1 маленький. Я пришлю их в первой половине (ближе к середине) апреля.

Прошу извинить меня, Мих[аил] Зах[арович], за последнее письмо с выражением недовольства. Я был неправ. Я очень редко ошибаюсь, оценивая свои вещи, но тут попугала меня чертова повесть, над которой сижу день и ночь.

Так извините за мой скверный характер. В дальнейшем, снявшись с жалования, буду спокойней, веселей и мои рассказы от этого только выиграют.

До свидания. Мих. Зощенко

апр. 33 г.

6

Извините, Михаил Захарович, за задержку. Я обещал прислать рассказ в середине месяца, однако не могу еще этого исполнить. Я только сегодня освободился от работы — сдал пять печ[атных] листов в «Звезду».

Очень устал, придется несколько дней передохнуть. В течение этих 10 дней пришлю рассказ и, быть может, еще небольшой фельетон — тогда буду в расчете с «Крокодилом».

В мае я буду (числа 10—12) в Москве — выступаю где-то в клубе, тогда привезу майский материал.

До свидания. Мих. Зощенко

23/апр. 33

Дорогой тов. Мануильский,
мне сказали, что вы «удивлены моим поведением».

Действительно я должен в «Крокодил» рассказ, а вот уже полгода как не посылаю.

Долг этот я очень помню. А что до сего времени не послал, то только потому, что не писал рассказов. Вот полгода как я был занят большой книгой.

Я Вам писал, что *первый маленький рассказ я пошлю в «Крокодил»*. Так оно и будет. Но я вовсе не говорил о точных сроках. Я пришлю рассказ, когда начну работать.

Нынче, после столь большой работы, я нездоров. И я повторяю — рассчитаюсь со своим долгом в первую очередь. А когда это будет, я еще сам не знаю.

В общем прошу у редакции извинения за задержку. Рассказ вышлю при первой возможности.

Мих. Зощенко

27 сент.

Дорогой Михаил Захарович,
у нас совершенно разные понятия о сатире.

Вы считаете, что мой рассказ «Страдания Вертера» — неправильный и ошибочный. А я считаю, что это один из самых лучших моих рассказов. *Это настоящий сатирический рассказ. То же самое могу сказать и о последнем рассказе.* Понятие о сатире я имею более твердое, чем Вы предполагаете. И в этом меня «перевоспитывать» не следует.

Другое дело — подходят ли такого рода вещи «Крокодилу». Допускаю, что не подходят.

Вам нравятся такие мои фельетоны, как у меня напечатан в «Правде».

(Кстати, этот фельетон взят из «Сталинца», из политотдельской газеты Октябр[ьской] ж[елезной] д[ороги].) Но такого типа фельетоны (может, нужные и полезные) — это же чепуховая работа. Такие рассказы я могу левой рукой по шесть штук в день делать. В литературном смысле это пустячок. И для меня пройденный этап. Я могу сколько угодно так писать. Но литературного удовлетворения от такой работы я не имею.

Вот теперь мне понятно, что хочет от меня «Крокодил». И теперь понятны все мои «страдания» в вашем журнале.

За 14 лет моей работы только в единственном журнале я получал возврат — это в «Крокодиле».

Это мне не обидно, но это меня не поучает. Я достаточно хорошо знаю, как мне следует писать.

Такие фельетоны, как Вам нравятся, я пишу и писал все время — и в заводских газетах, и теперь для политотдела. Это нужно, и я это делаю даже без всякого гонорара. Но «Крокодил» я расценивал как литературный журнал, в котором я могу поискать новых путей.

Если это не так, то работать в «Крокодиле» мне не интересно. А работать исключительно для денег я никогда не умел.

И за такие фельетоны я никогда бы не взял таких денег, что мне предложили. Таких денег стоит новая работа и новые поиски.

В общем дело обстоит так. Декабрьскую норму я выполню — пришлю, сколько полагается, но, может, с некоторым запозданием — в конце месяца два фельетона и один в январе. (Эти дни у меня срочная работа.)

В дальнейшем же я буду работать без обязательства. В свободное время я буду посылать в «Крокодил» то, что Вам нравится, и то, что Вы считаете нужным для «Крокодила». От такой работы я не отказываюсь — я признаю, что она приносит известную пользу и нашей общественности и журналу, но не литературному мастерству.

Прошу Вас, Михаил Захарович, извинить меня за то, что я приношу столько беспокойства и вам и журналу. Я сам теряюсь — почему у меня так не завязывается работа с «Крокодилем». Тем более, что, прошу поверить, я не менее Вас заинтересован и не меньше, чем Вы, желаю успеха нашей социалистической жизни. Но понятия о сатире у меня иное, чем у Вас.

До свидания. Я постараюсь в скором времени прислать материал. И думаю, что дальнейшая моя работа не будет приносить столько хлопот.

Мих. Зощенко

20/XII—33.

Уважаемый Михаил Захарович, я буду в Москве после 20 числа и тогда зайду к Вам в редакцию. Пока только хочу ответить на основные вопросы.

1) Книжку я подберу для библиотеки, но в ближайшее время, видимо, не смогу, так как я отдал эти рассказы в ГИЗ — отдельной книгой. Брать же напечатанное в книге (книга скоро выйдет) не стоит. Так что можно будет в дальнейшем сделать из нового. Буду об этом думать.

2) Относительно квартиры — сообщу Вам в Москве. Как будто мне дают в Ленинграде. В общем через 2 недели все определится.

3) Поехать в колхоз я бы очень хотел. Но если это начало марта, то вряд ли — сдал работу в «Кр[асную] новь». А попозже возможно. Тоже можно будет договориться в Москве. Я буду в Москве не позднее 24—25. Во всяком случае желаниа ехать большие и серьезные. Но не знаю, как успею.

4) Любовные новеллы я сейчас пишу, но боюсь, что для Вас «беспочвенно» и немножко по-декамероновски — редакция, пожалуй, устрашится.

Но чего-нибудь попроще попробую дать.

5) Новелла моя «Анна на шее» — скажу без пристрастия — первоклассная новелла, и почему так она откладывается, мне не понятно. Идея там двойная: 1) милиционер полюбил девушку, потому что спас ее и 2) если б давали медали за спасение, то любовь, быть может, и не состоялась.

В общем, Мих[аил] Захарович, поговорим в Москве, если я Вам не слишком надоед. До свидания Мих. Зощенко.

[Февраль 1934 г.]

Уважаемый Михаил Захарович, я хотел было приехать в Москву 25, но заболел. Даже пришлось отложить мой вечер в МГУ.

Что-то случилось с сердцем. Плохо работает. Перебои и всякая дрянь. Приходится лежать. Очень скучно и огорчительно.

Так что пока все вопросы отложим на дальнейшее.

Сейчас только один вопрос можно разрешить — квартирный. Мне дают в Ленинграде квартиру в 3 комнаты, так что московская квартира и дача с коровкой — отпадет.

Впрочем, на дачу я буду приезжать в гости, если не подохну до лета. Итак, нашу беседу приходится пока отложить.

И если я не подохну, то приеду в Москву в марте.

[Февраль 1934 г.]

До свидания Мих. Зощенко

О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ, И. А. БУНИНЕ, К. Д. БАЛЬМОНТЕ...

(Из «*Парижских воспоминаний*» А. П. Ладинского)

Публикация Е. Ю. Филькиной

Давка на пристани. Плач, крики испуганных людей, ржание обезумевших лошадей, бросающихся в воду за отплывающими пароходами, грохот отдаленной канонады. Это Новороссийск 1921 года — последние части разгромленной армии Деникина грузятся на пароходы, бегут в Крым. Затем — эмиграция. Далекое не все из покидавших Россию были ярыми противниками Советской власти. Многих гнал в эмиграцию страх перед неизвестностью, боязнь расплаты. Расстался с родиной и раненый подпоручик А. П. Ладинский; он был эвакуирован вместе с госпиталем в Египет. И там ему повезло. Древняя страна приняла его благосклонно: место писца в Международном суде было пределом мечтаний для многих эмигрантов и с университетскими дипломами, а за плечами Ладинского был только первый курс юридического факультета Петербургского университета; в 1916 году он был призван на военную службу, попал в школу прапорщиков в Петергофе. Четыре года прожил он в Египте, мечтая о продолжении образования. И вот, наконец, Франция — долгожданная Сорбонна. Но радость была недолгой: учение опять было прервано — на сей раз за недостатком средств. И все же фортуна улыбнулась ему: Ладинскому удалось устроиться в газете «Последние новости». Журналистская деятельность увлекла, помогла скрасить годы эмиграции, познакомила с многими интересными людьми. Ладинский и сам понимал, что вытянул «счастливый жребий». «Точно в самом деле, если не божок, то муза помогала, — писал он в автобиографии, — чтобы жизнь была интересной, не такой безысходной, как у многих других, изнывавших на черной работе в копиях или на заводах, портивших себе сердце за рулем такси, глушивших эмигрантское горе в провинциальных кабаках, за бутылкой дешевого вина» (ф. 2254, оп. 1, ед. хр. 38, л. 2—3). С карточкой журналиста Ладинский объездил много стран: Бельгию, Польшу, Чехословакию, Ливан, Палестину, Тунис, Египет. Не менее интересной была жизнь и в самом Париже: выставки, Лувр, театральные премьеры, литературные собрания, встречи с такими людьми, как А. И. Куприн и И. А. Бунин. Но не давали покоя мысли о родине. В его стихах (которые он начал писать еще в 1926 году) часто звучала тоска по России.

И я пою на путеводной лире,
Дорожные перебирая сны,
Что лучше нет нигде в подлунном мире
Такой прекрасной и большой страны.

(ф. 2254, оп. 1, ед. хр. 17, л. 10).

Уже в 1930-е годы Ладинский становится известным в литературных кругах Парижа сначала как поэт — один за другим выходят его сборники стихотворений: «Черное и голубое» (1931), «Северное сердце» (1932), «Стихи о Европе» (1933); затем приобретают популярность и его романы: «XV легион» (1937), «Голубь над Понтом» (1938). В эти же годы им было опубликовано несколько десятков рассказов, статей на литературные темы, очерков, шла работа над романом «Анна Ярославна — королева Франции». Высоко оценивал творчество Ладинского Бунин. 8 февраля 1945 года он писал Ладинскому: «...я очень люблю Вас и как поэта и как прозаика (с великим удовольствием читал про Анну Ярославну), люблю и как человека...» (ф. 2254, оп. 1, ед. хр. 56, л. 1).

Возможно, что так и текли бы годы вдали от родины, но началась вторая мировая война. С тревогой и волнением, как, впрочем, и многие другие русские эмигранты, следил Ладинский за событиями под Москвой и Ленинградом, Сталинградом и Курском. Именно в эти годы он окончательно понял, что не может жить вдали от родины, от России, тогда же и окрепло решение во что бы то ни стало вернуться в СССР. За все время оккупации Парижа Ладинский не напечатал ни строчки, считая, что лучше быть безработным, чем работать на немцев. Литературная деятельность его возобновилась лишь после освобождения Парижа: в 1944 году он заведовал литературным отделом в газете «Советский патриот» (потом переименованный в «Русские новости»), работал переводчиком при приехавшем в Париж корреспонденте «Правды» Ю. А. Жукове. К участию в газете молодой эмиграции Ладинский старался привлечь Бунина. Но это ему не удалось. Бунин не хотел «вмешиваться в политику».

В 1946 году Ладинский стал советским гражданином, а 7 сентября 1950 года, как он писал в автобиографии, «без объяснения причин (возможно, за работу у Жукова или за некоторые статьи...)» был выслан из Франции и доставлен в ГДР, где пять лет работал корректором в бюро переводов на заводе советского акционерного общества «Кабель» (ф. 2254, оп. 1, ед. хр. 150, л. 5). В марте 1955 года было получено

разрешение на въезд в Москву, и писатель вернулся домой. В СССР Ладинский с новыми силами возобновил литературную деятельность. В 1959—1961 годах были изданы его романы «Когда пал Херсонес», «В дни Каракаллы», «Анна Ярославна — королева Франции»; писатель много переводил советских и зарубежных поэтов. В 1960 году он стал членом Союза писателей СССР.

В Париже Ладинский встречался со многими деятелями русской культуры и, вернувшись на родину, охотно делился воспоминаниями о встречах с И. А. Буниним, А. И. Куприным, К. Д. Бальмонтом, Н. А. Тэффи, Сашей Черным и др. 22 октября 1955 года он опубликовал в «Литературной газете» заметку «Последние годы И. А. Бунина. К 85-летию со дня рождения писателя», а в 1960 году выступал в Государственном Литературном музее на бунинском вечере с докладом «Иностранная печать о Буине».

В ЦГАЛИ в фонде А. П. Ладинского (1896—1961) хранятся его «Парижские воспоминания», написанные в 1956 году (ф. 2254, оп. 1, ед. хр. 33). Для нашей публикации отобраны лишь отрывки из них о Ф. И. Шалапине, И. А. Буине, К. Д. Бальмонте. Небольшой фрагмент воспоминаний о Буине был напечатан в «Литературном наследстве» (см. т. 84, кн. 1. М., 1973, с. 689). Этот текст не включен в данную публикацию. В нем рассказывается о политической позиции Бунина в годы фашистской оккупации Франции, об его колебаниях и сомнениях, когда встал вопрос о возможном его возвращении на родину. Но эта тема находит отражение и в публикуемых нами мемуарах Ладинского.

В его воспоминаниях встречается много имен — писателей, журналистов (П. Н. Милюкова, П. Б. Струве), но все эти имена более или менее известны. Пожалуй, стоит сказать несколько слов о В. В. Набокове. Набоков (псевдоним — Сирин) выступил как русский писатель в 1920-е годы, быстро приобрел литературную известность. В 1940 году он стал писать только на английском языке и превратился в «американского» писателя. Об отношении к нему Бунина довольно подробно говорится в статье О. Н. Михайлова «Путь Бунина — художника» (см. Литературное наследство, т. 84, кн. 1. М., 1973, с. 49—50). С именем Набокова в те годы часто сопоставлялось имя Франца Кафки, очень популярного на Западе австрийского писателя. Именно в таком сочетании и упоминает Ладинский о нем, вспоминая свой разговор с Буниним.

Воспоминания Ладинского о Буине написаны с большой теплотой, симпатией и уважением и содержат целый ряд

интересных деталей, в основном из его парижской биографии. Но есть и какие-то отдельные абзацы, посвященные Бунину других периодов, как, например, упоминание о Бунине — академике, каковым он стал еще в 1909 году, о Нобелевской премии, полученной им в 1933 году, и т. п. Заканчиваются воспоминания о Бунине следующей фразой: «В одном письме он написал: «Горячо радуюсь победам России...», в другом: «Хочу домой...» Первое высказывание Бунина взято из уже упоминавшегося письма Бунина к Ладинскому от 8 февраля 1945 года, второе — из письма Бунина к Н. Д. Телешову от 8 мая 1941 года; оба эти письма опубликованы (см. там же, с. 623, 688).

Воспоминания Ладинского о К. Д. Бальмонте написаны в том же лирическо-элегическом плане; в них рассказывается «с симпатией и горечью» о Бальмонте-поэте, Бальмонте-переводчике, в частности переведшем на русский язык известную поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»; Ладинский пишет о сложных, тяжелых условиях жизни Бальмонта-эмигранта, об его переживаниях, постепенном угасании и смерти на чужбине. Надо сказать, что эта тема является в какой-то степени одним из основных лейтмотивов воспоминаний Ладинского. И начинаются они с рассказа о похоронах Ф. И. Шаляпина в Париже в 1938 году. Ладинский не дожил до того времени, когда прах Шаляпина был перевезен на родину и захоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

[...] Умер Шаляпин. В тот день улица Дарю, на которой стоит собор Александра Невского, была запружена народом. В церковь пускали только по билетам. На карточке с черной каймой было напечатано по-французски: «Похороны Федора Шаляпина». Толпа замолкла, когда из церкви вынесли огромный гроб, покрытый красным бархатным покрывалом с золотыми лозами. Говорят, что сам Шаляпин завещал накрыть им свой гроб.

Незадолго перед этим он еще выступал в концерте в огромном, переполненном до отказа зале Плейеля. Он пел знаменитую «Блоху» и похаживал, улыбаясь, по эстраде, уверенный в своем успехе. Но от его голоса осталось уже немного, однако осталась великолепная школа и незабываемый бархатный тембр.

Шаляпин часто гастролировал, пел везде, от Лондона до Австралии. Во время своих последних гастролей в Вене ему захотелось побывать в соседнем закарпатском краю, на тысячу лет отделенном от русской стихии и тем не менее

сохранившем трогательную привязанность к России и обычаям времен Ярослава Мудрого. Шаляпин во что бы то ни стало захотел посмотреть на «дымянки» и «кожушанки». Остановился он в Ужгороде, в гостинице «Корона», где ворота охранял портье в фуражке с золотым околышем, но без тульи. В гостинице гуляли по коридорам сквозняки. Шаляпин простудился и совсем больным приехал в Париж. В довершение у него оказался диабет. Великого певца не стало. Похоронен он на одном из парижских пригородных кладбищ в скромной беженской могиле.

Ничто не отражает так жизнь общества, как его пресса. Так оно должно было быть и в эмиграции. До войны в Париже выходили две больших ежедневных газеты: «Последние новости» и «Возрождение». Первая под редакцией Милюкова и считалась республиканской, вторая была с большим монархическим душком и при всяком удобном и неудобном случае прославляла «блюстителей престола», хотя ее редактором был б[ывший] социалист проф. [П. Б.] Струве. Выходили и другие газеты и журналы. В одной из них Керенский писал о гибели России[...]

Может быть, самым интересным в таких газетах, давно прекративших свое существование, были объявления. Ничто не отражало так эмигрантскую жизнь, как эти призывы о труде, о покупке и продаже, о смерти и о коммерческих предприятиях. Некоторые только ради этих объявлений покупали газету.

Похоронные объявления в траурной рамке помещались на первой странице. «После тяжелой и продолжительной болезни скончалась вдова камергера двора его величества такая-то»... Или: «Штабс-ротмистр лейб-драгунского полка имени фельдмаршала графа Мипиха такой-то» [...] Эмиграция вымирает, тысячи эмигрантов вернулись на родину, остальным осталась только дорога на кладбище в Сент-Женевьев дю Буа. Оно расположено не очень далеко от Парижа. Это своего рода эмигрантский некрополь; на этом кладбище лежат генералы и рядовые эмигранты, писатели и бывшие офицеры, закончившие свое существование на больничной койке, в комнате дешевого отеля или за рулем такси. На кладбище стоит беленькая церковь в русском стиле, с голубой маковой. Кладбище содержится в большом порядке, засажено цветами и березками, которые должны напоминать о родной земле [...]

Бунина похоронили в Сент-Женевьев дю Буа в 1953 году. В день смерти ему было свыше 80 лет, писатель умер от старости, как бы ни называлась официально его болезнь [...]

В последние зарубежные годы Бунин жил во Франции, в Париже, в тихом квартале Пасси. В этом шестнадцатом округе французской столицы сто лет тому назад, когда здесь встречался с Ганской Бальзак, была настоящая деревня и в рощах прыгали дикие кролики. Теперь это чопорный и буржуазный уголок Парижа, без маленьких бистро, которыми полны парижские улицы. Здесь на малолюдной улице Жак Оффенбах у Буниных была скромная квартира. Недалеко от него жили Мережковские, Тэффи.

Но летние месяцы Бунин обычно проводил на юге Франции, в Грассе, недалеко от Канн. Грасс — сонный городок в Провансе, в котором много парфюмерных фабрик и вилл с опущенными жалюзи. Здесь Бунин долгие годы жил на вилле «Бельведер», предоставленной в его распоряжение поклонниками. Здесь Бунин написал многие свои книги, среди чудесных южных пейзажей. Кто бывал в Крыму, тот легко может представить себе этот мир. Очень много солнца, безоблачное небо, голубоватые горы на горизонте, а на соседних холмах древние, пурпурные к осени, виноградники, розоватые дома с голубыми ставнями под красной черепицей и у круглого каменного колодца серебристые оливы. Целый день поют в этом зное цикады, а по вечерам особенно сильно пахнет лавандой, мятой, пиниями и еще какими-то травами и злаками. Не потому ли в последних книгах Бунина так много солнца и ароматов?

Но чаще всего встречаться [мне] приходилось с Буниным в Париже, в литературные сезоны, когда уже стоят над Сеной зимние голубоватые туманы. По парижскому обычаю такие встречи происходили в монпарнассских кафе, которые представляют собою одну из особенностей парижской жизни [...] Приходилось не раз сидеть с Буниным в таких кафе, и теперь приятно и грустно вспоминать об этом.

Чаще всего это происходило на Монпарнасе, в огромном кафе «Куполь» или в старомодном «Доме», или за стойкой «Доменика», или где-нибудь на романтической улице Ласточки, в старинном кабачке «Ля Болле», где молодые поэты читали свои стихи, привлеченные сюда призраком Верлена, что пил здесь некогда абсент. Здесь спорили до хрипоты о стихах, и Бунин курил и молча слушал молодежь.

Бунин никогда участия в диспутах не принимал, спорить не любил, а только наблюдал жизнь своими необыкновенно зоркими писательскими глазами, от которых ничего не ускользало, и в немногих словах высказывал самое главное. В писательском ремесле больше всего он ценил правдивость, свежесть образа, наблюдательность, хорошую писательскую

находку в виде какого-нибудь острого положения или редкого словечка, точный и вкусный эпитет, а в стихах — высокую мысль [...]

Но в последние годы Бунин стихи почти не писал. Зато чем дальше он жил, тем ароматнее и поэтичнее становилась его проза. Даже за рубежом он написал целый ряд произведений, некоторые из которых уже переизданы в Советской стране. Это были «Солнечный удар», «Лика», «Митина любовь», «Жизнь Арсеньева» и другие. Справедливость требует заметить, что эти произведения уступают по силе образов тому, что Бунин писал в России, например, замечательной повести «Деревня». Но в вещах зарубежного периода, особенно в романе «Жизнь Арсеньева», который Бунин, между прочим, отказывался считать автобиографическим, или в прелестной повести о Лике появилось что-то новое, какое-то сияние, то сладкое и горестное в описаниях молодой любви, на что писатель способен только в полном расцвете своего таланта и на склоне жизненного пути. Это было особенно заметно у Бунина.

Но странно, среди прелестных южных пейзажей Прованса и в голубоватом парижском тумане Бунин писал только о России. Да, у него есть прославленный рассказ «Господин из Сан-Франциско». Однако почти все остальное — русская довоенная провинция, русские города и деревни, усадьбы скудеющего дворянства. Бунин не хотел писать на эмигрантские темы и во всей красоте и сочности сохранил чудесный, русский, бунинский язык, в котором каждое слово на вес золота [...]

У меня было к нему дело, о котором мне было поручено переговорить с ним. Как всегда осторожно, сдержанно и со всякими оговорками Бунин выслушал меня, дал свое согласие на встречу с одним лицом, и разговор перешел на другие темы. Мы стали говорить с ним о никчемности существования эмигрантского писателя, с жалкими тиражами, а главное, без всякого воздуха, с узким выбором тем.

— Ведь о советской жизни нам трудно вато писать, Иван Алексеевич.

— Верно.

— Вот почему некоторые ушли у нас в исторический роман, другие питаются воспоминаниями о прошлом или растворяются в сомнамбулической атмосфере, которую создал Кафка...

— Это вы про Сирина? А все-таки хорошо пишет!

Кафка в том четвертом измерении, которое он выдумал, стараясь вызвать у читателя новые и неведомые «содрого-

ния», как написал о нем один критик, влиял на некоторых французских и эмигрантских писателей.

Все труднее становилось издавать книги за рубежом на русском языке. И все-таки у Бунина было горделивое сознание, что его-то книги попадут на родину.

Недалеко от нас сидела влюбленная пара. Должно быть, молодой художник, судя по претенциозной бородке и бархатной куртке, и молоденькая парижанка с прической *à la Греко*, т. е. со связанными на затылке в пучок волосами. У стойки шумели матросы. Парень в синем переднике наливал им красное вино, лихо перевернув вниз горлышком бутылку и в пужное мгновение, наполнив стаканы до края и не пролив ни единой капли, снова превращивал ее в нормальное положение. Это был своего рода шик.

Бунин курил и грустными глазами наблюдал эти сценки, и его грустный стариковский взгляд, взгляд старика, которому жаль расставаться с миром, яснее определял бунинское творчество, чем многословные статьи литературоведов и критиков. Видно было, как ему хотелось запечатлеть эту молодую любовь в образах, чтобы она не исчезла бесследно. Видно было, что он любит жизнь и что в этой любви и заключается сущность бунинского очарования.

Приходилось бывать с Буниным среди веселящейся молодежи. Бунина в последние годы тянуло туда, где музыка, где танцуют, хотя сам он не танцевал, где можно в нарядной обстановке выпить стакан вина. Он терпеть не мог «скучных материй», как он говорил, философствования и переливания из пустого в порожнее. Иногда на каком-нибудь собрании академического характера, когда бородатый оратор говорил выпрепне о «моральных идеалах» или разглагольствовал о проблеме добра и зла, Бунин шептал, не спуская глаз с философа: «А может быть, сегодня где-нибудь вечеринка есть? А что если поехать на людей посмотреть?»

С важным видом, якобы связанные какими-то обязательствами и якобы с сожалением, мы выходили на цыпочках при явной зависти менее решительных слушателей, садились в такси и ехали куда-нибудь на вечеринку, где была музыка и было много молодых женщин. Бунина влекло в залитые светом залы, как будто бы он хотел заглушить какую-то душевную тревогу. С этой тревогой были явно связаны его мысли о смерти. И это не только потому, что ему не хотелось расставаться с богатством мира, которое было в его распоряжении, благодаря его культуре и таланту, — ведь в этом отношении он был миллионер, — по и по каким-то более глубоким причинам.

Иногда его смущала мысль, что нарождаются новые имена и его могут забыть. Он с грустью говорил: «Писатели, как людоеды: у нас молодежь поедает стариков». Может быть, это была очередная бунинская шутка. И снова он смотрел на танцующие пары...

Бунин не любил разговоров о литературе. Он раз бросил: «Надо писать, а не рассуждать о том, как писать»...

У меня не было случая наблюдать за процессом его творчества и неловко было залезать в его святая святых, но я часто видел, как он правил корректуру своих рассказов, так как писал в той же газете [«Последние новости»], что и он [...] [Бунин] проходил в редакторский кабинет. Там он нацеплял на нос старомодное пенсне, брал гранки в руки и вдруг становился серьезным. В этой нахмуренной строгости выражалось его сознание ответственности за написанное. Он понимал, что это последний момент, когда еще можно изменить фразу, найти другой эпитет, исправить ошибку. Гранки он правил очень тщательно, не считаясь с тем, что одно новое слово, вставленное в строку, потребует перебора всего абзаца. Закончив корректуру, Бунин писал своим крупным и четким почерком: «так печатать» и ставил подпись. Выпускающий с почтительным поклоном брал гранки, чтобы немедленно отправить их в типографию. Наутро русские парижане читали отрывок из нового бунинского романа на двух подвалах. Коммерческий директор газеты, человек весьма меркантильный, как все коммерческие директора, вздыхал за разметкой гонорара: «Дороговато. Зато первый сорт».

Хотелось бы прибавить к образу Бунина еще несколько маленьких житейских штрихов. Ведь особенно всякого рода мелочи делают человека в нашем представлении живым.

Все, что характерно для Бунина как для писателя, характеризовало его и как человека. Как и в своих писаниях, он был способен сказать резкое слово, определить человека одним словом и не любил мягкотелости. Он очень боялся болезней. Если простуженный подходил к нему слишком близко, Бунин махал на него руками: «Не заражайте меня вашими чиханьями...»

Как у всякого человека, были у Ивана Алексеевича и малюпкие слабости. Он очень гордился своим дворянством, писал и говорил, что его род уже дал России двух поэтов: Жуковского, сына Бунина и пленной турчанки, и Анну Бунину, а также многих государственных деятелей. Поверим Бунину на слово, хотя что-то не приходилось встречать государственных деятелей в российской истории с такой фа-

милией, и едва ли это были чиновники выше губернаторского ранга.

Бунин любил почет, уважение, впрочем, вполне заслуженное. Любил вспоминать, что как академик он имеет право на титул превосходительства. Рассказывая о своей академической деятельности, он вспоминал:

— На первом моем заседании в академии около меня сидел какой-то старичок с белым пухом на голове. Вдруг он меня спрашивает: а помните, ваше превосходительство, какой снег шел, когда баснописца Крылова хоронили? [...]

Он любил вкусно поесть, любил и все красивое, очень тонко чувствовал природу, испытывал томление по женской красоте, по больше всего ценил талантливую книгу. Однако понимал толк и в хорошем вине, и в старом арманьяке, хотя во всем и везде соблюдал собственное достоинство.

Жилось ему на чужбине не очень хорошо. Куда-то расплылась Нобелевская премия, и по-прежнему он устраивал свои литературные вечера, билеты на которые распространял особый «дамский комитет». По установившейся традиции эти вечера устраивались в нарядном зале отеля «Лютесция», на Левом берегу. Читал он свои произведения превосходно, очень просто, без всяких ритмических приемов, и было в его чтении какое-то русское благородство. Весь вечер Бунин выдерживал на своих плечах. В последние годы, чтобы поддержать свои силы, вынимал перед чтением аптекарскую бутылку с коньяком и преспокойно наливал содержимое в стакан, стоявший на пюпитре. За чтением время от времени он прихлебывал из стакана [...]

Но до конца своих дней он оставался типичным русским человеком и русским патриотом, хотя, может быть, по-своему понимал любовь к своей стране. Во время оккупации Франции гитлеровцами он решительно отказался от всякого сотрудничества с ними, не напечатал при них ни одной строчки и искренне радовался победам советских армий. Об этом он не раз говорил и писал. В одном письме он написал: «Горячо радуюсь победам России...» В другом: «Хочу домой...» Но у него не хватило чего-то, чтобы порвать с предрассудками, с эмигрантским окружением и с той «буржуазией», что заново создавалась в эмиграции. И вот русский писатель умер на чужбине...

Умер на чужбине и К. Д. Бальмонт, о котором хочется рассказать с симпатией и горечью. Имя его на родине не забыто. Совсем недавно переиздан его перевод драмы Калидасы «Сакунтала», шедшей в свое время в Камерном театре.

Имя Бальмонта в предреволюционные годы гремело на всю Россию. Такие его книги, как «Горящие здания» и «Будем как солнце», пользовались большой популярностью и были своего рода программными. Мастерство Бальмонта считалось очень высоким. Например, такие стихи, как звукоподражательные «Камыши» или стихи об Амстердаме:

О, тихий Амстердам,
С печальным перезвоном
Старинных колоколен...

Были у Бальмонта и стихи с революционными тенденциями. Но произошло какое-то недоразумение. Когда запыхала Октябрьская революция, он оказался вне ее, хотя потрясал устои самодержавия [...]

Поэты дореволюционных лет нам казались полубогами. Мы тоже взирали на них как на отмеченных судьбой. Только потом мы рассмотрели, что и они такие же, как и мы, грешные, и что у них жизнь может пройти бесцельно и бесполезно, если она не посвящена служению народу и высоким человеческим идеалам.

В гимназические годы мы подражали стихам Бальмонта и завидовали его «красивой жизни». И вот пришлось столкнуться с ним в Париже.

Представители старшего поколения, вероятно, помнят оригинальную наружность Бальмонта. Таким он оставался и до конца своих дней. Острая испанская бородка, длинные кудри до плеч, которые были некогда золотыми, а на чужбине поседели. Все так же носил он широкополую черную шляпу и высоко закидывал голову. Это был надменный и гордый поэт, не желавший признавать себя побежденным. Однако жизнь победила.

Один писатель рассказывал, как Бальмонт вступил однажды в каком-то ресторане в бурное объяснение с официантом. Официант толкнул его, и Бальмонт упал. Но, лежа на земле, он горестно взывал:

— На кого ты поднял руку? На поэта.

В ресторане смеялись, лакей был совершенно уверен в своем превосходстве, и тучный трактирщик негодовал по поводу скандала в его приличном заведении. И здесь поэт был побежден. Но не жизнью, а пошлостью.

Но это был поэт. Вся свою жизнь он писал и даже думал стихами, и даже проза его перемежается стихами. Правда, за рубежом он уже перепевал самого себя, и его стихи превратились в сплошные составные слова: златоструйный, сладкопевный, светозарный и что-то в этом роде, что ничего не го-

ворит ни уму, ни сердцу. Однако до конца своих дней он сохранил престиж блистательного поэта.

Это был человек большой эрудиции и отличный лингвист. Бальмонт читал трудные книги и заглядывал в глубь веков. Гомера он читал по-гречески, Тацита — по-латыни, Сервантеса — по-испански, Гюго — по-французски, Шекспира — по-английски, Стриндберга — по-шведски, Бальмонт много переводил. Одна из его культурных заслуг — перевод на русский язык стихами «Рыцаря в барсовой шкуре», над которым он работал с 1912 года, а закончил только за рубежом. Но это стихи Бальмонта, а не Руставели, поскольку мы не можем судить о них, не зная грузинского языка.

Однажды мы возвращались с Бальмонтом с какого-то литературного собрания. Разговор шел о далеких временах, и когда я привел какое-то свидетельство из «Писцис-Софии», Бальмонт бросился меня обнимать: «Голубчик, вы читаете «Писцис-Софию»!» Есть такая апокрифическая книга на коптском языке, найденная сравнительно недавно в каком-то эфиопском монастыре и изданная во французском переводе. Видно было, что Бальмонту было приятно встретить на своем пути, где он был в полном одиночестве, еще одного случайного спутника. В наши дни кто станет забираться, кроме специалистов, в такие темные дали?

Почему-то запомнилась эта встреча с Бальмонтом. Разговор происходил на пустынной парижской улице, при слабом свете газового фонаря. Было за полночь. Окна в соседних домах по французскому обычаю были закрыты жалюзи. Это происходило где-то в Латинском квартале. Буржуа уже спали давным-давно, а вот Бальмонт в бессоннице бродил по Парижу, и я сам никогда не чувствовал себя так поэтом, как в те минуты.

За рубежом Бальмонт очутился в 1922 году. В России, перечитывая «Историю» Соловьева, он негодовал на свою страну и как библейский пророк страстно и гневно обличал грехи своего народа. В такие моменты он мечтал о лазурном небе Италии или о райских цветах и птицах Мексики, где он побывал во время одного из своих путешествий. Но, очутившись за рубежом, он стал испытывать приступы тоски по России, едва переехав границу. Он готов был вернуться домой «хотя бы на крайние лишения». В том же самом 1922 году он писал близкому человеку: «Хочу в Россию... Духа нет в Европе. Он только в мученической России...» В одном из своих пышных сонетов, в котором он пишет об ибисах, фламинго и подобной египетской экзотике, Бальмонт вздыхает:

Но пусть пленителен богатый мир окрест,
Люблю я звездную России снежной сказку
И лес, где лик берез, венчальный лик невест...

Его тянуло в Россию. «Я русский, а не гражданин вселенной», — писал он за рубежом, не в пример Бунину.

Во Франции Бальмонт жил в первые годы на берегу океана в Бретани, а позднее в парижском предместье Кламаре. Иногда он совершал поездки на Балканы или в Польшу, читал лекции в Сорбонне. Некоторые его книги были переведены на французский язык. Он жил обособленно, не водил дружбы с другими писателями, иногда в большой нужде, но оставаясь высокомерным поэтом и сохранив верность поэтической шляпе и высоким воротничкам. До конца его дней с ним была его верная подруга, Елена Константиновна Цветковская, которую он несколько торжественно и претенциозно называл Еленой. Это было кроткое существо, отдавшее всю свою жизнь поэту. У них была дочь, названная в честь поэтессы Лохвицкой Миррой. Впрочем, она и теперь живет в Париже. Девушкой она писала стихи, которые отец считал гениальными, говорил, что Мирра похожа на редкостный цветок. Потом Мирра вышла замуж. Теперь у нее целая куча детей. Не знаю, что случилось с ее действительно милыми стихами и ее доверчивой улыбкой.

Вспоминаются другие отрывки прошлого [...]

Однажды приехал из дебрей Африки в Париж в отпуск русский врач, служивший французским санитарным инспектором где-то на берегах Убанги. Хотя у него французская фамилия, но в те годы он писал стихи о березках и весьма почитал Бальмонта. В знак уважения он решил угостить поэта вкусным ужином.

Ужин состоялся в русском ресторане, но меню было типично французское. Помню, Бальмонт заказал для себя: «Тюрбо, шатобриан, грушу!» Около нас, как всегда в таких ресторанах, сустились метрдотель и официанты. По французскому обычаю в заключение были поданы сыры и к ним в плетеной корзиночке лежала еще одна бутылка Поммара [...]

Африканскому доктору очень хотелось, чтобы Бальмонт почитал свои стихи, но после второго стакана вина Бальмонт, как всегда, опьянел, а его опьянение немедленно превращалось в какое-то безумие. Вдруг в нем просыпалось в такие минуты непонятное раздражение, он начинал говорить дерзости, произносил грубые ругательства, грубо обращался с женой, хотя за этой грубостью было видно какое-то горе, которое он срывал на близком человеке. Вечер был окончательно испорчен. И так было всякий раз, когда Бальмонт пил.

У Константина Дмитриевича был железный организм, но алкоголь разрушал его силы, а жить с каждым годом становилось труднее. В 1932 году Бальмонт захворал нервным расстройством. Елена Константиновна умудрялась доставать средства, чтобы лечить мужа. Потом он оправился, прожил еще десять лет и умер в 1942 году, в бедности и тоже в приступах безумия. Тогда он жил в Нуази-ле-Гран, недалеко от Парижа. Отпевали его в «Русском доме», своего рода благотворительном учреждении, существовавшем в этом предместье Парижа, и похоронили на местном кладбище. Спустя год умерла от воспаления легких и Елена Константиновна.

Несколько слов *pro domo sua**. В Париже одно время существовал, больше, конечно, на бумаге, Пушкинский комитет, который ставил своей целью создание памятника Пушкину в Париже, так как на одной из парижских площадей уже стоял памятник Мицкевичу. В комитет вошли всякие знаменитости, с Буниным во главе. Но Бальмонт настоял, чтобы в комитет был включен и я, начинающий поэт. Из пушкинского предприятия ничего не получилось, но мне всегда будет приятно вспоминать об этой ласке старого поэта. Когда Бальмонт пил, его глаза делались безумными, злыми, но в нормальном состоянии, в разговоре с собратом, с теми, кому он симпатизировал, он оставлял свои надменные позы, и глаза его делались совсем добрыми. Такие глаза и запомнились.

* О себе (лат.).

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОЙ ДРУЖБЫ

(Переписка В. Э. Мейерхольда и З. Н. Райх с Л. Н. Обориным)

Публикация В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой

В январе 1927 года в Варшаве, в честь открытия памятника Фридерiku Шопену, состоялся первый международный конкурс пианистов. Сегодня конкурс имени Шопена знают музыканты и любители музыки во всем мире. А тогда это было первое международное состязание, в котором приняли участие и молодые советские пианисты — Дмитрий Шостакович, Лев Оборин, Григорий Гинзбург и Юрий Брюшков. Победителем стал двадцатилетний выпускник Московской консерватории Лев Оборин. В газетных и журнальных статьях, посвященных молодому лауреату, помимо высокой оценки его исполнительского мастерства, много писалось о созданных им композициях: фортепианном скерцо и романсах на слова Анны Ахматовой.

Как пианист и композитор Оборин стал известен еще до конкурса. Первые его публичные выступления состоялись в 1924 году. Оборину тогда было семнадцать лет. А через два года, когда ему исполнилось девятнадцать, А. В. Луначарский в статье «Достижения нашего искусства» писал: «Как большой талант поднимается постепенно среди своих сверстников совсем еще молодой пианист и композитор Оборин...» (Правда, 1926, 1 мая, с. 6).

Вместе с Львом Обориним в конце 1920-х годов широко заявила о себе блестящая плеяда молодых советских музыкантов — Дмитрий Шостакович, Виссарион Шебалин, Владимир Софроницкий, Гавриил Попов и другие. И естественно, что пути авангарда советской музыкальной культуры именно в это время сошлись с самым революционным театром страны ГосТИМом — Государственным театром имени Вс. Мейерхольда — и его руководителем Всеволодом Мейерхольдом.

Много лет спустя в своих воспоминаниях о Вс. Мейерхольде Игорь Владимирович Ильинский скажет: «У Мейерхольда был меткий глаз, он сразу замечал талантливых людей, открывал их. Он тянулся к совершенно неизвестным еще людям и безошибочно угадывал, что их талант со временем разовьется. Так угадал он Шостаковича, Гавриила Попова, Оборина, Софроницкого...» (сб. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 252).

Мейерхольд называл музыку величайшим из искусств.

В своих спектаклях он использовал не только разнообразную классическую музыку, но и смело привлек к театру Д. Д. Шостаковича — сначала как пианиста (на репетициях «Горе уму»), затем как автора музыки к спектаклю «Клоп»; В. Я. Шебалина — как автора музыки к спектаклям «Командарм 2», «Последний решительный» и «Дама с камелиями»; С. С. Прокофьева — как автора музыки к спектаклю «Борис Годунов». Кроме того, в 1928 году Мейерхольд намеревался осуществить постановку оперы С. С. Прокофьева «Игрок» и на его же музыку летом 1939 года поставил физкультурный парад в Ленинграде.

Знакомство Мейерхольда и Оборина состоялось 4 октября 1927 года. При каких обстоятельствах это произошло — выяснить не удалось. Несмотря на разницу в положении и возрасте, они сразу стали искренними друзьями и близкими людьми. Мейерхольд был старше Оборина на 33 года! «Милый друг, милый сын, милый брат, милый внук, — обращается Мейерхольд к Оборину в одном из писем и поясняет, — если сопоставить возрастные наши единицы, любое звучит правдоподобно...» (ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 60, л. 23).

Об этой дружбе не раз упоминают современники в своих воспоминаниях, но самым достоверным (и волнующим) свидетельством ее являются сохранившиеся письма.

Свыше 10 лет тому назад, когда к печати готовился том переписки Мейерхольда, составители его и авторы настоящей публикации обратились к Л. Н. Оборину с просьбой предоставить для издания несколько писем Мейерхольда. Лев Николаевич заинтересовался этим изданием. Он с гордостью сказал, что сохранил все письма Мейерхольда, и обещал перечитать их, чтобы решить, что именно можно поместить в том. Но в следующем разговоре Оборин как-то замялся и, смущаясь, сказал, что, пожалуй, сам будет писать воспоминания о Мейерхольде и уже в процессе работы отберет нужные письма. Очень скоро Оборина не стало...

В личном архиве, поступившем в ЦГАЛИ сразу после смерти Оборина в 1974 году, оказалось совсем немного материалов. Чувствовалось, что Лев Николаевич не очень заботился о своем наследии и хранил только самое дорогое. И в числе дорогого — около 50 писем Мейерхольда и его жены З. Н. Райх.

В Оборине Мейерхольд видел не только великолепного пианиста, но и талантливого композитора, у которого «все в будущем». Естественным было желание Мейерхольда

привлечь Оборина к своему театру. И хотя желание это не осуществилось (известно только, что Оборин оркестровал несколько джазовых номеров для спектакля «Д. С. Е.»), все же именно благодаря Оборину в ГосТИМ пришли его молодые друзья: сначала Д. Д. Шостакович, затем окончивший летом 1928 года консерваторию В. Я. Шебалин; в начале 1928 года Мейерхольд, стремясь поднять музыкальную культуру театра, произвел реорганизацию оркестра и новым его руководителем назначил Ю. С. Никольского, а пианистом и заведующим музыкальной частью ГосТИМ на многие годы стал А. Г. Паппе. 27 марта 1928 года Б. В. Асафьев, работавший в это время над музыкальным оформлением спектакля «Горе уму», писал Мейерхольду об Оборине: «Он умница и чуткий музыкант...» (В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 281). На программе спектакля «Горе уму» значилось: «режиссерский opus 101 посвящается Льву Николаевичу Оборину».

По воспоминаниям друзей и современников, Оборин, сбайтельный, открытый, добродушный, красивый, был частым гостем в доме Мейерхольда в Брюсовском переулке, много играл, бывал на спектаклях в театре.

Чета Мейерхольдов, разъезжая по стране и за рубежом, не забывала своего московского друга и писала ему часто и много. Характерно, что Мейерхольд, в принципе не очень любивший писать письма, вернее, писавший их только по необходимости, человек занятой, для писем к Оборину находил не только время, но был в них доверителем, лиричен, шутлив, умудрялся даже вкладывать в письма забавные или интересные вырезки (например, вырезку с объявлением концерта А. К. Боровского в Париже с оркестром под управлением Э. Ансерме Мейерхольд наклеил на письмо от 30 октября 1928 года, а программу концертов Боровского в Лондоне он приложил к одному из писем весны 1930 года — об этом идет речь в письме Оборина от 30 июня 1930 года).

Надо сказать, что и Оборин, тоже не любивший писать письма, как он сам неоднократно признавался, регулярно отвечал и Мейерхольду, и Райх, выражал беспокойство по поводу их здоровья и интерес к гастролям театра, проходившим в апреле — июне 1930 года в Берлине и Париже. В фонде Мейерхольда сохранилось 28 писем и телеграмм Оборина.

Переписка с близкими друзьями всегда полна мелких бытовых подробностей, шуток, забавных происшествий,

жалоб на здоровье и настроение. Но основная тема, которая присутствует во всех письмах,— это творчество и особенно музыка. Мейерхольд как бы шутя назначил сам себя «шефом» Оборина, проявлял к своему молодому другу максимум внимания, тратил много энергии на устройство его гастролей, заботился о расширении его репертуара. В письмах лета и осени 1928 года из Франции, когда Мейерхольд был тяжело болен, а существование ГосТИМ было под угрозой, ни в одной строчке не проскальзывали нотки усталости, раздражения, в то время как в письмах к другим адресатам тон был совсем другой.

Удивительное впечатление оставляют письма Зинаиды Райх. Резкая прямота, требовательность к таланту Оборина, ее беспокойство о его жизни, друзьях, интересах вызывают такой же серьезный отклик и полное понимание у Оборина. В письмах Райх ощущается ответственность за судьбу молодого музыканта, в ее требовательности как бы компенсируется несвойственная Мейерхольду мягкость и деликатность, с которой он относился к своему молодому другу.

Оборин готовит новые программы, концертирует. В его письмах много интересных фактов — например, подробности первых гастролей молодого пианиста в Польше. Его письмо от 23 декабря 1927 года — фактически единственный документ, рассказывающий об этих гастролях. В московской прессе об этих гастролях сведений не имеется. У Оборина уже четкое представление об ответственности музыканта перед своей Родиной: сначала опробовать свои программы в Москве, Ленинграде, поехать по Союзу, и только после этого можно говорить об организации зарубежных гастролей... Во имя главного — исполнительства — Оборин постепенно отказывается от мысли стать композитором, хотя в Москве с 1927 по 1933 год фортепианные пьесы Оборина издавались Музгизом. Написанная им на слова В. В. Казина «Песенка» сохранилась в рукописи, издана не была. Мейерхольд по-прежнему любит его, любит его игру... «Музыки, которую я так люблю и которую я слаще всего воспринимаю чрез твои руки, у меня не было совсем», — жалуется он в одном из парижских писем (ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 60, л. 17). А С. К. Вишневецкая (жена В. В. Вишневецкого) рассказывает: «Иногда по вечерам к Мейерхольдам приходил Оборин. Всеволод Эмильевич усаживал его за рояль и мог часами сидеть, закрыв глаза, и слушать...» (Встречи с Мейерхольдом, с. 402).

Лев Николаевич Оборин стал первоклассным музыкантом-исполнителем. Их сердечная взаимообогащающая дружба продолжалась до конца жизни Мейерхольда. И сохранившиеся письма тому свидетели...

В публикуемых письмах упоминается спектакль «Ревизор», поставленный Мейерхольдом 9 декабря 1926 года, упоминается также опера М. Бранда «Машинист Гопкинс». С 1930 года Л. Н. Оборин вел класс специального фортепиано в Московской консерватории, о чем он упоминает в письме от 4 сентября 1930 г.

В письмах из Парижа речь идет об известных русских и европейских музыкантах: дирижере Михаиле Осиповиче Штеймане, музыкальном критике Леониде Леонидовиче Сабанееве, швейцарском дирижере Эрнесте Ансерме, под руководством которого в Париже в 1929 году организовывался весенний музыкальный сезон.

В письме от 30 октября 1928 года Мейерхольд упоминает сборник избранных рассказов Г. де Мопассана (издание для юношества), который он читал в Париже, практикуясь в изучаемом им тогда французском языке. Цитируя новеллу Мопассана «На воде», Мейерхольд даже позволяет себе изменить конец фразы: «Вы, обитатели улиц, вы не знаете, что такое река» — слово «река» Мейерхольд заменяет словами «море и цветы».

Следует пояснить также, что племянник Мейерхольда — это дирижер Краковской оперы Казимир Мейерхольд; Зинаида Вениаминовна Гейман — школьная подруга З. Н. Райх, В. А. Успенский — композитор, живший в Ташкенте, а Никита Федорович Балиев — бывший актер МХТ, создатель и руководитель театра «Летучая мышь», живший во Франции с 1920 года, Толя — Анатолий Георгиевич Паппе, Юрий Сергеевич — Никольский, Лина Ивановна — первая жена С. С. Прокофьева.

Публикуемые письма В. Э. Мейерхольда и З. Н. Райх хранятся в фонде Л. Н. Оборина (ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 59, 60, 73), Л. Н. Оборина — в фонде В. Э. Мейерхольда (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, 3713). Для публикации отобраны наиболее содержательные письма, раскрывающие их творческие и человеческие контакты.

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

1927 [Москва] 11/X.

Милый Лев Николаевич,

посылаю Вам книжечку и две вырезки из газет. Книжечку оставьте у себя, вырезки прошу возвратить. Мне бы хотелось, чтобы Вы просмотрели этот материал до вечера 12 октября, когда Вы будете смотреть «Ревизора». Если не найдете времени свободного для просмотра, пусть это не послужит для Вас поводом не прийти на спектакль. *Мы ждем Вас, обязательно приходите.*

Зинаида Николаевна шлет привет.

Дружески — Вс. Мейерхольд
(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 59, л. 1).

2

Л. Н. Оборин — В. Э. Мейерхольду

23/XII [19] 27 г. Варшава.

Милый Всеволод Эмильевич!

Нахожусь сейчас в Варшаве, где подряд два концерта (подряд не в смысле дней, а в смысле того, что в промежутке в четыре дня нигде не играл).

Сегодня как раз второй концерт. Играю концерт Шопена с оркестром.

Играл два раза в Вильно и два раза в Кракове. В Вильно удачнее, хотя рецензии были хуже (две ругательных из трех). В Кракове, на мой взгляд, играл совсем паршиво, а были две хвалебных из трех.

В Варшаве играл удачнее всего, и рецензенты на меня окрысились чуть ли не все, причем не по существу, что ужасно раздражает. Впрочем, это ничего. Все-таки реагируют и очень, сказал бы, интенсивно (в виленской ругательной рецензии четыре газетных столбца). Очевидно, есть какая-то неувязка. Впрочем, это только лишь в отношении критики. Со стороны публики все благополучно.

В Кракове встретился с Вашим племянником, очень милым. Он поручил мне Вам прислать ряд программ их театра. Я везу их с собой. Он очень много расспрашивал о Вас и Ваших театральных достижениях.

Мой дальнейший маршрут мне не слишком ясен: либо Вена (с 26/XII по 2/I), либо буду все время в Варшаве. С 3/I по 11/I играю во Львове, Лодзи, Познани, опять Варшаве

и опять Вильно. Может быть, Вы успеете мне еще написать. Я был очень рад Вашему письму. Всего доброго. С приветом
Лев Оборин

Зинаида Николаевна! Привет!

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 2—2 об.).

3

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

[Середина июля 1928 г. Париж.]

[...] Два раза были у С. Прокофьева и оба раза восхищались его актуальностью. Во второй раз он сыграл нам и пропел всего «Игрока».

Теперь он на границе Франции и Швейцарии. Отдыхает. С ним вместе Софроницкий, которого нам не удалось здесь повидать.

Здесь, в Париже, организуются под покровительством нашего полпредства на зимний сезон 1928—1929 концерты из произведений молодых русских композиторов. Очень желательно (мы беседовали с Сабаневым и Штейманом, который будет дирижировать), чтобы приняли участие и пианисты в собственных произведениях. Когда Сабанев стал досадовать, что никто из блестящих наших молодых пианистов-композиторов не пишет концертов (фортепиано с оркестром), мы сообщили ему, что есть один, который как раз в настоящее время работает над таким концертом. Вспомните: ведь Вы говорили нам накануне отъезда Вашего в Крым, что Вы собираетесь написать фортепианный концерт в ближайшие месяцы.

Сабанев и особенно Штейман были очень обрадованы этим известием. Между прочим Штейман сообщил нам, что Вам посылались приглашения, но от Вас не получались ответы (неужели и тут Вы оказались неспособным «соединяться»?)

Советую Вам немедленно засесть за фортепианный концерт с тем, чтобы впервые Вы его сыграли сами в Париже на концерте русской музыки. Концерты будут примерно в ноябре.

Как только получите письмо либо от Сабанева, либо от Штеймана, отвечайте им немедленно.

Или пишите мне, и я сообщу им все, что скажете; я увижусь с ними снова на днях [...]

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 59, лл. 5 об., 7).

Л. Н. Оборин — В. Э. Мейерхольду
1/VIII [19] 28 г. ст. Тарасовка.

Милый Всеволод Эмильевич!

Получил все Ваши письма. Я не «соединяться» не умею, а просто, наверное, писать писем, когда нужно, не умею (а пишу когда не нужно).

Что ж Вы так мало пишете о Ваших впечатлениях, Париже?..

Как же Вам понравился «Игрок»?

Я законопатился в Тарасовке. Погода — дрянь. Самочувствие тоже дрянь. Пишу квартет, и что-то ничего не вытанцовывается.

Кстати, о моем творчестве. В отношении Сабанеева и проч. должен сказать, что никаких писем в ближайшее время я от них не получал; и вообще писем с их подписью не получал. Что касается моего концерта, то хотя за Ваши заботы обо мне, как сказал один ученый музыкальный муж — о благодарности с моей стороны не может быть и речи (!), — я думаю ничего не выйдет. Сообщите гг. Сабанеевым (если они Вас будут спрашивать, понятно), что у меня есть фортепианная пьеса, соната и, возможно, к ноябрю будет квартет.

На днях у меня гостил Толя; с ним, с Шебалиным и Юр[нем] Серг[еевичем] много гуляли.

В газете читал, что Вы скоро вернетесь, а потому не знаю, дойдет ли это письмо.

Желаю Вам всего лучшего. Сердечно расположенный

Лев Оборин

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 9—10 об.).

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

14/VIII [19] 28 г. [Париж.]

[...] Madame Dubost, о которой я уже писал Вам и с которой я имел на днях еще одну встречу, рассеяла мои сомнения относительно весеннего музыкального сезона. Ее компетенции можно вполне доверяться, так как, во-первых, она очень любит музыку и очень сильно покровительствует музыкантам, во-вторых, она принимает активное участие в делах организации концертов Maison Pleyel. Madame Dubost утверждает, что весенний сезон в Париже в отношении концертов — сезон блестящий, так как артисты, выступающие в нем, делают себе карьеру не только на французском, так сказать, рынке, но

становятся еще известными в Америке вследствие того, что в Париж американцы приезжают именно на весенний сезон. Madame Dubost очень и очень советует Вам не пренебрегать приглашением принять участие в концертах Maison Pleyel в апреле — мае. Если Вы согласны, немедленно пишите мне, и я сообщу об этом Ансерме [...]

Когда буду видеться с Сабанесвым (не смешивайте его затею с тем, что возглавляет Ансерме), непременно передам ему то, что Вы просите передать, то есть, что у Вас есть фортепианная пьеса, соната и что, возможно, в ноябре будет квартет. Я хотел купить здесь Ваши вещи, но их нет. Или, может быть, они еще не напечатаны (речь идет о фортепианной пьесе и о сонате)? Здесь уже имеется в продаже 4-й концерт Рахманинова. Если у Вас его еще нет, напишите мне об этом, и я немедленно приобрету его для Вас и немедленно вышлю Вам. Так как я сам (без Вашего на то разрешения) назначил себя *шефом* над Вами, то Вы не имеете права отказываться от моих услуг Вам [...]

Париж в этот раз не был для нас радостным. Мы очень уставали от дел административного порядка: ведь я приехал сюда с специальным заданием — организовать поездку нашего театра по Зап[адной] Европе. Разговоры с импресарио — это не фунт изюму, черт возьми! Переписка с московскими моими помощниками — это тоже ах! какая тяжелая работа! К этому прибавьте: ужасающая духота, вонь бензина (авто), пыль, чудовищный грохот (такси, автобусы, метро). Ох!

«Игрок» мне очень-очень понравился.

Прокофьев был очень-очень дружески к нам настроен. Ухаживал за нами. Прислал мне милое письмо перед отъездом.

Ну, до скорого свидания с Вами в письмах.

Нежно любящий Вас

Вс. Мейерхольд

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 59, лл. 12, 12 об.).

6

Л. Н. Оборин — В. Э. Мейерхольду

24/IX [19]28 г. Москва.

Милый Всеволод Эмильевич!

Прочитав Ваше письмо, я после некоторых размышлений решил, что в ближайшее время ехать за границу мне не имеет смысла. Все-таки прокатиться до Берлина — это одно, а до Филадельфии — совсем другое. Это и для быва-

лых людей авантюра довольно сложная, а с моим опытом и подавно невозможная [...]

Помимо всего этого, я только недавно обрел возможность сосредоточенно работать и чувствую, что могу еще много сделать за это полугодие. У меня все же есть некоторые обязательства перед Москвой, где я должен, наконец, показать себя как следует, чтобы потом со спокойной совестью ехать концерттировать, совершенствоваться и т. п. в Европу и Новый Свет.

Приглашения на апрель от Ансерме не получал, но имел это в виду, получив от Вас об этом сообщение в письме через мадам Гейман. Вот эта перспектива меня бы устраивала. Я бы сыграл в январе — феврале в Москве и Ленинграде и с новыми двумя программами, «во всеоружии» раскатился бы в Париж. За это время я бы поизучал языки и увеличил свой фонд.

После же кислого и распущенного лета я сейчас все равно не смогу концерттировать. Надо серьезно и лабораторно работать.

Что касается рецензий, я их Вам вышлю в скором времени. Они у меня еще не «перестуканы».

Я думаю, что Вы согласитесь с моими доводами.

Что же Ваше сердце?

Лев Оборин

P. S. Привет З. Н.

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 14—17).

7

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

$\frac{30}{X}$ 1928.

Nice (Alpes Maritimes) France.

Милый, дорогой Лев Николаевич, в московских газетах мы прочитали в одной из информационных заметок Ваше имя как композитора, наряду с Шубертом, Рахманиновым и другими. Мы всегда Вас радостно приветствовали как пианиста, теперь издалека неистово аплодируем Вам, Вашему дебютному выступлению в качестве композитора.

Счастливые Вашим новым ходом по пути к славе, мы шли у берега моря в итальянском кабачке чудесное белое вино за Ваш успех, за Вашу бодрость в творчестве, за Вашу жизнерадостность, словом, за «лирико-эмоциональное» в Вас, Вами лелеемое больше всего на свете.

После завтрака долго шлялись мы по цветочному базару и жалели, что не можем перебросить Вам охапку цветов.

Каких, каких тут нет цветов! Нет таких, которые не валялись бы тут кучами.

И тут тот же мотив, о котором я писал Вам из Виши: осень сплетается каким-то чудом с весной. Вот осенние астры и хризантемы, а вот фиалки и розы, вот вереск, а вот ромашка. Вы сейчас будете смеяться, как смеялись уже однажды (ух, как зло Вы смеялись!), но я должен повторить еще раз то, что уже говорил Вам однажды (ну, начинайте заливаться Вашим звонким смехом!): не знаете Вы, милый, счастья своего!

Изучаете ли вы французский язык? Я привезу Вам хорошие словари, грамматику и «Contes Choisis» Гюи де Мопассана (édition pour la jeunesse).

«Vous autres, habitants des rues (я прибавляю «de Moscou» Вс. М.), vous ne savez pas ce qu'est»* le mer et les fleurs!**

А я очень подвинулся во французской речи. Недавно одному голубоглазому юноше по имени Marcel осмелился написать открытку на французском языке.

Дружески жму Вашу руку

Вс. Мейерхольд

P. S. Вы меня очень огорчите, если не напишете мне немедленно «сухого» и «не впечатляющего» письма.

ПИШИТЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО.

Сядьте, пожалуйста, за письмо ко мне немедленно. Повторяю то, что уже писал Вам в предыдущем письме (из Виши): писать надо на парижский адрес (Olga Sossine), мне перешлют немедленно. Я остаюсь в Ницце числа до 10-го. Потом еще пробуду несколько дней в Париже. Успею получить Ваши письма (думаю, напишете не одно).

Вс. М.

Вырезка посылается для того, чтобы напомнить Вам, дорогой друг, о необходимости как можно скорее прислать обещанный материал (рецензии, *critic[um] vitae* и фото).

Весной 1929 Вы обязательно должны здесь выступить у E. Ansermet. Приложена еще рецензия о концерте [E.] Ansermet (ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 59, лл. 20—22 об.).

* Guy de Maupassant. «Sur l'eau» в упомянутом томике рассказов.

** Этими словами я заменил мопассановское «la rivière». (Примеч. авт.)

З. Н. Райх — Л. Н. Оборину
7—IV—[19]30 г. Berlin.

[...] Это письмо пишу только для Вас — это мой долг как человека, работающего в искусстве.

Вчера мы были вечером в Опере, слушали «Машиниста Гопкинса», дирижировал Штидри. После Оперы — от 11 до 1 мы провели со Штидри — ужинали. Конечно, Вс. Эм. завел разговор о Вас и Шостаковиче. Штидри говорил много и горячо, и я поняла, что это *серьезно* и даже волнует его, совсем-совсем чужого человека. Он возмущался тем, что Вы за два года не приготовили ничего большого и серьезного, что во второй раз играли концерт Шопена, что в Ваши годы надо работать над большими, сильными вещами, что в Европе грандиозная конкуренция. «И когда же, в какие другие годы можно работать так сильно и страстно, как не в 22—23?!» — восклицал Штидри с обычным своим темпераментом [...]

Левушка, Вс. Эм. против этого письма — он говорит, что это очень все огорчительно. Милый, ну, а если я Вам не скажу всего этого, я сочту себя преступницей даже перед страной — не смейтесь высокопарности — Вы дитя СССР, и я не хочу еще говорить других слов в этом направлении, но Вы сами, я знаю, все чувствуете, что можно сказать в этом плане.

Главное, Левушка, никогда не увлекаться дешевой славой и дешевым будущим. Вы меня извините: на последнем концерте я очень многое поняла — мне даже стало страшно, но я ведь всегда предпочитаю молчать... Очень все это дешево, и даже не успех в зале меня неприятно поразил (я знаю *его качество*), а Ваша игра, — вещи, которые Вы с эстрадным «шиком» играли, — они полоснули меня ножом, а я делаю улыбочное лицо и ободряющие слова — только потому, что боюсь Вас огорчить. А сейчас я решила взять Вас за плечи, встряхнуть и сказать всю жестокую правду, ибо кто же другой при виде Ваших прекрасных глаз, Вашей милой нежности, бесконечном обаянии решится Вам сказать страшные слова.

Вс. Эм. — Ваш друг, большой, нежный и верный — он хлопчет о Ваших гастролях здесь (не надо Риги — это ведь тоже паллиатив и ерунда), но думать о весне и лете нельзя: можно говорить об осени — он так и сделает. Вы же должны лето отдать большой работе и приготовить программу — может быть, Вам нужны советы — мы все соберем

(поговорим со Штидри и Клемперером и другими), что касается программы, и приложим все старания, чтобы осенью Вы в Европе выступили.

Вот, Левушка, все. Пишите нам.

Конечно, хорошо было бы получить ответ на это письмо, но я бескорыстна — не отвечайте, если не хочется. Я завидую Вам — у Вас есть друзья, такие, как Мейерхольд и я. —————*/— сама зачеркнула — это обо мне были строчки — не люблю раскисать. Плю-плю.

Зинаида Райх
(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 73, лл. 4—4 об.).

9

Л. Н. Оборин — В. Э. Мейерхольду

12/IV[19]30 г. Москва.

Ответы на вопросы. «О себе»:

1. Здоров. (Я ведь вообще мужик здоровый — устал от музыкальных лишь и пуще всего от своих звуков.)

2. Давал и собираюсь давать концерты. В промежутках между ними езжу в поездах, ем (много), пью (мало), сплю (мало), читаю (мало), гуляю (много) и «так далее» (изрядно много).

3. О Вас вспоминаю (за исключением тех случаев, когда о Вас другие спрашивают) очень часто, а в особенности тогда, когда ночью приходится возвращаться мимо Брюсовского пешком домой и, за неимением спичек, прикуривать у извозчика.

4. Вас не разлюбил ни капли, а за такие милые письма любовь моя приближается к точке кипения.

5. Ни дьявола не сочинил!!!! (Но буду, черт возьми, сочинять, и ты поможешь мне в этом!)

Все!

Теперь письмо:

Спасибо, дорогой Мейерхольд, за письмо и вырезки — все получил и сделаю так, как ты просишь, но ведь ты мне не дал адреса Олеси! Сообщения о том, что у него нет телефона, слишком мало, чтобы послать ему открытку — придется искать официальным путем.

Сам я лишь вчера ввалился из Питера, а завтра днем уже концерт в Москве.

По сему случаю не успел вчитаться в рецензии о «Ревизоре», но их количество говорит за себя, и я поздравляю от всех сердец. Количество, по-моему, — самое главное.

Новоиспеченную конкурентку мировых актрис поздрав-

* Далее несколько слов зачеркнуты. (Примеч. ред.)

ляю со всей горячностью композитора, у которого «все в будущем» и на которого весьма раздирательно действует чудная весенняя погода.

Ей спасибо за письмо и просьба о прощении, что не могу сразу ответить, — на такие письма (каково письмо! Я потрясся!) сразу не отвечают. Надо спокойно подумать, сообразить, а не смеяться сквозь слезы, как делаю я сейчас, ибо 16-го я прохожу «чистилище» в Консерватории, и там будет вылито на вашего друга «композитора с будущим» $n+1$ ведер таких помоев, что невольно грусть-тоска охватывает. Все же хочу попробовать сделать «плю-плю».

18-го уеду в Ташкент, так что пишите туда.

Желаю дальнейших успехов. Пусть пройдут они под знаком «crescendo».

Ваш Л. Оборин
(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 31—32 об.).

10

Л. Н. Оборин — З. Н. Райх
Москва, 19/IV[19]30 г.

Зинаида Николаевна!

Я потрясен Вашим письмом. Потрясся не содержанием его, а им самим и характером его. Потрясся и растрогался.

Напрасно думаете, что мне было неприятно и тяжело его читать. Соображения Штидри меня несколько не трогают: какое имеет основание человек называть меня богемщиком и бездельником, который видел меня два-три раза, причем в одну из наших встреч (у Шостаковича) налился сам пуще всех, после чего весьма неудачно пытался изображать фокстроты.

А ограниченное количество концертов с оркестром в моем репертуаре совсем не довод. Это, конечно, пробел, но у кого нет пробелов? Кроме того я исполнил его тремя новыми программами в этом году. Это ли называется бездельностью?!

Другое дело — Ваши соображения по поводу моего выступления (это выступление было у меня едва ли не самым неудачным), и такое мнение может высказать лишь человек, одаренный поразительным чутьем в искусстве. И Вы его замечательно изложили в Вашем письме. Но это было для меня тоже безболезненно, так как немедленно после концерта я почувствовал ту кривую, которая мне угрожала, и сразу выпрямил свою линию.

Получил два пакета с вырезками и два письма (Ваше

и Мейерхольда). Пакеты отправил Вам домой, а Мейерхольду написал уже давно экспрессным порядком — неужели еще не получали?

К Олеше не ходил. Нужно было справляться об адресе, затем писать открытки, а я случайно задержался в Москве — не мог достать билетов в Ташкент, но сегодня еду. Может быть, со мной поедет Шебалин на открытие Турксиба. Так что пишите в Ташкент — я пробуду там с месяц[...]

Поздравляю Вас с успехами и удачами. Я очень-очень и безусловно искренно рад за Вас и за Мейерхольда. Держитесь крепко до конца.

Дорогому Мейерхольду крепко жму руку и еще крепче целую.

Ваш Лев Оборин

P.S. А Маяковский-то... вот ужас! Тяжело и грустно... Как надо, как ужасно надо спешить жить! Не успеешь никого услышать, ничего увидеть, а пуще всего сам что-нибудь сделать. Хожу последние дни как безумный...

P.S. II. Письмо стилистически не выдержано. Виноват. Наверное, оттого, что устал, изнервничался и почти не спал ночь — не думайте, не пьянствовал, а просто шлялся по городу — погода больно хороша стоит.

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3713, лл. 1 и об.).

11

Л. Н. Оборин — З. Н. Райх

9/VI[19] 30 г. г. Руза.

Милая Зинаида Николаевна!

Некоторое время колебался, кому писать: Вам или Мейерхольду. Решил, что все равно это письмо он прочтет, секретов к Вам специальных нет, а так как писали последний раз Вы, то и пишу Вам, а адрес Мейерхольду — вот и компромисс.

Недели две назад из Ташкента. Дал там семь концертов, понаслаждался там чудной весной, одуряющими акациями, изумительными розами и с развинченными нервами и «кружением сердца» вернулся в Москву. Загорел не очень. Прожил в Москве некоторое время и с радостью уехал сюда — никого и ничего не видел, люди все жестоко надоели, а здесь одиноко и хорошо быть только со своими мыслями.

Несмотря на сильную переутомленность от музыки[...], чувствую зарядку к сочинительству и, кажется, что-то сделаю за двухнедельное пребывание здесь.

Куда потом — не знаю. Кажется, под Мелитополь на Азовском море, где думают жить родители.

Зачем так грустите, не надо. Это у Вас реакция после первых напряжений — когда будет возможность, забудьте на время о «тяготеющем проклятье» искусства, и все обойдется.

Спасибо за вырезки, журналы, хлопоты о моих гастролях. Очень бы хотелось зимой показать себя в Европе — впрочем, сейчас думать об исполнении не хочется, а на бумагу начинаю поглядывать с вождением. Если встретитесь с Прокофьевым, то привет ему большущий. С Шебалиным последнее время много о нем говорили, причем Шебалин, очень любивший всегда Прокофьева, последнее время стал особенно склоняться к его творчеству — а мне это приятно.

Милого Мейерхольда крепко целую и желаю удач.

Лев Оборин

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3713, лл. 3—4 об.).

12

З. Н. Райх — Л. Н. Оборину

18—VI—30

Paris.

Левушка!

Ваше письмо получила — спасибо большущее. Оно очень нежное и ласковое. Несколько дней ждала, что ответит Вам Всеволод, довольно с Вас моих писем — боюсь надоем! Но теперь с него взятки — гладки!

Позавчера генералка, вчера премьера.

Успех, *триумф!!!* — как говорят парижане. Он ходит довольный и счастливый! Как же! Признали его нежно любимое детище: «Ревизор» и где — в Париже! Овации и аплодисменты были столь бурные, что он долго не уходил со сцены, публика буквально редела от восторга! Вечера спектаклей наших насыщены электричеством восторга. Все проходит столь бурно! Вчера в газетах описывали даже скандал на нашей генералке. Балиев (его звезда угасает), когда кричали «Мейерхольд, Мейерхольд» — стал вдруг орать: «Гоголя! Гоголя!» Часть публики подхватила его крик, а другая часть стала еще пуще звать: «Мейерхольд, Мейерхольд». Поднялся невообразимый гвалт и шум. Тогда встал один француз, остановил крики и произнес: «Г-н Балиев — Франция Вам дала возможность прославляться, дайте нам свободу восхищаться гением Вашего соотечест-

венника Мейерхольда!» Затем к Балиеву подошел полиц[ейский] чин и его попросили оставить зрит[ельный] зал. Он, уходя, сказал: «Сегодня здесь слишком много полиции — приду в следующий раз». Публика орала ему вслед: «à la porte!» — Вон! Вчера инцидентов не было, успех был еще более бурный и страстный, именно какой-то страстный!

Наша квартира — мы живем у друзей Вс. Эм. — шесть комнат — превратилась в оранжерею от цветов. Розы — желтые, розовые, красные, лилии, водяные лилии, даже какое-то розовое дерево!

Как во сне! Как это все будет в рецензиях — не знаю. Вчера лежала весь день — нездоровилось, газет не покупала, но говорят уже рецензии есть и хорошие!

Сегодня начну покупать газеты. Всеволода расхищают дела и деловые свидания. Говорят, он правится парижским женщинам!!! Не только Вы, милый Дон-Жуанчик!

Глупое мое сердце все же в тревоге: как дальше, чем кончится, всего боюсь, все страшно. Так долго и упорно нам не везло в Париже [...]

Привет!

Зинаида Райх

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 73, л. 9 и об.).

13

Л. Н. Оборин — З. Н. Райх

30/VI[19]30 г. г. Руза.

Спасибо Вам за письмо и «бесплатные приложения»: они очень милы. Открыточка прелестна, хотя если Вы ею хотите напомнить мне мое ташкентское времяпрепровождение, то оно не совсем соответствует действительности и я «не считаю себя уеденным». Программа Боровского привлекательна только красивым шрифтом и добротной бумагой (дескать, какой, должно быть, гениальный пианист этот Боровский?!), составлена она безвкусно и страсть претенциозно.

С парижскими триумфами поздравляю! Надеюсь, они проходят под знаком *crescendo*? Очень, очень рад, что поправился именно «Ревизор»: на мое непросвещенное мнение это залог верного или, по крайней мере, близкого к верности понимания. Инцидент с Балиевым очень знаменателен («Подождите... я царь еще!..»).

Я пока медленно, но верно и приятно превращаюсь в скота, как всегда со мной случается в деревне. Каждый день по утрам занимаюсь творчеством (случается, правда,

и по дням, и по вечерам); сочинил романс на слова В. Казина и «творю» оркестровую пьесу, следуя заветам С. Прокофьева. Получается все безобразно лирично и, кажется, скверно. Больше, чем еще одну-две недели, здесь не выживу: божественная вещь среднерусская деревня, но когда находишься вне ее, она кажется еще божественнее. По этому случаю 15 июля, а то и ранее, уеду в Мелитополь. Так что если будете писать, то пишите скорее Ваши письма (это я З. Н.), которые не надоедают, а наоборот — лестны, приятны и наводят на мысль, что воздух Парижа делает Вас более милой ко мне — шутка ли, писать после таких триумфов, да еще с такими едкими «приложениями».

Не то, что Мейерхольд! Он, негодный, так зазнался, что его я и просить боюсь писать. Передайте ему поздравления с успехами как у публики, так и у прессы, так и у парижанок. По случаю последнего поздравляю и Вас — Вы должны быть горды и счастливы.

Прощайте. Заканчиваю порцию своего «Александрийского питья» (куда уж там «эликсир»!)

Лев Оборин

P. S. Не посылаю «par avion», так как боюсь до смерти напугать местных почтовых чиновников подобными терминами.

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3713, лл. 5, 6).

14

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

9—VII—1930 г. [Париж.]

[...] Ты не должен был сердиться на мое молчание. Оно было вынужденным.

Вспоминал я о тебе во всех случаях моей суетной жизни: и тогда, когда было мне очень плохо, и тогда, когда я радовался, побеждая косную природу.

Музыки, которую я так люблю и которую я слаще всего воспринимаю чрез твои руки, у меня не было совсем.

Встречался с Прокофьевым, но он не играл. Был здесь концерт Горовица, но я не мог быть на его концерте, так как он выступал в период самых трудных для меня дней. Вот самое тяжелое в жизни всякого художника: жизнь без музыки. И это я пережил.

Милый мой, неужели ты не захочешь вознаградить меня за эти потери? Неужели в Мисхоре я не услышу тебя? [...]

Твой Мейерхольд

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 60, лл. 17, 18).

Л. Н. Оборин — В. Э. Мейерхольду

4/IX[19]30 г. Москва.

Я не понимаю, почему мои письма к тебе не доходят. Ты через каждые две недели меняешь местожительство, и, наверное, тебе мои письма не пересылают. Например, я как приехал, так и послал письмо *par avion* в Виши. Получил ли ты его или нет?

Я пока еще никак не могу попасть в ногу с московской жизнью — привык лентяйничать на юге и не могу как следует начать работать. А дел много. В ближайшие дни приступаю к исполнению служебных обязанностей в консерватории. Занят буду два дня в пятидневку по четыре с половиной часа.

Помаленьку готовлюсь к концертам. Вообще живу тихо, сижу дома. Погода холодная и дождливая и действует раскисательным образом, как и вообще осень, на меня. Не люблю это время года.

На днях ко мне приехал Шостакович. Он ехал из Сочи, прожил два дня и уехал в Ленинград. Он набрал заказов уйму, ни одного из них не может выполнить, худой, истрепанный и выглядит очень скверно. Жалуется, что так устал, что не может ничего писать.

В Москве эпидемия женитьб и деторождения. Все мои холостые друзья точно взбесились, женятся один за другим, так что подчас завидно становится. А кто уже женат, те размножаются аки кролики. По последним сведениям у Шебалина родился второй отпрыск, и говорят, будто очень на него похож.

Я хотел было поздравить, но все св[ятое] семейство крепко засело на даче и, невзирая на дождь, еще не собираются возвращаться.

Что ты о себе ничего не сообщашь? Что вы делаете и думаете предпринять с З. Н.? Что происходит на парижском фронте искусств? Отдохнули ли вы? Видасте Прокофьева? Что он пишет?

О своей персоне писать что-то нечего. Испытываю ощущение, будто у меня жизнь начинается завтра. Низко и с почтением кланяюсь З. Н., а тебя обнимаю и целую.

Твой Лев Оборин

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 36—37)

З. Н. Райх — Л. Н. Оборину

6—IX—1930 г. Paris.

[...] После Виши Nachkuhr провели дней пять на даче у С. С. Прокофьева под Парижем (в 38 верстах).

У него чудесно. Прелестные беленькие ляльки — я маленьких обожаю, прекрасная дача, славная Лина Ивановна. В один из солнечных дней мы сняли коллективно фильм для Paté-beby. Я написала сценарий: «Воровка детей или детектив у Прокофьевых». Вс. Эм. в женском платье играл «воровку детей», а весь дом: С. С., дети, Лина Ив., секретарь, прислуга — изображали актеров. С. С. был оператором, я реквизитором и режиссером. Такое творилось — ужас!

Фильм в шесть катушек сняли, на другой день отправили проявить и в четверг хотели его уже крутить дома на экран. Но... оказалось, что вольтаж деревни не совпадает с вольтажем в Париже, и на этой почве я с С. С. страстно поссорилась! Поздравьте! Я ведь очень вспыльчива! Но он, оскорбив меня — будто и не замечает, Вс. Эм. очень его любит и не требует «сатисфакции» и считает все чепухой, но я мечтаю о мести!!! [...]

Потрясаю Вашу гениальную ручку, до скорого Вашего ответа!

Специальная корреспондентка из Парижа

Зинаида Райх

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 73, л. 13 об.).

Л. Н. Оборин — З. Н. Райх и В. Э. Мейерхольду

11/III—[19]32 г. Москва.

Дорогие Мейерхольды! Ваши приветы с дороги — прелесть!

Неужели мое скромное «morgen-scherzo» вызвало такую благодетельную реакцию? Я бы сотворил даже целую ораторию, но ведь вокзальная обстановка ужасно не способствует творчеству. Я вовсе не был зол перед отходом поезда, а просто не отставал от других, то есть не знал, куда себя применить. Ведь проводы — вещь однообразно-гнусная. У всех на душе элегия, все переминаются с идиотскими лицами*, несут ерунду и даже при самой страстной любви к отъезжающему с нетерпением поглядывают на часы и ждут

* Имею в виду провожающих! (Примеч. авт.)

отхода поезда. А когда, наконец, поезд отходит, то все наскоро оживляются, кричат с восторгом «ура» и швыряют чепчики. Не правда ли?

Как прошел путь от Оренбурга? Чует мое сердце, что «хлебный город» вам по вкусу не придется. Как проходят гастроли? Ташкентцы мне пишут, что там тепло и цветут фиалки; а у нас весной не пахнет, *идет снег*, и какой! Два дня назад была такая вакханалия, что остановилось уличное движение.

Что касается моей жизни, то она сурова — панизм заедает, как никогда. Ваши пожелания мне быть здоровым и веселым как-то не реализуются — я не здоров и не весел. Треплет грипп; в таком виде пришлось вчера играть целый Klavierabend, а тут еще поездки всякие назревают. На днях у меня было «*réminiscence de Mayerhold*» — устраивались блины при участии Шостаковича и Шебалина. Композиторы не подкачали — жрали так, что пояса лопались! Я имел вид сильно беременный и на след[ующий] день не мог видеть еды. 23-го еду в Тифлис.

Когда же мы увидимся?! И успею ли я получить от вас «феерическую фиалку»? Возвращались бы скорее! Я бы сочинил какое-нибудь капричио.

Ну, прощайте!

Лев.

P. S. Познакомились ли вы с В. А. Успенским? Он расчудесный, я его ужасно люблю!

(ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2119, лл. 43 и об.).

18

В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину

19—IV—[19]33 г. [Одесса].

Милый, горячо любимый друг, единственный друг Левушка! Не сердись, что это — первая весточка наша. Ох, как был занят! Верь, не забыл, а времени не было черкнуть письмецо. Да и сейчас вот — только коротенькое приложение к письму Зины с просьбой обязательно приехать в Одессу и с горячим приветом, с любовью и с известием о том, что по тебе скучаем.

Целую. Тебя любящий

Всеволод

(ф. 2754, оп. 1, ед. хр. 60, л. 29).

«МЫ ДОЛЖНЫ ВЫДУМАТЬ ЭЛИКСИР ВЕЧНОЙ МОЛОДОСТИ...»

(Письмо Б. Е. Захавы к О. Ф. Глазунову)

Публикация О. Л. Андриановой

«Деятельность в области театра протекала по трем основным руслам: актерскому, режиссерскому и педагогическому. Эти линии переплетались, перекрещивались, находились в постоянном единстве», — так определил свою роль в театральной жизни Борис Евгеньевич Захава (1896—1976), один из учеников и последователей Е. Б. Вахтангова (заявка Захавы в издательство «Просвещение» на книгу «Выводы и прогнозы» — ф. 3034, новое поступление).

Данная публикация коснется истоков педагогической деятельности Б. Е. Захавы.

В конце 1913 года в Москве образовалась студенческая драматическая студия, руководимая молодым режиссером Художественного театра Евгением Богратионовичем Вахтанговым. Широко известно, что в первые десятилетия нашего века возникало множество молодежных театральных коллективов, различных студий и школ, больших и маленьких, в чем-то схожих и оригинальных, временных и укоренившихся, удачно нашедших свой путь. Одной из них была Студия Вахтангова. Поступивший на хранение в ЦГАЛИ архив Б. Е. Захавы богат разнообразными ценными и любопытными документами, отражающими многогранность таланта Захавы, в том числе и его талант педагога. Красноречиво свидетельствует об этом предлагаемое читателям письмо.

В рукописи статьи «Об училище им. Б. В. Щукина» (ф. 3034, новое поступление) можно встретить строки о зарождении школы-студии, которой Захава посвятил почти всю свою жизнь: «В начале это был самый обыкновенный любительский драмкружок, состоявший из студентов различных московских вузов. Но случилось так, что этот кружок оказался эмбрионом, из которого постепенно выросли театральная школа, носящая теперь имя Б. В. Щукина, и всемирно известный Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова... молодые «артисты» приняли твердое решение: начать учиться всерьез и последовательно. Самодеятельный кружок превратился в профессиональную школу. 23 октября 1914 года Е. Б. Вахтангов прочитал собравшейся молодежи свою первую лекцию по системе К. С. Станиславского, положив таким образом начало систематическим учебным занятиям».

Подробно об истории студии Захавы написал в книге «Современники» (М., 1969).

Театральная школа — ныне училище им. Б. В. Щукина — старше театра на семь лет. Не театр родил школу, а из школы родился театр. На протяжении семидесяти лет своего существования школа неоднократно меняла название: с момента основания до Октябрьской революции она называлась студенческой драматической студией, в 1917—1920 годах — Московской драматической студией под руководством Е. Б. Вахтангова, в 1920 году дирекция МХАТ приняла решение включить студию Вахтангова в систему Художественного театра под названием «Третья студия МХАТ», в 1921 году на ее основе был создан театр, который с 1926 года носит имя Евг. Вахтангова. При нем сохранилось училище, с 1939 года носящее имя одного из его воспитанников — народного артиста СССР Б. В. Щукина. Захава был одним из основателей, ведущих артистов и режиссеров театра, видным теоретиком сценического искусства, а также театральным педагогом и руководителем театрального училища им. Б. В. Щукина. Выпускники-щукинцы всех поколений хранят в памяти самые добрые и благодарные воспоминания о своем любимом педагоге. Он обладал редчайшим умением очень доверительно и необычайно уважительно относиться к ученикам. Высказанные в публикуемом письме соображения Захавы не устарели, они по-прежнему актуальны и обращены в будущее.

Письмо послано Захавой 2 сентября 1925 года из Ленинграда, где он находился с театром Вс. Мейерхольда на гастролях. Мейерхольд, к которому «ушел» Захава и два года успешно играл у него (подробнее об этом Захава напишет в книгах «Встречи с Мейерхольдом» (М., 1967) и «Современники»), по всей видимости, повлиял на взгляды молодого актера и режиссера. Не случайно жаждал Захава творческого общения с Мастером, как называли тогда Всеволода Эмильевича. Известно, что руководство Вахтанговской студии через Захаву обращалось с письмом к Станиславскому, там есть такие строки: «Мы зовем Мейерхольда потому, что видим в нем мастера новых форм театра. Искать новые формы завещал нам наш учитель» (Б. Захава. Современники, с. 368). В публикуемом письме новаторская позиция Захавы-педагога неоспорима. Именно «новые формы» искал Захава, новые формы воспитания актеров пропагандировал в письме, адресованном Освальду Фердинандовичу Глазунову (Глазниеку) (1891—1947), актеру и режиссеру. После смерти Вахтангова Глазунов единогласно был избран директором студии, затем был директором театра. Во время написания этого письма Захава с успехом играл роль Восми-

брата в мейерхольдовской постановке «Леса» по А. Н. Островскому.

Итак, заветная мечта молодых актеров — создание нового театра — постепенно претворялась в жизнь. Студенческая студия осенью 1914 года обосновалась в Мансуровском переулке на Остоженке, в маленьком домике на втором этаже. Поэтому в быту она и стала именоваться «Мансуровской студией». Театральная школа, ставшая на ноги под руководством Вахтангова, выпускала талантливых актеров. Среди них — П. Г. Антокольский, О. Н. Басов, А. И. Горюнов, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, В. К. Львова, Ц. Л. Мансурова, А. А. Орочко, Р. Н. Симонов, И. М. Толчанов, В. Н. Яхонтов и многие другие. В мае 1922 года не стало Вахтангова. Перед осиротевшим молодым коллективом встала трудная проблема определения дальнейшего пути театра. Студия объединяла очень способную молодежь, недавно начавшую театральную жизнь, имевшую очень небольшой сценический опыт. А. В. Луначарский считал, что со смертью Вахтангова «студия потеряла настоящий компас», поэтому необходимо слияние Второй и Третьей студий МХАТ. С трудом отстояли вахтанговцы право на самостоятельность. Актеры же, воспитанные Второй студией МХАТ, в 1924 году вошли в состав труппы МХАТ. Выход из тяжелого положения после смерти Вахтангова театр стремился найти, по словам Захавы, в замене «...единичного вождя коллективным руководством» (Жизнь искусства, 1929, № 15, с. 4). Ядро такого коллективного руководителя составили Басов, Захава, Орочко, Щукин. Театр продолжал жить, учебные занятия в студии продолжались. Одаренных учеников надо было превращать в актеров, поэтому **вопросы школы, вопросы воспитания актера** занимают важное место в жизни студии. Эти проблемы чрезвычайно волнуют Захаву. С 1919 года под руководством Вахтангова он преподавал основы актерского мастерства. Уже тогда педагогика была его страстью, он чувствовал огромную личную ответственность за все студийные дела и считал это «ответственностью ни больше, ни меньше, как за человеческие жизни», — так и отметит Захава в публикуемом письме.

Подлинник письма не сохранился, печатается оно по копии, достоверность которой не вызывает сомнений. Передавая письмо Глазунову через свою жену, актрису Театра им. Евг. Вахтангова Марию Федоровну Некрасову, Захава попросил ее, прежде чем отдать письмо, снять с него копию и сохранить в архиве. Она-то и стала единственным источником текста публикуемого письма.

По существу это декларация, провозглашающая принципы новой театральной этики, «постоянного омолаживания» студии, преемственности поколений, трудового товарищества. Ценность этого документа в его актуальности, в том, что затрагиваемые в нем темы не устаревают никогда. Мысли об усовершенствовании учебного процесса, о привлечении молодежи к строительству самого театрального организма и ответственности педагогов, о связи театра с жизнью и необходимости эволюции театра с течением времени не утратили своего значения, они и сейчас могут послужить театральным педагогам руководством к действию.

В первой части письма упоминается Мамоновская группа. Об истории этой группы Захава написал: «Летом 1918 года к Евгению Богратионовичу обратилась... молодая группа с просьбой о руководстве. Вахтангов... согласился взять на себя общее руководство, а в качестве ответственных перед ним преподавателей послал туда Ю. А. Завадского и меня. Группа устроилась в небольшом помещении в Мамоновском переулке (теперь переулок Садовских) и поэтому получила название Мамоновской студии» (Б. Захава *Современники*, с. 196). Среди «мамоновцев» были такие впоследствии видные артисты, как О. Н. Басов, О. Ф. Глазунов, Е. В. Ляуданская, И. М. Толчанов — в письме встретятся их имена. В тексте также упоминаются Рубен Николаевич Симонов, долгое время являвшийся главным режиссером театра, и Вера Константиновна Львова, актриса и старейший педагог училища, ученица Вахтангова с 1917 года, Е. И. Линовская, впоследствии артистка МХАТ и Второй студии МХАТ. Артист Театра им Евг. Вахтангова Дмитрий Николаевич Журавлев упомянут Захавой в данном случае как лицо собирательное.

Несколько слов о возникновении Первой студии МХТ. Она была открыта в 1912 году по инициативе молодых актеров МХТ, поддержанных К. С. Станиславским. Студия постепенно отходила от намерений руководства МХТ, создавая свой театр. В середине 1924 года Первая студия превратилась в независимый от МХАТ творческий организм и получила название МХАТ 2-й, руководителем которого стал М. А. Чехов. По мнению Захавы, всего этого не случилось бы, если вовремя была бы угадана и использована в самом Художественном театре творческая энергия молодых талантливых актеров и режиссеров — Вахтангова, Чехова, Сушкевича, Хмары, Болеславского и других. Запись Станиславского, о которой идет речь в письме Захавы, сделана Константином Сергеевичем в «Книге почетных гостей III Сту-

дии», находящейся ныне в музее Театра им. Евг. Вахтангова. Она гласит: «Если бы молодость умела, а старость могла! — ...старайтесь же научиться — *уметь*, чтобы, как старость, *мочь!*.. 30.1.921. К. Станиславский» (100/1435 р).

Захава был не только замечательным педагогом, но и психологом, от его внимания не ускользнула и разница в психологии Басова и Горюнова, которые почти одновременно пришли в студию, имея возрастную разницу в 10 лет (Басов родился в 1892 году, Горюнов — в 1902-м).

В строках письма о «хозяине студии» Захава употребляет выражение «тураевщина». Н. О. Тураев учился вместе с Захавой в коммерческом училище, был одним из организаторов студенческой драматической студии, являлся администратором студии и считал себя ее хозяином.

Захава выступал категорически против сектантства в искусстве, корпоративной замкнутости, вспоминая группу Завадского. Завадский пришел в Студию Вахтангова в 1915 году, в 1924 году перешел в МХАТ и в этом же году организовал студию. Находясь под воздействием творческих экспериментов Вахтангова, Завадский переносил из спектакля в спектакль приемы сценического гротеска и иронии, зачастую ограничиваясь чисто формальными задачами, форма постановок становилась для Завадского в те годы самоцелью, против чего и возражал Захава.

В завершающей части письма Захава вспоминает о двух вахтанговских письмах. В 1919 году студия стала приходить в упадок: ухудшилась дисциплина, снизился художественный уровень спектаклей, в студии начался раскол. Все эти печальные явления не могли ускользнуть от взора Вахтангова. «Ему было больно и обидно, как никогда: то, что составляло его большую и тайную радость, омрачалось; то... что так настойчиво, без колебаний растил, выветривалось, то, в чем он нашел оправдание работы своей, готово было рухнуть. И вот Вахтангов пишет пространные письма. В этих письмах он обращается порознь к «старикам» (к Совету студии) и к «молодежи» (к сотрудникам и членам студии)» (Б. Захава. Вахтангов и его студия. М., 1930, с. 95). В этих больших письмах, полных скорби, он призывает к примирению. Захава вспоминает:

«Вахтангов объявил общее собрание всех работников студии. Придя на это собрание, Вахтангов сел в углу небольшой комнаты, а обе враждебные друг другу пятерки по странной случайности расположились вдоль стен по разные стороны своего учителя. Вахтангов оказался, таким образом, посередине между враждебными группами. «Это не слу-

чайно», — сказал Вахтангов и положил свои руки на плечи ближайших соседей с обеих сторон. «Только так может существовать студия», — говорил он, обнимая представителей враждующих групп. «Обе группы — это половинки моего сердца... я растворил себя в вас, и то, что живет во мне, обнаружилось теперь в студии. Та борьба, которая возникла в студии, есть отражение той борьбы, которая постоянно живет в моем сердце. Разрежьте пополам мое сердце — я перестану существовать. Лишите студию одной из этих групп — и не будет больше студии» (там же, с. 106—107). Но безрезультатно Вахтангов старался спасти то, что ходом самой жизни обречено было на гибель. Катастрофа Мансуровской студии — следствие и «отражение той общественной бури, которая потрясла в то время страну: революция расколола на части коллективное сознание студийного организма... Мансуровская студия «сгорела», как горело все, чего касался... «огонь» революции. Революция — вот истинная причина развала старой Вахтанговской студии... революция жгла и разрушала старое, чтобы созидать новое» (там же, с. 111). Захова в письме точно анализирует причины упадка Мансуровской студии. На помощь пришла Мамоновская группа, которая влилась в студию и явилась якорем спасения. «Снова закипела жизнь. Снова зазвучали молодые и бодрые голоса. Снова началась дружная работа» (там же, с. 112).

Итак, перейдем к письму (ф. 3034, новое поступление).

Ленинград. 2/IX 1925 г.

То, что я намерен написать, в сущности, не есть *разрешение* тех или иных вопросов студийной жизни, а пока только постановка этих вопросов. *Правильную* постановку вопросов я считаю делом в высшей степени важным: без этого нет и не может быть правильного решения и правильного действия — не так ли?

1. *О школе* (здесь я частью повторяю то, что уже говорил тебе в Кисловодске).

Во-первых, нехорошо, что у нас воспитанники слишком долго подвергаются воздействию *одних и тех же* преподавателей. Нужно создать в этом отношении максимум разнообразия. Нужно, чтоб каждый ученик мог взять ценное от *каждого* из наших старших студийцев. Нужно каждого воспитанника поставить, так сказать, под перекрестный огонь различных педагогических воздействий разных преподавательских индивидуальностей (полагаю, что с группой имею-

щихся уже воспитанников не должны в этом году заниматься ни Симонов, ни Львова).

Дальше: нехорошо, что у нас нет никакого контроля над преподавателями со стороны *качества* преподавания (если не считать экзаменов, которые, во-первых, бывают раз в полгода, то есть очень редко, во-вторых, со стороны *качества преподавания* недостаточно показательны). Лучший способ такого контроля — это ведение учениками *дневников*, где вкратце излагается содержание каждого урока (в Мамоновской группе это успешно делала Липовская). Эти дневники не реже, чем *еженедельно*, должны кем-то проверяться. Это создает у преподавателей необходимое *чувство ответственности*, которое сейчас совершенно отсутствует. Необходим, таким образом, *учет* работы, документальное ее отображение. Ответственные лица и органы должны хорошо знать, что *на* уроках происходит, *каким образом* они ведутся.

Вообще больше внимания школе! Больше внимания тем, кого мы осмеливаемся учить, — нужно осознать громадную ответственность этого дела, ответственность ни больше, ни меньше, как за *человеческие жизни*. Нельзя *такую* ответственность сбросить на плечи какой-нибудь Веры Львовой и... успокоиться. А мы поступаем именно таким образом. Нужна такая *организация* учебно-воспитательной части, при которой *все* знания и умения, которыми обладает Студия в целом, — то есть сумма всех знаний и умений составляющих Студию художников, — *неизбежно* становилась бы достоянием *каждого* ученика. Это значит, что Журавлев должен узнать то, что по преимуществу знает Глазунов, плюс то, что по преимуществу знает Щукин, плюс то, что по преимуществу знает Орочко и т. д. и т. д. Значит, нужно подсчитать, в чем по преимуществу силен каждый преподаватель (в чем он *особенно силен*), и *заставить* его передать свое знание каждому воспитаннику. Если каждый воспитанник получит знание системы и методов работы от Захавы, умение быть собранным и управлять темпераментом от Глазунова, умение работать над ролью, упорство и прилежание в работе от Орочко, умение говорить текст, владеть голосом и управлять жестами от Щукина, умение импровизировать живые и естественные приспособления от Басова, умение быть четким и «лепким» от Толчанова, способность легко и ритмично двигаться от Симонова, умение выразительно одеться и «ощутить костюм» от Ляуданской и т. д. и т. д., — *то*, надо думать, из этого ученика получится неплохой актер, если, конечно, у него есть хоть какие-нибудь

природные способности к театру. А мы что делаем? Мы заставляем обучать учеников бездне перечисленных способностей и умений... одну Веру Львову. Разве это не нелепость?

Задача ясна — не правда ли? Теперь нужно думать, как ее осуществить. Этого я пока не знаю.

Еще: нужно окончательно покончить со школой как отдельным от Студии организмом или учреждением. Нужно уничтожить само название: «школа». Нужно воспитывать приходящих к нам в духе, так сказать, — *студийного патриотизма*, а не в духе корпоративной замкнутости. Заведующего школой предлагаю переименовать в завед[ующего] *учебно-воспитательной частью Студии*.

2. О старых вахтанговцах и молодняке.

Я знаю твердо: если Студия не хочет выродиться и засохнуть, она *должна* научиться давать исход творческой энергии *молодежи* в деле *студийного строительства*, она должна научиться использовать молодой огонь, инициативу и активность еще не тронутых сил.

Всякий художник имеет дурную, но, к сожалению, неизбежную тенденцию с течением времени *опрофессионали-ваться*, замыкаться в узких интересах своего профессионального *дела*, и, таким образом, постепенно отрываться от живых истоков жизни; а так как только живые истоки жизни и могут питать художника в его творчестве, то и *искусство* его с течением времени начинает чахнуть и высыхать.

Отсюда ясно, какое значение может иметь в художественном коллективе инициативная молодежь, молодежь, которая еще не успела замкнуться в своей профессии, молодежь, которая еще сохраняет живую непосредственную связь с жизнью. Эта молодежь — есть звено, которое связывает художественный коллектив с жизнью; молодежь — это те каналы, те вены, по которым к сердцу Студии должны притекать живые соки, животворящая кровь жизни.

Худож[ественный] театр гибнет, потому что он *своевременно* этого не понял. Он использовал свою молодежь, как *рабочую силу* (это же делаем и мы), и не пожелал использовать ее творческой энергии, ее инициативы в деле строительства театра. В результате молодежь не выдержала: она сорганизовалась самостоятельно и... ушла: получилась Первая Студия. Театр же стал чахнуть и засыхать. Когда спохватился и стал звать своих детей обратно в их отчий дом, было уже поздно. А подумать только, что бы было, если бы Худ[ожественный] театр *вовремя* привлек к делу строительства театра Вахтангова, Чехова, Сушкевича, Хмару, Бо-

леславского и пр. Если бы он *угадал* их возможности, если бы он сделал так, что им *не нужно* было бы создавать свою Студию, если бы он сумел сделать Худ[ожественный] театр *их* делом... что бы это за театр был сейчас! Мы не должны повторять ошибок старшего почтенного собрата. Мы должны найти способ *постоянного омолаживания*, мы должны выдумать эликсир *вечной молодости*. Конст[антин] Серг[еевич] написал в нашей книге: «Если бы молодость умела, а старость — могла». Коллективно — это можно осуществить: через стариков Студия должна уметь, через молодежь она будет мочь.

Нужно уяснить себе следующее: для Студии неважно, чтоб старики занимали бы непременно определенные и почетные места или высокие посты, ибо человек, *прошедший* школу студийного строительства, сумеет *вне* всякого поста и места проявить свою инициативу и сделать свою творческую мысль достоянием Студии. Я знаю, что пока я в Студии, то какое бы место я ни занимал формально и официально, я все равно проявлю себя и оставлю в жизни Студии след своей творческой инициативы — ровно настолько, насколько я *вообще* способен. Молодой же студиец, еще не *прошедший* школу студийного строительства, должен быть *призван, назначен, поставлен*. Без этого он не сможет себя проявить, не рискнет, не сумеет. Его надо испробовать, испытать, поставить в такие *условия*, чтобы он раскрыл свои возможности. Иначе эти возможности останутся лежать в качестве *мертвого капитала*. Если этого своевременно не сделаешь, результат может быть двойкий: или энергия молодого, неиспробованного студийца начнет из него выпирать, и он станет проявлять себя ненормально, не на пользу Студии, — он будет не созидать, а разрушать (это революция), или он уйдет из Студии. Либо революция, — восстание молодежи против стариков, — либо уход, — вот два исхода почтенной диктатуры маститых студийцев.

Нужно найти модус (способ) *постоянного и непрерывного* стягивания молодых сил в дело инициативного студийного строительства. Нужно зорко следить за молодежью, начиная с младших воспитанников, нужно *знать* свою молодежь: знать, чем она живет, что думает, чего хочет, о чем мечтает... Евг[ений] Богр[атионович] всегда это делал и нередко изменял незаметно линию студийной жизни (кому-то выговаривал, кого-то назначал, кого-то убирал) после какого-нибудь разговора с тем или иным младшим студийцем — он учился у молодежи. Пусть старики учат молодежь *уметь на сцене*, а сами учатся у нее тому, что молодежь приносит *из жизни* — тогда они будут мочь.

Не нужно бояться *изменения лица Студии*. Напротив того, оно *должно* непрерывно изменяться — это *естественно*, ибо все в мире непрерывно изменяется. То, чему искусственно мешают видоизменяться, неизбежно засыхает. Пока был жив Е[вгений] Б[огратионович] — он был лицом Студии, и по мере того, как менялся, рос и развивался он сам, менялась и Студия. Дурно мы поступим, если мы станем пытаться сохранить вечно в себе то лицо Евг[ения] Богратион[овича], которое он дал нам, уходя от нас; пытаться сохранить его учение и заветы такими, какими они запечатлелись в нашей памяти. Мы сохраним в этом случае не лицо Евг[ения] Богр[атионовича], а маску его, не живую его сущность, а мертвую мумию. То лицо, какое имела Студия, когда умер Евг[ений] Богр[атионович] — это лишь *отправной пункт* дальнейшего развития, учение и заветы Евг[ения] Богр[атионовича] — только компас, с которым мы пускаемся в путь. Он нужен, чтобы на первых порах ориентироваться. Но мы должны идти, а не стоять на месте. А для того, чтобы двигаться и развиваться, нам нужны новые силы, новая энергия, новые мысли, новые требования. Ведь подумать только: теперь к нам начнут приходить люди, которые пережили революцию в *отроческом* возрасте, которые складывались и формировались во взрослых людей *после Октября*, тогда как мы ко времени революции были уже сложившимися людьми, — ведь это же разница? Как ты думаешь? Ведь это же другие люди? Их мысли, стремления, желания, наконец, *вкусы* — мы должны *взять на учет*. Если уже можно ощутить разницу в психологии у Басова и Горюнова, то какая же будет разница между Басовым и тем иксом, которому сейчас только 18 лет. Нужно покопчить, черт возьми, раз и навсегда с *собственнической* точкой зрения на Студию. Нужно раз и навсегда прекратить разговоры о том, что кто-то будто бы является *хозяином* Студии, а кто-то нет. Это устарело, это анахронизм, это тураевщина. Никаких насиженных мест! Никаких наследственных прав! Нет никаких хозяев! Есть только одни *приказчики*! Чьи? Приказчики *государства*. Ведь не зря же мы, в конце концов, называемся государственной студией, как ты полагаешь? Или, может быть, мы являемся владельцами особых *духовных* акций, мы — наследники Вахтангова? Ложь! Ерунда! Духовными ценностями являются идеи. Ими не владеют, им (идеям) *служат*. Вот! Служить идее — значит распространять ее, значит пропагандировать, значит стремиться сделать ее достоянием возможно большего количества людей. Спрятать идею в карман, монополизировать ее на пред-

мет использования только для себя — это общественное преступление. Всякое сектантство — это прикармливание идеи. Всякое сектантство — это преступление. (Вспомним группу Завадского.) Итак, нет никаких наследственных владельцев вахтанговской идеи. Есть лишь группа людей, желающих *служить* этой идее, желающих эту идею делать достоянием всех, кто придет и захочет ее осуществлять. *Приказчики государства, ответственные перед государством за осуществление вахтанговской идеи, — вот кто мы есть.*

Теперь:

3. О студийной этике.

Совершенно бесполезно стараться поднять этику на должную высоту на основе *старых набивших оскомину норм: нужно создавать новые нормы.* Вопрос об этике в Студии — задача не дисциплинарная, а *творческая.* В этой области нужно все пересмотреть и выстроить наново.

Глубоко волнующие и трогательные строки вахтанговских двух писем, эти поистине изумительные строки — не могут больше служить основой и путеводителем в области студийной этики. Почему? Да потому же, почему не строки, а живые его речи; не наши слезы, когда мы читаем его письма, а *его* собственные слезы, Евгения Богратионовича, его вдохновенные слова — не могли спасти в свое время Студию, не могли увлечь за собой, оказались бесплодными. *Все* слушавшие тогда Евгения Богратионовича плакали, *никто* не мог сдержать клубка слез, подступающего к горлу — тем не менее события пошли своим чередом. Почему же так? Ведь есть же этому причина? Глупо думать, что это случилось только потому, что люди очень скверные. Попробуем разобраться. Старая Мансуровская Студия — это по идее своей — *монастырь.* Возникшая в эпоху безвременья, царского гнета, полицейщины и войны, она служила тем, кто в ней работал, — *убежищем от жизни,* уголком (сверчок, камин, уют), куда люди приходили *отдыхать,* приходили погреться у очага искусства и дружбы, приходили забыться (своего рода опиум).

Соответственно этому и этика была — *монастырская.* Любовь, прощение, непротивление — вот ее элементы. Этично то, что помогает созданию и поддержанию монастырского духа, неэтично то, что разрушает монастырь. Нести в Студию жизнь — войну, политику — неэтично, ибо разрушает монастырь. Но монастырь был разрушен. Его разрушила жизнь, пришедшая в образе революции. Буря своим напором высадила окна, и в курильню опиума ворвался свежий воздух. Этому разрушению помог сам Евг[ений] Бограт[ио-

нович]. И склеить опять разрушенный монастырь было невозможно.

Это взгляд в прошлое. Посмотрим на настоящее. Разве Студия может быть теперь монастырем? Она — государственное учреждение. Не для замыкания от жизни она существует, а для служения жизни. Это труднее. Быть праведным в монастыре легче, чем в мире, — это давно известно.

Известно также, что этика *монаха* и этика *борца* — вещи разные. Раньше — все, что создает монастырь, — было этично. Теперь, наоборот, — безнравственно. Раньше все, что разрушает монастырь, все, что связывает с жизнью, все, что приносит жизнь, было неэтично. Теперь, наоборот. Все наоборот. Это же ясно. Студия должна осознать себя как участницу жизни, как активную единицу в ходе общественного бытия.

Соответственно этому нужно строить этику и строить ее не на монастырских началах, а на основах общественности, на основах *трудового товарищества*. Труд — вот что, по-моему, определяет современную этику. (Раньше Студия была — отдых от жизни, теперь — труд *для* жизни.)

Тот, кто добросовестно несет свой *труд* ради блага целого (Студии), а не только ради своих эгоистических целей, тот Студиец. Товарищеское *уважение* — ему награда. Если же он лодырь, если он думает только о себе, если он не живет задачами Студии, как явления *общественно ценного*, — то пусть он не ждет «любви», «понимания», «прощения» и пр. Не любовь, а уважение, не прощение, а возмездие (лишением уважения), не «непротивление», а борьба.

Исповеди, покаянные речи, бессонными ночами раскрытие душ и сердец — все это нужно сдать в архив. Со всем этим нужно покончить, ибо здесь гораздо больше *лицемерия*, расхлябанной интеллигентской души, чем чего бы то ни было другого. Да, да — лицемерия, хотя бы и бессознательного, хотя бы и перед самим собой. Не слова, а *дела* должны быть мерилom студийной оценки и студийной этики.

Самый неожиданный поворот в судьбе двадцатидевятилетнего Захавы произвело это письмо: по возвращении из Ленинграда он прочитал на доске объявлений приказ О. Ф. Глазунова о назначении его на должность заведующего учебно-воспитательной частью студии. Эту должность под разными названиями он исполнял более пятидесяти лет, выпуская из Студии все новую и новую талантливую молодежь, поддерживающую вечную молодость театра.

«...ЗАПИСЫВАЛ, ЧТО ВИДЕЛ, СЛЫШАЛ, ЧУВСТВОВАЛ»

(Письма И. С. Исакова — жене)

Публикация Е. А. Гаспаровой

«Я так же, как и все, знавшие Ивана Степановича, глубоко уважал и очень любил этого человека, очень даровитого, очень разностороннего, талантливое. Тому свидетельство — его многогранная деятельность», — так 11 декабря 1969 года в Центральном доме литераторов Константин Симонов открыл вечер, посвященный памяти Адмирала Флота Советского Союза, видного ученого, писателя-мариниста И. С. Исакова (1894—1967) (Адмирал флота Советского Союза Исаков Иван Степанович. Ереван, 1984, с. 317).

Жизнь этого человека — военачальника, увенчанного орденами, маршальской звездой, Золотой Звездой Героя Советского Союза, члена-корреспондента Академии наук СССР — началась в горном селении Аджикенд. Он родился в семье бедного и неудачливого дорожного техника, кочевавшего в поисках счастья из города в город.

«Отец мой — Степан Егорович Исаков — вышел из армянской семьи зажиточных крестьян. Отец его был мельник, а дед — иеромонах, почему они, а затем и мой отец, числились потомственными почетными гражданами. Дед сумел обеспечить моему отцу получение среднего образования в тифлисской гимназии [...] Мать, Ида Антоновна, рожденная Лауэр, дочь эстонского арендатора, выходца из Швеции, родилась на ферме под Дерптом (Юрьев), где окончила частную школу и стала «бонной», воспитывая детей богатых людей и обучая их немецкому языку. С одной путешествующей семьей попала в Закавказье, где встретила С. Е. Исакова и вышла за него замуж» (ф. 2559, оп. 1, ед. хр. 692, лл. 2, 17).

Воспитание троих детей в скором времени полностью легло на плечи матери, так как отец Исакова, оставив семью в Тифлисе, уехал в Баку на заработки, тяжело заболел и умер в 1906 году, не оставив жене и детям ничего, кроме долгов.

Покровителем и воспитателем детей стал брат вдовы — Петр Антонович Лауэр, инженер-технолог, живший в Тифлисе и мечтавший в свое время стать моряком. Может быть, поэтому домашняя библиотека его состояла из множества книг, справочников и журналов о море. Ими-то и зачитыв-

вался в детстве будущий адмирал. Любовь к морю передалась племяннику, хотя, по мнению родных и друзей, уроженцу гор «приличествовало» бы иметь другую профессию.

В 1914 году И. С. Исаков, окончив тифлисское реальное училище, едет в Петербург с твердым намерением поступить в Морской корпус.

Но доступ в это аристократическое дворянское учебное заведение сыну безродного строителя горных дорог был закрыт. Парадоксально, но помогла ему первая мировая война.

Он поступил в Отдельные гардемаринские классы, созданные в начале войны для пополнения офицерского состава, — и через три месяца Исаков — обладатель гардемаринских погон, правда, не белого сукна, как полагалось дворянину, а черных.

В марте 1917 года, уже после Февральской революции, Исаков был произведен в мичманы.

Его морская служба началась на эсминце «Изяслав», когда большевистская партия стала призывать матросов Балтийского флота отстоять завоевания революции, защитить Петроград со стороны моря от контрреволюции, немцев, Корнилова. Первое боевое крещение Исаков получил при обороне Рижского залива и Гельсингфорса. Он принял участие в Моонзундском сражении и в последующих боевых операциях Балтийского флота. Своим мужеством Исаков вызвал доверие матросов, которые выбрали его старшим помощником командира эсминца.

Во время гражданской войны Исаков сражался с интервентами и белогвардейцами на Балтийском море, Волге и Каспии. После войны он включается в работу по восстановлению и развитию советского флота.

Во время Великой Отечественной войны Исаков — первый заместитель наркома ВМФ СССР. В октябре 1942 года он получил назначение на юг страны, где тогда развернулись ожесточенные бои за Северный Кавказ, и при очередной поездке на передовые позиции недалеко от Туапсе был тяжело ранен. Последовала сложнейшая операция (ампутация ноги), долгое и тяжелое выздоровление. В мае 1943 года Исаков вернулся к своим обязанностям первого заместителя наркома Военно-Морского Флота.

После войны бурно развернулась научная и литературная деятельность Исакова. Печататься он начал с 1922 года в «Морском сборнике». «Работать над запросами теории войны на море начал с 1924 г., когда написал работу по технике торпедных катеров.

С тех пор все свободное время уделяю научно-исследовательской работе...» (там же, л. 9).

Литературный дебют Исакова состоялся гораздо позже. В 1959 году в журнале «Новый мир» были напечатаны его первые, собственно литературные произведения: «Невыдуманные рассказы». За два года до этого он обратился к К. М. Симонову с просьбой отредактировать его рассказ. Симонов ответил большим подробным письмом-рецензией: «Я с большим интересом прочитал Ваш рассказ... Ваш рассказ, по-моему, талантлив, и то, что Вам просто нельзя дальше оставлять втуне эту сторону своих дарований, у меня лично не вызывает никаких сомнений... Вам надо сразу выступить в печати не с одним рассказом, а с целым циклом их, то есть с объемистой вещью, включившей в себя ряд рассказов, в какой-то мере связанных канвой Вашей собственной жизни и берущих разные этапы ее, от гражданской войны до нынешнего времени» (там же, ед. хр. 574, л. 2).

Огромный объем научной и общественной деятельности не позволял Исакову всецело отдаться литературной работе. Перечислять все должности, которые в разное время (и одновременно!) занимал Исаков, можно очень долго.

После войны он был избран действительным членом географического общества: под его руководством был создан трехтомный Морской атлас, работа над которым велась почти 20 лет и который, по мнению специалистов, является выдающейся работой в мировой картографии; в 1937—1946 годах он — депутат Верховного Совета СССР; в 1947—1950 годах — депутат Верховного Совета РСФСР; в 1958 году избран членом-корреспондентом АН СССР и т. д. и т. д.

Заниматься литературной работой Исакову приходится, в основном, в госпиталях, куда он часто попадал на повторные операции и где не расставался с карандашом и бумагой, не изменяя своему правилу: «...с 20-летнего возраста записывал, что видел, слышал, чувствовал» (Адмирал флота Советского Союза Исаков Иван Степанович. Ереван, 1984, с. 290).

Иногда ему разрешали работать не более двух часов в день, иногда он неспособен был работать из-за приступов боли сутками и неделями. Писал на специальном пюпитре, приспособленном к кровати. Но не работать он не мог.

«Все свое свободное время посвятил литературной деятельности, так как слишком много видел и пережил из того, что надо рассказать советскому народу. Возможно,

я допустил ошибку, публикуя свои первые рассказы, но с тех пор как начал получать массу писем от читателей со всех концов Союза и после принятия меня в члены Союза писателей СССР — считаю своим долгом пытаться продолжать, хотя уделяю этому делу только очень ограниченное время, обычно лежа в постели» (там же, с. 245).

Уже через несколько лет Исаков — автор нескольких сборников рассказов, ему принадлежат литературные портреты заслуженных моряков, эссе о Евгении Петрове. «Почему пишу (а пишу давно) — сказать трудно. Самое простое определение — есть какая-то внутренняя потребность. Больше того, есть убежденность, что я могу этим принести некоторую, пусть скромную, помощь советскому читателю» (там же, с. 270).

Архив Исакова-писателя поступил в ЦГАЛИ в 1968 году. Он состоит из рукописей художественных произведений, очерков, воспоминаний, переписки с военными деятелями, учеными, представителями советской литературы и искусства. Среди адресатов Исакова имена К. Е. Ворошилова, М. И. Ромма, К. М. Симонова, А. Т. Твардовского и многих, многих других.

Вниманию наших читателей предлагаются фрагменты писем Исакова к жене Ольге Владимировне из США, где он находился с 16 февраля по 23 мая 1939 года во главе правительственной делегации для ознакомления с судостроительной промышленностью (ф. 2559, оп. 1, ед. хр. 179—180).

Исакова, человека незаурядного и энциклопедически образованного, интересуют не только технические вопросы, связанные с его специальностью.

Он подробно описывает архитектуру, быт и нравы американского народа, его культурную жизнь. Перед нами встает яркая и живая панорама предвоенной Америки, увиденная наблюдательным взором советского человека, коммуниста, военачальника.

Постоянное внимание Исакова привлечено к сложной международной обстановке того времени: захват Чехословакии, Албании. Находясь далеко от Родины, он горячо интересуется происходящими в стране событиями, особый интерес Исакова привлекает XVIII съезд ВКП(б), состоявшийся в Москве 10—21 марта 1939 года.

Интересно упоминание Исакова о просмотре в США фильма С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» с Н. К. Черкасовым в главной роли.

Даты пребывания Исакова в командировке совпадали

с проходившей в Нью-Йорке Всемирной выставкой, в которой принимали активное участие видные советские архитекторы К. С. Алабян, Б. М. Иофан и другие. Настольной книгой Исакова во время поездки был роман И. Ильфа и Е. Петрова «Одноэтажная Америка», он постоянно упоминает о ней, соглашается и не соглашается с ее авторами. В письмах упоминаются роман Б. Пильняка «О'кей (Американский роман)», рассказ английского писателя Г.-К. Честертона «Странные шаги»; упоминаются английский король — Эдуард VII и Гарун Аль-Рашид — знаменитый калиф, отличавшийся любовью к роскоши. Итак, посмотрим на «многоэтажную Америку» 1939 года глазами советского военачальника, писателя.

1

Нью-Йорк. 7—8 марта.

Некогда отбирать хлеб у Петрова и особенно у Ильфа, поэтому в 2-х словах скажу об обстановке на лайнере и хиглифе*.

Нудно и скучно. Ритуал придуман бездельниками, которые если бы не переодевались в день по 4 раза — то погибли бы от застоя крови, пищеварения, мочи. Пишмашки [так в тексте] всегда утверждали, что это «красивая жизнь», исходя из фильмов. Изумительно, как мало подлинно красивого, вкусного. Т. к. через все просвечивает реклама (от старой фирмы до старинной фамилии) — то много роскоши, золоченностей, цветов, униформ лакеев, бóев и т. д.

Есть, конечно, и хорошие и красивые вещи — по общий стиль — угнетающий.

Но самое противное, что 2—3 человека во всем этом живут как в своей стихии, а 98% — *приспосабливается*, мигрируя из 2-го класса.

Еврей-банкир переодевался в день 7 раз, запихивая яркие бутоньерки, талантливо безвкусные. Другой «шикарно» хохотал и пил, стараясь подражать какому-то лорду, а может быть покойному Эдуарду VII.

Т. е. все выпрыгивают из штанов, ходят на цыпочках и стараются быть лордами и не походить на пассажиров 2 класса и не замечать и не думать о 3 классе.

Поэтому общий дух, стиль жуткой фальши, выставки,

* Искж. англ. high life — светская жизнь.

плохого провинциального театра, играющего «великосветскую жизнь».

На этом фоне некоторые лакеи выглядят настоящими людьми. Вспомнил покойного Честертона, который рекомендовал лакеям носить зеленые фраки, чтобы не путать их с лордами.

Аминь, Надеюсь, не придется жить в такой атмосфере. Слава аллаху, что не дипломат.

Что касается многоэтажной (одноэтажной я не видел) — то здесь другой воздух.

Первое впечатление — мешанина всех стилей мира и эпох, купленных за хорошие деньги.

Очень сожалею, что не могу быть Пушкиным, т. к. вопреки местным обычаям работаю по-московски. Не досыпаю, 2 раза не обедал.

USA прекращают работу в 5 часов вечера, а у меня как-то получается до 1-2 ночи. Ни себе, ни своим не даю передыху. Поэтому и писать тебе некогда [...]

Единственно где был — это на площадке выставки. Наш павильон будет замечательный. И красивый и *солидный*. Большинство остальных — временки, на дешевку.

У меня два кабинета. Оба на воздухах (18 и 30 этажи), в лучших частях города и с исключительными видами, которые автоматически впитывают глаза во время работы и деловых разговоров.

Эти два вида на Гудзон и небоскребы Манхэттена из-за времени года и работы я вижу в тумане, в ясный день, в снег, в дождь, в потолке облаков, лежащем на верхотуре больших билдингов днем, в зареве реклам при закате солнца. Это остается у меня сильнее всего. (А сегодня облака были ниже 30 этажа и кончики билдингов торчали скалами.)

Колодцы же улиц и авенюе я воспринял по-деловому, т. к. без дела еще ни разу не пришлось быть, и на 2-й день показал своему американскому спутнику — как лучше пройти (и провел) в один офис, где были вчера, т. к. кошачью способность ориентироваться — сохранил.

Очень много работы.

Пока говорить рано, но если не будет никаких неожиданностей, надо задержаться до первых чисел мая — минимум.

Все время думаю, как лучше оправдать оказанное мне доверие.

Пока работа идет неплохо.

Сегодня поддельвающийся под нас американец говорил мне: «Смотрите, какие ужасные коробки, никакой красоты, никакого стиля, не то что у вас в Москве».

Врет сволочь. Москва Москвой, а Нью-Йорк — Нью-Йорком. Масса безобразного, но последние большие дома и их ансамбль имеют свой урбанический неповторимый стиль, мрачный своеобразной красотой — факт.

Один из наших, заблудившись на улице, подошел к Ман'у* и сказал: sir. Заблудился в словаре, отыскивая нужное слово. Тот потерпел минуты 3, потом говорит: «Довольно дурака валять, говорите по-русски, что вам надо».

Много эмигрантов, белых, перекрашивающихся и т. д. [...]

2

Нью-Йорк. 10.3.39.

Контрасты — людей, вещей, стилей, вернее, не контрасты (это неверно) — а мешанина.

Группа «шикарных» небоскребов — и между ними старомодный, закоптелый дом, с наружными лестницами, с развешенным бельем, бедный и гнусный грязью и убожеством каменного ящика. У нас таких нет. Еще при рождении этого дома было условлено, что это тюрьма для бедных, кому-то приносящая доход.

«Кадиллаки» 39 года соревнуются с «Линкольном» 39 блеском, зеркальностью, обтекаемостью, но основная масса машин — старых и много таких, которые запрещены в Москве, из эпохи молодого Форда, грязные, с помятыми крыльями и дверцами, прихваченными веревочкой, с дребезгом.

Спрашиваю — не анахронизм ли в этом густом конвейерном потоке машин конный полисмен, не традиция ли? Ведь в этой толкучке он проехать по улице не может — остается роль памятника. Орет — именно когда произойдет пробка и нельзя проехать на машине — он *по тротуару* везде проедет!

В Нью-Йорке типа американца еще не нашел. На любом углу, в лифте, конторе и т. д. — все нации и расы. Речь в большинстве английская, акценты бесконечные и иногда из них «рюсс».

То же в костюмах. Нигде не видал такой беспротокольности. Каждый носит что может или что хочет. Кстати, мне это нравится, настолько набило оскомину от английского протокола на «Аквитании» [название парохода, на котором Исаков прибыл в США.]. Особенно это в театре.

Представь — армянин в лучшей ложе лучшего театра

* Мужчине (англ.).

на «Лоэнгрине», в смокинге, с директором фирмы. Вот не думал — не гадал.

Хрен с «Лоэнгрином». Слишком много крахмала на мне и слишком много забот во мне, чтобы до конца воспринять эту прекрасную музыку, а сюжет и постановка пусть радуют другие души. Это не для меня.

Общее впечатление — все первосортное, хорошо купленное. Кондуктор* оркестра и герой куплены в Германии. Голоса превосходные, игра — даже в монументальных вагнеровских вещах — отвратительная.

Интересная традиция: *весь ансамбль поет оперу на языке автора либретто*. Так что в хоре должны быть лингвисты.

Но завтра идет «Борис Годунов» *на итальянском языке*. Традиция с исключением [...]

Но самое интересное в Metropolitan-Opera — это публика. Точь-точь как автомобили.

Голые, в остатках шелка, атласа, парчи и бархата, наряду с замотанными с головой в меха, наряду с кринолинами (настоящими, с проволокой), наряду с уличным и рабочим платьем, фасонов всех последних 20 лет (буквально) все в одной куче! [...]

Надо отдать справедливость — слушают исключительно культурно. Не шелохнувшись.

Я, конечно, не прав, что нет чистого американца. Начинаю их различать среди президентов фирм. Но вот тебе 100% дух Америки:

Большой «Кадиллак» Амторга, вылетая из-за угла, скрежещет тормозами и закидывается от внезапной остановки, т. к. слева из-за угла вышел неожиданно пожилой человек, толкающий перед собой тележку.

Мягкий удар левым бортом, и driver** очутился лицом к лицу с тележечником.

Я ожидал мата, крика и волнения.

Driver деланно спокойно спросил:

«Я вижу, ты сегодня очень торопишься?!»

Старик с легкой иронией в голосе —

«А мне кажется — тебе платят за каждый час!»

Полисмен на перекрестке, наблюдавший сцену, сделал знак рукой — не задерживать движения.

Это все. Аналогичное я вижу в крупных делах [...]

* Conductor — дирижер (англ.).

** Водитель (англ.).

Нью-Йорк, 13—14.3.39.

Вчера экспромтом (за 1 минуту) попали, промеж своих только, в Metropolitan-Опера, на концерт.

Отрывки из опер, в костюмах, при декорациях.

Характерно для нью-йоркцев — билеты купили за 1 м. до начала, хотя концерт редкий и предпоследний в сезоне.

Прекрасные голоса, сильнее наших, но следующих национальностей: армянин, поляк, француз — остальные немцы и немки. Кондуктор — немец. Ни одного американца [...]

Одни [служащие «Амторга»] говорят «O'key!» 5 раз в минуту, жуют резинку, сплевывают и делают под себя (пепел, окурки, бумажки), как подлинныя янки.

Другие другое берут от Америки и, оставаясь славными советскими парнями, — тщательно следят за костюмом и галстуком, стараются быть точными и деловитыми в работе и серьезно изучают страну и язык.

Почти все томятся и хотят в Москву.

Насколько вспоминаю, о таких противоречиях у нас писали.

Из окна кабинета, прямо напротив, ежедневно вижу Empire State Building — величайший дом в мире.

Несмотря на то, что я сам высоко — чтобы рассмотреть верхушку — должен задирать голову.

Так вот в этом доме 30% квартир занято, а 70% *пустует с момента постройки*. Дом приносит громадные убытки.

Это общеизвестно.

Но когда я ночью спросил, почему такой страшный, слабый свет в верхних этажах — мне ответили:

«Это зажигают нарочно, чтобы оживить вид города, иначе было бы очень мрачно».

Вот уж поистине величественный памятник кризису капиталистической системы.

В связи со снегом газеты по утрам сообщают, сколько бездомных замерзли на скамейках парка.

Пищевая индустрия исключительно мощная.

При хорошем транспорте и изумительном холодильном деле — это дает относительную дешевизну харчей, наличие фруктов и овощей круглый год.

Уничтожаю редиску, зеленый лук, помидоры, огурцы и фрукты.

Все монополизировано, консервировано или заморожено и развозится по всем отелям, ресторанам, барам, кафе-

риям и даже аптекарским магазинам, поэтому в любое время, на любом углу можно получить любую снесь.

В вкусовом отношении — действительно что-то не достает. Безвкусно. Что компенсируется целыми батареями приправ от кетчупа до того самого зверобойного «Tabasco», который фигурировал в фильме «Кукарача».

Однако американцы не выглядят несчастными. Очевидно, истребление соков, фруктов, сливочного масла — компенсирует.

Наши отводят душу на борщах в столовой Амторга, изготовленных негром.

Кстати о неграх.

Почти в каждом районе (Манхэттен, Нью-Джерси, Бруклин, Бронкс и т. д.) есть свои негритянские кварталы, где все прохожие, лавочники, дворники, посыльные и т. д. — черные.

Белые попадают так же редко, как негры в белых кварталах.

От уличного мальчишки, аккуратного клерка до буржуа с животом, осененным золотой цепью, и сигарой в зубах. От светло-шоколадного — до ваксы.

Но эта обособленность — отвратительна.

Наиболее печальны и комичны — попытки зажиточных негритянок подражать парижанкам и лондонским леди из кинофильмов.

Когда расфуфыренная miss с крохотной шляпотулей на левой брови вдруг повернет голову и сверкнет оскалом и бельмом — впечатление потрясающее.

И замечательно симпатично выглядят простые негритянки, одетые не претенциозно.

Жаль, что они не сохранили или не создали нац[ионального] костюма, а подражают своим хозяевам [...]

4

Нью-Йорк. 17.3. [1939].

Раньше мне казалось, что высоты домов должны давить (по фотопечатлениям) в этих узких улицах на психику, и чуть ли не физически предчувствовал тяжесть на плечах.

Это не так.

Поймал себя на том, что, идя по колодцам этих улиц, не думаю и не вижу, что вверх.

Существуют какие-то шоры (сверху), которые ограничивают восприятие выше ярких витрин (возможно — секрет в этом) первых этажей. Ходить и думать не труднее, чем в одноэтажной Америке.

Если же кто-либо из прохожих задирает голову вверх (приходится тогда запрокидывать), то на него с удивлением смотрят: или иностранец, или с соломинкой запада (по О. Генри), либо что-то случилось вверху.

Иначе говоря, «не принято» смотреть вверх [...]

Вчера на меня набросился один соотечественник: «Скажите Ваши первые впечатления об Америке?!»

«Я лично — увидел то, что рассчитывал и как представлял по книжкам» (это он прав).

«Но когда присмотрелся — увидел, что многое раздуто, расписано и в сущности ничего удивительного нет. Ильф и Петров немного или много идеализировали и сделали чем-то особенным».

Здесь он отчасти прав — отчасти неправ.

Вообще, такого оборота, как я, на 46-м году удивить трудно. Очевидно, эта способность связана и с возрастом, и с культурным уровнем.

Но объявить, что здесь нет или почти нет самобытного, своеобразного, интересного, даже особой романтики — неверно.

Меня не удивляют небоскребы, они невероятно просты и похожи на свои репродукции, не удивляют автомашины, поезда, подземные вокзалы, световые рекламы, мосты и т. д.

Но меня удивляют (вернее, привлекают мое внимание) малозаметные вещи, но более американские, чем Radio-city или небоскребы. А учиться и догонять по разным специальным отраслям — хватит на чем [...]

Регулярно 2 раза в неделю установился такой ритуал: после напряженной работы до 5 ч. — бешеная гонка для переодевания в смокинги, 6.30 обед в Woldorf-Astoria, к 8 ч. в Metropolitan-opera или Carnegie Hall'e.

Я никогда не вел такого культурного образа жизни. Один из моих американских коллег даже не выдержал и чистосердечно сознался, что он предпочитает сон — музыке, и смылся с концерта.

Концерт — прекрасный.

Не понимаю по-прежнему Генделя.

Приемлю Моцарта.

Воспринял De Falla (исп.) и Штрауса.

Оркестр — замечательный. Странная традиция, состав частично меняется в зависимости от исполняемой вещи. И если концерт Генделя по партитуре без духовых и ударных, то последние смываются.

Дирижер — местное светило, кумир девушек, молодой,

бельведерский под фамилией *Barbirolli*, которую приходилось видеть только на концертных пластинках.

Действительно хорош. Вот уж этот действительно «кондуктор». Держит в руках и ведет оркестр своей волей, и это чувствуется осязательно.

Удачно куплен.

Но гвоздем вечера был Артур Рубинштейн.

До сих пор для меня это имя было связано с патефонной пластинкой. Кроме того, впервые от тебя заразился любовью к роялю с оркестром.

И вот — сидящий умный еврей во фраке, с громадным лбом и манерами льва (дрессированного) — исполняет А-мажор'ный концерт Моцарта и «Испанские ночи» *De Falla*.

Несмотря на влияние работы и смокинга — многое дошло.

Эта изумительная комбинация из *Barbirolli*, Рубинштейна, первоклассного оркестра и рояля — хорошо куплены.

Слушают как истуканы. Наверное, в церкви ведут себя живее.

Но опять — 10% свободных мест, несмотря на 7 000 000 жителей.

Что ни дама в ложе — то королева Виктория (полные) или царица Алиса (худые).

Струятся парчой, атласом, блестками, диадемами. Прически королевские. Сидят, проглотив шпагу. Руки скрещены на пупке (как у Джоконды). Неподвижны. 80% старух.

Очевидно, кроме церкви и концерта ничего нет.

Опять мешанина шевалье всех разрядов.

Но как увязать такое своеобразие?

Билетеры у входа в смокингах! Служители, выходящие на эстраду, чтобы *передвинуть рояль*, — в смокингах. 60% в смокингах публики, 15% во фраках, остальные — кто во что. Общий дух — «фрачный».

Но одновременно — билетер в смокинге имеет сдвинутый на затылок котелок, а в зубах 3-дюймовую сигару — сперва я принял за пьяного посетителя, банкира.

Лев во фраке и цилиндре входит в партер, находит свое место в 4-м ряду. Тут же раздевает пальто, делает из него пакет, кладет на колени, на пакет — цилиндр и так сидит и слушает бесподобного Артура.

Я еще понимаю в кино. Но во фраке с багажом на колеснях?

И эта абберрация британского хиглифа, перенесенного на здешнюю почву, — иногда выглядит обезьянничанием, иногда карикатурой, иногда издевательством над достопочтенными лордами, а иногда просто карнавалом.

Но очевидно, на этом стоит расслоение по достатку и чем больше в банке, тем более строг протокол. Еще не уловил, т. к. видел скромно одетых крупных дельцов на работе.

И все-таки — эта мешанина и относительная свобода выбора покроя и костюма — мне больше по душе, чем драконовские законы Англии, незывлемые и беспощадные в области костюма и манер более, чем в области морали.

5

Нью-Йорк. 19 марта [1939].

Иногда я болею от злости, из-за мелочей, которые относятся к престижу Союза. О крупных вопросах в этой области мне беспокоиться не приходится — это делает наш народ, партия, правительство. (Вру, конечно, в своей области и мне приходится здесь показывать нас, и даже поведение, до мелочей, нашей компании имеет отношение к этому.)

Но вот случай.

На банкете выясняется, что один из американских дельцов и один из крупных инженеров — не знают, что мы в Союзе строим сами автомашины.

(Неосведомленность о нас такова, что иногда волосы дыбом становятся!)

Тогда одному из наших торговых работников приходит идея завтра прокатить 2-х непросвещенных американцев на ЗИСе, который, оказывается, есть на выставке.

Я еще усомнился — достаточно ли хорош этот ЗИС для показа?

Надо оговорить, т. к. шоферов здесь имеют только богачи и страна автомобилизирована до предела — американцы прекрасно в машинах разбираются.

Наутро показ.

Снаружи еще ничего. Возгласы любезного удивления и «beautiful», «fine»*.

Сели, и я начал съедать свое сердце.

Часы в кабине стоят! Электрические — стоят, радио — не действует, амортизаторы скрежещут, мотор ревет, забирая ход, и т. д. и т. д. Кое-что здесь на шофере, но основное — на пренебрежении к таким «деталям», как на заводе у нас, так и у наших руководителей здесь.

Окончательная оценка была любезно-холодной и по поводу сильного запаха газа в машине — вслух ничего не было сказано, но носами поводили, как слоны.

Приеду — расскажу кому надо.

* Прекрасно, замечательно (англ.).

Пора нам не только делать, но и шлифовать [...]

Еще высказывание америкэнмена, но на более высокую материю. «У нас трое умирают, чтобы четвертый жил хорошо. Но это так организовано, что эти трое даже не подозревают, из-за кого они умерли».

Здесь есть большая доля правды. Пресса, религия и желтые профсоюзы исполняют эту роль [...]

Вчера был (через 14 дней) на выставке, смотрел строительство павильона. Показывал сам Бургман (бывал в Соснах с Иофаном) и Алабян. Большое движение вперед. Наш павильон *будет лучшим!* Это теперь ясно. Но осталось мало времени — успеть.

Выставка отражает войну и { мир*
мир

Немцев, австрийцев — нет.

Японский [павильон] — стильный, но на дешевку.

Итальянский и польский — бьют на эффект. Стиль блефа.

Чехословацкий — прекращен постройкой два дня назад.

Здесь так остро воспринимают события в Европе, что вопросы съезда мало освещаются и мало дебатуются.

Может быть, это им и выгодно.

Не имея еще своих газет о съезде — многое чувствуем сердцем и с нетерпением ожидаем постичь умом [...]

Что делается в Европе?! Свои суждения писать не буду, чтобы не смущать местных цензоров.

Но, читая газеты, хочется быть дома, чтобы помогать решать эти проблемы и окунуться в гущу событий. Здесь слишком далеко, слишком поздно доходит, и какое-то чувство выпавшего из телжки, хотя работаю много [...]

6

Вашингтон. 24.3.39.

[...] Можно видеть Америку глазами живого Петрова, мертвого Ильфа, полумертвого Пильняка, но одно остается непреложным.

На всем протяжении из виденных тысяч заводов, сотен городов и поселков —

- 1) Не строится ни один завод,
- 2) — » — » — дом,
- 3) не все заводы работают,
- 4) работающие — не на полный ход.

¹ Имеются в виду два значения: мир — Вселенная и мир — отсутствие войны.

Целые пролеты стоят.

Не все трубы дымят.

Это так сильно бьет в нос, когда вспоминаешь, что видно из окна наших Pullman'ов [...]

Я еще не рассказал, что банкет, который я устраивал американцам, — прошел блестяще. И полностью оправдалась моя идея — не водить потом в оперу, а там же показать «Александра [Невского] — Черкасова».

Не водка и не икра и не «Абрау», а именно Александр произвел сильнейшее впечатление. А в Америке это больше чем где-либо показательно.

Позвони или напиши об этом Черкасову [...]

7

Вашингтон. 26.3.39.

[...] Меня томит, как вспомню, что избиратели мои ничего не понимают, почему я не отвечаю на письма и не поминаюсь ни в каких святцах.

Думаю из Нью-Йорка написать им. Но тоже всего не напишешь [...]

Жизнь принадлежит здесь человеку, имеющему машину.

Воображаю, как ужасно жить тому, кто выпадает из этой тележки [...] Сейчас видел человека, который голосовал за провал закона о запрещении линчевать негров.

И пока добился. Закон провален.

8

Нью-Йорк. 27.3.39.

[...] 1000 журналов. Рыболовы имеют свой, бейсболисты свой, теннисисты, стрелки из мелкокалиберной, собачники, лошадиники и т. д. и т. д.

Громадное количество хорошей бумаги, иллюстрированной и с яркими обложками — развизится по суше, воде и воздуху, во все концы USA.

Но когда с ними ближе познакомишься, то начинаешь подозревать, что не стрелковый спорт родил журнал, а журнал искусственно разжигает интерес и масштаб этого спорта, т. к. объявления мировой пороховой фирмы Дюпон и таких оружейников, как Винчестеры, Спрингфилды и т. д., — занимают больше места (60%), затем идет «publicity»* для рекламы не вещей, а людей, тоже продаваемых и покупаемых (30%), и на спорт остается не более 10%.

Теннис поддерживают резиновые фирмы, делающие мячи и ракетки и т. д.

Скучно.

* Широкая огласка (англ.).

Ночь на 1.4.39.

[...] Стандарт в технике — прогресс.

Стандарт в общественной и духовной области — страшная вещь.

Самое страшное здесь — это стандарт девушки, женщины [...]

Цвета и ткани и покрой — как на ярмарке или на маскараде.

Но перманентная улыбка, застывшая на рекламе сигарет, автомашин, у лифтерши, кассирш, продавщиц, из окна, из окна машины, поезда, у подростков-школьниц, у фланирующих львиц и т. д. и т. д. ...

Худая блондинка, перманентно закурчавленная прическа — и улыбка.

Известно — что это стандарт, введенный звездами и дивами Голливуда! Но до такой степени это эпидемия, стандарт, — нет, не мода, не традиция, а именно болезнь — трудно поверить.

Это культивируют мужчины и вся общественная система.

Готовят куклу по общественному стандарту. И если не всякий солдат мечтает стать маршалом, здесь всякая чуть смазливая девица — мечтает стать звездой, а оттуда обеспеченный путь в миллионерши.

Об этом ей твердят *газеты* — *ежедневно*.

Может погибать Чехословакия, может организовываться поход лишенных пособия, Гитлер идти на Мемель — но независимо от этого 2—3 звезды сфотографированы в самых больших политических газетах (с улыбкой) [...]

Нью-Йорк. 1 апреля [1939].

[...] Наконец потерял невинность и был на крыше Empire State Building'a. Между делом и домом.

Конечно, величественно.

Если отбросить лавочку сувениров на 102 этаже, книги для записей посетителей, фотографов и служащих в адмиральских ливреях,

то все же остается — *скала, построенная человеком*, вид изумительный и порывистый ветер, чистый океанский ветер, которого нет внизу.

Очевидно, сюда надо прийти ночью, чтобы смотреть огни (шум города не доходит).

Кстати — как на прочих живописующих местах геогра-

фии — и здесь автографы, но не краской, а нацарапано ножами на алюминиевой отделке. Все изрезано [...]

11

3.4.39.

[...] Очевидно, что человек ко всему может привыкнуть, но, конечно, эта сентенция не может касаться существа, если быть принципиальным.

Я привык к лифтам, графику, воде со льдом.

Но все время, буквально, где бы и когда бы не был, даже поднимаясь на гору в 40 милях от города — все время чувство чужести, чужойства, связанности (как в гостях), не покидает ни минуты. Оно осознается, когда подумаешь. Оно действует непрерывно, бессознательно, когда не думаешь.

12

4.4.39.

[...] Когда на второй день приезда увидел двух артельщиков банка с пистолетами в руках — думал, игра в ужасы.

Когда видел в газетах ограбления банка и стрельбу — решил, что только в провинции.

Сегодня почти час, в центре, в районе 8 avenue и 23 street a — перестрелка полиции с бандитами. Парламентер — пастор [...]

13

5.4.39. Нью-Йорк — Вашингтон.

Организованность и порядок на ж. д. очень большой. Абсолютно никакой суеты, звонков, свистков. Как будто электровозы мыслящие и сами знают, когда и куда им надо идти. Управляющих людей почти не видно.

Хорошо, что при большой точности расписаний не чувствуется педантизма и насильственного порядка германских дорог. Частота поездов (на линии Нью-Йорк — Вашингтон каждый час с нулями, так что не надо знать расписаний) — позволяет не торопиться; билеты заказываются по телефону.

У нас поездка — событие. А здесь — идет человек, читает газету, также читая, проходит на станцию, заходит в вагон; продолжает читать и выходит в Вашингтоне [...]

До чего может доходить боязнь революции и человеческая глупость.

Непосредственной революционной ситуации здесь нет, по я узнал о человеке, который построил специальный дом в горах, уединенный, в котором сосредоточил продуктов на 1/2 — 2 года.

Он думает умчаться на машине и отсидеться.

Я думаю, что он читал вступление к «Декамерону», когда флорентийцы отсиживались в виллах от чумы [...]

14

7—9 апреля.

Дела вывели из Нью-Йорка.

За два дня проглотил глазами и спидометром не менее 4 штатов и 1200 километров. Еще накануне отцветающие вишни в Вашингтоне, а теперь последовательная смена лиственных — хвойми, солнца — пасмурными днями, теплых дождей — сперва снежными кучками в ложбинах, а затем сплошным снегом и замерзшими прудами.

Патриоты туземные — называют местность американской Швейцарией, а по мне Кабардинка — Туапсе — Сочи (зимой), но хорошо и красиво.

Едешь, смотришь, любезно восхищаешься, иногда всерьез — но внутри все время припев «а у нас лучше, а я бы променял на Кавказ и т. д.». Откуда-то даже злорадство появляется, если действительно хуже нашего.

Не лежит сердце к этой Америке.

Кстати — это она одноэтажная (вернее 2-х эт.) [...]

Настоящая думка, помимо прямой работы, все время в Союзе, в Европе (сейчас проглатывают Албанию — узнаем по радио в машине) — поэтому все воспринимается через эти события, подстегивает в работе, еще больше торопит домой.

15

Нью-Йорк. 10 апреля [1939].

Вчера, когда приехал, все тело — вымочаленное, зад — сплюснут, в ушах шумит, но получив в руки «Правду» за 6 суток — лег и проглатывал, как голодный тигр, и не заснул 4 часа.

Так освежает и дорогим и родным веет, что трудно передать. И не только наши дела — приятно читать об Испании, Китае, Европе, в кратких и ясных постановках, после крикливой и лживой информации здешних херстов* [...]

Ильф и Петров.

Перечел нью-йоркские главы, для проверки своих впечатлений.

Хорошая книга. Одно место нашел — так удивился, что раньше не нашел, такой замечательный литературный кусок.

Но что поразило — *как мало* у них впечатлений, у двоих,

* От фамилии «газетного короля» США — У.-Р. Херста.

за два месяца, в условиях когда приехали только за этим и могли и занимались только этим.

И еще — Америка меняется.

Многого уже нет (с 1935 года). Много нового.

Изумительный народ американцы.

Каждый день в этом убеждаюсь.

Замечательный народ — честный, практичный, изобретательный, энергичный, смелый.

Любит работать. Любит шутку, любит жизнь, любит свободу.

Но что с основной массой американцев делают boss'ы*?! через попов, кино, радио, газеты?

Отравляют гнуснейшими выдумками, прививают моральное вырождение, стандартизируют идиотизм на самых низменных инстинктах [...]

Нью-Йорк. 19.4.39.

Ты знаешь, как я люблю котов.

Но если в стране, где миллионы безработных, главная газета («Times») посвящает фото и колонку покойной кошке, а муниципальные чиновники организуют похороны, то это относится к категории тех фактов —

когда величайшей певице из-за цвета кожи не предоставляют зала для концерта;

когда студенты нескольких университетов организуют соревнование, кто проглотит больше золотых рыбок и змей;

когда помещают фотографии студента, который разгрыз столько-то граммофонных пластинок.

И это в том периоде истории, когда в Европе и во всем мире происходят такие значительные события в связи с развивающейся 2-й империалистической войной, а сами USA через 15 дней собираются показать всему миру свою индустриальную мощь на всемирной выставке.

Арифметика такова — материалу для всех страниц, всех газет достаточно для всех репортеров и редакторов по живо трепещущим социальным вопросам. Поэтому, если 90% уходит на звезд, спорт, кошек и идиотов, то это делается с целью: 1) сократить первый материал, 2) отвлечь и 3) оболванить.

К сожалению, удастся пока [...]

Здесь спорт — психоз, средство оболванивания, традиция,

* Хозяева (англ.).

метод воспитания драчунов, смелых людей и — средство наживы для соответствующих менеджеров.

Уносят ли с арены вывихнутого боксера или с поля — перебитого форварда — деньги и очень большие получает устроитель.

Вокруг спорта наживаются многие, особо некультурные и гнусные дельцы.

Сейчас некогда писать об этой мясорубке; хотел только поделиться анекдотом.

Весной, в апреле, президент открывает первый матч «бейсбола», бросая с трибуны мяч. Играют самые сильные команды Вашингтон — Нью-Йорк.

Традиция твердокаменная.

Президент может не посылать послания Гитлеру и Муссолини, тем более, что реакционеры этим возмущены, может не заниматься делами, но он должен открыть этот матч, на который стекаются все.

Формально день рабочий, но почти везде пусто, т. к. все удирают на матч.

Называется это «черный день бабушек» или «смертный день бабушек».

Американец смеясь объясняет мне, что в этот день умирает больше всего бабушек в Америке, т. к. школьники, пропустив уроки, оправдываются, что у него умерла бабушка.

Все знают, что ложь. Улыбаются и прощают. Но сказать, что был на матче, нельзя.

И лицемерие и своеобразный ам[ериканский] юмор [...]

Сегодня два месяца со дня отъезда из Союза. Домой хочется до неприличия. Боюсь, что скоро это будет мешать работе. Отвлекать. Берedit. сегодня особо, т. к. на ночь сразу проглотил 5 номеров «Правды». Еще больше захотел.

19—20.4.39.

[...] На ночь дочел наконец Ильфа и Петрова.

Как чувствуется их утомление на 2-й месяц.

В Калифорнии, вернее Калифорнией уже объелись и дальше воспринимали спорадически, большими мазками отхватывая громадные районы (Флорида, Атлантическое побережье).

Понимаю. Посмотрел бы на них, если просидели бы в Нью-Йорке 2 месяца.

Вспомнил свои письма, и сомнение взяло, как будто, кроме зланных мест, ничего не вижу.

На самом деле так и не так.

В рабочее время — работа. Часто и в не рабочее время — работа. Свободны часто вечера и воскресенья.

В воскресенье — традиция — поездка за город, а свободные вечера — делай, что хочешь.

Оперу, концерты — взял. Основные киношки посмотрел. Музеи — не хочется упустить случай посмотреть горы — море. Если за город когда-либо не поедем — пойду.

В частную американскую семью различных классов и прослоек, на рабочие собрания, в кабачки портовые, цветные, в поселки безработных — попасть не могу. Ты знаешь мою осторожность. А мое положение исключает возможность попасть в скандал, в протокол и т. д., т. к. это может повредить делу. А репортеры еще не потеряли вкус в охоте за мной. Всякой же сволочи, вплоть до монархистов и идиотов в черкесах с газырями — здесь не так уж мало.

Поэтому самое интересное для меня закрыто, т. к. переодевания в стиле Гарун аль-Рашида исключаю сам.

Остается — самое скромное времяпрепровождение, вроде респектабельного госчиновника или среднего дельца: опера, концерт, кино, приличные казино, прогулки за город.

Поэтому у меня в программе остались: музеи, цирк (недавно открытый и настолько своеобразный), выставка.

Будь я писателем — начал бы с проституток, домов свиданий и окраин. Дело в том, что так заполировано и залакировано лицемерием и политическим обманом все, что касается общественной жизни, что сплошной демократизм и рай.

На самом деле — к 45 годам я не знал и не понимал, насколько глубокие и гнусные формы может иметь эксплуатация и «темнота», задуривание народа. Не знаю, может быть это политическая ошибка, но мне примитивная темнота и безграмотность русского народа при царях представляется «гуманной» перед этой системой, при которой *при всеобщем бесплатном начальном обучении* (родители штрафуются, если не посылают в школы) *взрачивают* людей искалеченными духовно и *более неграмотными политически, чем ушедший в историю русский мужик.*

В орбите моей циркуляции по Нью-Йорку находятся 2 строящихся дома (всего-навсего). Наблюдаю.

Уровень строительной техники и особенно организации — очень высок.

Странно, но много общего с постройкой корабля. Стальной остов (скелет, каркас) собирается сразу до вершины. Потом приходят каменщики и заполняют кирпичом клетки.

Дом растет 2 раза. Сперва сталью, потом камнем, с земли до верхушки.

Быстрота кинематографическая (этаж в сутки), никакой суеты, мало рабочих, кругом чисто.

Здесь надо учиться [...]

Еще раз посмотрел на полицейских.

Не полицейские, а памятники полицейским при жизни.

Фундаментальны, монументальны, величественны, неподвижны, начищены, величавы, самодовольны и авторитетны [...]

22-25.4.39. N[ew]-Y[ork]

Безработица.

Сколько раз слышал это слово, но истинный смысл его не доходил. Потому что рос в Союзе [...]

У нас — потеря места, это потеря стажа, реже — квалификации.

А здесь я видел шофера-американца — которому сказали, что его заменяют русским. Олька — он растерянно улыбался и шатался. Большой сильный человек — и шатался как выслушавший приговор. Потому что машин здесь миллионы, но правят все сами. Безработных шоферов больше, чем машин.

Я видел машинистку, которой сказали, что она больше не нужна. Я не могу о ней ничего писать, у меня нет таких слов, потому что она знала, что все домработницы [...] со средним образованием, продавщицы — с высшим, но отбирают еще при том и по фигуре, манерам, происхождению, национальности и т. д. и т. д. и при этом не все получают работу.

А она как раз не подходит для этого. Даже как живой товар. Просто хорошая машинистка-стенографистка, каких 1000 без работы, т. к. кризис и «дела» идут неважно.

«МУЗЫКА — ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК»

(Переписка Л. Стоковского с советскими композиторами)

Сообщение И. В. Бармаш

Среди крупнейших дирижеров XX века нелегко найти музыканта с такой ярко выраженной артистической индивидуальностью, как Стоковский. Леопольд Станислав Антони Стоковский (1882—1977) родился в Лондоне в семье зоолога. Отец его поляк по национальности, мать — ирландка. С детства мальчик играл на скрипке, фортепиано, органе, дирижировал хором. Окончив Королевский колледж в Оксфорде, где он занимался теорией музыки, композицией и игрой на органе, Стоковский в 18 лет стал церковным органистом в Лондоне. С 1905 года он живет в США, сначала также выступает там в роли органиста и регента в церкви Бартоломея в Нью-Йорке, а с 1909 года становится дирижером симфонического оркестра города Цинциннати. Настоящий расцвет музыкального дарования Стоковского начался с 1912 года, когда он стал руководителем Филадельфийского симфонического оркестра, который и возглавлял вплоть до 1936 года и который именно благодаря ему приобрел мировую известность. Повседневная работа с оркестром, неустанно совершенствуя его звучание, Стоковский добивался от каждого оркестранта максимальной отдачи. Этой цели служила и введенная им практика исполнения роли концертмейстера каждой оркестровой группы попеременно всеми музыкантами данной группы. Даже руководя отдельными оркестрами непродолжительное время, Стоковский добивался блестящих результатов.

Со свойственной ему энергией и неутомимостью он выступал со многими американскими оркестрами: Лос-Анджелесским филармоническим и Сан-Францисским, Голливудским и симфоническим оркестром города Хьюстона. Наряду с легендарным Артуро Тосканини Стоковский выступал с симфоническим оркестром Эн-Би-Си, который был создан в 1937 году специально для Тосканини, дирижировал Стоковский и Нью-Йоркским филармоническим оркестром, разделяя концертный сезон с Дмитрием Митропулосом (1896—1960), известным греческим композитором, дирижером и пианистом, выступавшим в ряде европейских стран, затем с 1937 до 1949 года работавшим в качестве дирижера Миннеаполисского симфонического оркестра в США, а с 1949 по 1956 год руководившим Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Можно найти некоторые общие черты в музыкальных взглядах Стоковского и Митропулоса: демократизм, широкий диа-

пазон интересов от старой до новейшей музыки, стремление привлечь возможно более широкие слои публики к музыке, богатство музыкальной фантазии.

Стоковский часто выступал в радиопередачах, пропагандируя классическую музыку и произведения современных американских и европейских композиторов, участвовал в создании музыкальных кинофильмов и сам снимался в кино, организовывал специальные циклы концертов для детей и юношества, производил эксперименты в области усовершенствования звукозаписи, создавал новые оркестры в Америке, в том числе и любительские (в 1940 году им организован Всеамериканский молодежный оркестр, а в 1962 году — Американский симфонический оркестр), собирал и изучал музыкальный фольклор народов, населяющих африканский континент.

Диапазон интересов Стоковского и его занятий очень широк. Он сочинял музыку, делал оркестровые обработки пьес Баха, Мусоргского, Шостаковича, которые звучат в концертных залах и по сей день, являлся знатоком и ценителем литературы и изобразительного искусства, изобретателем в области звукозаписи, светомузыки, акустики, заядлым автомобилистом, пловцом, садоводом и огородником.

Стоковский посещал Советский Союз в 1931, 1936 и 1958 годах. Но в 1930-х годах он был здесь лишь в качестве путешественника-туриста. Концертов не давал. Тогда он познакомился с Н. Я. Мясковским и, вероятно, с М. М. Ипполитовым-Ивановым, Р. М. Глиэром и некоторыми другими советскими композиторами. В переписке С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского есть любопытные сведения о впечатлениях американского дирижера от пребывания в нашей стране. Вот что писал Прокофьев Мясковскому из Парижа 7 июля 1931 года: «Жаль, что Вы так бегло повидались со Стоковским. Он много интересного и наблюдательного рассказывал про свою поездку в СССР. Кроме музыки Стоковский интересовался постановкой общего образования — тема, на которой помешаны он и его жена, открывающая в Америке разные образцовые школы по системам, которые, между прочим, приняты к сведению и нашим Наркомпросом» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977, с. 359).

Имя Стоковского стало известным в нашей стране после выхода на экран в 1939 году американского музыкального фильма «100 мужчин и одна девушка», где в главных ролях снялись известная киноактриса Дина Дурбин и Леопольд Стоковский, игравший сам себя; в этом фильме принимал участие и Филадельфийский симфонический оркестр. В 1940 году

Стоковский вместе с Уолтом Диснеем создали мультипликационный фильм «Фантазия», в котором зазвучали произведения мировой классики.

Стоковский выступал в США как пропагандист музыки русских и советских композиторов, зачастую впервые исполняя сочинения С. В. Рахманинова, Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Хренникова, Р. К. Щедрина, Ф. М. Амирова и многих других. Достаточно вспомнить, что Рахманинов доверил первое исполнение таких своих сочинений, как «Три русские песни», «Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3, именно Филадельфийскому оркестру под управлением Стоковского.

Хранящаяся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР переписка позволяет проследить некоторые связи Стоковского с выдающимися представителями советского музыкального искусства.

Переписка Л. Стоковского с Н. Я. Мясковским охватывает 1920-е — 1940-е годы. Стоковский был первым исполнителем Пятой симфонии композитора, созданной в 1918 году. В письме от 20 апреля 1926 года после ее исполнения дирижер писал автору: «Ваша симфония была для меня большой радостью, и я надеюсь в будущем году сыграть ее еще раз» (ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 251, л. 2). В письме Стоковского руководителю музыкальной корпорации Лидс от 20 января 1945 года говорится об изучении им партитуры Двадцать первой симфонии Мясковского, которая была окончена композитором в 1940 году. А 29 августа 1949 года дирижер извещает Мясковского: «Мы планируем исполнить с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в Карнеги-холл 20 и 21 октября Вашу «Славянскую рапсодию» (там же, л. 5).

Стоковский познакомился с С. С. Прокофьевым значительно раньше, чем с другими советскими композиторами. Оба много гастролировали по всему миру, оба пользовались широкой популярностью в музыкальной среде. Стоковский, находясь в 1958 году на гастролях в Москве, в своем интервью журналу «Советская музыка» упомянул об этом: «Очень давно, в Париже, я познакомился с Прокофьевым и много общался с ним» (Советская музыка, 1958, № 8, с. 101). Их переписка относится к 1940-м годам. Стоковский пишет Прокофьеву 15 мая 1943 года: «Прошлой зимой я дирижировал Вашим «Александром Невским», исполнявшимся оркестром Эн-Би-Си и Вестминстерским хором. Солисткой была Турель. Мне было бы интересно знать, не удалось ли Вам послушать этот концерт на коротких волнах. Эта русская эпическая музыка, созданная Вами, произвела на меня глубокое впечатле-

ние, и я сознаю, что это одно из величайших Ваших сочинений. Хор прекрасно пел ее, исключая, правда, тот момент, что мне не удалось разыскать настоящие русские басовые голоса» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 702, л. 1). Следует пояснить, что оркестр Эн-Би-Си — это симфонический оркестр американского радио, о котором уже шла речь выше. Солистка Дженни Турель (1910—1973) — канадская певица франко-русского происхождения. Одновременно Стоковский проявляет глубокую заинтересованность в отношении новых сочинений композитора: «Я слышал, что Вы закончили новую оперу «Война и мир». Мне бы очень хотелось дирижировать ею в Америке, если Вы пожелаете. Я говорил о ней Метрополитен-опера и нахожу, что там этим глубоко заинтересовались. Здесь мы можем сделать английский перевод, как только получим вокальные партии. Мы можем увеличить оркестр в Метрополитен, если того требует Ваша оркестровка. В Америке теперь есть много прекрасных новых голосов, так что я уверен, что мы сможем найти все необходимые голоса для вокальных партий. Среди этих солистов есть несколько человек с большими актерскими способностями» (там же, л. 1). В письме Стоковского, адресованном Посольству СССР в Вашингтоне, от 3 декабря 1945 года речь также идет о его планах исполнить оперу Прокофьева «Война и мир»: «С тех пор как Прокофьев начал сочинять «Войну и мир», я надеюсь дирижировать этой оперой, основанной на романе Толстого. Я уверен, что это будет бессмертное художественное произведение... И я надеюсь, исполнение будет достойным Прокофьева и Толстого... Я могу заверить вас, что в ее исполнение будет вложен весь тот энтузиазм и вдохновение, которые я чувствую в своем сердце к русскому Искусству всякого рода» (там же, л. 2).

Стокковский, отличавшийся глубоким проникновением в творческий замысел исполняемых им произведений, в своих письмах часто дает тонкие и точные характеристики музыкальных произведений. Вот что он писал Прокофьеву 15 декабря 1945 года в связи с очередным исполнением его кантаты «Александр Невский»: «Я снова дирижирую Вашим «Невским» в концерте в Фонд помощи русским, участвовавшим в войне, в Медисон-Сквер-Гарден. Прошло около трех лет с тех пор, как я последний раз дирижировал этой музыкой, которая снова охватывает меня всей своей огромной мощью, фантазией и мастерством. Думается, что мне хочется написать Вам, чтобы послать мой привет теперь, когда война кончилась, и чтоб сказать Вам, как сильно мое восхищение Вашей плодотворной работой в эти военные годы. «Невский»

был подобен пророческому предвидению ужаса войны и храбрости и высокого морального состояния русского народа, который преодолел все трудности... Спасибо Вам за то, что Вы сделали возможным для меня захватывающее переживание при дирижировании «Невским» (там же, л. 3). Заботясь о лучшем исполнении этого сочинения, Стоковский обращается к композитору со следующей просьбой: «Не могли бы Вы оказать мне любезность? Когда я буду дирижировать «Невским», я буду вынужден делать это по партитуре, взятой напрокат, которая так заполнена пометами других дирижеров, что я едва могу прочесть ноты... Не могли бы Вы прислать мне партитуру, чтобы она была у меня для работы и чтобы я мог воспользоваться ею в будущих выступлениях?» (там же, л. 3).

В переписке Стоковского с советскими музыкантами ясно выступает стремление американского дирижера к обмену духовными культурными ценностями между СССР и США. «Я со всей сердечностью воспринимаю Ваше желание, чтобы Ваша Музыка и все советские и американские коллеги укрепляли духовное и культурное взаимопонимание между нашими двумя великими нациями», — писал он Прокофьеву в цитированном выше письме.

Придерживаясь демократических взглядов на влияние и распространение музыки во всем мире, постоянно выступая ее пропагандистом и интерпретатором, Стоковский в своей книге «Музыка для всех» обращается как к музыкантам, так и к любителям музыки в самом широком смысле этого слова с призывом общаться между собой на интернациональном языке музыки. О выходе этой книги он сообщил Глиэру письмом от 29 ноября 1943 года, где есть такие строки: «Мне хотелось бы, чтобы ее перевели на русский, потому что знаю, что в России существуют миллионы любителей музыки» (ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 964, л. 1). Книга Стоковского была переведена на русский язык и издана в Москве издательством «Советский композитор» в 1959 году. В этом же письме Стоковский пишет о том, что Третья симфония Глиэра «Илья Муромец» была исполнена им в Сан-Франциско, делится с композитором своими мыслями об улучшении качества музыкальных записей, сообщает об организации им в Америке нового молодежного оркестра, о желании создать аналогичный оркестр в СССР: «После того как война окончится, мне хотелось бы создать такой оркестр в России без каких-либо возрастных ограничений, вообще без каких бы то ни было ограничений — требуя только одно — большую одаренность. Я уверен, что в России есть много молодых мужчин и женщин,

обладающих выдающимся талантом. Мне хотелось бы совершить турне по всем главным городам России с этим оркестром» (там же, л. 1).

В следующем письме от 25 августа 1944 года Стоковский снова обращается к своей излюбленной теме — музыке как универсальному языку: «У меня такое же чувство, как и у Вас: меня вдохновляет мысль, что Музыка упорно продолжает идти вперед в эти ужасные дни войны. Ничто не может остановить вдохновение и творческую силу Музыки. Так как Музыка является Универсальным языком, она может служить удивительным связующим звеном между нациями — неся понимание и симпатию вместо непонимания и ненависти. Не только Музыка, но все Искусства и все формы культуры являются одним из высших и лучших средств контакта между нациями. Это показывает, почему создание ВОКСа было мудрой и дальновидной идеей» (там же, л. 3). В своих письмах Стоковский выделяет заглавными буквами те слова, в которые вкладывает особое значение. В этом же письме он сообщает об очередном исполнении симфонии Глиэра «Илья Муромец» и о своем восприятии его музыки: «Я часто дирижирую Вашим «Ильей Муромцем» в разных частях Соединенных Штатов. Для меня это эпическая симфония. Она подобна огромной поэме в звуках, выражающей глубочайшие мысли и чувства России. Кажется, она вырастает прямо из земли. Несомненно, она одно из величайших выражений русского Искусства — легендарного, примитивного, героического, мистического — до сих пор современного по своим средствам выражения. Способ, которым Вы соединили очень старое с современным, мастерский. Когда я играю ее в Соединенных Штатах, мы всегда пользуемся аннотированными программами, чтобы объяснить, насколько можно объяснить словами, эту легенду» (там же).

Симфония «Илья Муромец» была написана Глиэром в 1914 году. Стоковский записал ее на пластинку через 30 лет после ее создания в 1944 году, о чем и написал композитору. Из письма дирижера Глиэру от 18 октября 1955 года мы узнаем об исполнении этой симфонии в Калифорнии в зале под открытым небом «Голливуд-Боул», что в переводе означает «Голливудская чаша», где ее слушала аудитория в 22 тысячи человек.

В письмах от 29 августа 1949 года и 20 апреля 1956 года Стоковский благодарит Глиэра за присылку ему партитуры Третьей симфонии и сообщает, что будет исполнять ее еще раз в Карнеги-холл в Нью-Йорке и в Техасе, где он был музыкальным директором Хьюстонского оркестра.



П. Деларош. Портрет Генриетты Зонтаг.



М. Ю. Лермонтов. Рисунки
из записной книжки
Л. А. Соллогуба.

В. К. Кюхельбекер. Портрет
работы неустановленного
художника. 1840-е годы.



Ю. Н. Тынянов. 1933 год.



А. А. Фет. 1880-е годы.



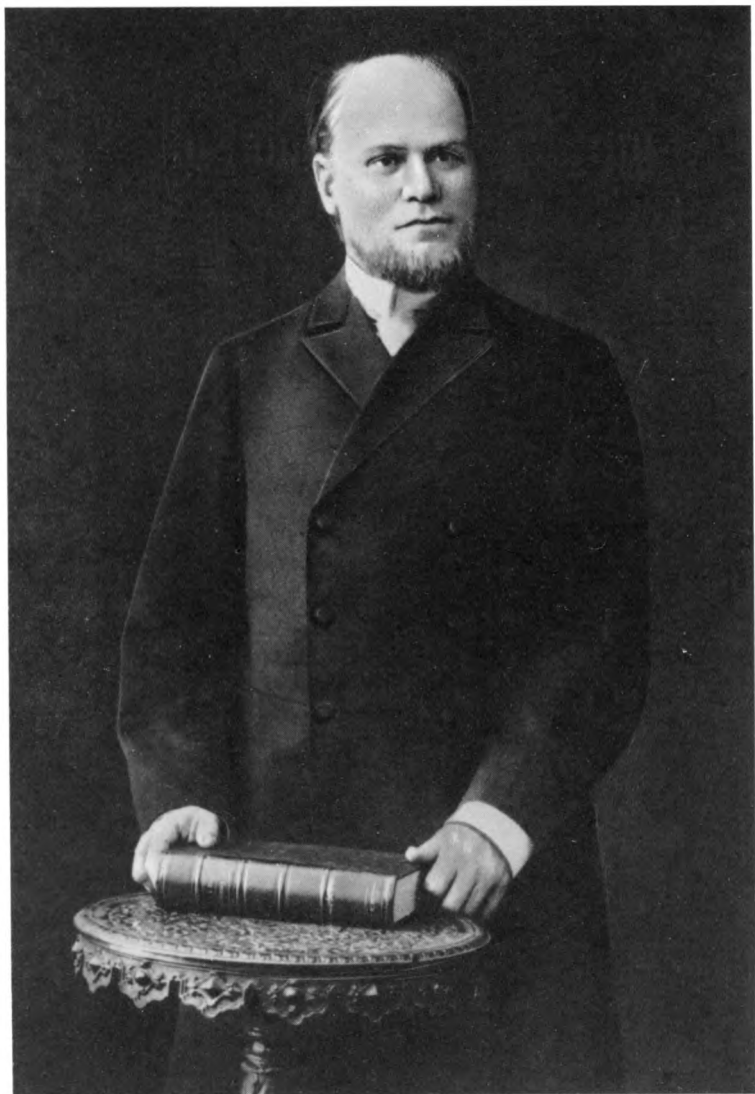
А. А. Сантагано-Горчакова.
1870-е годы.



Я. К. Грот.
Начало 1890-х годов.



Н. К. Вержбицкий, Е. М. Куприна и А. И. Куприн. 1937 год.



А. Ф. Кони. 1900 год.

Р. М. Хин-Гольдовская.
1900-е годы.



В. Ф. Саводник. 1905 год.





Б. Е. Захава и Ю. А. Завадский среди актеров Мамоновской студии.
1918—1919 годы.



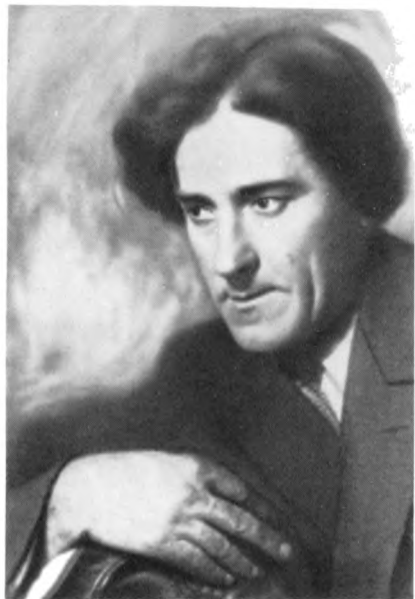
Е. И. Дмитриева (Черубина де Габриак).
1906 год.



1-я страница цикла стихотворений Черубины де Габриак с заставкой Е. Е. Лансере (Аполлон, 1910, № 10).



В. Я. Брюсов. 1890-е годы.



С. А. Клычков. 1930-е годы.

Б. А. Садовской
и К. И. Чуковский. 1912 год.



Группа писателей во дворе издательства ЗИФ. *Внизу слева направо:* А. С. Новиков-Прибой, М. К. Куприна-Иорданская, Х. М. Сергеева-Ценская, В. П. Катаев; *вверху:* второй — С. Ф. Буданцев, С. Н. Сергеев-Ценский, В. П. Полонский, А. А. Фадеев. Москва, 1928 год.





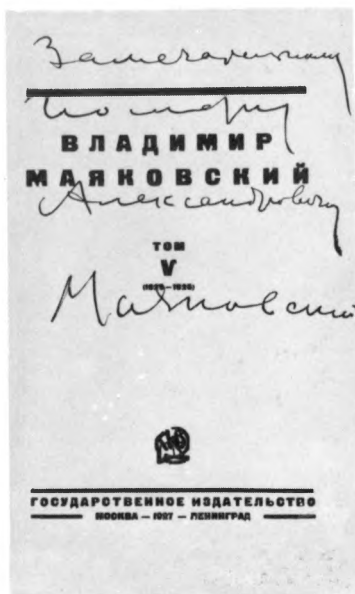
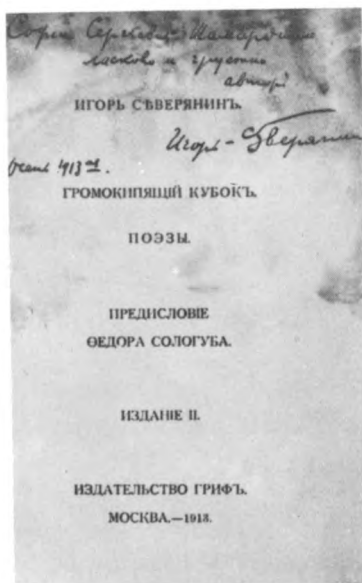
Внизу: слева направо — С. С. Шамардина, Вадим Баян; сверху — Виктор Ховин, Игорь Северянин. 1914 год.



С. С. Шамардина
и И. А. Адамович. 1920-е годы.

Дарственная надпись
Игоря Северянина
С. С. Шамардиной. 1913 год.

Дарственная надпись
Вл. Маяковского
И. А. Адамовичу. 1927 год.





А. И. Дейч. 1913 год.



Р. Р. Фальк. Середина 1920-х годов.



Л. Н. Оборин. Конец 1920-х —
начало 1930-х годов.



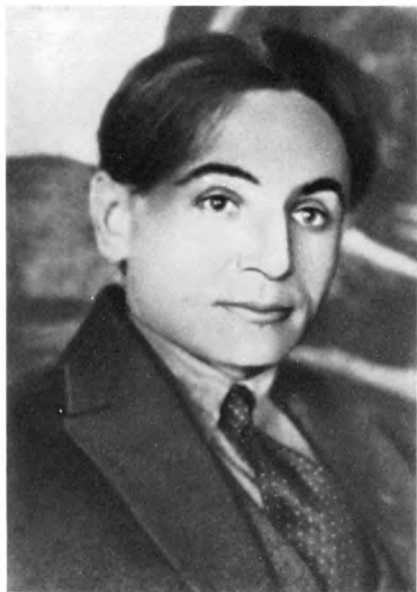
З. Н. Райх. 1931 год.



С. Н. Дурылин. Томск.
1928 год.



В. Э. Мейерхольд. 1934 год.
На фотографии дарственная
надпись Л. Н. Оборину:
«Моему Моцарту Лева
Оборину. В. Мейерхольд».



Лесь Курбас. Начало 1930-х годов.



М. М. Зощенко. 1932 год.

А. П. Ладинский.
Вильнюс. 1957 год.



2. Народная
 «Народная песенка матери»

Сколько разных изречий
 и историй в каждой строке
 семейственной жизни
 с разницей в одну

Улыбку твою,
 Запомнил по слову.
 Запомнил по слову
 Не забуду по слову.

Как пошутил на зубки
 Божьих и рожу рвану
 Сидел я рожу рвану
 Сидел я рожу рвану.

Мамочка моя! Какое мое
 Не дружить с тобой своей
 И не с тобой мамочка
 Не забуду мамочка

Мамочка моя!
 Мамочка моя!
 Мамочка моя!
 Мамочка моя!

С. Е.

Автограф стихотворения
Сергея Есенина «Народная.
Подражание песенке матери».
1925 год.

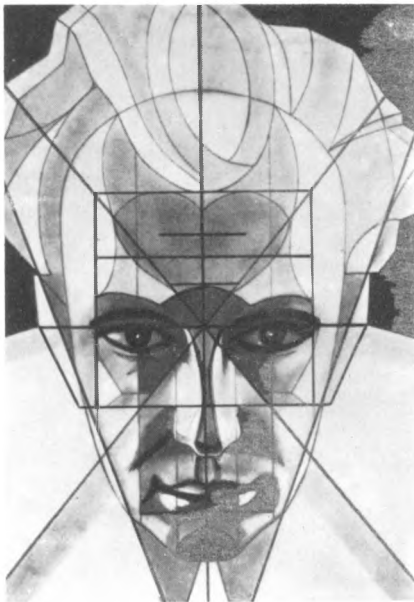


И. С. Исаков с женой
О. В. Исаковой. 1940 год.



В. Т. Шаламов.
Начало 1960-х годов.

Леопольд Стоковский.
Портрет С. Ю. Судейкина.
1920-е годы.



Л. Стоковский за изучением
партитуры 7-й симфонии
Д. Д. Шостаковича. 1942 год.







Рокуэлл Кент, Я. М. Толчан,
Салли Кент. 1960-е годы.
Г. Г. Нейгауз.
Начало 1960-х годов.

Рокуэлл Кент. 1960-е годы.
На обороте фотографии шу-
точная надпись Рокуэлла
Кента:

«Jakov's friend Rockwell
at his favorite pastime,
love making — here shown
with a young lady many
centuries older than himself»

◀ («Рокуэлл, друг Якова, занят
любимым делом — ухаживает
за молодой дамой, которая на
сей раз на много веков
старше, чем он сам»)

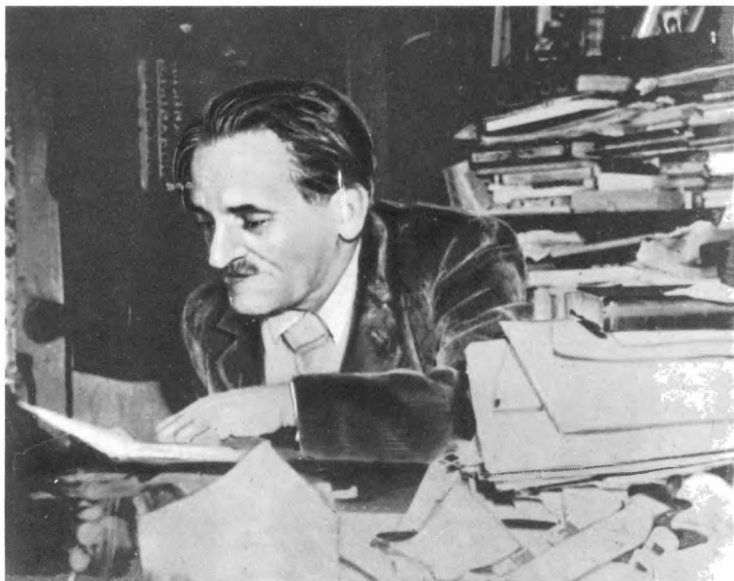




М. И. Бабанова в роли Жены
в спектакле МХАТ «Все
кончено» Э. Олби. 1980 год.

Ю. К. Олеша
и М. М. Зощенко. 1930-е годы.

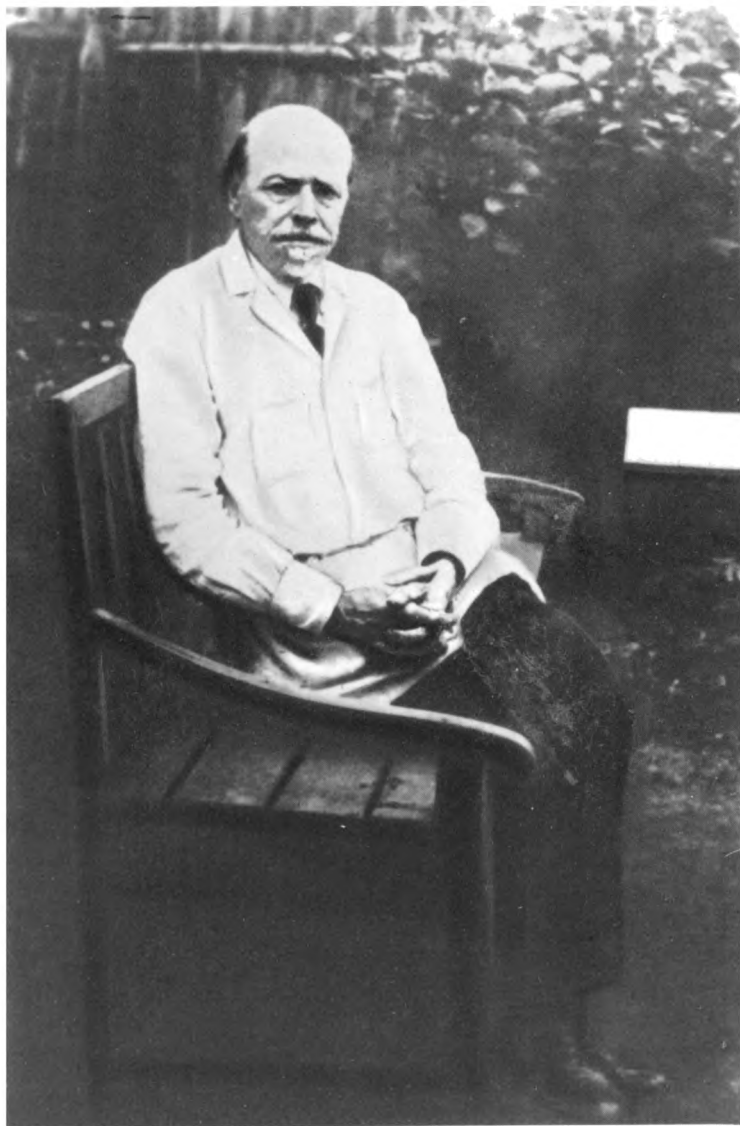




Ю. К. Олеша. 1958 год.



М. О. Кнебель. Руза. 1974 год.



М. В. Нестеров. Болшево. 1940 год.

М. В. Нестеров. 1880-е годы.



**М. В. Нестеров
и С. Н. Дурылин в Болшеве,
на «нестеровской скамейке».
1938 год.**





В. В. Иванов. Эскиз занавеса к спектаклю «Мертвые души», поставленному М. О. Кнебель в ЦДТ. 1952 год.

Сцена из спектакля ЦДТ
«Как закалялась сталь».
Инсценировка и постановка
Г. М. Печникова.
Слева направо:
Сергей Брузжак —
А. С. Бордуков,
Валя Брук — Н. С. Громова,
Климка — Е. Н. Моисеев,
Павка Корчагин —
А. Я. Хотченков. 1967 год. ►

Сцена из спектакля ЦДТ
«Мещанин во дворянстве».
Клеонт — Г. М. Печников,
Ковель — О. Н. Ефремов.
1954 год.



К. М. Симонов
на антифашистском митинге
молодежи. 1943 год.





Л. А. Русланова. 1941—1942 годы.

Военный корреспондент
«Правды» П. А. Лидов,
автор первой статьи о подвиге
Зои Космодемьянской,
беседует с жителями села
Петрищево. 1942 год.



Е. Д. Турчанинова в составе бригады актеров Малого театра в прифронтовой воинской части. 1942 год.



Р. Л. Кармен. 1944–1945 годы.

Направленное Стоковским в ВОКС 25 сентября 1957 года письмо раскрывает широту и глубину его музыкальных интересов, интенсивную работу над новыми сочинениями: «Недавно я работал над партитурой «Конька-Горбунка» композитора Щедрина, которая мне очень понравилась и которой я намерен дирижировать через несколько недель в городе Хьюстоне, штат Техас. Некоторое время тому назад я также работал над двумя азербайджанскими мугамами — «Шор» и «Курди-Овшари» композитора Амирова, которые по моему мнению являются типичными, и я также намерен их вскоре исполнить. Эти два произведения навели меня на мысль о том, что мне было бы желательно записать ряд произведений народов, населяющих районы около Тифлиса и Самарканда... Такая замечательная музыка должна быть доступна каждому, кто может ее должным образом оценить» (ф. 2329, оп. 8, ед. хр. 567, л. 55). Заключает это письмо просьба, обращенная к Д. Д. Шостаковичу: «Я недавно работал над партитурой Сюиты из Вашего раннего сочинения «Златые горы» и предлагаю исполнить ее, а впоследствии и записать. Но, конечно, я сделаю это лишь с Вашего согласия. Особенно мне понравилась фуга, нам, конечно, понадобится для этой части хороший орган» (там же). Эта сюита была создана Шостаковичем на основе музыки к одноименному фильму в 1931 году.

Стокровский являлся горячим почитателем и страстным пропагандистом музыки Шостаковича в Соединенных Штатах. Он называл композитора «одним из самых прекрасных талантов нашего времени» (Советская музыка, 1941, № 5, с. 105). Многие произведения композитора впервые прозвучали в Америке именно благодаря Стоковскому. Вместе с Филадельфийским симфоническим оркестром он записал на пластинку Первую, Пятую и Шестую симфонии Шостаковича, сделал оркестровое переложение фортепианных прелюдий, сам писал аннотации и пояснительные комментарии, которые печатались в программах концертов из произведений Шостаковича.

В письмах Мясковскому, Глиэру, Прокофьеву Стоковский неоднократно сообщал о своем стремлении приехать в нашу страну. Так, 15 мая 1943 года он писал Прокофьеву: «После окончания войны я собираюсь приехать в Россию и тогда с нетерпением буду ждать встречи со всеми вами» (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 702, л. 1). Почти в каждом письме, адресованном советским композиторам, он говорит об этом. В письме Глиэру от 29 ноября 1943 года он дважды возвращается к этой мысли: «Когда война закончится, мне хотелось бы при-

ехать в Россию, чтобы дирижировать вашими оркестрами... Я с нетерпением жду того времени, когда я смогу снова быть в России и вновь оживить те дружеские и счастливые переживания, которые я испытал с Вами и Вашими коллегами несколько лет тому назад» (ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 964, л. 1 и об). Но лишь весной 1958 года Стоковский смог приехать в СССР. Этот год был очень насыщен крупными событиями в музыкальной жизни нашей страны. Только что закончился Первый международный конкурс имени Чайковского, на котором американский пианист Ван Клайберн занял первое место среди пианистов, затем состоялись гастроли Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Юджина Орманди, преемника Стоковского.

Стоковский выступил с концертами в Москве, Ленинграде и Киеве. В их программу вошли произведения Баха, Чайковского, Вагнера, Равеля, Де-Фальи, Прокофьева, Шостаковича и американских композиторов. Советские музыканты и любители музыки с большим нетерпением ожидали встречи с маститым дирижером. Как всегда, Стоковский управлял оркестром, не прибегая к дирижерской палочке. Кроме того, он произвел перегруппировку музыкантов оркестра на эстраде, нарушив установившиеся традиции. Хотя об этом и было известно из музыкальной литературы и прессы, эти новшества не могли не произвести впечатления на аудиторию. Стоковский дал концерт во Дворце спорта в Лужниках; этот концерт имел большой успех. В рецензиях на гастроли Стоковского особенно выделяли исполнение им Шестой симфонии Чайковского и отрывков из опер Вагнера, подчеркивали мастерство дирижера, огромную волю, тонкий вкус, темперамент, своеобразие и артистизм его дирижерской манеры. В интервью, данном им в Москве, Стоковский сказал: «Во мне течет славянская кровь. Думается, что у всех славянских народов есть нечто общее, роднящее их в восприятии жизни, искусства и в особенности музыки» (Советская музыка, 1958, № 8, с. 102). Концерты Стоковского явились крупным музыкальным событием, значительной вехой в истории советско-американских культурных связей.

В заключение хотелось бы напомнить о том, что написал Стоковский в начале 1962 года в ответ на анкету о роли искусства в борьбе за мир: «Поскольку музыка — общечеловеческий язык и выражает высокие идеалы человечества, она может сыграть существенную роль в борьбе за мир между народами, которым вообще не свойственно убивать друг друга» (Советская музыка, 1962, № 12, с. 128).

«НАД СТАРЫМИ ТЕТРАДЯМИ...»

(Письма Б. Л. Пастернака и воспоминания о нем В. Т. Шаламова)

Публикация И. П. Сиротинской

Сколько было забыто
На коротком веку,
Сколько бурных событий
Сотрясало строку,

А тетрадка хранила
Столько бед, столько лет...

Эти стихи В. Т. Шаламова из его сборника «Дорога и судьба» (М., 1967) — раздумья над старыми тетрадями — очень точны, предметны, как и все стихи этого поэта. Действительно, первооснова его архива — тетради, в которые заносились и первые варианты стихов, и черновики писем, и записи событий. Кончалась одна тетрадь — начиналась другая.

В этих тетрадях множество интересных сведений, зрелых размышлений, подкрепленных незаурядным личным опытом автора, сменившего много профессий на своем веку, нелегким, выстраданным путем пришедшего в поэзию.

Варлам Тихонович Шаламов (1907—1982) — советский поэт, автор стихотворных сборников «Огниво» (М., 1961), «Шелест листьев» (М., 1964), «Дорога и судьба» (М., 1967), «Московские облака» (М., 1972), «Точка кипения» (М., 1977), многочисленных публикаций в периодической печати.

Поэзия Шаламова нашла отклик у читателей и признание в писательской среде. «Стихам Шаламова свойственно высокое поэтическое мастерство: богатая образная система, обдуманная рифма, чеканность, богатство словаря... Гнев ко всему несправедливому, любовь к свету, к людям, природе, вера в справедливость», — писала Вера Инбер в своей статье о В. Т. Шаламове (Литературная газета, 1964, 23 июня).

В 1966 году В. Т. Шаламов начал передавать свой архив в ЦГАЛИ. Одним из первых поступлений были письма Б. Пастернака к Шаламову и его первой жене Г. И. Гудзь (9 писем за 1952—1955 годы). Позднее были переданы воспоминания Шаламова о встречах с Пастернаком, написанные вскоре после смерти Бориса Леонидовича, с использованием записей бесед, сделанных в тетрадях по горячим следам (ф. 2596, оп. 3, ед. хр. 158). Это были не случайные письма и встречи. Пастернак был для Шаламова всю жизнь, начиная с юношеских лет, величайшим поэтическим и нравственным авторитетом. Все это читатель поймет, прочтя его воспоминания, очень

точно и детально воспроизводящие атмосферу общения этих двух людей.

Для облегчения чтения текста начало записи прямой речи Пастернака отмечено [Б. П.], Шаламова — [В. Ш.]. Купюры в тексте воспоминаний, публикуемых в сокращении, не огораиваются.

Несколько слов в пояснение: Зинаида Николаевна — жена Пастернака; Ариадна Борисовна Асмус — жена В. Ф. Асмуса, известного философа и литературоведа, друга Пастернака. Имена известного искусствоведа М. В. Алпатова, актера и режиссера Театра им. Евг. Вахтангова Р. Н. Симонова, поэта В. А. Луговского, выдающегося пианиста и педагога Генриха Нейгауза и его сына Станислава Нейгауза, поэтессы О. Ф. Берггольц, без сомнения, хорошо известны читателям.

Я не биограф Пастернака, не репортер. Мне было радостно найти в Пастернаке сходное понимание связей искусства и жизни. Радостно было узнать, что копилось в моей душе, в моем сердце понемногу, что откладывалось как жизненный опыт, как личные наблюдения и ощущения, разделяется и другим человеком, бесконечно мною уважаемым. Я — практик, эмпирик. Пастернак — книжник. Совпадение взглядов было удивительным. Возможно, что какая-то часть этой теории искусства воспитана во мне Пастернаком — его стихами, его прозой, его поведением, — ведь за его поэтической и личной судьбой я слежу много лет, не пытаюсь познакомиться [поближе]. Не потому, что идола теряют, когда рассматриваешь их слишком близко — я бы рискнул на это! — а просто жизнь уводила меня очень далеко от городов, где жил Пастернак, и как-то не было ни права, ни возможности настаивать мне на этой встрече.

Но сегодня, 13 ноября 1953 года, я поднимался по лестнице, и за дверью 72 квартиры ждал меня Пастернак — что могло быть поразительнее? От волнения я и звонить не мог. В семьдесят вторую квартиру позвонила моя жена. Дверь быстро открылась, и вот Пастернак на пороге — седые волосы, темная кожа, большие блестящие глаза, тяжелый подбородок. Быстрые плавные движения. Маленькая прихожая, вешалка, открытая дверь в кабинет справа и крайняя комната с роялем, заваленным яблоками, глубокий диван у стены, стулья. По стенам комнаты — акварели отца.

Волнений было слишком много для одного дня, для одного года, может быть.

Я привез и отдал ему книжку стихов, синюю тетрадь, записанную еще около Оймякона, в Якутии.

Через час после моего ухода Пастернак позвонил сестре жены — он рад, он взволнован стихами. Но это я узнал только из письма — я уехал утром в Конаково, на фарфоровую фабрику.

Я гляжу ему в лицо, в веселые его глаза и весело слушаю: [Б. П.] — Нынешний год был хорошим годом. Я написал две тысячи строк «Фауста». Заново перевел. Была уже вторая корректура, но захотелось кое-что изменить — и как из строящегося здания выбивают несколько подпорок — и все готовое рассыпается в прах, и надо строить заново. Так мне пришлось писать этот перевод заново. Я очень спешил, радостно спешил. Я понимал Фауста так: ведь Гёте был ученый, естествоиспытатель, и чертовщина Фауста не могла быть темой его поэтического одушевления. Не легенда народная, а реальная жизнь, напоминающая эту легенду, поэтический земной поток сквозь маски Фауста — так надо было его понять и так переводить. Эта попытка мной и сделана, и новый перевод во многом отличен от того, что было напечатано.

[В. Ш.] — Это первый полный «Фауст» на русском языке? [Б. П.] — Нет, не первый «Фауста» переводил Фет, Холодковский. Но я не брал, не смотрел этих переводов, когда работал. Вот когда я переводил «Гамлета» — я обложился переводами чужими, всеми, которые мне были только доступны и известны, — и двигался от строки к строке, сверяясь поминутно; «Фауста» я переводил без всяких вех, один... «Фауст» выйдет в ноябре, днями.

Но этот год, пятьдесят третий год, был для меня не только годом переводческих удач. Я написал еще летом несколько стихотворений. Строго говоря, они еще не записаны. Хотите, я прочту?

Много лет назад, в клубе 1 МГУ, в бывшей церкви, Пастернак читал «Второе рождение». На стульях сидели актеры, музыканты, ученые — чуть ли не каждый мог собрать публику на собственный вечер: Здесь все они были зрителями, слушателями, искателями истины. Где-то в толпе, забившись в самый безвестный угол, сидел и я, ловя каждое слово. Стихи читают по-разному. Есть манера Блока, равномерная, энергично отрубаящая строку за строкой. Есть напевное чтение Северянина и Есенина. Есть ораторское чтение Маяковского. Пастернак читал стихи как прозу, ритмизованную прозу. Получается теплее, проще, задушевнее. Тогда, в Университете, Пастернак просил прощения, что не умеет читать стихи.

«Второе рождение» Пастернак читал по книжке, посто-

янно справляясь с текстом, не отводя от глаз маленькую книжицу.

— Не пропускайте, читайте всё. Вы не прочли «Опять Шопен не ищет выгод».

— Сегодня мне не хочется читать это стихотворение.

Начались «ответы на записки», любимая московская поэтесса. Он развертывал и читал вслух подряд все записки, которые передавались на эстраду, и сразу отвечал со всей серьезностью, без тени улыбки, боясь только одного: как бы не солгать, не покривить душой при ответе ради «красного словца».

Много говорил тогда Пастернак о том, что он не будет больше писать стихов, будет писать только прозу...

Было все это в тридцать третьем году или в конце тридцать второго — двадцать, стало быть, лет назад.

Борис Леонидович читал в двух шагах от меня на память. Цветаева когда-то написала, что не знает своих стихов наизусть, и объяснила, почему это происходит: «Я слишком редко читала». Это замечание — правильное. Свои стихи надо учить, как чужие, и даже труднее запоминать, чем чужие, из-за вариантов, отвергнутых, выброшенных строк, строф и слов. Этой опасности нет при пользовании чужим текстом.

Я понял, что Пастернак тысячу раз уже повторил свои новые стихи — для себя ли, для близких, для знакомых читал ли — этого я не знал. Но любое стихотворение звучало без запинки. Все это были те самые стихи, которые после стали известны как «Стихотворения из романа в прозе».

Первым читалось «Половодье», «Мне далекое время мерещится», «Колыбельная» и «Август», конец которого затвердил я про себя тут же, «О плаще и хмеле», «Русская сказка».

— Скорей — Ваша тема, — сказал Борис Леонидович.

Пирушки наши — завещанья,
Чтоб теплая струя страданья
Согрела холод бытия.

Эти стихотворения Пастернака опубликованы под названиями «Весенняя распутица», «Белая ночь», «Ветер», «Август», «Хмель», «Сказка» (Б. Пастернак. Избранное, т. 1. М., 1985).

Первоначально стихи «Ветер», «Хмель», «Бессонница», «Под открытым небом» составляли цикл «Колыбельные». Опубликованный текст из стихотворения «Земля» таков:

Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

Далее приведенный отрывок из стихотворения «Свадьба» в опубликованном тексте читается:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других,
Как бы им в даренье.

[В. Ш.] — Я когда-нибудь напишу рассказ, как я за Вашим первым письмом ездил в пятидесятиградусный мороз, пересаживаясь с оленей на собак и с нарт — на автомобиль. Пять суток я ездил за этим письмом.

[Б. П.] — В ответе Вашем на мое большое письмо мне больше всего понравилось суждение о рифме. Рифма — как поисковый инструмент поэта — это очень верно, очень хорошо. Теперь очень любят ссылаться на авторитеты. Так вот — это пушкинское определение. рифмы.

Понимание искусства надо выстрадать. Самой важной перепиской такого рода для меня была переписка с Цветаевой — она все это очень тонко, очень больно понимала и чувствовала. Вот мне приходится читать статьи искусствоведа нашего Алпатова — учено, книжно, а не выстрадано, не выболено и потому — холодно, мертво. Огромный личный опыт, такой, как у Вас, поможет Вам найти правильный путь.

В Ваших письмах было очень интересное для меня замечание о том, что поэтические идеи Пастернака близки поэтическим идеям Анненского, это совершенно верно, хотя никто никогда мне этого не говорит. Иннокентий Анненский — мой учитель.

[В. Ш.] — Вместе с Блоком...

[Б. П.] — Блока мы все боготворили. Тогдашние молодые. Блок был всеобщий кумир. Но заражались от Блока жертвенностью, святостью поэтического долга, бурей чувств. Я находил у Анненского ряд тончайших замечаний, которые подсказывали пути, по которым никто еще никогда не ходил. Я писал уже Вам, что я хотел бы уничтожить все из старого, за исключением «Февраль. Достать чернил и плакать!..», «Был утренник. Сводило челюсти...», и написать по-новому, где деталь, подробность была бы столь же весома, как у Анненского или Льва Толстого.

В конце ноября я взял рукопись у Бориса Леонидовича. Опять никого не было дома. Этот второй разговор был в кабинетике справа. Там — книжные полки. Письменный стол с выдвижными ящиками — откуда-то из глубины вынырнула зеленая книжка стихотворений.

Борис Леонидович поправил карандашом ошибки и отдал книжку.

Идет разговор о моей «синей тетради» — той тетрадке, которую отдал я в прошлый приезд. Ее у меня сейчас нет. Читает Б[орис] Л[еонидович], говорит несколько лестных слов о моих стихах.

[Б. П.] — Если Вы не должны писать стихов, то и я не должен писать. Я хочу, чтобы Вы внимательно послушали «Свадьбу». В стихотворении этом есть кое-что новое для меня. И я хотел бы знать — действует ли «Свадьба» так же, как прежние мои вещи. «Свадьба» — пример выхода на широкую публику, где самое откровенное, философское изложено в нарочито обнаженном виде.

Жизнь на свете только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других,
Как бы им в даренье.

Позднее в стихах «Быть знаменитым» — «Во всем мне хочется дойти» та же мысль изложена в новых, еще более четких вариациях.

Ожидание большого читателя перешло в ощущение приближения этого читателя. Поэт русской интеллигенции хочет говорить со всем народом, со всем миром.

[Б. П.] — Всю жизнь я хотел сказать многое для немногих. Стихи последнего времени — начиная со сборника «На ранних поездах» — дышат другим. Я пожертвовал многим, возвращаясь на классические дороги.

Напрасно Вы с таким пренебрежением говорите о Сельвинском. Сельвинский — поэт. Просто его беда, что он увяз в «украшательстве», в «искусственности» и этому посвятил свою жизнь. Вместо того, чтобы искать правду жизни, занялся формальными исканиями.

«1905 год» и «Лейтенант Шмидт» — это два сборника, которые я хотел бы забыть.

[В. Ш.] — «Море» из «Морского мятежа» мне кажется превосходным стихотворением.

Ты в гостях у детей,
Но какую неслыханной бурей
Отзываешься ты,
Когда даль тебя кличет домой!

[Б. П.] — Отдельные удачи — не в счет. Марина Цветаева, чье поэтическое ухо было всегда инструментом совести, —

отрицала самым категорическим образом ценность этих двух сборников моих. Сразу написала, что я — «списываю у соседа», что стихи меня недостойны. Я не особенно обратил тогда на ее слова внимание, а потом увидел, услышал сам — сколько в них искусственности.

Третья встреча. 2 января 1954 года. Девять часов вечера. [Б. П.] — Вот Вам «Фауст». Многие хотели получить, но я сберег для Вас.

Телефонный звонок:

— Да, Коля, да. Благодарю. Поздравляю и тебя.

— Асеев. — Борис Леопидович говорит грустно и негромко. — Асеев. Бывший товарищ. Чужой, совсем чужой человек. Лефовские круги я вспоминаю с отвращением. Пусть переводы, пусть случайная работа — только не это лефотворчество. Искусство гораздо серьезней и требует совсем других человеческих качеств, чем думали Маяковский и Асеев. Нравственная ответственность поэта, ответственность русского писателя очень велика.

Почему поэту важно писать прозу? Поэт Пушкин воспринимается вместе с его прозой, на ее фоне понимается. Не все можно сказать стихами. Стихи Лермонтова понимаются, чувствуются тоньше, точнее, лучше, если помнить о его прозе. Сама проза — материал для лучшего понимания стихов. А вот Верлен, который не писал [прозы], требует для полного восприятия — современной ему французской живописи.

Меня позвали к Пришвину незадолго до его смерти. Мы не были знакомы раньше. Приезжаю. Пришвин в постели. Говорит:

— Позвольте пожать Вашу руку и поблагодарить Вас за все, что Вы написали. Как же, думаю, умру и не познакомлюсь с Вами. — Вот такой разговор. Меня очень тронул этот визит, эти слова.

[В. Ш.] — Каково Ваше суждение о Пришвине?

[Б. П.] — Очень высоко ставлю. Очень. Понимал все. Природа ему нашептала. Он человек не книжный. Мне кажется, что по-настоящему захватить человека может только произведение, трактующее страдания, боль... Что в искусстве миор сильнее мажора. Что «Евгений Онегин» не потому волнует всех, что это — «энциклопедия русской жизни», а потому, что там любовь и смерть.

24 июня 1956 года я обедал у Пастернака в Переделкине Будучи человеком, не очень сведущим в вопросах этикета,

явился я ровно к назначенному времени — и застал хозяина в ванне. Провели меня на террасу, познакомили с женой Луговского, которая явилась с какой-то литературной просьбой мужа — стихи для сборника должен был дать или обещать Пастернак. Гости съезжались на дачу. Пришел Асмус, Симонов (актер), ждали только Нейгаузов, чтобы начать обедать. Борис Леонидович читал на террасе нам куски из новой автобиографии, которую он тогда готовил для сборника своих стихов в Гослитиздате.

Б[орис] Л[еонович] свел меня наверх, пока собирались гости, на чердак, [куда] сходит небо — большая комната с диваном, с большим письменным столом, со шторами во все огромное окно. Распахнув эти шторы, Пастернак встречался ежедневно с небом, с лесом, с солнцем. Отсюда, из своего рабочего кабинета, присмотрел он и место для своей могилы. У трех сосен на Кладбищенской горе он и похоронен. Но он умер только через четыре года.

Я читал «Ландыш», «Шесть стихотворений», «Камею». [«Шесть стихотворений» под названием «О песне» опубликованы в сб. «Дорога и судьба», «Камея» — в сб. «Огниво», «Шелест листьев» и др.; стихотворение «Ландыш» — в журнале «Сибирские огни», 1988, № 3].

Как слушали? Рубен Симонов слушал как актер — бесстрастно и вовсе равнодушно. С таким же беспристрастием и равнодушием глотал он коньяк. Луговской слушал больше как редактор, чем как поэт. Это — можно напечатать, а это — нельзя. Его жена замечала только то, что научил ее замечать муж — «бронзы звон» или «границы грань» — грубые аллитерации. Нейгауз-старший слушал с великим добросердечием и симпатией, не особенно вникая в содержание и не волнуясь этим содержанием. Станислав Нейгауз, увидя с первых строк, что ни о чем, что могло бы потревожить дух музыки, тут речи не пойдет, слушал с дружелюбным и терпеливым вниманием. Ольга Берггольц слушала хорошо, косясь на Пастернака, не зная еще, как оценить, и готовилась читать сама свои стихи. Зинаида Николаевна слушала одобрительно — стихи с Севера должны быть одобрены, да и Борису Леонидовичу они нравятся.

Борис Леонидович слушал, опасливо обводя глазами гостей, готовый броситься на любого, кому бы эти стихи не понравились. Но понравились всем.

2 декабря 1956 года я еще раз виделся с Б[орисом] Л[еоновичем] не на улице. Я был не один, не задавал вопросов. Борис Леонидович сразу начинает говорить о параллель-

ности двух своих существований, двух своих жизней. Одна — вот этот мир повседневности, другая жизнь — в каком-то большом плане, если не бессмертия, то жизни в кругу больших вопросов, в отвоеванном им месте, в движении каких-то вечных идей, так неохотно пускающих за порог всякого нового человека. Параллельная жизнь — это не приспособляемость. В обоих существованиях живут, не кривя душой.

31 мая 1960 года постучала в дверь Ариадна Борисовна Асмус и тревожным голосом сказала, что Борис Леонидович умер в ночь на 31-е.

1 июня я поехал и попрощался с Борисом Леонидовичем.

Из маленькой комнатки, «музыкальной», вынесли рояль, на крашеном полу остались резкие царапины, и внесли туда самого духа музыки. Внесли мертвым. Все время казалось, что чудо обязательно произойдет, что поэт воскреснет. Но Пастернак не отвечал. Цветов было мало — сирень, полевые. Все было тихо, сердечно. Вставали на колени, крестились, плакали — хотя и мало было людей. Я помню все это очень смутно. «Порядком» и справками распоряжались актеры Художественного театра. Кто-то бритый сообщил мне, что «вынос завтра в четыре часа».

Пастернак давно перестал быть для меня только поэтом. Он был совестью моего поколения, наследником Льва Толстого. Русская интеллигенция искала у него решения всех вопросов времени, гордилась его нравственной твердостью, его творческой силой. Я всегда считал, считаю и сейчас, что в жизни должны быть такие люди, живые люди, наши современники, которым мы могли верить, чей нравственный авторитет был бы безграничен. И это обязательно должны быть наши соседи. Тогда нам легче жить, легче сохранять веру в человека.

Переписка Шаламова с Пастернаком началась с 1952 года, когда он жил и работал фельдшером в Якутии, близ Оймякона. Тогда он послал Пастернаку письмо и тетрадь со стихами.

Основная тема переписки — поэзия. Теоретические вопросы (роль рифмы в поэзии), суждения об отдельных стихотворениях, размышления более широкого плана — о месте поэта и поэзии в общем потоке жизни, и многое другое.

Для публикации отобраны два наиболее значительных по содержанию письма Пастернака, где он не только высказывает свое отношение к личности и поэзии Шаламова, но с глубокой искренностью анализирует собственные пути в поэзии (ф. 2596, оп. 1, ед. хр. 54, 72). О письме Пастернака от

9 июля 1952 года Шаламов действительно, как и собирался, написал рассказ «За письмом», сохранившийся в архиве. Сохранились и черновики писем Шаламова Пастернаку, во многом подтверждающие и продолжающие беседы с ним, записанные в тетрадях.

В тексте письма Пастернака от 9 июля 1952 года частично опущен подробный разбор стихотворений Шаламова, в основном не опубликованных и не известных читателям.

9 июля 1952.

Дорогой Варлам Тихонович!

В середине июня Ваша жена передала мне две Ваши книжки и записку. Я тогда же по собственному побуждению пообещал ей, что напишу Вам. Это очень трудно сделать.

Я склоняюсь перед нешуточностью и суровостью Вашей судьбы и перед свежестью Ваших задатков (острой наблюдательностью, даром музыкальности, восприимчивостью к осязательной, материальной стороне слова), доказательства которых во множестве рассыпаны в Ваших книжках. И я просто не знаю, как мне говорить о Ваших недостатках, потому что это не изъяны Вашей личной природы, а в них виноваты примеры, которым Вы следовали и считали творчески авторитетными, виноваты влияния и в первую голову — мое.

И, для того чтобы Вам стало яснее дальнейшее (а совсем не из поглощенности собой), я скажу несколько слов о себе.

Если бы мне можно было сейчас переиздаться, я бы воспользовался этою возможностью для того, чтобы отобрать очень, очень немногое из своих ранних книг и в попутном предисловии показать несостоятельность остающегося в них и предать его забвению.

Я пришел в литературу со своими запросами живости и яркости, отчасти сказавшимися в первой редакции книги «Поверх барьеров» (1917). Но и она претерпела уже некоторые искажения. Я был на Урале, а издатель, плативший этим дань футуризму, приветствовал опечатки и типографские погрешности, как положительный вклад в издание, и выпустил книгу, не послав мне корректуры.

Какие-то свежие поты были в нескольких стихотворениях книги «Сестра моя жизнь». Но уже «Темы и Вариации» были компромиссом, шагом против творческой совести: такой книги не существует. Ее не было в замыслах, в намерении. Ее составили отходы из «Сестры моей жизни», отброшенный брак, не вошедший в названную книгу при ее составлении.

Дальше дело пошло еще хуже. Наступили двадцатые годы

с их фальшью для многих и перерождением живых душевных самобытностей в механические навыки и схемы, период для Маяковского еще более убийственный и обезличивающий, чем для меня, неблагополучный и для Есенина, период, в течение которого, напр[имер], Андрею Белому могло казаться, что он останется художником и спасет свое искусство, если будет писать противное тому, что он думает, сохранив особенности своей техники, а Леонов считал, что можно быть последователем Достоевского, ограничиваясь внешней цветистостью якобы от него пошедшего слога. Именно в те годы сложилась та чудовищная поэзия, эклектически украшательская, отчасти пошедшая от конструктивизма, по сравнению с которой пришедшие ей на смену Твардовский, Исаковский и Сурков, настоящие все же поэты, кажутся мне богами. В разбор всей этой, и моей собственной, ерунды я вхожу только потому, что потом будут говорить о Ваших тетрадах.

Из своего я признаю только лучшее из раннего (Февраль, достать чернил и плакать... Был утренник, сводило челюсти) и самое позднее, начиная со стихотворений «На ранних поездках». Мне кажется, моей настоящей стихией были именно такие характеристики действительности или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюденной и точно названной частности, как в поэзии Иннокентия Анненского и у Льва Толстого, и очень горько, что очень рано, при столкновении с литературным нигилизмом Маяковского, я стал стыдиться этой прирожденной своей тяги к мягкости и благозвучию и исковеркал столько хорошего, что, может быть, могло бы вылиться гораздо значительнее и лучше.

Но, повторяю, только Вы сами и мое уважение к Вам заставляют меня касаться материй, не заслуживающих упоминания, потому что даже обладая даром Блока или Гёте и кого бы то ни было, нельзя останавливаться на писании стихов (как нельзя не прийти к выводу, сделав ведущие к нему посылки), но от всех этих бесчисленных неудач и недомолвок, прощенных близкими и поддержанных дурным примером, надо рвануться вперед и шагнуть к какому-то миру, который служит объединяющею мыслью всем этим мелким попыткам; надо что-то сделать в жизни; надо написать философию искусства, новую и по-новому реальную, а не мнимую и кажущуюся; надо написать повесть о жизни, заключающую какую-то новость о ней, действительную, как открытие и завоевание; надо построить дом, которому все эти плохо написанные стихи могли бы послужить плохо притёсанными оконными рамами; надо *после* этих стихов, как после неисчис-

лимо многих шагов пешком, оказаться на совсем другом конце жизни, чем до них [...]

Итак, что́ я хочу всего настоятельнее и прежде всего сказать Вам? Пусть все написанное послужит Вам ступенью к дальнейшему совершенствованию. Я говорю о Вашем внутреннем совершенствовании, о совершенствовании главной Вашей, наиболее Вашей мысли в жизни, о совершенствовании какого-то Вам ведомого (это Ваш секрет) излюбленного поворота воображения или сосредоточения сил, почти predeterminedного и в котором Вы читаете свое предназначение. Но не о совершенствовании стихописания (избави боже), потому что никакие стихи, и написанные гораздо лучше, не самоцель и, сами по себе, яйца выеденного не стоят, — это Вы сами знаете, это знает проявленная Вами даровитость.

В заключение все же немного о Ваших стихах. Я, по-моему, уже достаточно расправился с самим собою и не буду усложнять разбора Ваших грехов постоянными сравнениями со своими.

1) Удивительно, как я мог участвовать в общем разврате неполной, неточной, ассонирующей рифмы. Сейчас таким образом рифмованные стихи *не кажутся мне стихами*. Лишь в случае гениального по силе и ослепительного по сжатости содержания я, может быть, не заметил бы этой вихляющей, не держащейся на ногах и творчески порочной формы.

2) Ваша сильная сторона — «Волшебный мир всеобщих соответствий», строчки и строфы с образно хорошо воплощенными черточками природы и жизни: Перчаток скрюченный комок. — И безголовое пальто, Со стула руки опустив. — Гребенка прыгает в углу, Катаясь лодкой на полу. — В колючих листьях огуречных. — И запах пригоревшей каши Напоминает шоколад. — Тяжелый лебедь шлепается в лужу. — Хотели б ветки сбросить тяжесть, Какая им не по плечам. — Огонь перелетает птицей, Как ветром сорванный орел. — Мне не забыть рябых озер, — Пузатых парусов. — Гравюру мороза в окне. — Ползет, как кошка по карнизу — Изодранная в кровь заря. — В подсвечниках сирень... Волнистым льдом, оплывшим стеарином Беспомощного горного ключа. — Но разглядев мою подругу, Переглянулись зеркала.

3) Ваша слабая сторона, отрицательное начало, подтачивающее все Ваши удачи, все счастливые Ваши подступы и живые вступления к теме, это Ваши частые, почти постоянные переходы от фигур и метафор, основанных на действительно существующих ощущениях, к игре разнозначительными оттенками слова, к голой словесности, к откровенному каламбуру. Неужели и в этом виноват только я? Неужели

Вы не замечаете разрушительного, обесценивающего действия этого элемента, подрывающего, подтачивающего все Ваши добрые достижения тем вернее, что почти всегда Вы начинаете Ваши длинные, зачастую растянутые стихи с обрисовки действительно виденного или пережитого, а когда этот неподдельный запас истощится (тут бы и кончить стихотворение), приписываете к нему многословное и натянутое каламбурное дополнение, производящее впечатление рассудочной неподлинности. Или, м[ожет] б[ыть], я чего-то не понимаю! Я ведь и «романтическую иронию» не очень-то жалую [...]

Но иногда, когда эта игра не так оголенно упирается в общеупотребительные выражения и поговорки, т. е. когда она не сведена так явно и сознательно только к речевому остро словию, а сверх фразы заключает в себе и что-то иное, эта фигура не только приемлема, но бывает часто и хороша [...]

4) Жалко, что эта умственная напряженность мешает Вам повериться задаткам лирической цельности, которая Вам свойственна и прорывается отдельными строфами: Им тоже, может статься, Хотелось бы годок Не знать радиостанций и авиадорог.— Где юности твоей условия, Восторженные города, Что пьют подряд твое здоровье, Всегда, всегда.— И в снежной синей пене Тонули бы подряд Олени и тюлени, Долины и моря.— Я писал о чем попало, Но свою имел я цель. В стекла била, завывала И куражилась метель.

Но этой легкости и стройности надо подчинять не отдельные четверостишия, а целые стихотворения [...]

Итак, чтобы подвести итог этим разговорам о стихах, вот мое общее по ним заключение, мое мнение. Вы слишком много чувствуете и понимаете от природы и пережили слишком чувствительные удары, чтобы можно было замкнуться в одни суждения о Ваших данных, о Вашей одаренности. С другой стороны, слишком немолодо и немилостиво наше время, чтобы можно было прилагать к сделанному только эти облегченные мерил.

Пока Вы не расстанетесь совершенно с ложною неполною рифмовкой, неряшливостью рифмы, ведущей к неряшливости языка и неустойчивости, неопределенности целого, я, в строгом смысле, отказываюсь признать Ваши записи стихами, а пока Вы не научитесь отличать писанное с природы (все равно с внешней или внутренней) от надуманного, я Ваш поэтический мир, художническую Вашу природу не могу признать поэзией. Все это я говорю «в строгом смысле», но в творчестве никакого смысла, кроме строгого, и не существует. И зачем мне щадить Вас? Вы не бездарны и с жизнью свя-

заны очень тесною связью высокой художественной восприимчивости, явствующей из Ваших строк. Если бы даже двадцать Пастернаков, Маяковских и Цветаевых творили беззакония, расшатывая свои собственные устои и расковыливая враждебные им силы дилетантизма, все равно, эта Ваша связь с жизнью, а не их пример, давно должна была подсказать Вам, что Вы себя и Ваши опыты должны подчинить дисциплине более даже суровой, чем школа жизни, такая строгая в наши дни.

Но довольно о стихах. Я бы о них не писал и я не писал бы Вам, если бы мне не верилось, что атмосфера в будущем, м[ожет] б[ыть], уже недалеко, смягчится, что у Вас будет простор и выбор, когда Вам понадобится более вольный и менее стесненный взгляд. И вот с этой целью, чтобы отвести Ваш взор, слишком прикованный к стихам (все равно своим и чужим), прикованный слишком колдовски, мелко и слепо, я и написал Вам это все. Будьте здоровы. Не сердитесь на меня. Я верю в Ваше будущее.

Ваш Б. Пастернак.

P. S. Для проверки своего мнения я показал Ваши книжки и свое письмо жене, женщине из военной среды, человеку здоровому, уравновешенному и скорее старого закала, не склонному к вольностям новаторства, левизне и декадентщине. Она бегло, поверхностно просмотрела несколько стихотворений и, прочтя письмо, сказала: «По-моему, очень талантливо, и ты отозвался слишком строго, пристрастно и субъективно. Я знаю твои взгляды, но нельзя их навязывать другим». Так что, может быть, я несправедлив.

Б. П.

И я упустил сделать главное, поблагодарить Вас за присланные книжки и за доброе Ваше отношение ко мне, незаслуженное. [Далее рукой Г. И. Гудзь.] Он сказал, что он писал так, как говорил сам с собой, что потому так много и строго написал, что это большое, настоящее творчество, что это «серьезный случай» в литературе.

7 марта 1953

Дорогая Галина Игнатьевна!

Благодарю Вас за пересылку письма Шаламова. Очень интересное письмо. Особенно верно и замечательно в нем все то, что он говорит о роли рифмы в возникновении стихотворения, о рифме, как орудии поисков. Его определение так пронизательно и точно, что оно живо напомнило мне то далекое время, когда я безоговорочно доверялся силам, так им охарактеризованным, не боясь никакого беспорядка, не запо-

дозривая и не опорочивая ничего, что приходило снаружи из мира, как бы оно ни было мгновенно и случайно.

С тех пор все переменялось. Даже нет языка, на котором тогда говорили. Что же тут удивительного, что, отказавшись от многого, от рискованностей и крайностей, от особенностей, отличавших тогдашнее искусство, я стараюсь изложить в современном переводе, на нынешнем языке, более обычном, рядовом и спокойном, хоть какую-нибудь часть того мира, хоть самое дорогое (но Вы не думайте, что эту часть составляет евангельская тема, это было бы ошибкой, нет, но издали, из-за веков отмеченное этой темой тепловое, цветное, органическое восприятие жизни).

Не удивляйтесь, что на письмо Шаламова я отвечаю Вам, а не ему, потому что так обстоятельно, как я хотел бы написать ему, я не в состоянии [...]

Февральская революция застала меня в глуши Вятской губ. на Каме, на одном заводе. Чтобы попасть в Москву, я проехал 250 верст на саних до Казани, сделав часть дороги ночью, узкою лесной тропой в кибитке, запряженной тройкою гусем, как в «Капитанской дочке».

Нынешнее трагическое событие застало меня тоже вне Москвы, в зимнем лесу, и состояние здоровья не позволит мне в дни прощания приехать в город. Вчера утром вдали за березами пронесли свернутые знамена с черною каймою, я понял, что случилось. Тихо кругом. Все слова наполнились до краев значением, истиной. И тихо в лесу.

Всего лучшего [...]

Ваш Б. П.

«НИ ДНЯ БЕЗ СТРОЧКИ»

(Из дневников и воспоминаний Ю. К. Олеша)

Публикация Н. Г. Королевой

«Nulla dies sine linea» («Ни одного дня без чёрточки») — эти слова римского писателя и ученого Плиния Старшего о древнегреческом художнике Апеллесе использовал в названии своей последней книги «Ни дня без строчки» Юрий Олеша.

Ю. К. Олеша (1899—1960) — писатель сложной судьбы. Начав свой литературный путь в Одессе поэтом, потом — в Москве, в железнодорожной газете «Гудок», где печатались его стихотворные фельетоны под псевдонимом Зубило, Олеша уже в конце 1920-х годов становится популярным писателем. Он — автор известного романа «Зависть», романтической сказки для детей «Три Толстяка», сборников рассказов «Любовь» и «Вишневая косточка».

Роман «Зависть» был высоко оценен А. М. Горьким. В письме к С. Н. Сергееву-Ценскому от 7 сентября 1927 года он писал: «Мне кажется — Вы несправедливо оценили Олешу. У него есть серьезнейшие признаки несомненного дарования». (М. Горький. Собр. соч. М., 1956, т. 30, с. 33).

Пьесы Олеша были широко приняты ведущими театрами Москвы. Пьеса «Заговор чувств» была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова в 1929 году. Постановка пьесы «Три Толстяка» была осуществлена МХАТом в 1930 году, а в 1931 году пьеса «Список благодетелей» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в своем театре.

В 1958 году в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась премьера спектакля «Идиот». Автором инсценировки был Юрий Олеша.

А еще раньше, в 1956 году, в «Избранных сочинениях» Олеша (М., 1956) и в сборнике втором «Литературной Москвы» (М., 1956) были опубликованы записи Олеша под названием «Ни дня без строчки». Это было первое знакомство читателей с будущей книгой Олеша.

Идея создания книги о себе возникла у Олеша еще в 1930 году, когда он начал писать дневник. В архиве писателя сохранилось более пятисот его записей, сделанных в разные годы. Это мысли о себе, о писательском труде, о своем видении мира, о наблюдениях природы, о своем прочтении классиков русской и зарубежной литературы, об ассоциациях, вызываемых прочитанными книгами. Эти записи, наряду с воспоминаниями, очерками о писателях, художниках, артистах, и

составили книгу Олеши. Над ней он работал с 1950-х годов, пополняя ее постоянно, но завершить не успел...

Книга была подготовлена к печати Виктором Шкловским, женой писателя О. Г. Олешей (Суок) и литературоведом М. П. Громовым. Она была издана в 1965 году издательством «Советская Россия». Издание книги в рамках однотомника Олеши «Избранное» в 1974 году было дополнено новыми неопубликованными записями Олеши.

При описании архива Олеши, который поступил в ЦГАЛИ СССР в 1979 году, были обнаружены страницы дневников, наброски воспоминаний, ранее не публиковавшиеся или опубликованные частично и в вариантах. Они и предлагаются здесь читателю (ф. 358, оп. 2, ед. хр. 512, 528, 532, 534, 535, 536, 537).

Публикуемые фрагменты дневниковых записей и воспоминаний Олеши охватывают период с 1930 года по 1950-е годы и в основном расположены по хронологии их написания. Эти материалы не нуждаются в подробных комментариях. Они говорят сами за себя.

Публикацию открывает запись от 15 марта 1930 года, посвященная началу работы В. Э. Мейерхольда над пьесой Ю. К. Олеши «Список благодеев», которую Олеша закончил в 1931 году. Премьера спектакля состоялась 4 июня 1931 года.

Книга о В. Э. Мейерхольде, задуманная Олешей, так и не была написана. Тем более интересна эта запись, представляющая собой попытку дать портрет Мейерхольда в процессе творческой работы, передать стиль его работы, а главное, свое отношение к Мейерхольду. Частично эта запись использована в воспоминаниях Олеши о Мейерхольде (Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967, с. 361—364).

Далее идут записи, отражающие творческие контакты писателя с Художественным театром. Здесь зафиксированы последние репетиции спектакля «Три Толстяка» накануне премьеры, которая состоялась 24 мая 1930 года. Постановщиком спектакля был Н. М. Горчаков, художественное руководство осуществляли Вл. И. Немирович-Данченко и И. М. Москвин. В спектакле участвовали ведущие артисты театра. В роли Суок выступила молодая артистка В. Д. Бендина.

Многие страницы записей посвящены анализу и оценке своего писательского труда. Они свидетельствуют о большой взыскательности художника к своей работе, отличаются суровой беспощадностью к себе, в них весь Олеша, сомневающийся, неуверенный в себе и в то же время чувствующий большие творческие силы и желание реализовать их. В них читатель

находит ответ, почему писателю было так сложно и трудно работать.

Объем творческого архива Олеси опровергает бытовавшее мнение о том, что Олеша долгое время ничего не писал. В его архиве насчитывается более восьмисот рукописей, большинство из которых остались незавершенными и сохранились в многочисленных вариантах и черновых набросках. Среди них социально-философский роман «Нищий», антифашистские пьесы «Бильбао», «Только народ бессмертен», пьеса «Смерть Занда», которая по своему идейному замыслу перекликается с романом «Нищий». Отдельные сцены из пьесы, над которой Олеша работал с 1929 по 1933 год, были прочитаны автором творческому коллективу Художественного театра. Пьеса понравилась Вл. И. Немировичу-Данченко, одобрительно отозвался о ней также артист и режиссер МХАТа И. М. Раевский.

В записях обращают на себя внимание размышления Олеси о культуре современной интеллигенции. В этой связи интересны записи по поводу итальянского живописца конца XV — начала XVI века, основоположника искусства Высокого Возрождения, Джорджоне. В приведенном разговоре Б. Н. Ливанова с Олешей, очевидно, имеется в виду картина Джорджоне «Мадонна со св. Франциском и Либералием» («Мадонна да Капельфранко»).

Интересны записи о А. С. Пушкине, Н. В. Гоголе, Ф. М. Достоевском, Ж.-Ж. Руссо, П. Мериме, Эдгаре По.

Большое место в записях Олеша отводит своим современникам, деятелям литературы и искусства, с которыми ему приходилось работать, дружить или просто беседовать. Среди них: В. В. Маяковский, В. И. Качалов, Б. Н. Ливанов, А. А. Игнатъев, С. С. Наровчатов, М. М. Штраух, сыгравший роли Маржарета в спектакле «Список благодетелей» и Цитронова в фильме «Строгий юноша», М. М. Зощенко, с которым Олеша выступал на литературном вечере в зале Ленинградской филармонии 16 марта 1930 года. Вероятнее всего, Олеша читал на этом вечере отрывок из пьесы «Список благодетелей».

Завершают публикацию наброски воспоминаний Олеси о А. М. Горьком. Это — один из наиболее полных вариантов уже публиковавшихся воспоминаний (см. Октябрь, 1961, № 8, с. 14). Они рассказывают о первой встрече Олеси с Алексеем Максимовичем, которая произошла в Москве, вскоре после выхода в свет романа «Зависть».

Конечно, не со всеми оценками, характеристиками Олеси

можно согласиться, они порой очень субъективны, но всегда самостоятельны и оригинальны.

Публикуемые здесь дневники и воспоминания Олеши могут вполне пополнить книгу писателя «Ни дня без строчки» и тем самым подтвердить слова драматурга А. К. Гладкова, сказанные о ней: «Вероятно, в дальнейшем состав книги можно еще расширить за счет рукописного фонда Ю. К. Олеши. Это будет новое чудо — писатель умер, а книга его продолжает расти...» (Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975, с. 280). Купюры обозначаются отточиями.

15 марта 1930 г.

Я решил написать книгу о том, как Мейерхольд ставил мою пьесу. Ненавидя беллетристику, с радостью хватаюсь за возможность заняться такой литературой факта. Ненавижу я беллетристику вероятней всего от сознания своего беллетристического бессилия. Я начал с поэзии. Не так, как все, имеющие в начале своей литературной судьбы стихотворные грехи, которых приходится впоследствии стыдиться — но профессионально: я думал впоследствии быть стихотворцем. Однако перешел на прозу. Но остался поэтом в литературном существе: то есть лириком обрабатывателем и высказывателем самого себя. Фабула о чужих мне не дается. Впрочем, оправдание, возможно, и натянутое. Потому что Пушкин, перейдя на прозу, стал изысканным фабулистом. И тут мне хочется по секрету сказать кощунственную вещь... А именно, что вся изысканность пушкинской прозы — есть результат подражания Мериме. Мне стыдно и жутко: я оскорбляю Пушкина. И действительно, мне кажется, что величайшим русским гением был Гоголь. Казаки в «Тарасе Бульбе» стоят сивые, как голуби. И душа из убитого казака вылетает, оглядываясь и дивясь, что так рано вылетела из молодого и могучего тела. А думая о прозе Пушкина, я вижу эмалевую фабулу, вижу плоскостную картинку, на которой нерусский, глубоко литературный незнакомец стреляет из пистолета в какой-то портрет.

Однако сам Гоголь говорит, что Пушкин дал ему тему «Мертвых душ». Может быть, потому и подзаголовок у них «поэма». Словом, я терплю крах...

Вчера читал окончательный вариант моей пьесы труппе. Читка происходила в темном зале, на сцене. Стол был освещен с боку прожектором, который озеленил лицо Мейерхольда. Я читал хорошо, в некоторых местах испытывая большое удовольствие от приподнесения слушателям того, что напи-

сал сам. И, испытывая удовольствие, прекрасно владел голосом, интонациями и легко устанавливал абсолютную тишину там, где она требовалась. Мейерхольд писал на листках, производя распределение ролей. Комбинировал. Он в очках. Сказочен. Доктор. Тетушка из сказки. Замечателен.

В театре своем — он диктатор. Его уважают предельно, подхватывают восторженно каждое проявление его личности: бытовое, товарищеское, артистическое, — подхватывают на смех, полный любви и добродушия, или на тишину, которая разразится, когда он уйдет, горячим обсуждением внутри каждого и между всеми, — и затем вылетит из театра в виде идеи, правила, канона.

Театральный мир поклоняется Мейерхольду и ненавидит его. Он истинный гений, артист, дитя, скандалист. Есть люди, стоящие посреди семьи, посреди дома, — на них скрещиваются симпатии, огорчения, борьба склонностей и характеров остальных членов семьи, — они стоят посреди дома, и дом без них перестает жить. Если искусство наш дом, — то Мейерхольд стоит посреди этого дома.

Он скандалист. Он снимает пиджак на эстраде. На нем свитер — полосатый: из двух цветов — голубой и коричневый. Он сед. Волосы стоят дыбом. Просвечивает кожа между ними — розовая, как парик. Он в очках. Он запрокидывает лицо. Длинный нос его поднимается. Очки стоят поперек носа. Он волшебник, доктор магии.

О себе он говорит: «Я произошел от лошади». И иногда я воображаю сон... путь мой где-то по мокрой земле, весной, по рытвинам, где-нибудь по Петровскому шоссе... или в другом месте... и я бегу вприпрыжку... куда, не знаю. Это ведь сон, воображение, может быть, кусочек из будущей прозы... Я бегу, и натыкаюсь в рытвине на череп лошади, — и поднимаю его... Легкая кость. Она выветрилась, она сквозит глазницами. И в блеске заходящего солнца загорается в глазнице паутинка — и она горит радугой... Маленькая короткая радуга стоит на круге глаза... И я думаю: это голова Мейерхольда. Это оформится, это прозвучит в каком-то месте повести о себе, в которой я вспомню, что впервые я увидел Мейерхольда на экране в фильме «Портрет Дориана Грея» — в кинотеатре «Урания» в Одессе, куда привели нас, гимназистов шестого класса, смотреть эту фильму, потому что учитель русского языка затеял рефераты, — и выбрал тему об Уайльде... Предполагал ли я тогда, что Мейерхольд будет ставить мою пьесу.

После чтения пьесы Мейерхольд огласил распределение ролей. Выслушали в тишине. Он тактичен. Чтобы не обидеть

никого, он предложил делать заявки на исполнение той или иной роли в дальнейшем...

Роли распределены. Пьеса сдана в машинку. Послезавтра, т. е. шестнадцатого, — каждый исполнитель получит свою тетрадку.

Расходятся.

Меня начинает тревожить: пьеса не понравилась.

Мейерхольд говорил: гениальная! Приятно верить, но Мейерхольд не только артист, он кроме того еще и директор театра, и над ним — промфинплан и обязательство поставить определенное количество пьес. А может быть, пьеса моя средняя, обыкновенная пьеска — и больше ничего.

Нет, в глубине души я уверен: пьесу я написал замечательную...

— В вашей пьесе есть яд, — сказал Мейерхольд.

— Какой? — спросил я.

— Как у Бальзака.

Что это значит, не понял. Я очень люблю, когда меня хвалят. Когда не хвалят, напрашиваюсь на похвалу. Когда хвалят, испытываю неловкость и перевожу разговор. Но если долго не хвалят, страдаю, — хочу быть лучше всех, а когда испытываю сознание истинного успеха, хочу снизиться и распределить успех на каждого, даже непрichaстного, но рядом стоящего человека.

17 марта [1930 г.]

Ленинград.

Вчера был удар по мне. Выступал в зале Филармонии с писателями. По-моему, успеха не имел. Правда, выступал вначале, третьим номером и после прозаика — обычно следует между двумя прозаиками выставлять поэта.

Успех-то, конечно, был и порядочный, но могло бы быть лучше. Я читал сцену из пьесы — первую, наиболее разговорную. Однако слушалась хорошо. Успокаиваю себя таким образом ссылками на объективные причины: дескать, после прозаика, дескать, сцена разговорная и т. д. Не в том дело.

Но, впрочем, закон, установленный опытом: поэты бесконечно лучше принимаются публикой, чем мы...

Всех перекрыл Михаил Михайлович Зощенко. Этот человек, маленький, поджарый и прямой, — чрезвычайно осанистый, несмотря на щуплость, — стал рядом с кафедрой, положил листки, следовательно, сбоку и с выражением почти военного презрения на лице читал свой рассказ. Он читал железным голосом вещь, вызывавшую ежесекундные раскаты хохота. Так читают лозунги, тезисы, воззвания.

Волновался мой дорогой Миша Зоценко, побледнел, даже позеленел как-то.

Слава! Его страшно любит публика. Когда председатель объявил его, выходявшие с полноту вернулись... Шумное движение произошло в зале, люди стали пересаживаться поближе.

Замечательный, поистине замечательный русский писатель — Зоценко!..

Позавчера перед отъездом зашел к Мейерхольдам. Беседа с художником. Художником спектакля будет С. Е. Вахтангов. Собственно так: Мейерхольд сказал: «Художником буду я сам».

13 апреля 1930 г.

Вместо того, чтобы начать писать роман, я начинаю сегодня писать дневник. Читатель любит мемуарную литературу. И — честно говоря — я сам с большим наслаждением читаю дневники, воспоминания, сборники писем. Это гораздо интересней беллетристики, гораздо увлекательней. Ни с чем несравнимый интерес возникает при чтении такого рода книг. Пусть хранит меня судьба от беллетристики! Ни в коем случае не марать, не зачеркивать, записывать все, что придет в голову...

Тревожная в этом году весна...

Наше поколение (тридцатилетних интеллигентов) — необразованное поколение. Гораздо умней, культурней, значительней нас были Белый, Мережковский, Вячеслав Иванов. И совершенным гигантом был, очевидно, в свои тридцать лет — Достоевский. Мы не открываем никаких Америк. Подумать: все уже было, все мысли, которые кажутся открытием — уже, между прочим, в придаточном предложении были высказаны Достоевским! А наша культурность — это «Викторина». Мы возвращаемся с прогулки и говорим женам за вечерним чаем: А знаешь, Сервантес был каторжником на галерах. И жены нас уважают. Или: Знаешь, кто такие венгры? Венгры — монголы. Говорят, что они потомки гуцнов.

Такова культурность тридцатилетних интеллигентов. Какова же культурность остальных, не интеллигентов, молодежи?

Я кончил восемь классов гимназии. Потом учился в университете на двух курсах юридического факультета. Ничего не усвоил за эти два университетских года. Сдал только один зачет: теория права... Капитальные знания — из гимназии: география, история. Потом читал. Читал немного. Например,

совершенно не читал Диккенса. Совершенно не знаю Дарвина, Спенсера, ни одного философа — Канта, Гегеля. Сведения о них такого же викторинного характера — Гегель — диалектика, Кант — трансцендентальные предпосылки (а что это значит — понятия не имею). Диалектика — искусство спорить (из словаря, первое значение). Кант — идеалист. Называл себя — критик. Жил в Кенигсберге. Жене за чаем: А знаешь, Кант в течение тридцати лет совершал одну и ту же прогулку. И жена уважает. А кто поставил диалектику Гегеля на ноги? Маркс? Ничего не знаю. В разговоре пускаю пыль в глаза. И как-то выходит, не путаю, не обнаруживаюсь, — напротив, очень многие меня считают культурным, и я даже имею смелость в своих произведениях скорбеть о разрушении культуры прошлого, как будто я знаю ее! Сплошной обман, очковитрательство: только имена знаю и больше ничего. И от имен прошибает дрожь, иногда выступают слезы: Джорджоне!

На днях смотрел в Художественном театре «Отелло». Боря Ливанов играет Кассио. И вот я воскликнул, разговаривая с кем-то в антракте: Ливанов похож на ангела Джорджоне. А почему — не знаю. И есть ли ангелы у Джорджоне, и что общего у Ливанова, играющего Кассио, — с ангелом? А собеседник между тем сказал: да-да! — и в глазах его я прочел то остановившееся внимание, которое появляется у человека, в одну секунду передумавшего много; затем я вспомнил: накануне премьеры сам Ливанов сказал мне: мой грим и костюм — Джорджоне! Представляешь себе? — Я представил себе рыцаря. — Черные латы, — сказал Ливанов. — Я представил рыцаря в черных латах. Этот рыцарь превратился в ангела. И никто не протестовал. Напротив: всем понравилось: ангел Джорджоне...

5 мая [1930 г.]

...Видел в парикмахерской человека, каким хотелось бы самому быть. Его брили. Очевидно, крестьянин. Лицо солдата, лет сорока, здоровый, губы вроде как у Маяковского, блондин. Это то лицо, которое хотелось бы назвать современным интернационально мужским: лицо пилота: современный тип мужественности. Такой человек стоит где-то между храбростью, великодушием и техникой. Перелетает через океан, любит мать, удерживает за колесо автомобиль, скатывающийся в реку, появляется при падении электрического провода на улице и оказывается в резиновых перчатках на вершине приехавшей лестницы. Кто был этот клиент в парикмахерской?

Вероятно, бывший командарм, ныне работающий дип-

курьером. Европейское платье, элегантный (откуда? от воинскости?). Брил его, очевидно, тоже крестьянин, только похуже: кулацкого вида, карикатурно почтенный. Думаю: мужик мужика бреет. Мужик вымыл мужику голову, а затем взял электрическую штуку для просушки (нечто алюминиевое, с виду — пистолет). Думаю: мужик мужику сушит волосы электричеством, данным человечеству на службу Эдисоном. Приятно мечтать, умиляться, вызывать в спине дрожь эстетического свойства. Эдисон! Восемьдесят лет Эдисону. То есть он родился тогда, когда жил Гоголь. То есть — освобождали крестьян, убили Александра II, Нечаев сидел в бастионе, Гаршин падал в пролет лестницы, Тургенев писал, Достоевский, Толстой был молод — сколько всего, какая давность! — сколько начал и крахов, сколько исторических линий, какая архитектура истории, история всей русской интеллигенции — и затем дальше — вот уже последние годы: Ленин, революция, смерть Есенина и смерть Маяковского — опять грандиозный камень этой архитектуры — и все время живет и работает Эдисон — живет весь век Эдисон, давший всему миру — от Александра II до Маяковского, который застрелился, электрическую лампу, телефон, трамвай... Мы были Гамлетами, мы жили внутри — Эдисон был техник, он изобретал — всему миру, всем одинаково, вне обсуждения правильности или неправильности наших взглядов на жизнь, не замечая нас, не интересуясь нами...

7 мая [1930 г.]

...С утра в театре. Репетиции «Толстяков». Чувствую, что могу дать ряд ценных замечаний, молчу. Почему молчу — неизвестно. Ведет репетиции — Москвин. Бешеный темперамент — в пятьдесят шесть лет. Головастый, лобастый — щелкунчик. Первое впечатление ошибочно. Думал сперва: актер! То есть — как все актеры. Ну этот, может быть, выше: передвижник... Потом разглядел иронию, юмор человеческий (не от сцены, не от ролей), понравился, стал импонировать. Он — мужчина, может вдруг вызвать зависть. Я завидую умеющим проявлять достоинство. Ходит в черном костюме, давно шитом; седой, красный, в пенсне, мясистое, но твердое лицо. Показывая актеру, как кричать — кричит чистым, очень сильным, звонким голосом. Раскоряка.

Эпоха. Пьеса моя будет идти в Художественном театре. Я автор Художественного театра: Метерлинк, Чехов, Андреев и я. Вы только подумайте. И для Андреева ведь — это было достижением: поставить пьесу в Художественном театре. И вот и я, маленький гимназист, житель Одессы, папин и мамин

сын — тоже стал автором знаменитого театра. Качалов! Я болел тифом в 1919 году в Одессе, сестра вернулась с концерта и рассказывала мне, как исполнял Качалов монолог Анатемы. Она говорила что-то о его шепоте. Все спуталось, не помню. Сестра, заразившись тифом от меня, умерла. Теперь я встречаю Качалова в коридоре театра, как встречал его Чехов. Голуболицый господин, чрезвычайно деликатный Качалов. Я стал автором Московского Художественного театра...

[7 мая 1930 г.]

Маяковский имел привычку цитировать стихи. Какая-нибудь строчка к нему привязывалась: он то и дело повторял ее в течение нескольких дней... Говорят, что незадолго до смерти такой дежурной строчкой была у него следующая — из «Отелло»: «Я все отдам за верность Дездемоны». За игрой на биллиарде. Удар. Удачно. Довольство. Отходит, беря кий на себя — в длину и: «Я все отдам за верность Дездемоны». Не вслушиваясь, конечно. А его спросили: Вы — что? — смотрели «Отелло» во МХАТе? Он озверел. — Вы с ума сошли?! Никто не смел даже допустить, что он, Маяковский, может побывать во МХАТе.

Он, ненавидевший старое, прошлое, академизм, толщу мнений, установленностей, — ненавидевший классиков — он, для кого Художественный театр был знаком старья, прошлого, того, во что бил он, кроша, всю жизнь — он застрелился из-за актрисы Художественного театра (пусть повод!) и был на смертном одре гримирован гримером Художественного театра.

Прости мне пошлую мистику, абсолютно беспощный человек...

8 мая [1930 г.]

...Сегодня на репетиции восторгался талантом актрисы Бендиной. Чувство беспредельной, нежной благодарности испытываю, когда слушаю и смотрю, как актеры играют написанные мною роли. Вот для этого, значит, я и пришел в мир: сочинять роли, делать очень странную, неизвестно для чего и почему существующую вещь, называемую искусством. Милые и дорогие актеры, мы спаяны все вместе — я с моим умением выражать мысли словами, вы — с вашим умением изобразить в живом виде то, что [пришло мне] в голову, т. е. мою же собственную, но трансформировавшуюся жизнь.

[1938 г.]

Существует мнение о том, что я не пишу. Я хочу объяснить, в чем дело. Когда говорят, что я не пишу, то, очевидно,

выражают свое неудовольствие по поводу того, что я не выпускаю книг, имеют в виду [отдачу] готовой законченной продукции. Я думаю, что именно в этом смысле должен я понимать это мнение о том, что я не пишу. Действительно, готовой продукции у меня сравнительно немного. В этом году как раз исполняется десять лет с тех пор, как я вступил в ряды писателей, если считать этот срок с момента выхода в свет «Зависти». За десять лет я опубликовал два романа «Зависть» и детский роман «Три Толстяка», затем три пьесы, книгу рассказов, два киносценария, ряд статей в газетах и журналах. Это, конечно, немного.

Значит ли то, что я не выпускаю готовой продукции — что я не пишу вообще... Это впечатление абсолютно неверное. Я пишу очень много. Любой из товарищей, который пожелал бы проверить, может прийти ко мне, и я покажу ему тюки рукописей. Я просто не умею писать быстро и легко...

[1930-е гг.]

Когда писатель пишет о себе, то он пишет обо всех. В том случае, конечно, если этот писатель — хороший. Читая «Исповедь» Руссо, узнаешь себя. Иногда приходишь в восторг, находя сходство между собой и таким человеком, как Руссо, — иногда сгораешь от стыда.

Можно сказать, что лучшие книги мира написаны от первого лица: «Гулливер», «Робинзон», «Крейцерова соната». Очень многие романы. Пожалуй, романы Достоевского написаны от первого лица.

Народный артист Качалов идет вечером по Камергерскому переулку в театр играть «Воскресение». Осень. Я иду навстречу. Мы раскланиваемся. — Здравствуйте, Юрий Карлович! — говорит он знаменитым баритоном и широко снимает фетровую шляпу. Фетровым кажется и пальто его. Лампы освещают голубую волну кашне. Не было в моей жизни человека деликатней, чем Василий Иванович Качалов. Толпа спешит на спектакль. Росту я маленького, в толпе не видно меня, я иду под окнами, но он замечает и узнает меня.

[1940-е гг.]

Я больше не буду писателем. Очевидно, в моем теле жил гениальный художник, которого я не мог подчинить своей жизненной силе. Это моя трагедия, заставившая меня прожить по существу ужасную жизнь...

Я начинал писать ничего не обдумав. Я садился к столу, на котором лежала кипа бумаги, брал лист и, написав одну-

две строки, тотчас же зачеркивал их. Тут же я повторял то же начало с некоторыми изменениями и опять все зачеркивал. Зачеркнутой оказывалась вся страница. Причем я зачеркивал не просто, а почти рисуя. Страницы получались красиво зачеркнутыми, производящими такое впечатление, как будто все живые строчки на них закрыты решеткой. Близкий человек смотрел на эти страницы со слезами. Ужас в том, что количество этих страниц обычно вырастало до огромного количества — до сотен и десятков сотен — а текста, идущего подряд, почти не было. Работоспособность моя была огромной, я мог просиживать за столом по двенадцать часов, кидая во все стороны страницы, похожие на виноградники. Так могло продолжаться несколько месяцев, во время которых мне казалось, что я работаю над пьесой или повестью. Между тем это было совершенно непродуктивное препровождение времени, так как за эти несколько месяцев мне не удавалось написать даже одной сцены или одной главы.

Внезапно наступала смертельная усталость и наступало утро, когда я бывал охвачен тоской при одной мысли, что нужно сесть за стол. Все написанное мной оставалось лежать на столе непокрытое, жуткое, как имущество индуса, умершего от чумы.

[1950-е гг.]

В Москве происходит состязание конькобежцев на первенство мира. Встреченный мною у подъезда Малого театра Максим Штраух сказал, что для непосвященного зрителя интересен бывает только парад.

Штраух в щегольском пальто с бобровым воротником, моляв, чуток и, как кажется, утончен. Чем-то очень отдаленно (или, возможно, здесь как раз надо говорить «чем-то очень близко») напоминает известного мне в детстве доктора Главче (сейчас в Одессе есть клиника его имени — он был корифей — венеролог, а также в эпоху массового завшивения боролся с этим бедствием).

Возвращаюсь к Штрауху. Да нет, собственно все! На прощание, поскольку пришлось к чему-то, я показал ему, как иногда стоят на фотографиях идущие люди — застыв с подкинутой ногой или в этом роде. Он оценил, хохотал. Я повторил несколько раз, потом пошел... С ним связано творчество — он играл Маржарета, Цитронова.

...Когда-то я читал за кулисами Малой сцены МХТ «Смерть Занда». Шел спектакль. Кроме слушавших, прохо-

дили со спектакля раскрашенные артисты. В том числе и Равевский. Ему нравилась сцена со шляпой, которую Шлиппенбах забывал в шкафу.

Пьесу слушал Немирович, когда я прочел, что на «столе в рюмках выеденные яйца», он сперва улыбнулся, потом — в глазах слезы, понравилось.

...Когда-то, едуци с покойным Игнатьевым в автомобиле (куда мы ехали?) и сидя с ним рядом, я разговаривал с ним на тему о его заграничной жизни. Кстати говоря, разговаривая, он довольно сильно щелкал вас коленом по колену же... После каждой фразы «а?» — и щелк! «А?» — и щелк! Лошадь! Ведь он был кирасиром — кентавр!

Так вот разговариваем о его заграничной жизни, службе. Он перечислял, при каких дворах он был посланником, атташе. Я и посоветовал ему назвать книгу «Мои короли».

Целый ящик рукописей. Грязные, испачканные в чужих квартирах, в скитаниях листы. Пачки, перевязанные грубыми веревками, чуть не подтяжками. Жаль себя. Я хороший художник. Иногда отдельные листы ослепляют блеском...

Молодые поэты меня, кажется мне, любят. Это очень злые, очень [тонкие], очень гордые ребята. Таков Сергей Наровчатов, с большой трубкой, хорошо выделанной головой, на которой — лицо, уши, губы с завитушками, глаза как два челнока с голубыми гребцами... Похож на Александра I. Я стал писать хуже. Талант исчезает — да и не было его, как не было ничего, кроме стука Ваших каблучков — о, лунный свет!

Однажды я заметил, что теряю желание писать в смысле сочинять что-либо о вымышленных людях и их вымышленной жизни.

Это нежелание было непреодолимым, я понял: это катастрофа в моей писательской судьбе, конец.

Однако умение писать вообще меня не покидало.

Меня всегда удивляли и были непонятны мне люди, которые говорили о том, как тот или иной пианист или скрипач хорошо исполнял ту или иную вещь. Мне, честно говоря, совершенно все равно, как вещь исполняется. Мне важна сама вещь. Пусть она исполняется хоть свистящим на улице мальчишкой.

Я никогда не ощущаю разницы в исполнении — исполняет ли Тосканини или дирижер радиостудии.

Я заметил, между прочим, что люди, много говорящие об исполнителях, сами редко отдаются музыке: не напевают ничего, не насвистывают...

Мне кажется, что разговор об исполнителях — это комфортабельный разговор, равный разговорам о мебели, о поездках на курорт, о врачах.

Эдгар! Эдгар!

Я видел издание на английском языке с неизвестными мне его портретами. Один из них ошеломляет. Он в шляпе, в плаще, сидит именно присев, а не позируя. Может быть, это даже дагерротип... Лицо обращено на меня — на меня обращен этот взгляд, как бы съезжившийся от грусти видеть меня. Какое горе в этом взгляде! Вглядываешься в эти глаза, вглядываешься — что за особенность у них? Еще я не постигаю этой особенност[и], но от страха дрожь проходит по спине. Что за особенность, а? Что за особенность? А, мухи! Мухи роятся в этих глазах! Боже мой, что же, он мертвый? Нет, сверкают эти очи... Почему же мухи? И вот я понимаю: он не мертвый, нет, он несчастный — о, может ли он, подумает ли он, что нужно прогнать мух?

Там же одна из глав названа, как перевели мне, вопросом, который он некогда лично обратил к врачу. А почему я собственно сумасшедший, доктор?..

Был ли он сумасшедшим, Эдгар? Из произведений виден как раз прежде ум.

Он впервые предстал передо мной в виде силуэта, так как, когда я вошел в зал, он стоял спиной к окнам, за которыми заходило солнце. В зале было много людей, и все курили. Дым прямо-таки целыми стадами ходил по залу, и эти голубоватые волны окутывали его высокую и, как теперь казалось мне, черную фигуру.

Меня вызвали из другого помещения специально для того, чтобы познакомить с ним, и поэтому, когда я вошел, раздались возгласы:

— Вот он! Вот! Это Олеша! Вот он!

Кто-то взял меня за руку и повел по направлению к тому, стоявшему у окна. В течение секунды он все еще был для меня силуэтом (впрочем, с замиранием сердца я и в силуэте узнал нечто давно известное, знаменитое — может быть, он в это время поднял руку, чтобы коснуться усов), но вот следующая секунда — и я вижу его уже во всех красках

и объемах, каковое зрелище заставляет меня с особенной силой почувствовать, что моя жизнь есть именно путь: вот я подошел сейчас к утесу на этом пути. Тем убедительней для меня это ощущение, что стоящий передо мной высок, разноцветен и освещен солнцем.

«Так вот какой он!» — проносится у меня в мыслях. — Так вот какой вы! — говорит Горький.

Недавно вышел мой роман «Зависть», сразу доставивший мне известность в литературных кругах. Известен я и Горькому, который прочел роман еще в Сорренто, как это я знаю из письма его к Валентину Катаеву.

Он смотрит на меня, подергивая ус. Что он видит? Про себя я знаю, что успех уже вскружил мне голову... Видит ли он это? Я начинаю думать, что видит, и мне делается стыдно. Однако это переживание, которое я сам оценивал в эти мгновения как благородное, я тут же загнал куда-то вглубь души и дал волю как раз противоположному переживанию: «подумаешь, говорил я себе, Горький! Еще неизвестно, кто из нас пишет лучше!»

Наши взгляды встретились, и я увидел, что он смотрит на меня ласково. Чувство стыда залило меня, и этот стыд усиливался еще и от понимания мною того обстоятельства, что я, только что заносившийся против него, сейчас отдал бы жизнь за одно слово похвалы от него.

Этого особого слова не последовало. Он произнес несколько фраз вообще о молодых, о том, что вот, мол, как хорошо, что появляются молодые писатели. Представление меня Горькому собственно уже окончилось, собрание уже перешло, так сказать, к другому вопросу, а я все еще искал его взгляды... Такова была моя первая встреча с Горьким, отравившая меня жгучей жаждой быть признанным этим человеком.

Вскоре после этого дня, однажды, когда я был у Валентина Катаева, он вдруг снял телефонную трубку и соединился с кем-то — с кем именно, я не знал, так как это началось, так сказать, вне сферы моего внимания.

— А можно и Олеше прийти? — услышал я. — Да, да, Олеша. Можно? — Оказалось, он говорил с Екатериной Пешковой, женой Горького, по поводу какого-то, как видно, ранее полученного приглашения (Катаев — так как он посетил Горького в Сорренто — был с ним на правах более короткого, чем, скажем, я, знакомства).

— Пойдем к Горькому. Там сегодня Леонид Леонов читает новую пьесу.

Горький жил в Машковом переулке, недалеко от Мыльни-

кова переулка, где жил Катаев — там же на Чистых прудах. Просто — чтобы войти в подъезд Горького, нам нужно было всего лишь оказаться по ту сторону дома, в котором мы находились.

Кажется, пятый этаж — во всяком случае, высоко. Нам открывают дверь, мы в коридоре — темном, только с тем светом, который падает из открытой в конце двери — светом дня, так как еще день, хоть и близкий к закату.

— Пожалуйста, — говорит кто-то сопровождающий нас по коридору, — да, да, сюда.

И вот комната в доме Горького, столовая. Первое, что мне бросается в глаза, это кружки колбасы на тарелке — той колбасы, которая теперь называется любительской. Я не ждал, разумеется, что нас встретят яствами, разукрашенными в перья и кружевную бумагу, но тарелка с колбасой, очень выразительная на белой скатерти, была совершенно неожиданной. И это было приятное мгновение: мысль о Горьком, как о необыкновенном человеке, перестала быть единственной о нем мыслью — я подумал о нем с простой человеческой симпатией, представив себе его дающим такое распоряжение, как «ну, купите колбасы».

Колбаса, гости пьют чай... Самого Горького в комнате нет. По тому, как ведется разговор — несколько напряженно и с часто наступающими паузами (какой-то бесполезный разговор!), понятно, что все думают именно об отсутствии Горького. Где же он? Тут же мне отвечает дверь, что он за нею, — высокая белая дверь, которую я вижу впервые в жизни, но о существовании которой давно знаю: это дверь рабочей комнаты писателя...

— Ничего, ничего, — отвечаю я двери, — я жду.

Я не помню, как он вышел, не помню, как здоровался с гостями, в том числе и со мной, — фигура его начинает жить в этом моем воспоминании с того момента, когда уже обойдя всех он стоит в пролете двери, на фоне видной в этом пролете части комнаты, высокий элегантно-костлявый, — говорит о том, [что] только что читал «Тихий Дон» и как ему эта вещь нравится.

— Хорошо, — произносит он несколько раз, с особенной выразительностью показывая нам в этом слове свой выговор на «о». — Хорошо. Да, хорошо. — И даже, повторяя это «хорошо», каждый раз как-то мотает головой — так сильно в нем признание, что действительно «хорошо».

Он спрашивает нас, не видел ли кто Шолохова, не знаком ли кто с ним? Ему отвечают, что это никому ранее не известный молодой человек, казак, проживающий в станице.

— Хорошо, — говорит он...

РАЗМЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА

(Из дневниковых записей Г. Г. Нейгауза)

Публикация И. М. Лебле

«Генрих Великий» — так называл польский композитор Кароль Шимановский Генриха Густавовича Нейгауза. В этом определении весь многогранный, ироничный, мудрый, блистательный Генрих Нейгауз — пианист и мыслитель.

Нейгауз родился 12 апреля 1888 года. Он вырос в Елисаветграде (ныне Кировоград). Музыкай, по его словам, он был «заражен с самого детства», первыми его педагогами были родители: Ольга Михайловна и Густав Вильгельмович; среди его ближайших родственников — дирижер Ф. М. Блуменфельд и Кароль Шимановский.

Нейгауз учился в Берлине у таких музыкальных мастеров, как Л. Годовский, Г. Барт, Г. Юон. Перед первой мировой войной окончил Венскую *Meisterschule* и уже в годы учения начал концерттировать, выступал в Австрии, Германии, Италии, России. В 1915 году в Петрограде Нейгауз сдал экзамен на звание свободного художника. Позднее (1916—1918) работал в Тифлисской консерватории; летом 1918 года вернулся на родину и стал заведовать музыкальным отделом Елисаветградского наробраза, вскоре переехал в Киев, где преподавал (1919—1922) и много концерттировал.

Именно в Киеве началась дружба Бориса Леонидовича Пастернака и Генриха Густавовича Нейгауза. «Это в Киеве впервые «его» стихи и «моя» музыка как бы соединялись воедино...» — говорил о том времени сам Нейгауз (В. Дельсон. Генрих Нейгауз. М., 1966, с. 39). Долгие годы дружбы Пастернака и Нейгауза были и непрерывно длившимся их творческим диалогом. Они беседовали о любимом ими Ф. Шопене, об искусстве; отголоски диалога слышатся нам в музыке Нейгауза, в стихах Пастернака, в их статьях.

Читая стихи и высказывания Пастернака о музыке и сопоставляя их с высказываниями Нейгауза, можно увидеть в них много сходного; это не случайное сходство, оно — естественное продолжение их диалога, по-разному отраженного в творчестве каждого. Для всех, кто знает «Балладу» Пастернака, посвященную Нейгаузу, в музыке Шопена — одного из любимых композиторов Генриха Густавовича, будут звучать и ее строки, может быть, они когда-нибудь станут эпиграфом к ненаписанной еще книге о Пастернаке и Нейгаузе:

Вам в дар баллада эта, Гарри,
Воображенья производ
Не тронул строк о вашем даре:
Я видел всё, что в них привел.
Запомню и не разбазарю:
Метель полночных метиол.
Концерт и парк на крутояре.
Недвижный Днепр, ночной Подол.

В 1922 году Нейгауз становится профессором Московской консерватории и остается им до последних дней своей жизни. В Москве он создает свою пианистическую школу. Среди его учеников Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Вера Горностаева, Алексей Наседкин, Евгений Малинин, Станислав Нейгауз.

Старшее поколение любителей музыки, конечно, помнит концерты Нейгауза, одного из лучших интерпретаторов Шопена и Скрябина, пианиста с огромным и разнообразным репертуаром. Но для тех, кому не удалось услышать Нейгауза, остались только записи его концертов, не всегда сохраняющие неповторимое звучание нейгаузовского рояля. Остались и статьи Нейгауза, его книга «Об искусстве фортепьянной игры», вышедшие посмертно «Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975». Остались, наконец, неизданные еще материалы (в частности, дневниковые записи), которые хранятся в ЦГАЛИ, в его архиве (ф. 2775, оп. 1, ед. хр. 12).

Здесь публикуется дневниковая запись, сделанная Нейгаузом за полтора года до смерти, в июле 1963 года. В ней автор затрагивает волновавшую его и прежде проблему соотношения искусства и политики. Купюры обозначены отточиями.

В книгах и статьях Генриха Нейгауза много философских отступлений, размышлений и обобщений. К сожалению, Нейгаузу, непрерывно занятому концертной и педагогической деятельностью, не удалось создать еще одну книгу: о связях «между жизнью — историей, изменениями в общественном строе, политическими тенденциями, разными науками, экономикой и т. д. — и искусством» (Г. Г. Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975, с. 85). Да, конечно, с некоторыми высказываниями Нейгауза трудно согласиться. В частности, хотя бы с противопоставлением художника и государственного деятеля: «Политик и поэт (под этим словом я разумею всякого художника) — два полюса человеческой духовной жизни, жизненного назначения... Нет больших противоположностей в человеческом мире, чем политик и художник». Это пишет музыкант, человек,

целиком отдавший всю жизнь, все свои духовные силы — искусству. Отсюда, по-видимому, и категоричность его утверждений. И, однако, в дальнейших своих рассуждениях он сближает эти два «полюса», ищет и находит точки соприкосновения с реальной действительностью. Он пишет о том, как читал В. И. Ленина, труды К. Маркса и Ф. Энгельса, как безоговорочно принял Революцию, понял, что «путь ее указан, неизбежен, что другого пути нет и быть не может». Можно только удивляться, как Нейгауз, сформировавшийся еще в дореволюционные годы, так реально оценивает происходящие события. Одно из свидетельств тому — эпизод, о котором вспоминает Г. Нейгауз в своем дневнике, когда пишет о постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели, в котором были, по его мнению, «прекрасные слова о роли музыки, о принципах народности», о значении и действенности музыкального искусства. Слова же, произнесенные Нейгаузом в феврале 1948 года в защиту советских композиторов, подвергшихся «ниспровержению» со стороны некоторых ораторов, были продиктованы ему интуицией музыканта и чувством исторической справедливости. Это подтвердилось, когда 8 июля 1958 года в «Правде» было опубликовано постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», где, в частности, указывалось, что в постановлении 1948 года и его обсуждении были допущены некоторые несправедливости и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов. Нейгауз здесь оказался на высоте, он проявил себя не только как музыкант, но и активный общественный деятель.

Естественно, что нейгаузовский дневник изобилует именами. Здесь и английский писатель С. Моэм, ученые-физики А. Эйнштейн, Дж. Джинс, немецкий философ, врач и музыкант А. Швейцер, книги которого открыл для себя в последние годы жизни Нейгауз и читал их в оригинале, бразильский архитектор О. Нимейер, композиторы всех эпох, от Возрождения до наших дней: от представителя франко-фламандской школы Жоскена Дебре до австрийского экспрессиониста А. Берга. В тексте довольно часто встречаются различные пословицы и поговорки на немецком, латинском и французском языках, ну хотя бы, в частности, строки, восходящие к песне XVI века о «г-не де ля Палисе» и пр.; упоминаются ставшие нарицательными как символы посредственности и примитивизма герои романа Г. Флобера «Бувар и Пекюше»; цитируются советские поэты, среди которых

и Борис Пастернак — «ломиться в двери пошлых аксиом». Дневниковые записи Нейгауза говорят об удивительной искренности этого человека, целиком отдавшего себя искусству, но который в то же время является человеком нашей эпохи, нашего общества. Таков неизбежный вывод из этих, может быть, на первый взгляд противоречивых и многоплановых записей. Это не только размышления музыканта, это своего рода исповедь выдающегося деятеля искусств нашего времени — «Генриха Великого».

О м[оем] о[тношении] к к[оммунизму] и С[оветской] в[ласти] (и другое).

Из дневника (июль 63 г. Переделкино — Паланга).

«...Что бы я сказал, если бы меня спросили...»

Если бы меня спросили, могу ли я рассказать — как можно короче — о моем отношении к Советской власти, к марксизму-ленинизму, к большевизму, к грядущему наступлению эры коммунизма, я бы ответил следующее.

Еще в раннем возрасте, лет в 15—16, мне было ясно, что великий Преобразователь человечества — в древности он назывался основателем религии: Зороастром, Магометом, Буддой, Христом... что такой Человек (с большой буквы) — назовем его просто великим Государственным деятелем, — по существу своему, по своему душевному складу, характеру деятельности, направлению мысли, по глубочайшей органической структуре своего я (не буду нагромождать определения), — является *прямой противоположностью художника*, творца воображаемого мира, — ибо государственный деятель есть Творец реального (!!), человеческого мира, творец человеческих отношений и их организации: *материал* его творчества — живые люди, человеческие массы, *материал* художника — это мысли, понятия, слова, звуки, цвета, формы — всё, что составляет духовную жизнь человека (художника).

Политик и поэт (под этим словом я разумею всякого художника) — два *полюса* человеческой духовной жизни, жизненного назначения, деятельности, «судьбы», — такими они были до сих пор. Для государственного деятеля организация людей и их отношений, т. е. создание определенного государства, является таким же творческим актом, как для великого композитора — организация звуков и их отношений, т. е. создание определенной музыки.

Хотя я выражаю эти мысли соответственно моему тогдашнему возрасту по-детски, но в основном я продолжаю думать

так же. Нет бóльших противоположностей в человеческом мире, чем политик и художник. Этому не противоречит факт, что чем крупнее художник, чем больше в нем гения, тем интенсивнее и неизбежно прогрессивнее (выражаясь современным языком) его духовное участие в делах общества, страны, своего народа, всех народов, человечества — т. е. в *политике*. (Если бы я хотел назвать имена художников такого склада, я должен был бы исписать несколько страниц.)

Но именно духовное (душевное) участие! И выражения в самом искусстве и средствами искусства. Художники, чувствовавшие призвание к деятельному, практическому участию в политике, обычно становились полуполитиками и полухудожниками. Таких гибридов, конечно, сколько угодно, мир заполнен ими, но история вряд ли запомнит их имена.

Чтобы быть *хорошим* политиком, надо быть политиком-профессионалом (s. v. v.*) (в наше время понятие: хороший политик равнозначно понятию революционер, а хороший революционер равносильно понятию: коммунист); чтобы быть хорошим художником, надо быть художником-профессионалом, — и та и другая деятельность требует *всего* человека без остатка.

Мои слова слабы, а тема — огромная, лучше уж процитирую слова А. Блока из его знаменитой речи «О назначении поэта» (1921 г.)**.

Еще в отрочестве я иногда сожалел о том, что я прежде всего «человек воображения», т. е. безнадежно приверженный к миру искусства и вечно обеспокоенный вопросами философии («смысла жизни»), гл[авным] обр[азом] морали и психологии; я часто мучился сознанием какой-то нереальности, недейственности моего существования, мои занятия музыкой, вероятно в силу сознания некоторой неполноценности моего пианистического дарования (а на пианизм я был обречен благодаря непреклонной воле и темпераменту моего отца) — эти занятия тоже не давали мне ощущения желанной «реальности». Иногда, правда, довольно редко, я думал, что человек, до конца преданный политической идее, идее *революционного* преобразования (т. к. эволюционное оказалось уже недостаточным) человечества, его *улучшения* во всех смыслах (государственно-политическом, экономическом, моральном, в конечном счете — *интеллектуальном*), что такой

* s[i] v[ous] v[oules] — если угодно (*фр.*).

** Далее в тексте пропуск.

человек выше и «счастливее» меня,— я чувствовал за ним какое-то нравственное превосходство надо мной — приверженцем искусства (со всеми его конфликтами, колебаниями между разумом и чувством...),— и все-таки, и все-таки, я всегда знал, что другим я не стану, что искусство и мысль, *мышление*, как мне думалось: лучшее, на что человек способен,— я знал, что этому мышлению, чувству, непосредственному восприятию мира и «соображению оногo» я никогда не изменю, не смогу себя переделать, *как бы* я временами ни хотел этого, что я *обречен*...

При позднейших встречах с умными, честными, убежденными политическими деятелями — революционерами, я всегда чувствовал, почти инстинктивно, какое-то нравственно-человеческое (в данном случае это слово очень сложное и многозначимое) превосходство их надо мною и моими собратиями по искусству, в среде которых я вращался.

Это чувство достигло своего апогея, когда я впервые прочел в самом начале нашей революции труд В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма».

Нечего и говорить, что «предчувствие революции» во мне жило давным-давно, что я был внутренне подготовлен к ней, смутно предвидел ее и верил в нее, хотя практически, как я уже сказал, не только не был революционером, но даже к общественным вопросам, кроме вопросов литературы, поэзии, музыки, вообще искусства, не проявлял серьезного интереса. (Гораздо позднее, когда уже разразилась Февральская революция, я не представлял себе, чтобы я мог вступить в какую-либо партию; по моей наивности я тогда сочувствовал двум партиям: социал-революционеров и большевиков, и только после победы Октября понял их коренное различие.)

После знакомства с «Империализмом, как высшей стадией капитализма» (потом уже я прочитал некоторые труды Маркса, Энгельса, Ленина, Плеханова и др., но главным образом философские, а не экономические), путь истории: через социализм к коммунизму стал для меня так же ясен, так же научно доказан, как примерно (пример из другой области) в свое время была доказана система Коперника (популярно: земля вертится вокруг солнца, а не солнце вокруг земли)...

Мне стало столь же невозможно «верить» в какую бы то ни было историческую теорию более древнего происхождения (напр[имер], эпохи Просвещения, хотя они мне очень нравились), тем более в какие-нибудь иные исторические прогнозы, как невозможно было здравомыслящему челове-

ку отстаивать Птолемееву систему (космогонию древних по-давно!) после открытия Коперника*.

Короче говоря: исследование Ленина оказалось научным фактом (конечно, в области социологии, а не математики!), после которого «верить» или «не верить» было бы просто ребячеством. (Ломлюсь в открытую дверь: давно известно, что знание исключает веру или неверие. Однако — наука о человеке и человеческих массах самая сложная наука на свете... Тут решает Марксово: не только познавать, но и видоизменять, — принцип любого творчества!)

Давно известно также, что научное знание повинуетя тем же диалектическим законам, которым повинуется все человеческое, вся природа: из «Диалектики природы» не изъята наука, созданная человеком. Физика Ньютона превратилась в физику Эйнштейна, физика Эйнштейна неизбежно превратится в еще не осознанную (несозданную), но уже предполагаемую физику будущего. («Неужели бог играет в кости?» А. Эйнштейн.)

Не могу в связи с этими «*verités de monsieur de La Palice*»** не сказать несколько слов о мысли, которая меня занимала еще в отрочестве, продолжает занимать и по сей день.

Это мысль о связях, взаимоотношениях, сродствах и противоречиях между искусством и наукой.

Отождествлять их, как некоторые до сих пор пытаются это делать, — нелепо, не видеть в них ничего общего, ставить между ними непреодолимую преграду, «железный занавес» — столь же неразумно.

В одном отношении искусство («красота») как будто более устойчиво, более «вечно» (!), чем наука, — при сравнении самых различных исторических эпох*** окажется, что искусство — если только это высокое искусство — любой эпохи пребудет нетленным, непреходящим, «современ-

* Забавно, что система Птолемея преподавалась в некоторых университетах США вплоть до конца XVIII века. Не потому ли, что «Солнце от нас так далеко», а «вращения Земли мы все равно не чувствуем»? Или потому же, почему в книге Эйнштейна и Шефельда «Физика наших дней» системе Птолемея отдается «преувеличенная дань»; «красота» научного построения на ложных основах почти приравнивается к «красоте» истины, констатации реального факта. (Примеч. авт.)

** Истинами господина де Ля Палиса (фр.). В переносном смысле — общеизвестные истины.

*** Напр[имер], древнего искусства Мексики или Египта с архитектурой наших дней (хотя бы с Нимейером), греческой скульптуры с Роденом, «Илиады» с «Войной и миром», этрусской керамики с Леже или Пикассо, Жоскена Дебре с Альбаном Бергом... (Примеч. авт.)

ным», самодовлеющим (конечно, не всем дано это понимать — для этого требуется культура)*.

Наука же с ее стремительным развитием и «молниеносными» темпами, особенно в приложении к технике, как будто непрерывно сама себя опровергает: вчерашняя алхимия сегодня становится химией, хотя и родилась из нее (примеры не буду нагромождать, они известны), только искусство пребывает, живет и действует, как нетленный памятник эпохи, народа, страны, человечества; недаром великих художников часто называют *вечными современниками*, и недаром национальнейшие художники (Гомер, Данте, Сервантес, Шекспир, Лев Толстой, Достоевский, Бетховен, Чайковский...) сразу становятся сверхнациональными, интернациональными, всечеловеческими...

(Современник Шостаковича, возлюбивший этого композитора и не умеющий ни слушать, ни понимать Моцарта (или, скажем, Брамса), не может считаться ценителем и знатоком искусства. Голос его никак не звучит в хоре истинных культурных любителей музыки, тем более: музыкантов.)

Довольно «ломиться в двери пошлых аксиом»! Ведь пишу я это ради тех бесчисленных Буваров и Пекюше, их «убежденных предшественников» и неубедительных последователей, с которыми так часто приходится встречаться в жизни, но не для настоящих людей, понимающих смысл и значение науки и искусства.

Но *подвиги духа*, осуществленные в великих научных открытиях и в произведениях искусства, остаются равносильными, *равноценными* в истории; Ньютон остался Ньютоном, хотя его «перерос» Эйнштейн, а Бетховен остался Бетховеном, хотя бы его и перерос, скажем, Шостакович...

Возвращаясь к труду В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма», к моему пониманию и приятию его идей, подготовленных всей деятельностью Маркса и Энгельса, я должен был сделать — и сделал — для себя соответственные логические выводы.

Я внутренне *принял* все последующее развитие Революции, и какие бы странные, ошеломляющие, противоречи-

* Не понимает этого очень как будто умный писатель Сомерсет Моэм, когда в книге «The Summing up» [«Подводя итоги»] ограничивает срок жизни красоты (т. е. искусства!) 30—40 годами. Смешивать понятие красоты с *средним* возрастом поколения или с модой — верх легкомыслия. (Примеч. авт.)

вые этапы (для моего чувства и понимания) она ни проходила, я знал, твердо знал, что путь ее предрезан, неизбежен, что другого пути нет и быть не может и что дело каждого из нас — не совершать слишком больших ошибок и глупостей на этом трудном, ответственном, но *нашем пути* [...]

Когда было опубликовано «Постановление» от 10 февраля 1948 г., касавшееся музыкальных дел и приведшее в такое сверхъестественное возбуждение весь наш (да и зарубежный) музыкальный мир, мне было довольно трудно сохранить свое душевное равновесие. Я имел наивность высказать это на собрании ф[орте]п[ианно]вого факультета нашей консерватории (такие собрания проводились везде и всюду). Точно не помню, что я сказал (речь была довольно сумбурная, т. к. после предыдущих речей я был зело взволнован), — смысл был тот, что в «Постановлении» есть прекрасные слова о роли музыки, о принципах народности, доходчивости, о простоте, слова, признающие всю силу, значение и действительность музыкального искусства; но когда многие ораторы (в п[ылу] д[искуссии]) использовали эти вечные истины только для того, чтобы *поносить*, ниспровергать наших лучших, талантливейших живущих композиторов — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна и других, то я, естественно, «не выдержал» и заступился за них, за что мне сейчас же и попало, правда, в сравнительно вежливой форме.

Нечего и говорить, что все эти композиторы вскоре были «реабилитированы» историей, и т. к. для каждого разбирающегося в музыке это было ясно заранее, то не стоило, пожалуй, поднимать мой слабый голос в их защиту.

Такие дни, как памятное 10.II.48 г., были некоторым испытанием для моего понимания единственного неизбежного пути истории, испытанием, которое я благополучно преодолевал, как и некоторые другие, возникавшие «по ходу действия».

Не буду здесь вдаваться в подробное изложение *моего* варианта понимания марксистско-ленинской теории и практики ... скажу только, что хотя я и убежденный антииндивидуалист, но некоторая индивидуальность, свойственная мыслящему художнику, у меня есть, я не могу ее уничтожить, как не могу и не хочу себя уничтожить целиком — отсюда и мой «вариант»... ни я, ни мне подобные, а их много, очень много — «миллионы нас, вас тьмы и тьмы и тьмы» — никогда не станут политиками (да их, к счастью, никто и не просит). В лучшем случае они будут музыкантами, врачами, писателями, или всем этим вместе: живой пример —

Альберт Швейцер, врачующий негров в Ламбарене, в Центральной Африке. (Скажу по секрету раз навсегда: к этому человеку я чувствую все уважение, все преклонение, всю любовь, на какие я только способен.)

Каков же вывод из моей «философии»? Отдавать богу божье, а кесарю кесарево, что ли?

История не повторяется; она создает только новые и новые вариации, на одни и те же темы. И «бог» и «кесарь» значительно изменились за истекшие 2 неполные тысячелетия. Христианский бог приобретает все больше сходства с его предшественником, языческим *deus ignotus** («бог» Джинса, Эйнштейна и многих других великих ученых и художников), кесарь же превратился в свою идеальную противоположность. И боги и кесари подчинены диалектическим законам. Поэтому евангелическая формула не очень точно выражает противоположение «личного» и «общественного», живущего в моей душе, но до некоторой степени характеризует их роковое неизбежное «сосуществование» ...

Эту краткую заметку я кончу простым заявлением: я буду до конца моих дней лояльнейшим советским гражданином, буду стараться в меру моих способностей в наших советских условиях делать наилучшим образом то, что могу делать — себе на радость, другим на пользу, — и никогда не откажусь от себя, от своего я, в котором я неповинен.

Г. Нейгауз

11.VII.63.

* Неизвестный бог (лат.).

«С ПУТЕШЕСТВИЯ В СССР НАЧАЛСЯ САМЫЙ ВАЖНЫЙ ЭТАП МОЕЙ ЖИЗНИ...»

(Из переписки Рокуэлла Кента с Я. Д. Ромасом и Я. М. Толчаном)

Сообщение А. Л. Евстигнеевой

«Он вовсе не личность, а некая Организация — возможно Сосдиненные и Объединенные Предприятия Рокуэлла Кента!» — такую, на первый взгляд странную, характеристику дал своему другу американский историк литературы Луис Антермейер (см. L. Untermeyer. *Kenthe Writer. Demcourier*, volume VI, № 10. October 1937 New Haven, USA — В кн.: Р. Кент. Это, я, господи! Вступительная статья А. Д. Чегодаева. М., 1965, с. 7). Говоря так, он имел в виду многообразные «профили» Кента: живописец, памфлетист, поэт, государственный деятель, пропагандист, лектор, исследователь неведомых стран, архитектор, бурильщик, фермер, иллюстратор, рисовальщик шрифтов, ксилограф, друг и всеобщий возбудитель (см. там же). Длинный перечень профессий, освоенных Кентом, может быть продолжен и дальше. Моряк, штурман, кок, плотник, рыбак, публицист, политический оратор, плакатист, карикатурист, литограф, керамист, медальер, создатель монументальных росписей и т. д. (см. там же) — добавляет А. Д. Чегодаев, редактор русских переводов книг Р. Кента и автор многочисленных статей о его творчестве.

Р. Кента интересовала жизнь во всех ее проявлениях, и куда бы ни забрасывала его судьба в странствованиях по свету — на Аляску или Огненную землю, в Гренландию или в страны Европы — всюду он стремился жить продолжительное время среди местного населения, чтобы лучше узнать и понять людей, а для этого трудился вместе с ними, учился как можно больше делать своими руками. Такова цель его путешествий и, в конечном итоге, — цель всей жизни. Только так, считал он, можно познать окружающий мир и человеческую жизнь, чтобы суметь потом просто и понятно рассказать об этом людям. Вот почему, хотя Кент широко известен во всем мире, в первую очередь, как талантливый художник-гуманист, всем своим творчеством утверждавший жизнь на земле, даже свое искусство он определял как побочный продукт всей его жизни — результат многочисленных встреч, переживаний, любви к природе и людям, результат всего того, что он видел (см. Правда, 1958, 17 января). И все-таки главным, «наиболее совершенным и удивительным его созданием был сам Кент — образец

человека в ярком и всестороннем воплощении» (Литературная газета, 1971, 24 марта).

Рассказать о малоисследованном периоде жизни Кента, бесстрашного, неутомимого борца за мир, большого друга советского народа, выяснить новые детали его биографии на основе документов, хранящихся в ЦГАЛИ СССР,— задача этого сообщения.

О себе Кент рассказал сам — в своих книгах. Все они посвящены отдельным периодам его жизни, рамки которых (это особенность его книг!) определяются путешествиями. В 1955 году была написана автобиография — «Это я, господи!», объединившая, вобравшая в себя уже изданные повести Кента. Значение этой книги шире, чем просто биографического произведения,— это «источник для познания истории духовного развития не только самого Кента, но и всей Америки более чем за полстолетия, от девяностых годов прошлого века и до середины пятидесятых годов двадцатого века,— истории общественно-политической и художественной жизни Соединенных Штатов Америки совсем недавних десятилетий» (Р. Кент. Это я, господи! М., 1965, с. 9).

Кент прожил долго, почти 90-летнюю жизнь (1882—1971), но два последних десятилетия почти не освещены им. Лишь из книги «О людях и горах», вышедшей в США в 1958 году с подзаголовком «Описание путешествия по Европе, предпринятого автором и его супругой Салли после их освобождения из заключения на континенте»* и названной в американской прогрессивной печати «одой человеку», можно почерпнуть ряд биографических подробностей. Эту книгу Кент написал на основе дневниковых записей во время поездки по Европе, и в частности посещения в 1958 году СССР. Отрывки из нее были переведены на русский язык и опубликованы в журналах (В гостях у русских.— Молодая гвардия, 1963, № 4; О людях и горах. (Глава из книги).— Иностранная литература, 1967, № 5; Волга, 1967, № 8; Закурите трубку мира! — Проблемы мира и социализма, 1962, № 9). Историю создания этой книги Кент описывает в одном из своих писем: «Когда я вернулся, наши друзья, естественно, захотели услышать все о нашей поездке за рубеж, поэтому я начал писать небольшой отчет о ней, с тем чтобы затем размножить его на mimeографе. Но отчет становился все длиннее и длиннее, пока, наконец, я не решил сделать

* В 1957 г. Р. Кенту было отказано в получении визы на выезд из США.

из него маленькую книгу» (ф. 3013, письмо Я. М. Толчану от 13 марта 1959 г.).

Следует отметить, что советские историки искусства обращались к исследованию творчества Кента, не уделяя должного внимания его биографии. Это в какой-то мере оправдано существованием уже упоминавшейся 650-страничной автобиографии Кента, вышедшей в Советском Союзе в 1965 году. Она достаточно подробна, но, являясь вместе с тем художественным произведением, отличается непоследовательностью изложения событий и фактов биографии, автор не всегда мог припомнить название и дату создания той или иной работы, поскольку не вел их учета.

А между тем 50-е — 60-е годы — новый этап, по определению художника, самый важный в его жизни (см. Турист 1967, № 11, с. 8—9), насыщенный большими событиями это период установления тесных, дружеских связей с СССР. Во время посещений нашей страны (а их было — шесть) Кент приобрел много друзей. С некоторыми из них он состоял в переписке. Письма художника друзьям в Советский Союз — пожалуй, наиболее полный и содержательный источник сведений о нем за эти годы. Публикации писем Р. Кента уже появлялись на страницах советской периодической печати. Это письма периода Великой Отечественной войны (Искусство, 1964, № 8), письма в редакции журналов (Новое время, 1958, № 10; Художник, 1960, № 1); в статье Я. М. Толчана «Пишет Рокуэлл Кент» о выставке художника в Москве цитировались письма Кента 60-х годов (Советский экран, 1984, № 13) и др. Эпистолярное наследие Кента 50-х — 60-х годов правомерно рассматривать как наброски к ненаписанной большой книге о путешествии Кента по СССР как часть его автобиографии.

В ЦГАЛИ СССР хранятся неопубликованные письма Кента, адресованные Якову Дорофеевичу Ромасу, известному советскому художнику-пейзажисту — 14 писем за 1964—1966 годы (ф. 2652), и Якову Михайловичу Толчану, кинооператору и режиссеру — 38 писем за 1958—1968 годы (ф. 3013), а также вырезки из журналов и газет со статьями и заметками Кента и о нем, документы о выставках художника в СССР и фотоматериалы, связанные с его пребыванием в нашей стране.

Впервые Кент посетил Советский Союз в 1950 году в составе международной делегации сторонников мира. Эта поездка описана в его книге «Это я, господи!». В годы войны он выступает как художник-антифашист, а после войны

активно включается в борьбу за мир: принимает участие в I Всемирном конгрессе защиты мира (Париж—Прага, 1949), в разработке исторического Стокгольмского воззвания (1950). В его лекционных поездках по США темы искусства, рассказы о Гренландии отодвигаются на второй план, а главной становится пропаганда политики мира и дружбы между народами. В 1955 году Кент становится членом Всемирного Совета Мира.

В 1957 году Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) пригласило Кента посетить СССР и прислать его работы для показа в Москве. Кент охотно откликнулся на это предложение и ответил, что глубоко тронут и сделает все возможное для присылки картин, но сам приехать, к сожалению, не сможет, поскольку Государственный департамент не дал ему разрешения на выезд за пределы США. В том же 1957 году Национальный совет Общества американо-советской дружбы торжественно отметил 75-летие со дня рождения Кента и объявил об избрании юбиляра своим председателем.

Выставка работ Кента была развернута в Москве в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и имела большой успех. Позже его картины увидели жители и других городов нашей страны. Художественное мастерство Кента и его деятельность как борца за мир и дружбу народов получили высокую оценку в нашей печати (см. Советская культура, 1958, 22 февраля). В 1958 году Кент, получив, наконец, визу, прибыл в СССР.

В 1959 году Кент — снова гость Советского Союза.

А в 1960 году в Академии художеств СССР открылась его новая выставка, почти в четыре раза больше первой. Около 900 экспонатов насчитывала выставка Кента, которую привез с собой художник: 80 картин, более 800 гравюр, книги с его иллюстрациями, в том числе и произведения, написанные им самим, — и все это было принесено в дар советскому народу. На пресс-конференции, состоявшейся в Министерстве культуры СССР 16 ноября 1960 года, Кент изложил причины, которые побудили его подарить свою коллекцию именно советским людям. Интерес представляют полные тексты документов, оглашенных Кентом на пресс-конференции. В письме председателю Президиума Совета советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами СССР Н. В. Поповой он писал: «Глубокоуважаемая госпожа Попова. Три года тому назад Вы оказали огромную честь моему творчеству, пригласив меня устроить выставку моих работ в Советском Союзе. Эта выставка, показанная в нескольких

городах Вашей страны, привлекла такой широкий интерес общественности, какого, несомненно, никогда не удостаивались произведения американского художника в его собственной стране. Меня глубоко взволновал и, как это будет видно дальше из этого письма, оставил неизгладимый след в памяти тот факт, что мои работы были охарактеризованы как «народное искусство» — т. е. как то, чем вообще должно быть любое искусство, отображающее жизнь такой, какой она воспринимается большинством людей. Работа над картинами, рисунками, создание произведений искусства стало для меня средством выражения мыслей. Мое творчество искало понимания, обращалось к друзьям. Это понимание и друзей оно обрело в Вашем народе. В этом смысле Ваш народ — как в сущности и все человечество — является *моим* народом, *моим* другом. Искусство принадлежит тому, кто любит его больше всех.

Поэтому я прошу Вас принять мой скромный, но идущий от самого сердца, подарок советскому народу.

«Великая коллекция Кента» — как я и моя жена в шутку называем ее — вправду весьма обширна. Сущность искусства заключается в том, чтобы утверждать любовь к жизни, и как следствие этого, — мир. Из-за атмосферы враждебности и к тому и к другому, царившей в Америке в течение ряда долгих лет, я воздерживался от показа своих работ на выставках и от продажи их. Таким образом, мы превратились в самом настоящем смысле слова в коллекционеров, берегущих «сокровища» — наши картины, рисунки, гравюры на дереве, литографии и рукописи — до того дня, когда их пожелает увидеть умиротворенное человечество или народ, жаждущий мира и умом и сердцем. Такой народ, госпожа Попова, я нашел в Вашей стране. Этот подарок — знак моего глубокого уважения к нему. В течение многих лет Ваш народ осуществляет благородную практику присуждения через свое правительство высоких наград тем людям во всем мире, которые оказывают выдающиеся услуги делу мира. В моей стране не возникло такой традиции. Вероятно, это можно объяснить тем, что наш народ живет в мире «свободного» частного предпринимательства; поэтому в полном соответствии с духом такого предпринимательства (а также с хорошей старой поговоркой: «Даже самая жалкая кошка имеет право смотреть на короля») я осмеливаюсь предложить все, что у меня осталось из результатов моей творческой жизни, советскому народу за самый, по-моему, крупный акт мира в истории — за его призыв в Организации Объединенных Наций к полному и всеобщему разоружению во всем

мире. К сожалению, «премия», которую мы преподносим ему за этот благородный акт, очень скромна. И все же я прошу Вас принять ее. Это дар наших сердец.

С глубоким уважением Ваш Рокуэлл Кент. 24 мая 1960 г.»
(ф. 2329, оп. 4, ед. хр. 1201, лл. 1—2).

«Заявление Рокуэлла Кента для пресс-конференции 16 ноября 1960 г.

Когда несколько месяцев тому назад я сообщил некоторым своим друзьям о том, что намереваюсь преподнести дар Советскому народу, мне был задан ряд вопросов, которые могут возникнуть в умах моих соотечественников, когда будет объявлено об этом даре. Во всяком случае я предполагаю, что такие вопросы возникнут, и попытаюсь ответить на них как можно полнее. Поскольку я решил расстаться со своими работами, почему я не передал их американскому народу или не попросил какой-либо американский музей принять их? Ответ заключается в том, что я сделал это семь лет тому назад. Чувствуя горячую привязанность к людям на побережье штата Мэйн, среди которых прошли лучшие годы моей юности, я предложил всю коллекцию богатому музею Фарнsworth в Рокланде, штат Мэйн. Коллекция была принята с большим желанием, и директор заверил меня, что для ее размещения к музею будет пристроено специальное крыло. Случилось, однако, так, что меня в то время вызвали в печально известную комиссию Маккарти в Вашингтон в ходе расследования политических взглядов писателей, чьи книги находились в официально учрежденных американских библиотеках за границей. Считая, что вопросы комиссии о моих политических взглядах не относятся к делу, я отказался на них отвечать. Музей Фарнsworth немедленно отклонил мой дар. Об этом инциденте рассказано в моей автобиографии; если бы другие американские музеи были заинтересованы в получении этого дара, можно предположить, что они бы информировали меня. Однако, как результат расследования, все мои книги, вместе с книгами других американских авторов в заграничных библиотеках, было приказано уничтожить. Я лишь могу надеяться, что американский народ, который часто выражал свою любовь к моей работе в качестве живописца, поймет, что его доступ к ней был ограничен официальным и правительственным контролем, и поймет побуждающие мотивы моего решения.

Конечно, самая необычная сторона передачи моей работы народу другой страны заключается в том, что не предусмотрено никакое финансовое вознаграждение. Если бы я продал свои работы, мое «хорошее состояние» могло бы снискать

поздравления художников и других лиц. Но я уже ответил на это в моем письме о передаче дара. Уважение и даже любовь к моим картинам со стороны миллионов людей для меня важнее, чем деньги. На деле, большинство работ моей жизни находятся в Америке, к несчастью, в руках частных лиц и подвергаются риску повреждения или уничтожения, что неизбежно при частной собственности. Как американец, я убежден — и думаю, что в этом должны быть убеждены все народы мира, — в нашем долгу перед советским народом за — если выразить это одним словом — Сталинград. Этот дар является символом моей благодарности. Я сожалею лишь о том, что этот дар ничтожно мал, хотя он содержит все, чем я располагаю и что имеет какое-то значение» (там же ед. хр. 1301, лл. 1—2).

После того, как Кент зачитал тексты этих двух документов, было оглашено ответное письмо Кенту, подписанное представителями Министерства культуры СССР, ССОД, Академии художеств СССР, Союза художников СССР, в котором говорилось о том, что дар американского художника был воспринят в СССР «не только как свидетельство его большой личной дружбы к нашему народу, но и как желание еще больше укрепить дружбу и взаимопонимание между нашими народами, как свидетельство того, что все больше и больше передовых людей Америки поднимает свой голос за мирное сосуществование, за сотрудничество и дружбу между нашими странами» (там же, ед. хр. 1201, лл. 3—4).

Произведения, подаренные американским художником, были распределены между музеями СССР с учетом желания Кента, чтобы они «были сколь возможно более доступны для обозрения посетителями музеев, не были бы в запасе, как это происходит с немногими его картинами, приобретенными музеями США, а также, чтобы его картины были не только в Москве и Ленинграде, но и в тех городах, где была его первая выставка (Киев, Одесса, Рига), и в Ереване, который он посетил в этот свой приезд в Советский Союз» (там же, ед. хр. 1301, л. 3).

Отзывы о выставке и другие материалы, связанные с пребыванием художника в СССР, широко освещались в советской прессе.

1962 год — новый приезд Кента в Москву. 20 и 21 июня 1962 года в Академии художеств СССР состоялось заседание, на котором Кент был утвержден в звании почетного члена Академии художеств СССР. Президент Академии художеств Б. В. Иогансон рассказал о творческом пути художника: «Кент — наш соратник, наш друг и союзник, и акт

избрания его почетным членом Академии станет актом поддержки, одобрения и понимания его замечательной деятельности всей нашей художественной общественностью» (см. Правда, 1962, 21 июня).

Было зачитано приветственное письмо Советского правительства Кенту. Кент услышал много поздравлений и добрых пожеланий от представителей творческих союзов, работников музеев, пионеров. В «Правде», «Литературной газете» и других газетах были опубликованы беседы с художником, статьи о его творчестве.

Кент предпринял поездку на теплоходе по Волге. Через два года в своей статье художник Я. Д. Ромас вспоминал об этой совместной поездке: «Мне очень захотелось познакомиться с этим человеком еще 5 лет назад, когда я прочел его замечательные книги, особенно «Это я, господи!». Я говорю о Рокуэлле Кенте. Я был очень рад, когда позже представился случай узнать его поближе. Мы совершили очаровательное путешествие по Волге до Волгограда — Рокуэлл Кент со своей женой Салли и я с женой. Нужно ли говорить, как много давало нам общение с этими интересными людьми. Неизгладимое впечатление оставили у нас увлекательные рассказы о путешествиях Кента в Гренландию, на Аляску и в другие части света, рассказы о его борьбе за мир» (Советская культура, 1967, 20 июня).

По возвращении из путешествия Кент принял участие во Всемирном конгрессе за всеобщее разоружение и мир, проходившем в Москве в июле 1962 года.

В последний раз Кент посетил СССР в 1967 году. Известие о присуждении ему Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» застало художника на борту теплохода «Александр Пушкин», плывущего к берегам СССР. В телеграмме, отправленной с борта теплохода, он благодарил за честь, которой удостоился, за то, что его труд художника, писателя, общественного деятеля получил столь высокую оценку и всенародное признание. Кроме того, Кент заявил, что памятную медаль и диплом лауреата он с благодарностью примет, а денежную часть премии передаст в фонд помощи вьетнамским детям — жертвам американской агрессии (см. Советская культура, 1967, 11 мая). В последний день мая 1967 года в Свердловском зале Кремля академик Д. В. Скобельцын вручил Кенту диплом и медаль лауреата Ленинской премии. 18 мая в «Советской культуре» было помещено интервью с Кентом. В нем говорилось: «На деятеля культуры ложится сейчас двойная ответственность. Будь он живописец, писатель или музыкант — он прежде

всего творец, созидатель. Само творчество лишено смысла, когда оно не рассказывает о жизни. И потому художник обязан защищать эту жизнь от губительного дыхания войны». 7 июня 1967 года Кент выступил на страницах «Литературной газеты» и поделился своими впечатлениями о IV Всесоюзном съезде писателей, на заседаниях которого он присутствовал. Кент вручил подарком съезду: картину «Домик Горького в США». В интервью корреспонденту он сказал о своей любви к русской и советской литературе. о наиболее важном качестве, которое ей присуще, о народности. 20 июня в Центральном Доме литераторов (ЦДЛ) состоялся вечер, посвященный чествованию Кента, которому исполнилось 85 лет. В залах ЦДЛ была развернута выставка произведений художника (см. Советская культура, 1967, 20 июня).

И в последующие годы Кент поддерживал дружеские контакты с СССР. Даже когда в апреле 1969 года у Кента случилось большое несчастье — пожар, в результате чего от его дома остался лишь фундамент, он в письме, опубликованном в апрельском номере журнала «Огонек», подробно описал, как произошло, что в 88 лет ему пришлось «начать жизнь сначала».

Кент не оставлял надежды снова приехать в СССР, обещал отметить у нас свое 90-летие. Он не дожил совсем немного до этого дня. Некрологи и статьи, посвященные памяти Р. Кента, были опубликованы в 1971 году в «Советской культуре» (18 марта) и «Литературной газете» (24 марта).

Перечислив основные вехи жизни Кента 50-х 60-х годов, связанные с пребыванием в СССР, обратимся к его эпистолярному наследию, хранящемуся в ЦГАЛИ СССР к его переписке с Я. Д. Ромасом и Я. М. Толчаном.

В письмах Кента едва ли не самое важное место занимают вопросы внешней и внутренней политики США, советско-американских отношений. Он гневно осуждает агрессивную политику американского правительства в отношении Вьетнама, Лаоса, Кореи, стран Африки; внутреннюю политику нагнетания напряженности и гонки вооружения. Его волнуют не только политические, но и морально-этические проблемы, в частности то, что разжигание антисоветских настроений способствует развитию лжепатриотизма американцев; ему безразличны негритянская проблема и проблема воспитания молодежи. Свои убеждения Кент всегда выражал открыто, он писал президенту США: «У меня дома на рабочем столе всегда рядом два флага — советский и американский... —

4 июля прошлого года в День независимости США американский флаг был мною приспущен... Флаг будет находиться в таком положении до тех пор, пока правительство не прекратит аморальную, бесчеловечную войну в юго-восточной Азии» (Советская культура, 1967, 18 мая).

Вот несколько отрывков из писем Кента русским друзьям.

«Наши газеты, являясь голосом администрации, держали американцев в страхе и нервном напряжении, сначала событиями в Африке, потом ситуацией в Лаосе. В нас поддерживали уверенность в том, что война неминуема, даже президент намеренно рисовал всю ситуацию в искаженном виде. Я думаю, что если бы всякая война не означала бы сейчас войну атомную, то за Лаос ухватились бы как за разрешение проблемы растущей безработицы, которую мы сейчас наблюдаем. Мы были бы готовы ввергнуть индонезийцев в войну, которая вполне могла бы разрастись до масштабов войны в Корее — ради тех сотен миллионов, даже миллиардов долларов, которые заработала бы на ней наша военная промышленность» (ф. 3013, письмо Я. М. Толчану от 30 марта 1961 года).

«Политическая атмосфера в Америке буквально ужасает. Наше правительство, наш большой бизнес и монополии, чьи мнения оно выражает, твердо решили не прекращать холодной войны, настраивают наш народ против Советского правительства, внушают ненависть и страх перед внезапным ударом в атомной войне. В штате Нью-Йорк выделено 100 000 долларов на строительство атомных убежищ. Такие убежища широко рекламируются, и их строительство рассматривается как патриотический акт. Тысячи людей активно строят их и оборудуют так, чтоб их обитатели могли выдержать осаду продолжительностью в несколько недель. Возникает вопрос: что будут делать владельцы убежищ, когда те, кто их не имеет, попытаются спастись в них? Один католический священник, выступая по радио, говорил людям, что христиане будут вполне оправданы, если в столь крайней необходимости застрелят тех, кто попытается проникнуть в их убежища. Эта идея нашла широкую поддержку. Думать об этом противно. Приходит на ум пословица: «Кого боги захотят уничтожить, того они лишают разума».

Между тем наши гражданские права быстро уничтожаются. Вы несомненно слышали о решении нашего Верховного суда принять закон о тдм, что члены коммунистической партии должны регистрироваться как иностранные агенты; или если они откажутся это сделать, им грозит 5 лет тюремного заключения и уплата 10 000 долларов за каждый день

отсрочки повиновения закону. Американские коммунисты отказались, заявив, что они не являются агентами Советского правительства и отказываются лгать» (там же, письмо Я. М. Толчану от 24 ноября 1961 г.).

«У нас в Америке близится конец политической кампании по выборам нового президента; эта кампания приобрела постыдный характер, вследствие низких личных выпадов, характеризовавших ее. Американским избирателям предлагается выбор: либо отвратительный, профашистски настроенный демагог, либо человек, вся жизнь которого, видимо, была посвящена заботам о собственных интересах и готовности прислушаться к общественному мнению, когда оно определяется интересами богачей. У нас нет другого выбора, как голосовать за меньшее из двух зол; выбор облегчается тем, что один из кандидатов — несравненно большее зло» (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 84, лл. 8—9, письмо Я. Д. Ромасу от 24 октября 1964 г.).

«Америка, Вы знаете, сегодня нерадостное место, так как все мы втянуты не только в позорные, смертоносные авантюры за рубежом (Вьетнам, а теперь Санто-Доминго), но и в негритянскую проблему на юге (и не только на юге, но и в негритянских гетто наших северных городов) — все это трагически серьезно. Нам говорят, что некоторые из ваших молодых людей мечтают о вещах, доступных западной молодежи. Но стоит привезти их в Америку и дать возможность самим разобраться в этих вещах, и они увидят, как не похож на рай наш образ жизни. Проблема молодежи в Америке — одна из самых серьезных, которые нам предстоит решать» (там же, лл. 33—34, письмо Я. Д. Ромасу от 10 мая 1965 г.).

«Вы, конечно, понимаете, как глубоко мы обеспокоены злодеяниями нашей страны во Вьетнаме. Мы не перестаем об этом думать и пишем об этом письма, что является одним из видов нашей деятельности. К сожалению, мое здоровье не позволяет мне принять более активное участие в этом кризисе» (там же, ед. хр. 85, лл. 14—15, письмо Я. Д. Ромасу от 12 ноября 1965 г.)

«Сейчас у нас стоит осень такая отвратительная, какой мы и не вспомнили. За много недель солнце выглядывало всего лишь несколько раз и то ненадолго. Похоже на то, что погода как бы отражает то беспокойство, которое охватило весь американский народ, и его возрастающую ярость по поводу убийственной войны, которую мы ведем в далеком Вьетнаме. Америка уже не счастливая страна, и разочарование большинства людей делает им честь, т. к. выражает их растущую ненависть к войне, их усиливающийся страх

перед тем, что эта война разгорится жарче» (там же, л. 19, письмо Я. Д. Ромасу от 14 декабря 1965 г.).

«Положение в Америке сложное: все честные люди глубоко обеспокоены войнами, которые ведет наша страна в Санто-Доминго, и конечно, этой кровавой аферой во Вьетнаме. Будь я помоложе, я бы уделял много времени деятельности в защиту мира, но сейчас Салли и я должны довольствоваться письмами в правительство. Но Вы можете верить, что все честные американцы возмущены тем, что делает наша страна. Мы обеспокоены также влиянием наших войн на нашу экономику. Стоимость жизни растет непрерывно, нашим старикам, живущим на доходы от сбережений, жить становится все труднее и труднее. Мы рассылаем много литературы о Вьетнаме и Санто-Доминго в надежде оказать влияние на народ, но, к сожалению, большинство американцев склонно принимать все, что делает правительство. Среди рассылаемых нами вещей есть маленькая открытка, свернутая таким образом, что может стоять на столе, на ней написано изречение выдающегося английского деятеля, жившего 150 лет назад Эдмунда Берка: «Для того чтобы силы зла одержали победу в этом мире, нужно одно: чтобы достаточное количество хороших людей ничего не делало». Это полностью применимо к положению в Америке сегодня. И хотя повсеместно требуют мира, это требование недостаточно сильно, чтобы оказать какое-либо влияние на этого дурного человека — президента.

Ужасно жить при таком правительстве, как сейчас. И как мы хотим снова оказаться в Вашей великой мирной стране. Если бы мы были моложе и не были так обременены домом и бесчисленными вещами, которые мы любим, такими, как библиотека из нескольких тысяч книг, мы бы покинули Америку и поселились бы в Вашей стране или в одной из малых социалистических стран, таких, как Болгария, потому что нам противно быть гражданами большой военной державы. Мы просто хотим жить в мире со всем миром и жить нашей собственной жизнью, какую мы выбрали для себя» (там же, лл. 26—27, письмо Я. Д. Ромасу от 28 апреля 1966 г.).

Кент — художник, он обсуждает самый широкий круг вопросов, связанных с художественным творчеством. Во время засилья формальных течений в живописи на Западе, в том числе и в США, он неизменно отстаивает позиции реализма; хочет знать, как на самом деле «государство осуществляет контроль над искусством» в социалистических странах, разоблачает вымыслы буржуазной пропаганды.

Поэтому его глубоко тронуло то, что в СССР была правильно понята сущность его творчества, его живопись была охарактеризована как «народное искусство». Рассказ Я. Д. Ромаса о своей жизни и работе среди рыбаков Каспия вызвал горячий отклик Кента: «Я завидую тому, что Вы жили среди рыбаков Каспия, т. к. моя жизнь среди рыбаков северо-восточного побережья Америки дала многое для всей моей жизни и это было время, когда я создал большинство моих лучших работ. Я понял, живя среди рыбаков и гренландцев, что искусство, предназначенное для народа, и исходит в основном от него. То, что я пришел к этому выводу, заставило меня критически относиться к художникам всех типов, у которых есть «дома творчества», в которых они общаются с людьми своего круга, вместо того, чтобы быть вместе с народом, как это бы следовало им делать» (там же, л. 19, письмо Я. Д. Ромасу от 14 декабря 1965 г.).

О современном искусстве Кент неоднократно высказывался на страницах печати: в своей книге «О людях и горах», в своих статьях и интервью.

Четко излагает Кент свою позицию художника-реалиста: «Как художник, я с самого начала моей творческой деятельности был и остаюсь убежденным реалистом. Искусство для меня — это средство изображения того, что я люблю и вижу в реальной жизни. Подчас в моих графических произведениях вы можете встретить романтические и даже символические образы. Но они никогда не приближались к мистицизму, который мне иногда приписывают недобросовестные критики. Я решительно отвергаю такого рода попытки исказить характер моего творчества. Романтизм в моем толковании — это приподнятое, возвышенное отношение к жизни, природе. Реализм я понимаю не как буквальное копирование природы, реальной жизни, а как изображение ее в наиболее интенсивной, эмоциональной форме» (Правда, 1958, 17 января). Кент писал Я. Д. Ромасу: «Вы, конечно, знаете, что я, как и Вы, являюсь сторонником реализма. Живя в Америке, я, возможно, даже более Вас крайне раздражен тем, что называется «современным» искусством. Я протестовал против него [...] в течение многих лет, отказываясь выставлять мои картины на выставках, характеризовавшихся этим направлением. Я говорил, что посылать мои картины на такие выставки — это все равно, что посылать чистокровного рысака на выставку обыкновенных лошадей. Нет — я с Вами и с Вашими советскими собратьями или, разрешите мне так сказать — с моими братьями по Академии — за то, чтобы искусство, подобно устному или письменному ~~выказыванию~~

стремилось быть понятным всему народу в целом и отражало жизнь так, как весь народ знает и понимает ее» (там же, ед. хр. 84, л. 18, письмо Я. Д. Ромасу от 13 февраля 1965 г.).

Кент в своих письмах размышляет о свободе творчества. «В нашей прессе писалось об освобождении искусства от контроля государства. Я надеюсь, что это не должно означать терпимости к абстракционизму, который в настоящее время свел на нет искусство в Польше и совершенно оторвал искусство от народа на всем Западе» (там же, л. 8, письмо Я. Д. Ромасу от 24 октября 1964 г.). «Я не помню точно, что я Вам писал о контроле над искусством со стороны правительства. Но мне очень стыдно, если я заставил Вас подумать, что я поверил в существование такого контроля в Советском Союзе» (там же, л. 17, письмо Я. Д. Ромасу от 13 февраля 1965 г.).

«В американских газетах, журналах много пишут о том, что в Советском Союзе якобы нет свободы творчества, что художнику навязывают не только сюжеты, но и форму его произведений. Я утверждаю, что это ложь. Мне довелось бывать в мастерских многих советских художников, на выставках в Москве и Ленинграде, и, признаться, я увидел такое творческое многообразие почерков, форм и сюжетов, о каком в Америке можно только мечтать. Мои наблюдения привели меня к выводу, что советские художники, создавая свои произведения, думают прежде всего о народе, перед которым они чувствуют свою огромную ответственность. Такое искусство выражает глубокий гуманизм советского общества, идущего в авангарде борьбы за торжество прекраснейшего идеала человечества — за мир на земле, за дружбу и братство между народами» (Правда, 1962, 20 июня).

На встрече с советскими художниками и деятелями культуры в Московском Доме дружбы, которую Кент описал в своей книге «О людях и горах», он также говорил о том, что советские художники проникнуты чувством социальной ответственности и при этом не испытывают никакого давления и принуждения со стороны государства (см. Молодая гвардия, 1963, № 4, с. 232).

Кент считал, что достижению взаимопонимания в области искусства может способствовать обмен именно реалистическими произведениями искусства. Он может стать «важным фактором на пути к достижению дружбы и мира во всем мире» (Литературная газета, 1958, 23 сентября). По его инициативе и при его содействии в 1960 году в Доме дружбы с народами зарубежных стран открылась выставка американского ис-

кусства, в которой приняли участие 25 художников-реалистов из США.

Ромас и Кент в письмах обменивались информацией о выставочной деятельности в их странах. Ромас сообщал Кенту обо всех наиболее значительных выставках в СССР. Неоднократно приглашал его принять участие в академических выставках, сообщал о том, как приняты советскими зрителями картины на выставке в Академии художеств: «Теперь о Ваших двух картинах, которые, после всех недоразумений с транспортом, мы, наконец, получили, и сейчас они, с места в карьер, находятся у нас на стенах Академии художеств в числе прочих Ваших произведений, среди прочих участников большой пейзажной выставки, на которой представлены работы таких художников, как И. Грабарь, К. Юон, П. Кончаловский, А. Рылов, Н. Крымов и др. — всего 14 человек. Выставку ежедневно посещает множество людей, она пользуется заслуженным успехом у зрителей. Как и все Ваше творчество, которое можно без конца воспевать, так и последние присланные две картины мне *очень* нравятся, они великолепны. В приобретении их Вы можете не сомневаться». (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 25, 42; письмо Я. Д. Ромаса от 18 октября 1966 г.).

Кент в свою очередь сообщает Ромасу о своих двух выставках в Соединенных Штатах.

В письме к Я. М. Толчану от 16 апреля 1968 года читаем: «...в прошлом ноябре я договорился, что один из колледжей штата устроит выставку советского графического искусства из моей коллекции. Это вызвало злобную атаку нашего конгрессмена, махрового реакционера, но после изрядной газетной шумихи колледж и я победили. Выставка, в результате, привлекла большее внимание, чем какая-либо из ранее у них состоявшихся» (ф. 3013).

Несмотря на то, что Кент плодотворно работает, полон оптимизма, его положение в Америке продолжает оставаться сложным. О политических взглядах Кента, его позиции в искусстве постоянно напоминают новые и новые ограничения, отказы в организации выставки, покупке картин и т. д. По плану культурного сотрудничества между СССР и США в 1963—1964 годах в СССР проходила выставка американской графики. Там были представлены гравюры, многотиражные издания, иллюстрации, плакаты, промышленная реклама и др. В отчете об этой выставке советского искусствоведа Н. С. Степанян отмечалось: «Вероятно, картина современной американской станковой графики была бы иной, если бы организаторы выставки руководствовались

интересами дела, а не политическими мотивами, и привезли работы художников-реалистов. Нам было бы приятно встретиться с работами мастеров, стремящихся отразить жизнь сегодняшней Америки, но ни Сойера, ни Уайета, ни Бен Шана и Кента в их настоящем качестве на выставке нет...» (ф. 2329, оп. 4, ед. хр. 1835, л. 42).

Для Кента всегда радостно было одобрение советскими посетителями его выставок, он с интересом читает их отзывы, планирует создание новой коллекции картин. «Несколько дней назад, — пишет он Я. М. Толчану 1 апреля 1961 года, — мы получили письмо от нашего ленинградского друга художника Франка Заборовского. Он был на моей выставке несколько раз и включил в свое письмо несколько зарисовок посетителей выставки. Мы видели фотографии очереди, стоявшей у Академии художеств в Москве, но зарисовки Ф. Заборовского даже более живы. Я надеюсь, что репродукции его зарисовок будут в буклете обо мне, который готовится сейчас Национальным комитетом Общества американо-советской дружбы. Когда буклет появится, я, конечно, пришлю Вам экземпляр» (ф. 3013). «Я постоянно занят моей работой, пытаюсь вновь создать «коллекцию Кента», причем всегда с мыслью о том, что если я создам картины, которыми буду действительно доволен, они будут принадлежать народу, который их больше всех любит, — вашему народу» (там же).

По материалам первой выставки Кента в СССР был создан цветной короткометражный фильм о его жизни и творчестве. Картина была снята на Московской студии научно-популярных фильмов режиссером-оператором Я. М. Толчаном по сценарию В. М. Попова, с музыкальным оформлением композитора Н. И. Пейко, консультант — А. Д. Чегодаев. Фильм демонстрировался в СССР. Несколько кадров с изображением полотен Кента из фильма было помещено в журнале «Искусство кино» (1958, № 6), о нем писала «Советская культура» (1958, 25 сентября). Вероятно, в период работы над ним и произошло знакомство Кента и Толчана. Письма художника к Толчану связаны именно с работой над фильмом, к которому он проявил большой интерес. Кенту фильм очень понравился, кроме того, его захватила идея показа фильма в Америке. Художник, практически лишенный возможности познакомить соотечественников со своим творчеством, видимо, хотел использовать в этих целях кино с его более широкими возможностями и массовой аудиторией. Во многих письмах Кента, адресованных Толчану, обсуждаются особенности, связанные с технической стороной

переделки фильма для проката в США: перевод текста, перезапись фонограмм (текста и музыки), особенности озвучивания, сокращение метража (ф. 3013, см. письма Я. М. Толчану от 4 ноября 1958 г.; 8 и 31 января, 13 марта 1959 г.; 27 января 1960 г.; 5 июня 1961 г. и др.). «Я был в восторге, прочитав, что фильм был показан в Нью-Йорке и хорошо принят, — пишет Кент в письме от 27 января 1960 года. — Я слышал о планах повторить показ фильма. Я, возможно, сообщал Вам, что смотрел этот фильм на русском языке в Бухаресте. А теперь Вы пишете, что он отправлен во многие другие страны. У нас есть знакомая в Австралии, и я предупрежу ее, чтобы она не пропустила этого фильма» (там же). Картина с успехом демонстрировалась на Московском кинофестивале 1961 года. Еще раз жители Нью-Йорка имели возможность посмотреть ее на вечере памяти Кента в 1971 году.

Мысли об использовании кино в работе художника появились у Кента давно, еще в период его пребывания в Гренландии, куда он брал с собой передвижную кинокамеру. И однажды ему удалось снять свою работу на пленэре. Его снимала камера-автомат рисующим, едущим на собаках. Кент в письме к Толчану от 5 мая 1965 года описал, как это ему удалось сделать технически. Фильм, по его словам, получился великолепный, и никто не верил, что Кент снимал его сам (см. там же).

Кент обсуждает в переписке с Толчаном возможность пересъемки фильма о Гренландии на 16-миллиметровую пленку, делится своей идеей о том, как сделать живопись доступнее народу: «Поговорим о работе в Вашей области, Яков. У меня давно появилась мысль о том, что картины могут стать доступнее широким массам путем показа их цветных слайдов в кино или на лекциях. Если работы отдельных художников могут быть показаны только один раз, они могли бы сопровождаться кинофильмом, показывающим художника действительно за работой: в его студии пишущим и делающим нескончаемые вспомогательные дела, связанные с живописью; или работающим на пленэре» (там же, письмо от 5 мая 1965 г.).

Во время пребывания Кента в СССР он приобрел много друзей. В переписке с Ромасом и Толчаном он вспоминает о них, радуется их успехам, стремится узнать о них новое. Советские друзья посылают Кенту книги, альбомы, репродукции работ художников, с которыми он познакомился в СССР. «Наконец получена книга Нисского, и она вызвала у нас восхищение, — пишет он Толчану 29 марта 1963 года. — Не-

сомненно, он один из наиболее выдающихся ваших художников, репродукции в этой книге производят тем большее впечатление, что мы видели его работы, когда посещали его студию более двух лет назад. Я никогда не забуду, как, когда мы пришли к нему, он стремительно спустился с лестницы в несколько длинных маршей, чтобы заключить нас в свои медвежьи объятия. Он большой художник, и мы рады иметь прекрасные репродукции его работ» (там же). Кент благодарит Толчана за присланные ему книгу, рисунки и открытку М. С. Сарьяна, в мастерской которого он побывал, находясь в Ереване (см. там же, письма Я. М. Толчану от 29 марта 1963 г. и 27 ноября 1965 г.), и Ромаса за его картины (см. ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 84, л. 17, письмо Я. Д. Ромасу от 13 февраля 1965 г.).

В 1960 году, когда в Москве была развернута вторая выставка Кента, скульптор Е. В. Вучетич пригласил художника к себе в гости, чтобы начать работать над его портретом. Об этой встрече Кент вспоминает в письме к Толчану от 30 марта 1961 года: «Несколько дней назад мы получили письмо от нашего друга, который слышал по коротковолновому радио выступление скульптора Вучетича, рассказывавшего обо мне. Я провел приятные часы, позируя ему три утра, предшествовавшие нашему отъезду домой. Но, глядя на свои фотографии того времени, я вспоминаю, каким крайне измененным был тогда» (ф. 3013).

С советскими друзьями Кент встречался и у себя на родине. Так, в Нью-Йорке на приеме в Обществе американо-советской дружбы в 1962 году произошла его встреча с Виталием Горяевым (см. там же, письмо к Я. М. Толчану от 12 февраля 1962 г.). Болезнь помешала Кенту увидеться с Павлом Коринным и побывать на его выставке. «Через несколько дней в Нью-Йорке открывается выставка Корина, — пишет он Я. Д. Ромасу. — Мы огорчены, что не сможем увидеть ее, но я написал г-шу Корину и объяснил ему, почему мы не увидимся с ним. Каталог его выставки очень впечатляющ; на первой и последней страницах обложки показана его грандиозная картина «Реквием» (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 84, лл. 34—35, письмо Я. Д. Ромасу от 10 мая 1965 г.).

Литературное творчество Кента строится на тех же принципах, что и его живопись: реализм, народность, гуманизм. Задачу, которую Кент ставил перед собой, работая над художественными произведениями, в частности над автобиографией, он определял так: «Искусство всего лишь тень, которую отбрасывает человек. Длина тени зависит от положения солнца... Эта автобиография написана для того,

чтобы найти, измерить и определить ценность некоего отбрасывающего тень человека. И для того, чтобы воссоздать с помощью слов этого человека, то есть меня самого...» (Это я, господи! М., 1965, с. 88).

Литературная деятельность Кента началась в 1920 году. Особенности его творчества, как мы уже указывали, является то, что практически все его книги автобиографичны и посвящены путешествиям. В книгах Кента описаны его путешествия на Аляску (Дикий край, 1920), на Огненную землю (Странствования, или Плавание к югу от Магелланова пролива, 1924), в Гренландию (Курс N by E, 1930; Саламина, 1935; Гренландский дневник, 1962), по Европе (О людях и горах, 1958). Кент являлся и иллюстратором собственных книг. Книги Кента переведены на русский язык и изданы в СССР в 1960-х годах. Некоторые из них выдержали несколько изданий. В письмах 1960-х годов Кент много пишет о работе над своими книгами по подготовке их к изданию в СССР, о том, как он радовался, когда ему пересылали его книги, изданные на русском языке, как был тронут бережным, внимательным отношением переводчика, как восхищался большими тиражами, которые не шли ни в какое сравнение с американскими. Вот несколько отрывков из писем Кента: «...я работаю над оформлением моей рукописи для присылки в Москву. Кроме перепечатки на машинке моего длинного «Гренландского дневника», который я поручил другу в Нью-Йорке, и моего более короткого «Дневника Тьерро-дель-Фуэго...», и теперь все готово» (ф. 3013, письмо Я. М. Толчану от 13 февраля 1961 г.). «...Мы очень заняты подготовкой для отправки в Москву книги «Написанное Р. Кентом». Сегодня 50 фунтов рукописи будут доставлены на борт корабля в Нью-Йорке с тем, чтобы их отправили морем в Ленинград. Посылка содержит рукописи, частью перепечатанные на машинке, нескольких моих опубликованных книг и рукопись части неопубликованного дневника, который я вел в Гренландии с 1931 по 1932 год. Я не знаю, будут ли они кому-нибудь интересны, но они хотя бы будут в верных руках. Это внушает мне чувство глубокого облегчения» (там же, письмо Я. М. Толчану от 30 марта 1961 г.). «...Я пришлю Вам экземпляр последней моей книги, которая должна быть опубликована. Это мой «Гренландский дневник», написанный в Гренландии во время моего пребывания там в 1931—1932 годах и теперь, наконец, опубликованный без изменений. Многое из того, что есть в нем, было использовано в «Саламине» как журнал, который писался день за днем (и, несомненно, никогда не предназначался для публи-

кации); и он обладает качествами, которые могут быть присущи только произведению, написанному таким образом. Первая часть тиража разошлась до дня, который намечался для ее выхода в свет. Правда, по советским масштабам выпущено было ничтожно мало: только 2000 экземпляров. Но книга имела успех у критики, хотя продолжительная забастовка нью-йоркских газет помешала всем книгам, опубликованным в этот период, получить обычную предварительную рекламу» (там же, письмо Я. М. Толчану от 4 марта 1963 г.).

«Что за счастливая идея — и какая щедрая — послать мне второе издание «Саламины»! — писал Кент Ромасу. — Как будто бы Вы это знали — и, конечно, Вы это знали, что мне гораздо приятнее иметь второе издание, нежели первое. Я не помню, выражал ли я Вам свою досаду на то, что кто-то поместил на титульном листе первого издания какую-то безобразную иллюстрацию. Я всегда не только сам писал и иллюстрировал свои книги, но также давал подробные указания об их оформлении и поэтому был очень раздосадован, увидев, что кто-то украсил мою книгу от себя.

Андрей Чегодаев послал мне самый первый экземпляр моей автобиографии, от которой я в восторге; я уверен, что русский перевод настолько близок к оригиналу, насколько это возможно при дружеском и внимательном отношении со стороны А. Чегодаева» (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 85, л. 2, письмо Я. Д. Ромасу от 10 июля 1965 г.).

«Мы с большим удовлетворением узнаем об издании в Москве стольких моих книг. Представители издательства «Прогресс» только что написали мне, что скоро выходит еще одна моя книга «Странствования». На меня большое впечатление производит то внимание, с которым у Вас относятся к переводу на русский язык названий глав моих книг, и в частности перевод окончания «Дикого края». Вы, русские, замечательные люди...» (там же, л. 15, письмо Я. Д. Ромасу от 12 ноября 1965 г.).

«Ваше восхищение моими книгами глубоко меня тронуло, а то, что книги переведены и изданы в таком большом количестве, большая радость для нас обоих. Всем близким друзьям, которые посещают нас, я показываю русские издания моих книг как пример прекрасной работы оформителей и редакторов. Перевод последних листов «Дикого края» — достижение почти невероятное в своем совершенстве. И то, что эти книги изданы таким большим тиражом и что так невелика их стоимость, неправдоподобно для американцев» (там же, лл. 31—32, письмо Я. Д. Ромасу от 12 сентября 1966 г.).

Когда в 1967 году в Москве проходил IV Всесоюзный съезд советских писателей, делегатом которого был Кент, корреспондент «Литературной газеты» 7 июня 1967 года взял у него интервью. Кент, обращаясь к советским читателям, сказал: «...Я давно знаю, что ваша литература прочными узами связана с жизнью своего народа. Это вполне естественно, ибо таковы ее традиции. В далекой молодости я прочитал превосходную книгу Тургенева «Записки охотника». Затем увлекся романами Толстого и Достоевского, которые очень много значили для меня. Мою любовь к России питала русская литература... Давние узы дружбы связывают меня с советской литературой. Несколько десятилетий назад я начал следить за ее развитием. Книги выдающихся советских писателей всегда на моем столе. Не буду называть имен — это заняло бы слишком много места».

Большое влияние на Кента оказали романы Толстого. В свой последний приезд в Советский Союз он собирался посетить Ясную Поляну. Об этом он пишет Толчану 24 октября 1964 года: «Много времени мы уделяем чтению, в большинстве случаев читает вслух Салли... Сейчас перечитываем «Войну и мир», дополняя это чтением всего, что доступно нам по русской истории этого периода. Любя, так как мы любим советский народ, и считая, что самые дорогие наши друзья находятся среди вас, мы испытываем почти патристический интерес ко всем периодам русской истории» (ф. 3013).

Читает Кент и советских писателей, в частности книги К. Г. Паустовского и И. Г. Эренбурга.

В письмах Кента к Толчану есть несколько высказываний о западных писателях — Р. Киплинге и Р. Фросте. «Киплинг, как я, кажется, писал, не очень популярен в наши дни в англоязычном мире. Он был неизменным сторонником британского империализма и заработал звание поэта-лауреата своим служением империи. Он прожил год или более в Америке, более того — неподалеку от нас. Он оказался сварливым соседом и стал очень непопулярен» (там же, письмо Я. М. Толчану от 1 апреля 1961 года). «Советую внимательно прочитать «Смерть батрака» Роберта Фроста. Фрост умер несколько недель назад, и с его смертью мы потеряли, возможно, наиболее выдающегося из наших современных поэтов» (там же, письмо Я. М. Толчану от 4 марта 1963 г.).

Сын Толчана Александр пробовал свои силы в переводах с английского. Кент давал Александру советы в письмах к его отцу, рекомендовал обращаться к творчеству того или иного писателя. Скорее всего, он и подсказал А. Я. Толчану пора-

ботать над переводами У. Блейка, привлек к нему внимание юноши своими рассказами о любимом поэте. И потом, в письмах, Кент выделяет Блейка из всех англоязычных литераторов, пишет о нем с большой любовью и знанием. Имя замечательного английского поэта и художника Уильяма Блейка (1757—1827) стало по-настоящему известно советским читателям с 50-х годов благодаря переводам С. Я. Маршака. Биографии Блейка и Кента кое в чем схожи. Блейк — талантливый художник и поэт, выставки которого проходили незамеченными при жизни, а книги никто не печатал. Он сам, работая гравером, гравировал на меди их текст и иллюстрации с помощью изобретенной им техники «выпуклый офорт», раскрашивал от руки и таким образом «издавал» по несколько экземпляров. Блейк, как и Кент, был известен как борец за социальную справедливость, с радостью встретил революцию 1789 года во Франции, входил в кружок передовых английских интеллигентов, помог бежать в Париж американскому революционеру Томасу Пейну, спас его от ареста. Блейк был подвергнут судебному преследованию по обвинению в крамольных намерениях, но за отсутствием улик оправдан судом присяжных. Признание к Блейку пришло лишь после его смерти. Возможно, и эти совпадения сыграли определенную роль в симпатии Кента к поэту. Вот что он писал о Блейке: «Когда-нибудь, Саша, я пошлю Вам книгу стихов моего любимого английского поэта Уильяма Блейка. Нет, я ее не иллюстрировал, но многое из нее было великолепно иллюстрировано им самим. Как художник-график он, пожалуй, не менее талантлив, чем как поэт» (там же, письмо Я. М. Толчану от 13 февраля 1961 г.). «Извините меня, Саша, за обещание прислать Вам стихи Уильяма Блейка и невыполнение его. Я совсем забыл. Но теперь я достану для Вас экземпляр — не думаю, что полное собрание стихотворений — другой, потому что оно содержит ряд длинных мистических поэм, названных Блейком «Пророческие книги», которые Вы найдете трудными и, возможно, лишенными смысла. Целые тома написаны для истолкования «Пророческих книг», но наиболее вероятной из интерпретаций является та, что их символика или мифология призвана скрывать их революционное содержание от английских цензоров в период французской революции и в последующее время. Блейк был пылким революционером и прославился как организатор побега из Англии Томаса Пейна, когда тому грозил арест, а может быть и казнь. Я пришлю Вам, Саша, лирику Блейка: его «Песни невинности» и «Песни опыта», а также и лирические стихи

из «Пророческих книг»... Блейк был не только поэтом, величайшим поэтом, но и художником, обладающим совершенной техникой и удивительным воображением. Практически ничего из написанного им не было опубликовано при его жизни. Он зарабатывал на жизнь, как гравёр чужих рисунков, худших художников. «Пророческие книги» были украшены его собственными гравюрами и великолепно иллюстрированы. Я уверен, что в Библиотеке им. В. И. Ленина должны быть произведения Уильяма Блейка. Вы должны пойти и посмотреть их» (там же, письмо Я. М. Толчану от 1 апреля 1961 г.). «Я не забыл, что Саша, говоря о возможности перевода некоторых произведений Уильяма Блейка, просил меня порекомендовать ему кое-что из наименее трудных его стихотворений... Самые простые из стихов Блейка — это его «Песни невинности» и «Песни опыта». Маршак говорил мне, что он намерен включить в свой сборник перевод «Прорицания невинности» и что он очень высокого мнения о «Вечносущем Евангелии». Последняя поэма сохранилась в отрывках, и, может быть, придется объединить ее отдельные части так, чтобы они продолжали одна другую» (там же, письмо Я. М. Толчану от 24 октября 1964 г.).

Диапазон интересов Кента был очень широк. Он был профессиональным литератором и живописцем. Но Кент писал и о советской кинематографии, о работах советских кинорежиссеров. В письмах Толчану он проявлял интерес к фильму С. Ф. Бондарчука «Война и мир», высоко оценивал творчество С. М. Эйзенштейна. Вот что он пишет в письме от 27 марта 1962 года: «Книга Эйзенштейна дает представление о многогранности его таланта. Любопытно, что я переписывался с одним из Ваших соотечественников Владимиром Земсковым, писателем. Он — автор одной или двух книг о В. Маяковском, а сейчас, я слышал, готовит статью об Эйзенштейне. Он прислал мне газетную вырезку о «Моби Дик», в которой Эйзенштейн с похвалой отзывается о моих иллюстрациях, которые он видел в американском издании. Когда я был в Москве 4 года назад, переводчик моей автобиографии говорил мне, что Эйзенштейн высоко оценил мою работу. Я никогда не встречался с ним... не видел его фильмов. Мы помним, что он, как говорят, был в ужасе от того, что американские кинопродюсеры сделали с его фильмом «Буря над Мексикой».

Вот еще один характерный отрывок из письма Кента от 13 февраля 1961 года. В каждом своем путешествии он стремился узнать лучше страну, изучая ее народ, непосредственно общаясь с ним: «Несколько дней назад мы получили

из Румынии альбом из трех пластинок с записями румынской народной музыки. Это прекрасные записи и, несомненно, подлинная музыка, которая до сих пор живет среди рабочих и крестьян Румынии. Песни женщины очень напомнили пение двух женщин, которое мы слышали в доме болгарских крестьян, куда нас пригласили. Когда я сказал тем женщинам, что в Америке женщины не поют за работой, они переглянулись, как будто не веря, засмеялись и ответили: «А мы бы пели. Нам это нравится». И они запели сильными, красивыми, глубокими голосами, как будто их сердца слились с музыкой. В Румынии у нас сложилось впечатление, что народное искусство процветает там больше, чем в какой-либо другой стране. Народный музей, находящийся поблизости от Бухареста, — впечатляющее свидетельство того уважения, с каким там относятся к древнему народному искусству» (там же).

Кент побывал в Крыму и Карелии, на Кавказе и в Средней Азии, в Москве, Ленинграде и других наших городах. Приглашения посетить СССР всегда воспринимались Кентом с большим энтузиазмом и глубокой благодарностью. Они связаны для Кента с предстоящими новыми радостными открытиями, встречами с друзьями. «Среди многих событий нашего пребывания в вашей стране, — пишет он в письмах к Я. Д. Ромасу, — мы с особенной благодарностью будем вспоминать наше совместное путешествие по Волге» (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 84, лл. 3—4, письмо Я. Д. Ромасу от 13 июля 1964 г.). «Мы написали г-же Фурцевой в ответ на ее теплое приглашение, что с удовольствием вновь посетим вашу страну в будущем году, воспользовавшись первым рейсом «Александра Пушкина» от Монреаля до Ленинграда. Из Ленинграда мы думаем поехать прямо на север, в Карелию, посетим остров Кижи и посмотрим там замечательные памятники древнерусской деревянной архитектуры. После этого мы поедем в Москву [...] Но более всего мы взволнованы перспективой вновь оказаться среди наших друзей, среди народа, который полон решимости жить в мире и который вместо разговоров о создании «Великого общества», что делает наше теперешнее правительство, быстро строит это «Великое общество». Америка, как Вы можете представлять себе, теперь не счастливая страна, и никто не мудр настолько, чтобы предсказать, что таит для нас будущее» (там же, ед. хр. 86, лл. 32—33, письмо Я. Д. Ромасу от 12 сентября 1966 г.).

Из писем Кента мы узнаем о его повседневной жизни. Он имел молочную ферму на северо-востоке штата Нью-Йорк и

300 акров земли, жил в окружении лесов и гор. Свой дом, построенный, как и все другие дома, в которых Кенту приходилось жить, своими руками, он назвал «Асгор»... Снаружи дом был прост. Двухэтажный, построенный в колониальном стиле, внутри он был полон книг, подарков друзей, сувениров, привезенных из путешествий, многие из них были связаны с СССР. Не напрасно Кент называл свой дом музеем американо-советской дружбы. Уединенно живя в своем «Асгоре», Кент стремится быть в курсе мировых событий. Занимая пост председателя совета Общества американо-советской дружбы, он ведет большую общественную работу. Например, в письме от 24 ноября 1961 года Кент сообщает Толчану, что присутствовал на банкете, устроенном издателем единственного в Америке либерального еженедельника, а два дня спустя он был на митинге, организованном Обществом американо-советской дружбы, где собралось всего 1000 человек. Кент внимательно следит за новостями культуры в Советском Союзе, пишет, что снова надеется увидеть выступление ансамбля И. Моисеева, гастролировавшего в США в 1961 году, что три раза посетил Ленинградский балет в Вашингтоне, поздравляет Толчана с успехом его фильма о мексиканской выставке. Полет Юрия Гагарина вызвал у Кента восторженную реакцию, и он написал об этом статью, которая была опубликована в Нью-Йорке и в сокращенном виде в «Правде». Все это отражено в письмах к Толчану, относящихся к 1961 году.

Энергия и оптимизм Кента были неисчерпаемы, их не могло поколебать даже то, что к концу 1964 года здоровье его заметно ухудшилось. И тогда Кент решился на смелую операцию. Вот как просто он рассказывал об этом сам в письме к Я. Д. Ромасу: «В начале декабря [...] мы с Салли поехали в Монреаль, в 90 милях от нас. В Монреале меня поместили в больницу, а Салли поселилась в ближайшем отеле. Так мы прожили в Монреале почти три недели. Дело в том, что я сильно нуждался в ремонте. Вы помните, как я ослабел во время нашей поездки по Волге и как часто я задерживался в Барвихе. Эта же слабость (главным образом, вследствие ненормально замедленного пульса) одолевала меня и после моего возвращения, так что в конце концов, услышав о новом изобретении и успешном применении электрического прибора для усиления деятельности сердца, я решил испытать его на себе. Это и было целью моей поездки в Монреаль. Операция была сделана очень удачно, и теперь я вправе чувствовать себя вполне современным человеком — меня приводит в действие электричество. Но не пугайтесь,

я не превратился в чудовище. Крошечная электробатарея спряталась в моем организме и не производит ни малейшего шума, даже подобного тиканию часов. Сейчас мой пульс таков, как он был 50 лет назад, и мне нужна лишь теплая погода и солнце, чтобы я мог выходить на прогулки и восстановить свои силы» (ф. 2652, оп. 1, ед. хр. 84, л. 17, письмо Я. Д. Ромасу от 13 февраля 1965 г.).

Кенту всегда были дороги воспоминания о России, ставшей, по его словам, его второй родиной, о ее людях, память о них он хранил всегда. В нашей стране полюбили этого человека, его картины и книги. Многие писали ему, выражая благодарность за его труд. «Как замечательно, — писал Кент Толчану, — что Вы послали нам выдержки из книги отзывов московской выставки моих работ. Мне их перевели, и сейчас они находятся среди наиболее дорогих сувениров, напоминающих об этом событии. Дороги нам также воспоминания о человеке, который, когда мы уезжали в Варшаву, высказал мне свою благодарность за то, что я привез Гренландию в Москву; и о шофере такси, который благодарил от лица всех шоферов его парка; и что тепло Вашей дружбы выразилось в том, что Вы приехали проводить нас... мы ничего не забыли» (ф. 3013, письмо Я. М. Толчану от 13 февраля 1961 г.).

К 100-летию со дня рождения американского художника в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве была организована большая выставка его произведений (см. Р. Кент. Выставка произведений. Каталог. М., 1983).

Думая об этом удивительном человеке, не знавшем ни секунды душевной усталости, обращаясь к его жизни, полной творческого труда, борьбы за мир и счастье людей, хочется подчеркнуть важное человеческое качество Рокуэлла Кента, позволившее ему стать большим художником: способность многое взять от жизни и щедро отдать накопленные сокровища людям.

«ВСТРЕТИЛИСЬ ПОЗДНО, НО НЕ СЛУЧАЙНО...»

(Из переписки М. И. Бабановой и М. О. Кнебель)

Публикация М. Г. Козловой

Когда произносится имя актрисы Марии Ивановны Бабановой, в памяти сразу же возникает нежный, колокольчиком звенящий голос и образы ее юных героинь, созданных в Театре им. Вс. Мейерхольда и Театре Революции. Это Стелла в «Великодушном рогоносце» Ф. Кроммелинка и Мария Антоновна в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, это Полинька в «Доходном месте» А. Н. Островского и Джульетта в «Ромео и Джульетте» У. Шекспира; две героини — Анка и Маша из пьес Н. Ф. Погодина «Поэма о топоре» и «После бала»; китайчонок-бой и мальчик Гога из спектаклей «Рычи, Китай» С. М. Третьякова и «Человек с портфелем» А. М. Файко; это две удивительные женщины — Диана из «Собаки на сене» Лопе де Вега и Таня из одноименной пьесы А. Н. Арбузова.

Уникальный талант и филигранно отточенное мастерство сделали имя актрисы легендой еще при жизни. Но то изящество и естественность, которые являла собой Мария Ивановна на сцене, видимая «легкость» пребывания в образе — отнюдь не только проявление неординарного таланта актрисы, но и плод большого каждодневного труда, мучительных раздумий, сомнений, поисков. Вот почему хочется чуть-чуть приоткрыть «повседневность» — несколько страничек из последних лет жизни актрисы, рассказанных ею самой в письмах к М. О. Кнебель и нашедших отзвук в ответных письмах.

Мария Осиповна Кнебель (1898—1985) — актриса, режиссер, педагог, жизнь которой всецело отдана театру, в творческой работе с М. И. Бабановой встретилась в 1971 году.

К этому году и относится первое из сохранившихся писем Бабановой к Кнебель, когда актриса, едва оправившаяся после тяжелой операции, приступает к созданию образа Марьи Александровны Москалевой в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского. Кнебель вместе с П. А. Марковым делает инсценировку повести, которую она приглашена поставить в Театре им. Вл. Маяковского. Сорежиссер — Н. А. Зверева, художники Ю. И. Пименов и Г. И. Епишин, композитор Г. С. Фрид; официальная премьера спектакля состоялась 10 февраля 1972 года.

Спектакль рождался трудно, хотя главный режиссер

театра А. А. Гончаров и предоставил спектаклю, по словам Бабановой, «зеленую улицу». В процессе работы дважды менялся исполнитель роли Князя К. Прежде, чем эта роль утвердилась за А. Р. Ромашиним, предполагалось приглашение в театр С. А. Мартинсона, потом репетировал Е. П. Леонов. Исполнителями других ролей были: А. А. Ханов (Афанасий Матвеевич Москалев), Н. М. Вилькина (Зинаида Афанасьевна Москалева), В. И. Камратов (Павел Александрович Мозгляков), В. М. Орлова и М. В. Полянская (Карпухина).

Подробно об этой работе Кнебель рассказала в статье «Трудная» актриса. Мария Ивановна Бабанова», которая напечатана в журнале «Театр» (1983, № 8, с. 114—127).

Спектакль «Дядюшкин сон» был записан на радио (режиссер Т. А. Заборовская), о чем Кнебель упоминает в письме 22 июля 1972 года. Следует объяснить, что музыка, которую «должны были прислать из Одессы» — это фонограмма музыкального оформления спектакля. А «Дядюшкин сон» и упомянутые Бабановой в письме 11 июля 1972 года «Трамвай «Желание» (Т. Уильямса), «Разгром» (по А. А. Фадесву) и «Человек из Ламанчи» (Д. Вассермана и Д. Дэриона по Сервантесу) — спектакли Театра им. Вл. Маяковского, показанные одесским зрителем во время летних гастролей театра в 1972 году.

Роль Москалевой — последняя завершенная работа Бабановой в Театре им. Вл. Маяковского. Правда, репетировалась еще «Старомодная комедия» А. Н. Арбузова, где партнером актрисы был В. Я. Самойлов. Спектакль был доведен до выпуска и даже несколько раз показан зрителем (в архиве актрисы сохранились фотографии сцен этого спектакля), но официальная премьера не состоялась. «Старомодная комедия» в Театре им. Вл. Маяковского шла в исполнении других актеров.

Первая и единственная совместная работа Бабановой и Кнебель в «Дядюшкином сне» положила начало большой человеческой дружбе. Как видно из сохранившихся писем, они тянулись друг к другу и творчески, и духовно. Но больше они не встретились. Их общение продолжалось в письмах. Тон писем грустный, когда дело касается жизненных невзгод, болезней, и просветленный, когда речь идет о Театре и Творчестве с большой буквы.

Письма М. И. Бабановой — а их 25 — хранятся в фонде № 2977 — Кнебель, переданные в ЦГАЛИ ею самой в составе своего большого и интересного архива; 24 письма Кнебель находятся в фонде № 3021 — Бабановой. Эти письма и часть

архива Бабановой по ее завещанию переданы в ЦГАЛИ Н. М. Берновской, той самой Ниной, Ниной Михайловной, чье имя встречается в публикуемых письмах. Письма публикуются в извлечениях. Опущены повторы, бытовые подробности и то, что еще не прошло временного ценза. В подлинниках писем, за редким исключением, нет авторских дат, поэтому датировка писем дана по почтовому штемпелю на конвертах и вынесена в редакторский заголовок, предпосланный каждому письму. Сохранено обращение Бабановой к своему адресату — «Мария Иосифовна», вместо «Мария Осиповна», как называла себя Кнебель.

Кроме «Дядюшкиного сна», которому посвящены многие страницы писем, основной темой переписки являются новые работы Бабановой — трудные поиски пьесы, которая соответствовала бы ее творческому кредо. Размышление над возможной инсценировкой «Лотта в Веймаре» Т. Манна, обращение к пьесам Т. Уильямса («Стекланный зверинец»), С. Мозма («Круг»), Ю. О'Нила («Долгое путешествие») и многим другим, пока, наконец, не была найдена пьеса Э. Олби «Все кончено» («All over»). Это последняя работа Бабановой в театре. Первоначально предполагалась постановка этой пьесы в Театре им. Вл. Маяковского, но осуществлена она во МХАТе, куда Бабанова была приглашена на роль Жены. Сомнения и размышления о пьесе, о трудностях переводов, о работе в «чужом» театре, все смятение и волнение актрисы этого периода — в ее письмах к Кнебель. Режиссером спектакля стала Л. М. Толмачева, партнерами Бабановой — актеры МХАТа: А. О. Степанова, А. П. Георгиевская, М. И. Прудкин, Б. Я. Петкер, Л. И. Губанов и др.

Упоминается в письмах Олег Николаевич Ефремов — главный режиссер МХАТа, который много сделал для осуществления спектакля «Все кончено» и приложил немало усилий для того, чтобы состоялась еще одна работа Бабановой во МХАТе.

«О, счастливые дни» (пьеса С. Беккета) — последняя незавершенная работа Бабановой. В архиве актрисы сохранились два экземпляра пьесы с многочисленными пометками и разметками ее собственными и по указанию режиссера Анатолия Александровича Васильева. Репетиции проходили дома у Бабановой, так как это была монопьеса, не требовавшая актерского ансамбля, и репетиции еще не дошли до той стадии, когда нужна сценическая площадка. Болезнь и смерть Бабановой, последовавшая 4 апреля 1983 года (на 78 году жизни), настигли ее в самый разгар репетицион-

ной работы. А для нас, современников, и для потомков навсегда сохранится след содружества актрисы и режиссера А. А. Васильева, встретившихся в работе над радиоспектаклем «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, где по настоятельному приглашению режиссера Бабанова как бы вела весь спектакль, читая текст от автора.

Многоаспектная и разнохарактерная деятельность Кнебель, естественно, даже частично не находит отражения в публикуемых письмах. Так, из многих автобиографических, мемуарных книг Кнебель и ее книг, связанных с теорией режиссуры, педагогики и теории театра, упоминается лишь не названная Бабановой (в письме 20 августа 1971 года) книга, вышедшая в издательстве «Искусство» в 1971 году под названием «О том, что мне кажется особенно интересным. Статьи, очерки, портреты».

Вероятно, здесь следует также сказать, что редакторская деятельность Кнебель в подготовке к изданию творческого наследия М. А. Чехова и А. Д. Попова не могла не привести ее и в ЦГАЛИ, где хранятся архивы этих выдающихся деятелей театра.

Если Кнебель была связана с режиссером Алексеем Дмитриевичем Поповым долгими и тесными дружественно-творческими отношениями, то для Бабановой он был режиссером многих спектаклей, где она играла ведущие роли («Поэма о топоре», «После бала», «Ромео и Джульетта»). Упоминаемое в переписке письмо А. Д. Попова к М. И. Бабановой (из Праги) было переслано ею Кнебель (см. письмо от 16 ноября 1979 года) и, к сожалению, до сих пор не найдено. Но сохранилось ответное письмо, где Бабанова написала А. Д. Попову: «...И мне хотелось бы, хоть и с таким безумным опозданием, — чтобы Вы знали, что в моей актерской жизни Вы были единственным режиссером и человеком, — к которому у меня громадное чувство благодарности, который меня научил многому, иногда, может быть, и сам не все об этом зная, и который дал мне гораздо больше, чем он об этом думает. Поверьте, что все это правда, простая и мудрая человеческая правда, а не актерская преувеличенная манера...» (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 508, л. 2).

Упоминаются в переписке также режиссеры В. Э. Мейерхольд, Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков, А. М. Лобанов; драматург А. М. Файко; переводчики Е. А. Зонина и В. Я. Вульф; артисты Л. П. Сухаревская и А. П. Кторов; французская актриса Мадлен Рено; театровед Майя Иосифовна Туровская, чья книга — «Бабанова. Легенда и биография» — вышла в издательстве «Искусство» в 1981 году.

Кстати сказать, именно М. И. Туровская посоветовала Бабановой взяться за роль Москалевой в «Дядюшкином сне» и пригласить режиссером этого спектакля М. О. Кнебель.

Несколько страничек из небольшой переписки Бабановой и Кнебель служат иллюстрацией большой творческой дружбы актрисы и режиссера, источником которой было их схожее отношение к Театру, Творчеству.

1

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель

15 июля 1971 г., Москва

Драгоценная Мария Иосифовна —

сегодня — первый день, как прекратились непрерывные боли от ран, и я немного «перевела дух», а то было внала в отчаяние... Но сейчас хоть могу говорить о «делах». Несмотря на болезни — все же, конечно, читала пьесу.

Хочется о многом с Вами поговорить, есть лишние мелочи (слова), но есть необходимость, на мой взгляд — в одном месте прибавить текст — это в сцене с Мозгляковым — где она соблазняет его не только любовью, но и честолюбивыми перспектив[ами]. Это три фразы — но их, мне кажется, хорошо бы вставить, чтобы «облапошивание» Мозг[лякова] было наиболее убедительным.

Но больше всего меня смущает сцена с Аф[анасием] Матв[еевичем]. Да простит мне Федор Мих[айлович], но она написана грубо — в сравнении с предыдущими, а М[арья] А[лександровна] дама все же «тонкая». Слова «харя» и в этом роде — режут ухо — это и не смешно, и грубо, и «невыгодно» просто сценически. Надо, чтобы была не грубая брань — а вырвавшееся сквозь зубы накопившееся давно — раздражение. Вы скажете, что «так и играйте» — но где-то, может быть, можно было бы сократить бранные слова? Простите, дорогая, за нахальство — я должна быть с Вами вполне откровенной, ведь правда? А если я ошибаюсь — что возможно — Вы меня разубедите. Совершенно новая для меня форма освоения текста без партнеров и без мизансцен — чрезвычайно для меня затруднительна — но... что делать? Хорошо Мартинсону — он может спокойно спать — а мне, грешной, трудно.

Если позволите — буду писать о всяких «вопросах» и сомнениях. Можно?

А пока обнимаю Вас и жду встречи с Вами — как воскресенья.

М. Бабанова

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
15 августа 1971 г., Зеленоградская

Драгоценная Мария Иосифовна —

... единственное стоящее занятие — это Федор Михайлович. Должна Вам признаться, дорогая, что занимаюсь только двумя первыми актами, совсем не трогаю сцену с Афанасием Матв[еевичем], и вот почему. Как возможно говорить текст о бане, о мокрых волосах, когда это она уже сказала, приехав в деревню, и, стало быть, этого теперь сказать невозможно? Почему Вы оставили этот текст? Все это без Вас я, разумеется, решать не могу и потому оставила все до репетиций. 3-й же акт — отдельные реплики, которые не могу технически запомнить без «антуража» [...]

Ваша М. Бабанова

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
20 августа 1971 г., Зеленоградская

Дорогая Мария Иосифовна —

только что вытащила из ящика Ваше письмо и отвечаю тут же, так как боюсь Вас не застать.

Не волнуйтесь за сентябрь. По полученным мною сведениям — ни Ханов, ни Камратов за границу не едут из-за Достоевского. Гончаров сказал, что нам предоставляется «зеленая улица» [...]

Мне сообщили, что вышла Ваша новая книга, забыла название, но какое-то очень завлекательное. Дала задание купить, но боюсь, что уже поздно. Что это такое? И почему Вы не сказали об этом, я бы уже обязательно достала. А пишете Вы, очевидно, уже третью. Вот это работоспособность! От зависти можно сойти с ума. Будьте всегда такой, дорогая, глубоко — и давно — почитаемая, Мария Иосифовна. Только бы мне не испортить Вам «музыки» с ролью Москалевой. Нервничаю ужасно и вместе с тем жду.

Ваша по уши М. Бабанова

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
10 июня 1972 г., Одесса

Милая и очень дорогая Мария Иосифовна — вчера было «боевое крещение» «Сна». Я приехала за 3 часа — на сцене еле копошилось 4 человека, ведь играют по 2 спектакля в вечер... Мы проверяли и устанавливали сами свет, другой вольтаж, и было темно. Акустика ужасная. Я так орала первый акт — что думала, все в порядке, но когда пришли из зрительного зала и сказали, что плохо слышно — растерялась. Тогда я предложила всем и себе говорить не громко, но очень четко, и 2-й акт стал приниматься, а чем дальше, тем лучше. В конце долго аплодировали и поднесли чудесную корзиночку с розами и каллами. Жалко, что не могу их Вам послать!..

Звонил Виталий Вульф. Нашел якобы переведенный экземпляр пьесы Олби. Будет звонить. Будем стараться ее отыскать...

Живем в нежарких номерах гостиницы «Лондонской» без моря и солнца, и ждем встречи с Вами, дорогая.

Ваша М. И.

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
11 июля 1972 г., Зеленоградская

Дорогая Мария Иосифовна.

Надеюсь, что Вы здесь, так как Ваш телефон молчал. Слава богу, я из 40-градусной Одессы попала в 30-градусную Москву, но здесь, на даче это можно терпеть, есть лес и тень.

В Одессе за все время пребывания оказалось четыре рецензии. Разгромная на «Трамвай», средняя на «Разгром», хорошая на «Ламанч» и одна на «Сон» — вернее на роль в «Сне». Почему — неизвестно, так как прием был очень хороший, почти как в Москве, а зритель здесь не совсем московский — еще осталась театральная интеллигенция, а в большинстве своем — отдыхающие со всего Союза, сами понимаете, от «Аристократов» эти отдыхающие были в «раже».

Но все это позади, а хочется глядеть вперед, «рассудку вопреки». К сожалению, известия о том, что некто Дорошевич переводит Олби («All over», кажется, называется), оказались ложью. Мне обещали достать подлинник, но пока

я его не вижу — верить больше не буду. Нет ли у Вас чего еще на примете? ... Думаю о работе с Вами, но что? И с кем посоветоваться? Вам лучше знать ... Есть еще в запасе пьеса «Круг» Моэма... Знаете ли Вы ее? ...

Да, забыла сказать. Меня очень беспокоит 3-й акт «Сна» — тенденция всех актеров к комедийности и тяготящему темпу. Надо бы пройти вместе с Вами. При встрече я скажу, где и какие места не по Вашему решению...

Крепко Вас обнимаю, очень хочу видеть и все вообще очень хочу.

Ваша М. Б.

6

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
22 июля 1972 г., Свистуха

22 июля 72 г.
«Свистуха».

Дорогая Мария Ивановна!

Я постепенно прихожу в себя, и мне совершенно ясно что мне хочется в жизни сделать еще одну работу с Вами. Никакой другой постановки я больше не возьму. Вы меня отравили не только своим талантом, но и тем, что, по-видимому, сопутствует таланту — своим отношением к работе, своим жестким отношением к самой себе, своей требовательностью, полным отсутствием самоуспокоенности.

Весь вопрос в пьесе. Она должна вместить Вашу индивидуальность...

Венгерскую пьесу мы достанем. Наташа говорит, что (она судит только по спектаклю), роль блестящая, но в ней, может быть, это шло от актрисы, а может быть, и от пьесы — вся первая половина острохарактерная. Засезжанная жизнью, неприглядная, неодетая женщина, которая в результате разных обстоятельств превращается в ослепительную, обаятельную пожилую женщину. Наташа считает, что Вы безусловно можете ее играть, но сомневается, увлечет ли Вас внешняя характерность...

За оставшийся месяц отдыха я должна кончить книгу. Она, в сущности, почти готова. Нужны вставки. Называться она будет «Поэзия педагогики»...

Была я на радио у Тани Заборовской. Запись очень хорошая. Я сделала ей несколько замечаний. Она мне звонила, что все учла. Радионачалство очень довольно. Я слушала без музыки, так как ее должны были прислать из Одессы, но она задержалась. У Вас не пропадает ни одной буквы,

ни одного вздоха. Я очень рада, что несмотря на усталость Вы все-таки пошли на это, и это вышло достойно.

Таня говорит, что Консовский (от автора) записался очень хорошо...

Целую Вас крепко. Всегда помню и надеюсь, что мы еще встретимся в новой работе.

Передайте, пожалуйста, мой привет Нине Михайловне.
Любящая Вас М. Кнебель

7

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
15 августа 1972 г., Зеленоградская

15/VIII—72 г.

Сейчас получила Ваше письмо, — любимая и родная Мария Иосифовна, — я не больна — слава богу — но я была в поисках пьесы Олби. Через четвертые руки я получила ее, и только позавчера ко мне приезжала переводчица и с ходу, начерно прочитала ее мне. Это — та самая пьеса Олби, о которой мы с Вами слышали еще будучи в Москве.

Я не помню — знаете ли Вы английский. Самое лучшее Вам самой бы прочитать, но... если нет — то как ее связать с Вами? ...

Теперь о пьесе.

2 акта. Действующие лица: жена, любовница, умирающий за ширмой на сцене, невидимый муж. Все пожилые люди. Затем дочь и сын среднего возраста (около 40). Можно и убавить и прибавить. Затем — врач, сиделка, 2 фотографа, 1 репортер. Да, и еще друг дома, бывший любовником жены.

Текст настолько сложный и тонкий, что при грубом чтении с листа — трудно судить о ролях. Пьеса — сугубо психологическая, современная, без патологии. Место действия не меняется.

Это — последняя пьеса Олби, 71 года, только что пришедшая в Библиотеку иностранной литературы и полученная по сугубому «блату». Завтра, когда будет okazия в Москву, выяснится, есть ли еще экземпляр — и возьмут и его.

Думаю, что нам надо бы получить хотя бы аннотацию. А когда Вы и я встретимся (теперь уже скоро, надеюсь?), может быть, тогда что-нибудь придумаем... Да, еще о ролях. Не вижу исполнителей. Пьеса сугубо ансамблевая, все должны играть на глубине 6 этажей. А кто из нас это умеет? А так, грубо, я, может быть, только бывшую любовницу — 60 лет. (Все интеллигентные люди.) Жену — в театре играть

некому. Могла бы и подходила Сухаревская. О других ролях ничего не могу сказать, все еще очень туманно. Я пишу безобразно бестолково, потому что тороплюсь, чтобы выслать письмо и скорее бы к Вам оно дошло. Вы, наверное, ничего не поняли из того, что я тут Вам наваляла? ... Ставить такую пьесу, по-моему, можете только Вы. Это — «глубокая разведка» в психику современных американцев, но в меру — и общечеловеческ[ую] тоже. Бумага кончилась. Крепко-раскрепко Вас, золото мое, обнимаю. Будьте, как всегда, бодры, добры. Не буду перечислять все Ваши прекрасные качества, ибо места уже нет.

Навсегда Ваша М. Б.

8

М.И. Бабанова — М. О. Кнебель
7 августа 1973 г., Зеленоградская

Дорогая Мария Иосифовна, большое спасибо за весточку. Что касается пьесы О'Нейля «Долгое путешествие»... — то мне хотелось проверить себя.. Совершенно успокоилась, получив Ваш ответ и совет. Мне тоже претит всякая патологичность.

Относительно Томаса Манна и его романа «Лотта в Веймаре», то — я этот роман знаю, он у меня даже есть в переводе (прежнее издание «Иностранной литературы») — мне кажется, что этот роман — не для театра, хотя Томаса Манна очень люблю и все, кроме «Доктора Фаустуса» — читала. Не говоря уже за Гёте (то есть кто бы это мог сыграть?)..

Вульф советует упорно своего любимого автора — Уильямса — и в частности — «Стекланный зверин[ец]», который (он говорит) провалился в театре Ермоловой, но я, любя эту пьесу — сомневаюсь, подхожу ли я к этой роли. Хочу на днях — достать и перечитать. Как Вы к этому относитесь?

Я все это время болею ... Лечусь зверобоем и спорыньей. Не пью снотворные совсем — решила проявить «волю» — сплю поэтому мало — в среднем 3 часа, иногда меньше, иногда чуть больше, но зато одно, пока единственное, приобретение — вернулась былая память, которая ослабела от снотворных. Проверяю себя по пьесе, любое место роли в любое время — и всегда все в порядке, даже когда «в нервах».

Надолго ли это? И как будет в славной столице нашей родины? Хочется один-единственный раз сыграть что-то симпатичное, близкое, свое... И потом — «Здравствуйте, Конст[антин] Серг[есвич]» — как говорят актеры...

Крепко Вас обнимаю, не забывайте Вашу бедную М. Б.

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
15 апреля 1974 г., Москва

Драгоценная, глубокопочитаемая и родная
Мария Иосифовна —

как смогу я отблагодарить Вас за все, что я получила от Вас!

Вы приносите всегда с собой атмосферу чистоты душевной доброты, благородства и бесконечной терпимости к мучительскому «семейству» актеров.

Как и где это еще можно было бы встретить? Меня переполняют самые разнородные чувства, и я бессильна их выразить так, как хотелось бы.

Вы — единственная — вот все, что я могу сказать в итоге.

И если я продолжаю жить, а не терзаться желанием уйти из жизни — то этому я обязана Вам. Есть, значит, люди, есть такое, что так необходимо в наше тяжелое и злое время. До земли кланяюсь Вам за это, до конца дней буду нести это с собой и крепко обнимаю Вас и целую.

Всегда неизменно Ваша М. Б.

10

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
22 июля 1978 г., Свистуха

22 июля 78 г.

Дорогая Мария Ивановна.

Прошло так много времени с тех пор, когда мы даже не разговаривали по телефону, что мне кажется, что я стерлась в Вашей памяти. Я в Свистухе, и здесь у меня в душе всплывают все, кого я любила и люблю.

Этот год у меня был очень трудный.

Умер Ю. И. Пименов, а вскоре [после] его смерти умерла его жена.

Умер другой мой большой друг — психолог А. Р. Лурия, а вслед за ним, через 2 месяца, его жена.

Остался у меня один друг — Павел Александрович Марков. Он в больнице. И сестра его в другой больнице.

Я понимаю, что уходит поколение, но пока я жива — утраты не менее болезненны, чем в юные годы. А может быть, еще острее.

Вспоминаю Вас — мою последнюю творческую любовь с благодарностью. После встречи с Вами у меня была еще одна радостная встреча — А. П. Кторов. Но это было в

давно надоевшей мне пьесе «Кремлевские куранты». Но он, помимо человеческого обаяния, поразил меня — в высоком смысле этого слова — подлинным профессионализмом. Для меня это означает личную ответственность перед своей профессией...

Разбираюсь в архиве Михаила Чехова. Нам удалось (мне через ЦГАЛИ) получить его из Лос-Анджелеса. Это очень интересно. Во многом мне трудно разобраться. Осенью я позвоню Вам и спрошу, испытывали ли Вы аналогичные его опыту чувства.

Передайте мой привет Нине Михайловне. Целую Вас крепко.

Любящая Вас М. Кнебель

11

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
7 августа 1978 г., Зеленоградская

Дорогая моя, родная Мария Иосифовна — спасибо Вам огромное за весточку.

Я, зная, как много Вы всегда работаете — стеснялась позвонить, хотя очень хотелось просто хоть услышать Ваш родной голос, голос чистого и честного беспредельно и неизменно человека...

Мне не с кем посоветоваться, кроме Вас, дорогая, брать ли мне предлагаемую роль в МХАТе или нет. Знаю, Вам трудно судить, не зная пьесы, пересылать ее по почте боюсь, да Вас нагружать не хочется. В двух словах скажу одно:

За — более или менее почетное и неожиданное приглашение Ефремова ... Хорошие партнеры и актеры: Степанова, Прудкин, Петкер, Георгиевская, ну там дальше я не знаю ни Губанова, ни других. *Против* — пьеса статичная, очень трудная по приему актерской игры, и хотя по возрасту мне подходит (70) — но текст говорят один, а мысли другие. Вот тут и играй. Пьеса не очень «выгодная», и нужен очень хороший режиссер — «дирижер» всего этого «оркестра» в 7 человек основных. Режиссеров-новаторов нет. Да и вообще никаких нет. Дорогая, пригласили... Лилю Толмачеву. Она милый человек, как будто что-то поставила неплохо, но я ничего не видела и не знаю, что думать.

Эта пьеса не может «пройти», если, как говорят, актеры сами все «поставят», но я в такую версию не могу поверить. Не тот автор. Да я и вообще стою *за* режиссера. Поэтому от отчаяния пишу Вам, хотя понимаю, как трудно советовать. Не забудьте, ведь я буду среди новых и чужих людей, как

они будут смотреть на меня, а я так труслива и нервы меня продают, и уверенности совсем уже не стало. Что делать? Отказаться? Сидеть и тоскливо ждать своего «окончания», или рискнуть и, если дело не пойдет, смотаться, но это сопряжено с позором... День и ночь все думаю об одном и том же. Ведь кроме всего, у меня так убавились силы и здоровье после операции — выдержу ли я ежедневное раннее вставание, неудовлетворение, неувязки, непонимание друг друга актерами. ... Может быть, пора и честь знать, ведь Ваша работа терпит дольше возраст, чем моя, и лицо уже не то, хоть и 71 (точно) ей год, — но выглядят американки, да еще богатые, весьма эффектно, да и Степанова обладает хорошей фигурой, худая, высокая и даже «стильная», а я? У меня одни минусы по этим линиям. Я и мала, и толста, рядом с ней особенно.

Простите, дорогая, милая, бесконечно терпеливая Мария Иосифовна — простите за это письмо. Оно пишется от отчаяния. Знаю, что получу, может быть, хоть какую-то «поддержку» моральную. И если Вы искренно думаете, что не стоит мне в это дело ввязываться — я послушаюсь Вашего совета.

Театр давно меня так измучил, что я хочу только одного: доброй атмосферы, какая была *только с Вами* — или покоя.

Ну, вот написала и легче стало. Простите и простите ...

Крепко обнимаю, всегда люблю и помню, благодарная

М. Б.

12

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
18 августа 1978 г., Зеленоградская

Бесценная Мария Иосифовна.

Спешу ответить на Ваше дорогое и лечебное письмо

Спасибо — обнимаю Вас горячо за это и за все вообще. что от Вас неизменно ко мне доходит ... Вы очень утешили меня ... — я уже отчаялась надеяться, а сама что-то не понимаю в пьесе, да и только. Не знаю, кого и как надо играть. Откровенно — пьеса не очень тянет, трудно и не понимаю, что именно хотел автор. Мне никого не жалко из действующих лиц и жену тоже, и даже не знаю вообще, как надо выглядеть, откуда взять американизм, «высший свет», хоть и интеллектуальный до какой-то степени. Или я уже вышла в тираж и вошла в маразм. Буду ждать Вашего впечатления, оно мне важно очень. Беспокоюсь о здоровье, тепло ли Вам в доме, есть ли печи? Дрова? и т. д. Сама неважно себя чувств

вовала, и когда лил дождь и сидела у печки — думала только о покое, а не о работе. Иногда вспыхивает былая энергия, но скоро падает и сменяется депрессией. «Пора, мой друг, пора, покоя сердцу просит...», но, думая о Вас, неутомимой и тоже не очень здоровой, прихожу к мысли, что надо повторять то, что делаете Вы...

Ваша Марья

13

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
29 октября 1979 г., Москва

29 октября 79 г.
Больница

Дорогая Мария Ивановна.

Спасибо Вам большущее за письмо.

Я бы рада была бы получить его и в Свистухе, но так вышло, что я попала в больницу... Правда, я сама в этом виновата. Слишком много работаю!...

Теперь я перехожу к просьбе, причем очень важной для меня.

Я знаю, что А. Д. Попов писал Вам, кажется, открытку из Чехословакии. Если Вы ее не порвали, то я *очень* прошу Вас переслать ее заказным письмом на мой адрес. Так же, если у Вас сохранились какие-нибудь надписи на программах или другие письма. Дело в том, что сейчас готовится второй том его сочинений (запланировано 4 тома), но второй том выглядит пока очень бедно.

Я знаю, что Вы не очень хорошо относились к А[лексею] Д[митриевичу], но сделайте это для меня...

Целую Вас крепко ...

Любящая Вас навсегда М. К.

14

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
16 ноября 1979 г., Москва

Родная Мария Иосифовна — надеюсь, Вы уже дома — поэтому пишу на дом...

Во-первых, посылаю единственное, что у меня нашлось — открыточку от А. Д. Попова. Он не был любителем писем. Но откуда Вы взяли слово, что я его «не любила»? Я срочно пытаюсь восстановить истину.

А[лексей] Д[митриевич] был человеком нелегкого характера, неврастеник, но вместе с тем, не обладая особой «тон-

костью» — он всегда был честен во всех смыслах этого слова. Несмотря на то, что мы с ним (по моему нахальству) очень спорили, мы встретились с ним единодушно горячо. Это было в театре «Современник» один раз, и еще где-то, не помню. Я его оценила — как это часто бывает с многими людьми — только когда я его увидела с расстояния, и ничего, кроме большого уважения и теплой симпатии, у меня к нему не было.

Были споры, было много ненужного, и я в своих ошибках готова признаться — но нелюбви ... у меня к Алексею Дмитриевичу никогда не было — в этом могу дать присягу.

Вот это я очень хочу Вам сказать и верю, что Вы мне тоже поверите ...

Примите мои жаркие объятия и будьте здоровы, здоровы, здоровы.

Всегда Ваша М. Б.

Эх, если бы спустить десяточек лет — мы бы...

М. Б.

15

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
7 апреля 1981 г., Москва

7 апреля 81 г.

Дорогая Мария Ивановна!

Мне принесли книгу Майи Туровской.

Я рада и за Вас и за нее ...

Мне грустно, что мы встретились только однажды, грустно, что «Дядюшкин сон» стал далеким прошлым.

Я написала о нашей работе, но никуда статьи не отдала так как писала тогда, когда спектакль еще шел. Когда его сняли, мне было очень больно. Может быть, я еще вернусь к этой статье. Я видела Вас в большинстве Ваших ролей, — не видела в Олби.

Может быть, если поправлюсь настолько, что смогу поехать в театр — обязательно посмотрю.

Странно, что в доме, который я когда-то так любила, но давно потеряла — Вы нашли свой новый творческий приют. Судя по тому, что пишет Майя Туровская, Вам роль Жены удалась. Я очень, очень рада этому.

Книга М. Туровской навеяла на меня много грустных мыслей. Я знала многих из Вашего окружения — и драматургов, и режиссеров. С многими в разное время разговаривала о Вас. А когда начала работать с Вами, как будто бы обо всем забыла.

Читая книгу, вспомнила Завадского, Файко, Дикого, Лобанова, Алексея Дмитриевича Попова, Охлопкова, который ежегодно в течение многих лет упорно звал меня к себе в театр и не мог понять, почему я отказываюсь ...

Целую Вас крепко. Если не поленитесь, напишите мне. Скоро ли Вы собираетесь на дачу? Мой новый адрес: ул. Чайковского, 18, кв. 225. Не пишу номера телефона, так как я на костылях и мне трудно ковылять до него.

От всей души желаю Вам и Вашим близким всего хорошего.

16

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
12 мая 1981 г., Москва

Дорогая Мария Ивановна, дорогой, родной мне человек! В день Победы я получила Ваше письмо. Вы не представляете себе, как я ему была рада.

У меня были две радости в праздничные дни. Мне подарили двухтомник Марины Цветаевой и Ваше письмо.

Не знаю, чему я была больше рада.

Цветаеву читаю, вновь поражаюсь ее таланту и острому чувству одиночества.

Ваше письмо — радость для меня потому, что Вы меня помните и что на многое мы с Вами смотрим одинаково...

Я уже могу Вам звонить по телефону, но мне приятнее писать Вам. Когда Вы уезжаете на дачу? Это ведь, наверное, тоже нелегкое дело? Нужны продукты, готовка и т. д. Работаете ли Вы в саду? Когда-то для меня это был любимый отдых, а сейчас я уже давно отказалась от него. Возможно, что я поеду на дачу только в конце июля, а в 10-х числах июня поеду в Рузу. Пока у меня полная неясность. Не я, а обстоятельства решают все, и я постепенно теряю волю и самостоятельность.

Я вернусь к статье о Вас, хотя мне это трудно сделать после книги Туровской. Она оперирует напечатанным, но не виденным, а я — эфемерными воспоминаниями о давно виденном и одной встречей, ставшей для меня очень дорогой. Я не знаю, что у меня выйдет из статьи, но я все-таки попытаюсь...

Что Вам кажется, нам не удалось с Вами в «Дядюшкином сне»? Ведь мы не искали сатиры. Ни Вы, ни я не одарены, по-моему, сатирическим мышлением. Мы с Вами искали поэтической экзальтации. «Вы, маменька, женщина-поэт». Я не сумела Вам найти точки роли. Не нашла ее ни в ипсцени-

ровке, ни в сценическом плане. Может быть потому, что для меня точкой спектакля была смерть Васи? Мне кажется, что в своем режиссерском замысле я была права, но по отношению к Вам, наверняка, что-то не додумала. Меня это всегда мучило, мучает и до сих пор. Теперь уже поздно мучиться, потому что, если бы мне пришлось сейчас переставлять спектакль, я, наверное, опять бы не нашла финала для Марьи Александровны.

Читая Туровскую, я с нежностью смотрела на Вашу фотографию в «Дядюшкином» (в шляпе). Мне так хотелось ее иметь! ...

Целую Вас крепко. Цветаева пишет — «одинокая с тайной», вероятно, это применимо и к Вам!

Любящая Вас М. Кнебель

17

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
3 июня 1981 г., Москва

Родная Мария Иосифовна.

Господи, как я была счастлива получить от Вас весточку и рада была, что у Вас были силы написать мне так много, как я и не мечтала получить. Единственное солнце в моей адской жизни — Вы, чистая, добрая беспредельно и преданная своему любимому делу — до забвения собственного здоровья и жизни.

Слава господу, что хоть издалека я вижу, слышу и чувствую Вас, как никого. Как часто я вспоминала тоже о Вас и как мне нужны были именно Вы, которая могла одна поднять падающего актера и потерявшего веру в себя.

Находясь вот уже второй сезон в работе с «основоположниками» Станиславского — я, к великому своему изумлению, убедилась, что они отнюдь не являются его подлинными учениками. Видимо, подлинники давно уже ушли. В театре я продолжаю быть чужой, несмотря на то, что по существу я такая же его ученица, как и они. Позволю себе это нахальство... Невозможно всего рассказать, что лежит грузом на душе. Бумаги не хватит. Я играю «гастрольно», то есть пока Олби идет — я здесь. Без роли я остаюсь на хлебником не буду и сказала об этом Ефремову. Он очень добр ко мне, но... даже при желании его — ролей подходящих нет... Очень долго болела. Моя болезнь — вся на нервной почве, поэтому лечиться мне хорошо бы только хотя бы небольшой ролькой, да и то или с Вами, или с Ефремовым — о других сказать нечего.

Есть еще молодой (35 лет) режиссер Васильев, очень оригинальный талант. Я с ним встретила в работе на радио в «Портрете Дориана Грея». Читала за автора. Работать с ним легко и радостно, и я долго отказывалась (8 месяцев) а он сказал, что без меня он не выпустит работу, что меня, конечно, «купило», и я рискнула и была рада. От него востановлен талант, а я так давно не встречала этот товар ...

Всегда Ваша М. Бабанова

18

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель

10 июня 1981 г., Москва

Дорогая бесконечно Мария Иосифовна —
...вчера мне позвонил Олег Николаевич и сказал, что предполагается ставить 2 одноактных пьесы, одна — Беккета, другая...*

Ставить будет Васильев. Не знаю, радоваться или испугаться. Очень смущают «стилевые» авторы, которые, по моему, уже отошли в прошлое время, и я ему слегка об этом сказала, но он справедливо ответил, что ставить «абсурдистов» можно по-разному. И еще, что Мадлен Рено играла эту роль, а плохую она бы не стала. Впрочем, все это очень «на воде написано вилами», и что будет осенью — неизвестно. Я, конечно, с благодарностью согласилась, надеясь на Васильева, но вытяну ли я это — неизвестно. Опыт с труднейшей и чужеродной пьесой Олби — меня насторожил. Поверите ли, до сих пор играю с внутренним «сопротивлением» и кажусь сама себе пустой петрушкой. Вот, дорогая, какие дела.

Ничего не хочу, кроме травы, тишины, деревьев...

Вы, как всегда, пример того — как надо жить и любить театр. Благословляю судьбу, что все-таки столкнулась с Вами, жду светлых и радостных сообщений от Вас, крепко обнимаю и молюсь за нас обеих.

Ваша Маша Бабанина*

10/VI—81 г.

* Так в подлиннике.

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
17 июня 1981 г., Москва

Дорогая Мария Ивановна!

Счастлива за Вас!

По-видимому, Беккет и есть та пьеса, для которой Толя Васильев готовил с художником работу для Вас!

Беккет очень трудный, но талантливый автор. Труден он, главным образом, по линии стилистики. Думаю, что Толя справится. В Европе его играют как комедию. У нас его ставили как драму. Считаю, что Толя разберется.

Работа будет, конечно, интересной. Только бы Вас не загнали на «малую сцену», там жуткая духота! Во всяком случае — правильно, что Вы согласились ...

Черкните мне, пожалуйста, две строчки, чтобы я знала, когда Вы уедете на дачу.

Обнимаю и целую Вас крепко!

Постарайтесь отдохнуть на даче.

17 июня 81 г.

Любящая Вас М. Кнебель

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
10 июля 1981 г., Москва

Дорогая моя, родная Мария Ивановна!

Вот мы с Вами подружились в письмах больше, чем в жизни.

Думала, что отвечу Вам из моей благословенной Свистухи, но и это мне пока не удается! ...

За Вас продолжаю радоваться. Боюсь, что с Беккетом намучаетесь. Выпуск будет, наверное, очень трудным, но зато работать будет очень интересно. Я, оказывается, эту пьесу читала в каком-то жутком переводе, на папиросной бумаге. Читала для чего-то, вернее, для кого-то. Не помню уже, для кого. Поскольку это монопьеса — я за Вас абсолютно спокойна. Вам уж здесь никто не помешает — и Вы сможете интонационно найти множество оттенков и красок.

Молодец Толя! Нашел работу и для Вас, и для себя! Бог Вам обоим в помощь!!!

Пошлите меня к черту, к черту, к черту — и смело думайте о будущей работе!

Целую Вас крепко. Любящая Вас М. Кнебель

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
28 июля 1981 г., Зеленоградская

Драгоценная моя Мария Иосифовна.

Спешу сообщить Вам неожиданное (не знаю, как назвать). Во-первых, я узнала, что пьеса, о которой Вы писали, перевод с французского, потом я вспомнила, что существует Зонина Ел[ена] Ал[ександровна], переводчица, и я позвонила ей. Она два дня назад вернулась из Парижа и видела последний спектакль этой пьесы, которая называется «О, счастливые дни» — Беккета. Главная женская монороль — играла Мадлен Рено. Успех был громадный. Эту пьесу она играла 18 лет и кончила. Видите, как мы отстали! Господи, она уже отыграла, а я в ее возрасте собираюсь только с силами! Я позвонила (чего со мной не бывало) сразу Ефремову, он был дома, и я их соединила (Зонину и его), для читки отменила переезд на дачу — читали при 30° жаре в театре (главном). Пьеса совершенно невероятная, я не смогу даже Вам рассказать, да мы и не дочитали, просто понять хотели прием. Для меня было странно, что Ефремов тут же заговорил о договоре, я лепетала что-то, что я не знаю, смогу ли это «поднять», но он уверен и добавил: «Не забудьте, что с Вами будет Васильев», — который сообщил театру об этой пьесе и обо мне. Не знаю, на радость или на горе — мне все это свалилось на голову.

Если я Вам скажу, только немного, что на сцене нет ничего, кроме небольшого холмика, вроде песка, в нем, а не на нем — находится женщина, которой за 50 лет. Ее видно только до пояса, работает только голова и руки, есть небольшое количество предметов, бытовых, мелких и странный, хотя и простой, почти бытовой текст. Реальность и условность. Пьесу из-за жары не дослушали, так как, кроме этого, очень устала Зонина и несколько спотыкалась, так как читала по подлиннику. Я не знаю, что мне думать и что делать. Когда я думаю о своем «виде» — я готова отказаться — но тогда — что остается? Пустота, так как без театра и без людей я умру. С другой стороны, так привлекает попробовать, увидеть что-то новое, найти его в себе и тем самым уберечься от духовной смерти ... Я была в таком диком возбуждении, что сейчас, сидя уже на даче — ничего не вижу, хочу видеть текст и постараться понять хотя бы. Ждать придется, конечно. Перевод к сентябрю будет готов, но я буду просить мне хоть 1 акт (45 мин.). Второй — тоже 45 минут, но уже

видна только одна голова «героини». Вот Вам и весь «кроссворд».

Бесконечно крепко обнимаю Вас, мою дорогую, и буду стараться учиться у Вас всему тому, что в Вас нашла и что во мне будет всегда.

Навеки ваша М. Б.

Зачем все это так поздно?

22

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
22 декабря 1981 г., Москва

Дорогая Мария Ивановна!

Давно не писала Вам, соскучилась, потому что ничего не знаю о Вас.

За это время в моей жизни произошли два события. Поездка в Ригу, где мне было хорошо, поверила, что я нужна и что, несмотря на хромоту, я человек.

Второе событие — я не справилась со статьей об Алексее Дмитриевиче. Я написала много страниц, но мне деликатно сказали — не надо. Все три варианта не подошли. Виню только себя. Надо было сообразить о доле трагичности в юбилейной статье. Меня попросили вспомнить что-то, о чем никто никогда не писал. Отказаться? Во мне не хватило максимализма! Ведь я сама подсказала журналу дату 90-летия, сама обратилась к ученикам Попова...

Я написала страницы эрзаца. По ним ничего нельзя понять, ни о трудном характере Попова, ни о его трагичной судьбе, ни о сложности его взаимоотношений с актерами...

Я отдала написанное. Оно пойдет под рубрикой «Из записных книжек». Постараюсь *перешагнуть*. Урок для меня серьезный.

Статью о Вас, которую готовлю для сборника, буду писать и использовать уже написанное мной с учетом всех своих ошибок.

Хочу, чтобы тема *трагедии художника* прозвучала бы в ней. Может быть, туда войдет и Ваша встреча с Поповым, Лобановым. Но это все будущее ...

Целую вас крепко.

Чем дальше время наших бывших встреч, тем мне яснее, что мы встретились поздно, но не случайно. (Говорю о себе.)

22 декабря 81 г.

Любящая Вас М. Кнебель

М. И. Бабанова — М. О. Кнебель
29 декабря 1981 г., Москва

Родная моя Мария Иосифовна, только что принесла Нина Ваше письмо (из ящика, который находится внизу — у лифта). Я давно-давно жду его, и очень меня беспокоило Ваше молчание. Спасибо за весточку. Да, трудно нам живется, каждому по-своему, но в общем все упирается в одну большую точку нашей жизни. В настоящее время я нахожусь в большой тревоге по поводу той пьесы Беккета, о которой Вы, по-моему, знаете. Репетирую с режиссером Васильевым, репетиции происходят у меня дома, ведь в пьесе — по-настоящему одна роль, другая очень незначительная (Муж) ...

Боюсь нестерпимо ... Ваш приезд и Ваше письмо, хоть не так конкретно, но в принципе принесли мне некоторую поддержку, в которой я очень всегда нуждаюсь. Кроме того я очень болею и никак не войду в форму ...

В общем, обнимите меня хоть мысленно, а я Вас, и да поможет нам обоим бог.

Ваша до самой смерти, и пусть она нас подождет! Будет минутка — черкните, а я еще потом напишу о пьесе. Хочется услышать Ваше мнение и совет. Спасибо за все, что я от Вас, дорогая, получаю.

Ваша М. Б.

М. О. Кнебель — М. И. Бабановой
31 декабря 1981 г., Москва

Дорогая, родная Мария Ивановна!

Сегодня, в канун Нового 1982 года — я получила весточку от Вас!

Лучшего подарка не придумаешь!

Я сразу села за ответ.

Захотелось прочитать Беккета, над которым Вы трудитесь. Боюсь, что это нереально, так как обычно в театрах нет лишнего экземпляра ...

Плохо, что здоровье Вас подводит. Но то, что Вы имеете возможность репетировать у себя дома, — прекрасно. Столько лишней суеты снимается в период, когда театр, как помещение, еще не нужен...

Вот так, в старости, хватаешься за то, что судьба тебе подбрасывает Театр. «Дядюшкин сон», встреча с Вами была

моей последней радостью, связанной с Театром, который в течение всей моей жизни приносил мне то, что в результате я уверовала, что там, в мире воображения, я живу смелее и проще, чем в обычной жизни. Теперь, когда Театр ушел от меня, я стараюсь влюбить в него своих учеников. Влюбляются иногда те, от которых и не ждешь!

Пора идти к столу — встречать Новый год. Мысленно — я встречаю его с Вами. Вы стали для меня очень дорогим, близким человеком.

От всей души желаю Вам побольше радостных минут, связанных с проклятым творчеством ...

Обнимаю и целую Вас. Всегда помню и люблю.

М. Кисбель

31 декабря 1981 г.

**ОБЗОРЫ
ФОНДОВ**

«МОЯ ПРОФЕССИЯ ПРЕКРАСНА»

(Материалы М. В. Нестерова в ЦГАЛИ)

Обзор Н. А. Петропавловской

Среди документов выдающихся деятелей русского изобразительного искусства, хранящихся в ЦГАЛИ, материалы Михаила Васильевича Нестерова (1862—1942) занимают одно из первых мест.

Поступление документов Нестерова в ЦГАЛИ началось более сорока лет назад и продолжается по сей день. Художник оставил потомкам богатейшее литературное и эпистолярное наследие. ЦГАЛИ не является единственным хранилищем, где представлены материалы личного архива Нестерова, — они хранятся также в отделах рукописей Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и других музеев, но по количеству (около 1000 документов), содержанию, многообразию видов и ценности собрание материалов Нестерова в ЦГАЛИ является одним из крупнейших. Оно охватывает период с 1862 года по 1942 год и освещает с большей или меньшей полнотой все значительные события жизни и творчества художника. Отдельные документы семейного архива Нестерова относятся к первой половине XIX века.

Материалы Нестерова в ЦГАЛИ складываются из сравнительно небольшого (около 500 документов) личного фонда художника, значительно пополнившегося в последнее время за счет поступления от частных лиц рукописей, писем и фотографий Нестерова и документов, хранящихся в других личных фондах деятелей искусства и литературы.

Остановимся кратко на этих двух группах документов.

Основу личного фонда Нестерова составляют рукописи его воспоминаний: «О Максиме Горьком», «И. П. Павлов и мои портреты с него», «Памяти И. И. Левитана», о К. П. Воскресенском и др., а также переписка художника — письма его друзьям и знакомым — М. В. Соловьеву, В. М. Михееву, А. Д. Трескиной, деловая переписка, письма к нему от А. В. Прахова, Л. В. Средина, А. А. Турыгина, Д. В. Фило-софова, П. П. Перцова, Н. Г. Яшвилль, М. Н. Зелениной и др.; биографические, хозяйственно-имущественные документы из семейного архива Нестеровых и фотографии.

Ко второй группе документов относятся многочисленные письма, рукописи, рисунки, фотографии Нестерова, хранящиеся в личных фондах С. И. Мамонтова, Л. В. Собинова, В. Г. Черткова, Л. В. Средина, Е. Д. Турчаниновой, С. В. Ма-

лютина, С. Н. Дурылина, Н. П. Ульянова, Н. П. Крымова, П. П. Перцова, Ал. Алтаева (М. В. Ямшиковой), М. В. Бабенчикова и др.

Наиболее крупным комплексом документов Нестерова второй группы являются материалы, содержащиеся в личном фонде известного советского искусствоведа Сергея Николаевича Дурылина (1877—1954), ближайшего друга и биографа художника. Это — рукописи очерков и воспоминаний Нестерова: «О П. М. Третьякове», «Иван Николаевич Крамской», «Памяти А. В. Прахова», «Капри», «М. К. Заньковецкая», «Девойод», «Жизнь пережить — не поле перейти», статьи, заметки; свыше 200 писем Нестерова деятелям искусства и культуры, рисунки, фотографии. Ряд рукописей в виде машинописных копий хранится в отдельной папке с дарственной надписью Нестерова: «Другу моему «собинному» С. Н. Дурылину на память о днях, проведенных у него в гостях. 1940 г. июль. Мих. Нестеров». Это очерки: «Памяти И. И. Левитана», «Н. А. Ярошенко», «Василий Григорьевич Перов», «Два баталиста», «Две встречи с В. В. Верещагиным», «Баронесса В. И. Иксуль».

В течение многих лет, работая над «нестеровской» темой, Дурылин собирал самые разнообразные материалы, связанные с именем Нестерова, — письма, воспоминания, фотографии. Многие записи и рисунки в альбомах оставил сам художник в доме своего друга. В результате образовался своеобразный «архив в архиве» — комплекс документов Нестерова в составе личного архива Дурылина, поступление которого в ЦГАЛИ началось в 1979 году и продолжается поныне.

Итак, все документы нестеровского комплекса, хранящегося в ЦГАЛИ, можно разбить на четыре основные группы: 1) рукописи воспоминаний и очерков, 2) письма, 3) изобразительные и иконографические материалы, 4) биографические документы.

Особый интерес из них представляют, конечно, рукописи и письма художника.

За долгую жизнь Нестерову довелось встречаться с художниками, писателями, артистами, учеными, просто интересными людьми самых разных профессий. Со многими из них художника связывали прочные дружеские отношения в течение многих лет, что, естественно, нашло отражение в воспоминаниях Нестерова и в его переписке.

В отличие от большинства мемуаристов, Нестеров начал записывать свои впечатления о детстве, о семье, о событиях своей жизни будучи молодым еще человеком в конце прошло-

го века и продолжал эти записи до конца 1920-х годов. В начале века он приступает к созданию серии очерков-воспоминаний об известных деятелях отечественной культуры и о людях, послуживших ему моделями для портретов. Впоследствии эти очерки были объединены в книгу «Давние дни», вышедшую в издательстве «Искусство» в 1942 году незадолго до смерти художника. Подлинники многих из этих очерков хранятся в ЦГАЛИ.

И наконец, в глубокой старости Нестеров начинает писать книгу под названием: «Жизнь пережить — не поле перейти», которая была задумана как развернутая автобиография — последняя попытка художника подвести итог своей жизни. Само название книги отражает отношение Нестерова к жизни как к преодолению, труду, наполненному глубоким смыслом. Приступая к этой работе в 1940 году, с вершины своих почти 80 лет, Нестеров отчетливо сознавал трудность своей задачи. «Рассказать о том, как я стал художником, — дело не легкое. Ну, да попробую», — так начинается эта рукопись. Она осталась незаконченной из-за смерти художника в октябре 1942 года. Эти восемь синих ученических тетрадей, исписанных мелким четким почерком, являются важнейшим источником для изучения его жизни и творчества, начиная с детских лет до поездки в Италию в 1893 году. Рукопись представляет собой переработку и окончательную редакцию автобиографических «Записок» Нестерова, над которыми художник работал в 1926—1929 годах и о которых С. Н. Дурылин писал: «Из автобиографических писем ко мне, как из зерна, выросли во второй половине 1920-х годов большие «Записки» Михаила Васильевича «О прошлом», не предназначенные им к печати» (С. Дурылин. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1976). О том, насколько строго относился М. В. Нестеров к своему литературному труду, как тщательно готовил эту рукопись к изданию, дает представление сравнение ее с опубликованными недавно воспоминаниями художника в их первоначальном виде (М. В. Нестеров. Воспоминания. М., 1985).

Рукописи воспоминаний и очерков Нестерова интересны не только своей фактической стороной, но и тем, что в них выражены взгляды художника на искусство в целом и на собственное творчество, или, как говорил Нестеров, «художество», в частности. «Моя профессия прекрасна, она свободна и возвышенна — я люблю ее. Я люблю живопись — художество во всех его поэтических проявлениях», — писал художник (ф. 816, оп. 1, ед. хр. 20, л. 1).

Нестеров находил глубокое удовлетворение в своих лите-

ратурных трудах, которые были для него одновременно отдыхом от занятий живописью. Это относится и к его письмам. Как отмечала в предисловии к книге «М. В. Нестеров. Из писем» (Л., 1968) составитель ее Русакова А. А., Нестеров любил и умел писать письма, видя в них средство живого общения с близкими ему людьми (с. 3).

Круг корреспондентов Нестерова необычайно широк. Это не удивительно — художник обладал способностью расположить к себе людей. Недаром в одном из писем к Дурылину Е. П. Нестерова — жена художника, писала о нем как о человеке, который «может заморозить всякого» (ф. 2980, новое поступление).

В литературе о Нестерове количество его сохранившихся писем обычно обозначается числом 2000. Около 750 писем художника, в том числе более 270 не известных исследователям, хранится в ЦГАЛИ.

Это письма-дневники, письма-размышления, письма-воспоминания. Серьезные и шуточные, грустные и ироничные, они всегда содержательны. И хотя среди корреспондентов Нестерова как будто нет особенно «громких» имен, в целом переписка представляет исключительный интерес.

Со многими из своих друзей художник переписывался десятилетиями, а с некоторыми из них почти всю жизнь. В ЦГАЛИ хранятся письма Нестерова к Е. Г. Мамонтовой (8 п. за 1889—1890 гг.), В. Г. Черткову (20 п. за 1890—1932 гг.), Л. В. Средину (30 п. за 1890—1909 гг.), С. Н. Дурылину (82 п. за 1923—1942 гг.), В. К. Менку и А. И. Менк (38 п. за 1891—1920 гг.), М. В. Менк-Статкевич (75 п. за 1917—1941 гг.), Т. Л. Щепкиной-Куперник (33 п. за 1934—1939 гг.), М. Н. Зелениной (35 п. за 1927—1939 гг.), А. Д. Трескиной (269 п. за 1931—1941 гг.)*, Е. П. Разумовой (31 п. за 1929—1942 гг.), родным (6 п. за 1889—1893 гг.)

Рисунки Нестерова представлены в ЦГАЛИ довольно скромно — это акварельные зарисовки в альбоме Дурылина, в письме к Л. В. Собинову. Некоторые из них опубликованы в книге Дурылина «Нестеров в жизни и творчестве» (М., 1976) и в книге Нестерова «Давние дни» (М., 1959). Рисунки пером можно найти в письмах к родным из Италии и из Киева, Трескиной из Бахчисарая, Дурылину.

Среди фотографий Нестерова, хранящихся в ЦГАЛИ, следует отметить фотографии в группах с И. П. Павловым,

* О письмах М. В. Нестерова к А. Д. Трескиной см.: Встречи с прошлым, вып. 3. М., 1978, с. 241—252.

С. Н. Дурылиным, ряд индивидуальных фотографий, сделанных сыном художника. Всего их шестнадцать.

Значительная часть личного архива Нестерова, особенно его обширная эпистолярная часть и рукописное наследие, в том числе и хранящиеся в ЦГАЛИ, хорошо изучены и широко использованы в трудах исследователей творчества художника — С. Н. Дурылина, А. И. Михайлова, И. И. Никоновой, в упомянутом сборнике «М. В. Нестеров. Из писем», книгах «Давние дни» издания 1942 и 1959 годов и «М. В. Нестеров. Воспоминания» (М., 1985).

Настоящий обзор не претендует на исчерпывающее освещение в документах биографии Нестерова. Биографическая канва использована в нем как основа для ознакомления читателя, в основном, с неопубликованными ранее документами.

В выписи из метрической книги Градо-Уфимской Спасской церкви о родившихся в 1862 году под № 27 значится родившийся 19 мая у уфимского 3-й гильдии купца Василия Ивановича Нестерова и жены его Марии Михайловны сын Михаил (ф. 816, оп. 1, ед. хр. 1).

По семейному преданию предки Нестерова происходили из новгородских вольных крестьян (не отсюда ли то «самоволие», которое не раз отмечал в своем характере художник?), позднее переселившихся на Урал и попавших в крепостные к заводчику Демидову.

«Если бы не дед мой Иван Андреевич Нестеров, долго Нестеровым не выйти бы в люди. Умный, способный, удачливый, вышел он в «вольные», записался в гильдию, лет двадцать подряд был городским головой в Уфе. По рассказам, славился гостеприимством, был отличный администратор... Любил общество, по словам моего отца и тетки, у деда давались домашние спектакли», — писал художник в автобиографической рукописи «Жизнь пережить — не поле перейти» (ф. 2980, новое поступление. Эта рукопись Нестерова цитируется и на следующих страницах обзора, поэтому ее шифр далее не указывается).

Отец Нестерова тоже был купцом, вел торговлю мануфактурой и галантерейными товарами. В тех же воспоминаниях Нестеров писал об отце: «Он был человек живой, деятельный, по общему признанию щепетильно-честный... Когда отец убедился, что я, его единственный наследник, к торговле не гожусь, он стал сокращать «дело», затем покончил его вовсе». На всю жизнь сохранил Нестеров благодарность отцу за то, что он не препятствовал его стремлению стать художником. Глубоко привязан был художник к своей мате-

ри. «В раннем детстве я помню мать в комнате за работой, она была великая мастерица всяких рукоделий... Прекрасны были годы ее старости, последние годы жизни. Тогда около нее росла ее внучка, моя дочка от покойной жены. Казалось, вся нежность, какая когда-то, по каким-то причинам была недодана мне, обратилась на внучку... Какие слова, какую ласку тогда я слышал, испытал, приезжая на короткую побывку в Уфу».

Первым человеком, заметившим художественную одаренность мальчика, был учитель рисования гимназии, в которую поступил Нестеров в 1872 году. Учение в гимназии не было успешным. Слабый здоровьем мальчик, выживший вдвоем с сестрой из 12 детей своих родителей, рос баловнем в семье, учился без охоты, и родители решили поручить его воспитание «чужим» людям, отправив в реальное училище в Москву. Решение это нелегко далось родителям, разлука тяжела была для всех. Однако именно переезд в Москву в конце концов и решил судьбу художника.

В реальном училище К. П. Воскресенского заметили незаурядные способности Нестерова и рекомендовали отцу перевести мальчика для продолжения образования в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Осенью 1877 года он держит вступительный экзамен в училище. «Я так хорошо помню этот день. Привели нас в большой класс, дали бумаги, посадили перед головой апостола Павла. Горячо принялись мы за дело. Рисовали несколько часов. Впереди меня сидел деревенский паренек в коричневой, обшитой тесьмой однорядке, с волосами, подстриженными в скобку, на ногах сапоги с набором. Он отлично делал свое дело. Это был крестьянин Рязанской губернии Пыриков. Когда Пыриков был принят в головной класс, оказалось, что настоящая его фамилия была Архипов, а Пыриков — прозвище. Это был Абрам Ефимович Архипов, талантливый художник в будущем... Испытание и для меня окончилось счастливо, я, как Архипов... был принят в головной класс».

Нестерову посчастливилось учиться у известных художников и педагогов того времени — И. М. Прянишникова, П. С. Сорокина, В. Г. Перова, благодарную память о котором, как о своем главном учителе, он сохранил на всю жизнь. Здесь, в Москве, будущий художник на всю жизнь пристрастился к театру и музыке, познакомился с творчеством выдающихся актеров и певцов своего времени. О своей встрече с известной актрисой М. Запьяковецкой он рассказал впоследствии в очерке «М. К. Запьяковецкая» (М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1959). Один за другим шли нелегкие годы учения,

работы Нестерова привлекали внимание педагогов и товарищей, но своего лица у него еще не было, а медали, которых так ждали от него родители, пока что обходили его стороной. Бытовая сторона жизни в Москве была сложной — богема, в которую легко втягивались молодые художники, прозябание в перенаселенных мебелированных комнатах или на частных квартирах, подрабатывание денег, отвлекавшее от занятий. Все это вместе взятое вызвало у Нестерова желание уехать в Петербург в Академию художеств, всерьез поучиться рисунку, взяться за дело, найти себя. В 1880 году он, вопреки советам В. Г. Перова, уезжает в Петербург.

Однако Академия разочаровала Нестерова. «Мне с первых дней не понравился официальный, казенный тон Академии, столь отличный от патриархального, простого нашей московской школы. Вицмундиры профессоров, мало популярные имена Венигов, Шамшиных, фон-Боков после Перова, Прянишникова, Саврасова нам ничего не говорили... Нет, не того мы ждали...» Даже прославленный Чистяков разочаровал Нестерова: «...а он-то и был тогда центром, желанной приманкой для многих. К нему тянулись талантливые [художники], желавшие серьезно учиться живописи, рисунку. Душе моей после Перова Чистяков не мог дать ничего, да он и не думал об «душе». Он говорил окружающим его о рисунке, форме, колорите, о «природе». Время шло, мне стало очевидно, что Перов был прав. Сюда приезжать мне было рано». Однако время, проведенное Нестеровым в Петербурге, не прошло для него даром. Подлинную школу он нашел для себя в Эрмитаже, где по целым дням изучал творения великих художников прошлого. «Ничего «петербургского», кроме Эрмитажа, в эту пору я не любил, меня тянуло в Москву, но не в ту Москву, на Горохово поле, к Десятову, не в «меблирашки», а в Москву, к ее старому быту, что я так остро почувствовал в холодном, полуиностранном Санкт-Петербурге, где мне так не повезло, где я болел тифом, с которым меня мирили только великолепный Эрмитаж и великие творения его населяющие. Крепко мое решение вернуться в Москву, в училище, к Перову». Как значительное событие этого периода отмечает Нестеров знакомство с И. Н. Крамским, которого он ценил очень высоко, и встречу с учеником Академии А. А. Турыгиным — «подружились, перешли на «ты» и стали приятелями на всю нашу долгую жизнь». А между тем: «в Уфе более и более недоумевали, глядя на мои блуждания между Петербургом и Москвой. Было ясно одно, что дела мои идут плохо и что дело тут не в Академии или Училище, а во мне самом. Сам же я попал в тупик и выбраться из него не мог, а было мне тогда

21 год!» Нестеров оставляет Академию, возвращается в Москву и осенью 1883 года вновь поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. В жизни Нестерова происходит большое событие — встреча с его будущей женой Марией Ивановной Мартыновской; она гостила в Уфе у своего брата, когда туда приехал на отдых к родителям Нестеров. Встреча с Машей Мартыновской произвела на художника глубокое впечатление. Они стали встречаться, и скоро их связало большое взаимное чувство. В своих воспоминаниях Нестеров подробно говорит об истории своего знакомства с Машей Мартыновской. В одном из приводимых им в воспоминаниях эпизодов первых дней знакомства — история спасения Машей чуть было не утонувшего Нестерова: «Как-то наша компания собралась ехать на лодке по Белой. Спустились к реке, на ней в ту пору было много плотов. Кому-то пришло в голову пробраться на эти плоты. Я отстал от своей дамы, она была уже далеко, на другом плоту... Я поспешил туда же. Не отличаясь особой ловкостью движений, не рассчитав расстояния, я угодил прямо в воду. Плавать я не умел, течением меня стало втягивать под плоты. Дело было плохо. На плотках увидели мою оплошность, кинулись спасать. Первой, самой ближней ко мне очутилась бледная, взволнованная Мария Ивановна. Быстро нагнулась, протянула мне руки, я схватился за них и был спасен. Меня вытащили на плот мокрого, и я едва ли был похож на героя романа, спасительницей моей была признана М[ария] И[вановна]. Она довольная, счастливая принимала поздравления...». Этот случай положил начало их встречам вдвоем, долгим прогулкам в окрестностях Уфы. «Красота ли природы, где мы бродили рука об руку, те ли чувства, коими мы жили, то ли, что тогда говорилось, чувствовалось, осталось во мне как что-то нереальное, как сновидение».

Большим огорчением для Нестерова было то, что родители его, к которым он относился с большим доверием и любовью, и слышать не хотели о браке сына с Мартыновской. «Вскоре, холодно простившись с родителями... я уехал на пароходе. Был ветреный холодный день, на пристань проводить меня пришла лишь моя невеста, не были мы радостны в тот день. Впереди была тяжелая неизвестность... Приехал в Москву, в свое родное гнездо, в училище, где уже не было Перова».

Но и этот год не принес Нестерову ни желанных медалей, ни изменений в личной судьбе.

«Чем горестей было больше, тем радости были сильнее... Лето прошло, как в угаре, и вот новая разлука — неизвестно,

надолго ли. Опять я в Москве, в училищном водовороте, в непрерывной переписке с Уфой. Дела в школе с первых же шагов пошли ладно... Подошел незаметно последний третной [экзамен]. Я поставил четыре эскиза, один большой исторический, за все получил награды (обычно пять рублей). За исторический же дали 25 р. и взяли в «оригиналы», что бывало очень, очень редко. Не успел я изжить этот успех, как за ним пришел другой: я получил обе малые серебряные медали за рисунок и за этюды и стал «свободным художником».

Однако напряженный труд, томительная разлука с невестой и ощущение неопределенности своего будущего подорвали силы художника, и весной 1885 года он тяжело заболевает. Выхаживать больного из Уфы приезжает Мария Ивановна, и летом, так и не получив согласия родителей на брак, они обвенчались. «Свадьба была донельзя скромная: денег было мало. В церковь и обратно мы все шли пешком. Во время венчания набралось много народа «поглазеть». Моя невеста, несмотря на скромность своего наряда, была прелестна. В ней было столько молодости, счастья, что у меня нет и сейчас слов для похвал. Цветущая, сияющая внутренним сиянием, высокая, стройная — заглядение. А я рядом неуклюжий, маленький, с бритой после болезни головой. В каком-то длинном, «семинарском», сюртуке, куда [как] был неказист. И во время венчания слышу справа соболезнования какой-то праздноглазющей старухи: «А, батюшки, какая она-то красавица, а он-то, — ай, ай какой страховитый!»... Мы поселились около вокзалов — на Каланчевской. Заняли небольшой номер в гостинице. Ничего определенного в смысле заработка не было, между тем тотчас же после свадьбы пришлось от родительской помощи отказаться: молодой задор требовал этого».

Вскоре Нестеров приступает к работе над большой картиной «До государя челобитчики» для получения большой серебряной медали и звания «классного художника».

«Большой, аршина в три холст, натурщики, главное, жизнь скоро опустошили тощей карман. Наступила осень, за ней зима, а у нас еще и зимнего платья не припасено. Но нам по двадцать три года, мы крепко любим друг друга, ничего!» Для заработка пришлось браться за случайную работу, но молодость и счастье помогают преодолеть все трудности. Картина закончена. «Звание и медаль я получил. Отпраздновали мой успех на славу, были пельмени». А тут и еще одна радость — 27 мая у Нестеровых родилась дочь Ольга, та самая знаменитая «амазонка» в черном костюме и красной

шапочке, портрет которой широко известен и популярен. «Этот день,— вспоминает художник,— казался мне самым счастливым в моей жизни. В тот вечер я пробродил по набережной Москвы-реки, не веря в свое счастье, в абсолютное счастье, упиваясь им, строя в своем восторженном состоянии планы один другого радостней».

Но неожиданный, страшный удар обрушился на Нестерова — через день умерла его Маша, которой суждено было на многие годы стать светлой и горькой музой и на всю жизнь, по словам художника, первой и самой истинной его любовью. Многие женские образы Нестерова несли потом в себе ее черты. Много лет спустя художник писал: «Она была почти со мной неразлучна. Под впечатлением такого чувства, я много рисовал тогда, образ ее не оставлял меня. Везде я видел ее черты, ее улыбку. Тогда написал я ее портрет в подвенечном платье — он нравился Полену, иногда заходившему ко мне посмотреть, что я делаю. Тогда же у меня явилась мысль написать свою «Христову невесту» с лицом моей Маши». Сам художник признавался: «С этой картины произошел перелом во мне, появилось то, что позднее развилось в нечто цельное, определенное, давшее мне *свое лицо*, что ценили и, быть может, будут ценить в моем искусстве после меня».

Долго не мог изжить Нестеров своего горя. События внешней жизни, работа шли как-то мимо него. Он пишет: «Я все чаще и чаще стал подумывать, стал сознавать, что мои недавние беды, мое несчастье, все, все произошло от моего своеволия. Мысль эта крепла во мне, пока однажды я не решился поехать в Уфу, выплакать мое горе у моих стариков.» И Нестеров едет в родную Уфу. «Вот и наш дом, ворота открыты. Извозчик въезжает, я вижу мать... Она тоже увидела меня. Мы бросились разом, да так и замерли в объятиях. Все было забыто, все прощено... Умиротворенный, уехал я из родительского дома».

Через шестнадцать лет Нестеров женился вторично, но память о первой жене, по его словам, продолжала согревать его всю жизнь до глубокой старости.

После «Христовой невесты» художник задумывает сразу две картины — «За приворотным зельем» и «Пустыжник». К картине «За приворотным зельем» он готовился очень тщательно, сделал много эскизов, но в конце концов остался ею недоволен. «В два месяца написал картину, послал ее в Петербург на конкурс в Общество поощрения художников. Вещь по тому времени была не плохая, но не идущая с требованиями времени (жанр в духе Вл[адимира] Маков-

ского). Я премии не получил. Позднее принес в дар «Приворотное зелье» Радищевскому музею в Саратове».

Иная судьба ждала «Пустынника». Эта картина принесла Нестерову известность и была приобретена П. М. Третьяковым. Об этом Нестеров подробно рассказал в своей книге «Давние дни» (М., 1959, с. 153—155). В автобиографической же рукописи он пишет: «С одним из первых пароходов, счастливый, я уехал в Уфу и был на этот раз принят как «настоящий» художник. Отец подарил мне 500 р. на поездку в Италию, но я отложил их как «фонд» и поехал за границу «на свои», на те 500 р., что получил недавно от Павла Михайловича Третьякова. Наступил день отъезда. Все сделано было по-старинному, и мои старики бодро отпустили меня «в чужие края». Что-то они, эти простые люди, уфимские купцы, пережили, как знать. Отпустили, взяв с меня слово писать им почаще, и я исполнил их желание, писал часто, охотно, обо всем. Писал откровенно, доверчиво, делясь с ними теми «чудесами», кои открылись предо мной, едва я перевалил границу моей Родины». Письмо, относящееся к этой первой поездке в Италию, с подробным описанием впечатлений о Риме и Неаполе, хранится в ЦГАЛИ в фонде С. Н. Дурылина (ф. 2980, новое поступление).

Италия поразила Нестерова яркостью красок, музыкой, красотой городов и моря, сокровищами музеев. Художник побывал в Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе, на о. Капри. Два месяца в Италии, по выражению Нестерова, прошли как два дня. Оставшийся месяц он провел во Франции. «Пора было и домой. Родина как бы звала меня к себе. Вот и граница. Вот и Родина-Мать. Проехали какую-то канавку или речонку, и я дома, в России. Вот стоят мои земляки. Все здесь наше, все родное. Посмотрим, что сумел я взять от Европы, что понял, что полюбил — посмотрим...»

Полюбил Нестеров все же больше всего Италию и к воспоминаниям о ней часто возвращался впоследствии. В одном из писем к Александре Дмитриевне Трескиной в 1930-х годах он писал: «Воздух Рима насыщен величием веков. Там каждая пядь земли священна. Рим, Рим, не увижу я тебя. Я благодарю бога, что он не сокрыл от меня это чудо из чудес» (ф. 816, новое поступление).

Вернувшись из заграничной поездки, летом 1889 года Нестеров поселяется в деревне Комякино под Москвой и приступает к работе над эскизами к картине «Видение отроку Варфоломею». Эту вещь художник считал всегда своей лучшей картиной. Много лет спустя он подарил один из эскизов к ней Дурылину и в ответ на благодарность послед-

него за этот дар писал ему в сентябре 1939 года: «Я рад, что «Отрок» пришелся Вам по душе, и никому я с такой уверенностью, что «угожу», не подарил бы его, как Вам. Подумайте,— в нем, в «Отроке», вся моя молодость, все упование, быть может, весь я!» (ф. 2980, новое поступление). Эта картина также была приобретена П. М. Третьяковым, и за Нестеровым укрепилась известность признанного художника.

В период работы над эскизами к этой картине Нестеров часто бывал в полюбившемся ему Абрамцеве, где встречал не только радушие и гостеприимство, но и добрый совет Е. Г. Мамонтовой, к которой он всегда относился с глубоким уважением. Впоследствии Нестеров писал об Абрамцеве: «Бывал я там многие годы, в годы его благополучия и в дни печали, несчастий, всегда уважая, удивляясь на труды и заботы об окружающем простом людe, что неустанно, до самой своей смерти проявляла Елизавета Григорьевна Мамонтова» (там же).

В 1890 году Нестеров познакомился с археологом и историком искусства А. В. Праховым, руководителем работ по росписи киевского Владимирского собора, и получил от него приглашение принять участие в этих работах. В соборе в это время уже работал В. М. Васнецов, любимый художник Нестерова. Впечатления от итальянских фресок вызвали у Нестерова интерес к монументальной живописи. Все это побудило художника дать свое согласие на предложение Прахова, об этом рассказывают его письма 1890 года В. Г. Черткову, хранящиеся в ЦГАЛИ (см. ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2207).

В своих воспоминаниях Нестеров подробно рассказывает о киевском периоде своей жизни — первом посещении собора, знакомстве с семьей Прахова, дочерью Еленой (Лелей), вызвавшей у художника глубокое чувство, о последующей своей работе в Киеве.

Работая на лесах собора, чрезвычайно требовательный к себе, Нестеров испытывает временами чувство неуверенности в своих силах, что заставило его через два года предпринять в 1893 году вторую поездку в Италию с целью углубленного изучения древнехристианского искусства. В письме В. Г. Черткову от 10 февраля 1891 года Нестеров писал: «Настроение мое (хотя и беспричинно), но не радостно. Недовольство собой, своими наличными силами, недостатком знания (даже в своей специальности) тяготит меня неустанно и связывает руки. Лишь безусловно первоклассное дарование интересно и небесполезно... Но довольно! Сожаления-

ми, жалобами и хандрой делу не поможешь, а потому, махнув-ши рукой, приходится с новой силой браться вновь за дело, подчас и сомневаясь в пригодности его (что, кажется, неизбежно)» (ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2207, л. 6).

Забегая вперед, надо отметить, что опасения художника были напрасными — работа во Владимирском соборе дала ему большое творческое удовлетворение. Впоследствии он, часто гостя в Киеве у своих друзей Праховых и Менков, не упускал случая побывать в соборе.

Работая над эскизами для Владимирского собора, Нестеров часто уезжал то в Абрамцево, то в Уфу, то в Москву. В этих отлучках он постоянно возвращается мыслями в Киев, к своим работам в соборе. 19 октября 1891 года он пишет художнику В. К. Менку: «Спасибо Вам за кое-какие сообщения о соборе и Киеве, невольно теперь этот город интересуется меня, да и то сказать — за что и забывать-то его. Право, если хорошенько поразобратся, то ведь мне там вовсе жилось не плохо, я часто вспоминаю прошлогоднюю зиму, вечера в обществе Виктора Михайловича [Васнецова], нашествия свои на Вас, добрых Платоновых [семью художника Х. П. Платонова], воскресную повинность у Праховых, все это было хорошо и спасибо Киеву за все» (ф. 2980, новое поступление). В письме тому же адресату от 27 декабря 1891 года из Уфы Нестеров сообщает: «Прожил я здесь ладно, работа и присутствие девочки моей избавили меня от здешней скуки... Даст бог, весну проведем вместе, быть может, побываем на натуре (это приятный отдых после образов)...» (там же).

Характерно, что и в письмах, и в своих воспоминаниях Нестеров постоянно отмечал, что главным для него всегда были картины, а не церковная роспись. «Расписывая храмы, я давал себе отдыхи, их всегда употреблял на изучение природы, работая с предельным вниманием этюды к будущим своим картинам и по мере накопления такого матерьяла в виде больших «праздников» писал свои картины» (там же).

Во время второго заграничного путешествия Нестеров посетил Константинополь, Грецию, Италию, осуществляя программу осмотра памятников архитектуры и искусства, составленную Праховым. Как и первая заграничная поездка Нестерова, это новое свидание с чужими странами нашло подробное освещение в воспоминаниях и письмах художника. Обо всем, что удалось повидать, он пишет домой — родителям, сестре Александре Васильевне.

Дорогие папа, мама и Саша!

Неделя в Риме прошла незаметно, в осмотре необходимых памятников старины... Был в [церкви] св. Климента, там кроме мозаик сохранились фрески, где изображен Кирилл и Мефодий (это единственное, что осталось об них в искусстве). Был в С[ан]та Мария ин Трастевере, там тоже мозаики. Был в монастыре св. Лоренцо (за городом), там чудные мраморы... там есть мозаики и есть фрески, тут же при монастыре знаменитое кладбище Сан-Лоренцо. Это красивейший уголок в Риме, между массой чудных мраморов выделяется небольшой, но необыкновенно талантливый памятник живописцу Марио Фортуну, гениальному колористу-испанцу. Поклонившись ему, побродил еще немного и возвратился в Рим. Был в Сикстинской капелле, опять целый час просидел перед Микеланджело, Боттичелли и друг[ими], вчера попал ко всеобщей в С[ан]та Мария-Маджиоре, где сегодня престол, простоял в духоте и толкотне часа два, пела чудная капелла, солисты (особенно бас и тенор) стоят хорошей итальянской оперы... Сегодня с [Д. В.] Айналовым [историком искусства] поехали за город в монастырь и катакомбы С[ан]та Аньессе (Агнессы), там хороший мозаический орнамент и абсид с изобр[ажением] св. Агнессы... Позавтракав, пошли на почту и получили по письму. Спасибо вам и Олюшке, рисунок ее интересный, такой конь нарисован в Ватикане на одной из Рафаэлевских картин, а рябина мое любимое дерево... Хотя здесь и не так жарко, как в Палермо, но все же часов до 4—5 хоть и не показывайся на улицу. Сегодня еще думаю побывать в церкви Козьмы и Дамиана (около Форума), по пути опуцу и это письмо и «брошу сольди в фонтан Треви».

Теперь здесь мною осмотрено все, что значится в правохской программе (даже больше). На будущей неделе буду ежедневно ходить в Ватикан (утром) и после завтрака в С[ан]та Мария-Маджиоре, как более интересный и необходимый...

Олюшку, милую девочку, очень крепко целую, всем кланяюсь. Будьте здоровы.

Сын и брат Вас любящий

М. Нестеров» (там же).

Вернувшись в Киев, Нестеров с новыми силами принимается за прерванную работу в соборе, которая протекала в нелегких условиях из-за спешки и вмешательства членов различных комиссий. В ноябре 1894 года Нестеров пишет

В. К. Менку: «Работаю по обыкновению довольно усердно, да ищ^те и нельзя: торопят, гонят в три кнута...» (там же).

Большой радостью и отдыхом, как всегда, были для художника поездки в Уфу. 26 декабря 1894 года он пишет тому же В. К. Менку: «...Теперь я в своей Уфе, где нашел все в порядке, Ольга моя выросла, учится прекрасно... Зима здесь настоящая, сибирская, я увлекаюсь сильно катанием с гор, не раз вывалился, но это нимало не охладило моего азарта» (там же).

Роспись Владимирского собора, которую Нестеров сочетал с работой над картиной «Юность преподобного Сергия», заняла у художника пять лет. Окончания ее он ждал с нетерпением. И наконец, торжественное открытие собора, когда результаты многолетних трудов Васнецова, Нестерова и других, участвовавших в росписи собора художников, предстали взорам публики. В письме к своему приятелю литератору В. М. Михееву Нестеров подробно описывает церемонию освящения собора, приезд многочисленных «высоких» гостей (см. ф. 816, оп. 1, ед. хр. 21). Общественное признание художественных заслуг Нестерова выразилось в избрании его в 1896 году в члены Товарищества передвижных выставок, о чем он был извещен письмом за подписью Н. А. Касаткина, И. С. Остроухова и К. А. Савицкого, хранящимся в личном фонде художника (там же, ед. хр. 5).

Последовавшее за росписью собора пятилетие было очень плодотворным для художника: он пишет свои известные картины «Великий постриг», «Под благовест», «Дмитрий царевич убиенный», «На горах». Из документов этого периода в архиве Нестерова сохранилось его интересное письмо критику М. П. Соловьеву с изложением своего понимания творческого процесса, опубликованное в сборнике «М. В. Нестеров. Из писем» (Л., 1968, с. 128).

В 1899 году Нестеров получил предложение расписать храм Александра Невского в г. Абастумане. В отличие от работы в Киеве, принесшей Нестерову творческое удовлетворение, роспись Абастуманского храма он впоследствии расценил как неудачу, хотя в нее и было вложено много сил и времени. Об этой работе художника сохранилось много документов, хранящихся ныне в ЦГАЛИ, — писем друзьям, рукопись воспоминаний. Началу росписи предшествовал длительный период работы над эскизами. 7 января 1900 года Нестеров не без иронии пишет Л. В. Средину: «Что сказать Вам о моих художеств[енных] делах? Лето усердно работал, сделал до 70 эскизов. Теперь только что вернулся из Петербурга, где эскизы эти показывал государю, обсем

императрицам и «всему царствующему дому». Правда, таскали меня, таскали, вся эта новизна впечатлений меня еще больше утомила» (ф. 470, оп. 1, ед. хр. 10, л. 11).

Работая над эскизами, Нестеров жил то в Москве, то в Ялте, то в Хотькове, побывал на Соловках, на Всемирной выставке в Париже. В письмах этого периода к друзьям он делится своими впечатлениями о виденном. Интересен, в частности, отзыв Нестерова о картине Виктора Васнецова «Страшный суд» и ее авторе в письме к Л. В. Средину от 25 декабря 1904 года: «Был по пути в Москве. Видел старых друзей (а старый друг, давно известно, стоит новых двух). Видел «Страшный суд» и остался им очень доволен. За малыми недочетами в форме эта вещь, минуя моду, проживет долгие годы, напоминая людям, что вот, мол, тогда-то, там-то жил очень, очень умный художник Васнецов, который с большим талантом зафиксировал на будущие времена верования своих предков» (там же, л. 51).

В Абастумане Нестерова посетил А. М. Горький, с которым он познакомился в 1900 году в Ялте. О встречах с Горьким Нестеров написал очерк «О Максиме Горьком», рукопись которого хранится в ЦГАЛИ (ф. 816, оп. 2, ед. хр. 10).

Впоследствии Нестеров в своих воспоминаниях писал об Абастумане: «Это прекрасное местечко дало мне немало забот, но не лишило меня и больших радостей. Было окончено б[ыть] м[ожет] самое трудное по обстановке дело, но это все было там, где-то в прошлом, а впереди была жизнь, мне было тогда сорок два года, и я надеялся еще немало поработать» (ф. 2980, новое поступление).

В 1902 году в художественной жизни России произошло важное событие — был создан Союз русских художников. Одним из инициаторов его был Нестеров. В архиве художника сохранился черновик письма, посланного им в собрание Союза 2 марта 1902 года, в котором изложены его взгляды на то, какой должна быть эта творческая организация, какие должна ставить перед собой цели. (Письмо опубликовано в сборнике «М. В. Нестеров. Из писем» М., 1968, с. 159—160).

Тяжело переживал Нестеров начавшуюся русско-японскую войну. В 1904 году он передает свою картину «Голгофа» для лотереи в пользу Красного Креста, о чем сохранилось письмо художника (ф. 816, оп. 1, ед. хр. 13) в это общество.

В 1906 году в связи с замыслом картины «Христиане» Нестеров совершил поездку в Ясную Поляну к Л. Н. Толстому, который был одним из самых любимых писателей худож-

ника. Еще в 1892 году в одном из писем В. Г. Черткову он писал: «Недавно с великим удовольствием прочел еще раз «Войну и мир» (ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2207). Во время пребывания Нестерова в Ясной Поляне им был сделан ряд зарисовок с натуры, а в следующий приезд написан известный портрет Л. Н. Толстого. Имя великого писателя в переписке Нестерова всегда упоминается рядом с именами Пушкина и Достоевского.

В 1907 году состоялась первая персональная выставка работ Нестерова, открывшаяся сначала в Петербурге, а затем в Москве. Выставка имела большой успех и вызвала широкий отклик в печати. Сохранились два письма Нестерова к писательнице Л. Ф. Маклаковой-Нелидовой, в которых художник пишет о реакции на выставку его работ со стороны представителей различных слоев общества, а также дает трактовку своей картины «Дмитрий царевич убиенный». В одном из них, от 14 мая 1907 года, он пишет: «Очень сожалею, что за выездом в деревню не мог ответить на письмо Ваше своевременно и тогда же выслать копию с письма, присланного мне неизвестным г. Назаровым с одной из подмосковных фабрик, с пояснением, что автор письма полунинтеллигентный рабочий человек, хотя и далекий от искусства, но глубоко чуткий и т. д. [...] В письме этом действительно есть весьма ценные для меня строки. С большим интересом прочел в «Московском еженедельнике» впечатления Ваши от деревни наших дней. Они рассказаны образно, без той тенденции, которая так часто мешает знать правду о жизни нашего народа. Обещанной статьи Екат[ерины] И. Лопатиной еще не получил, но слышал, что в журнале «Весы» (апрель) появились отзывы о выставке моей художника Грабаря и некоего Макса Волошина. Оба названных автора к моему творчеству относятся с неумолимой беспристрастностью... Еще раз приношу мою глубокую благодарность за теплое отношение к будущности «Дмитрия Царевича» и к моему искусству вообще» (ф. 331, оп. 1, ед. 227, лл: 1—2).

Кстати сказать, «некий» Макс Волошин стал впоследствии другом Нестерова. Об истории их взаимоотношений рассказывается в рукописи С. Н. Дурылина «Волошин» (ф. 2980, новое поступление).

Во время выставки Нестерову было передано приглашение взять на себя роспись будущего храма Марфо-Мариинской обители в Москве. Неудовлетворенный своей работой в Абастумане, Нестеров принимает это предложение, горячо желая, по его словам, оставить после себя в дорогой его сердцу Москве «что-либо цельное». Архитектором храма был реко-

мендованный Нестеровым А. В. Щусев. В 1910 году Нестеров с семьей переезжает из Киева в Москву и приступает к работе в этом храме на Ордынке, работе — которая заняла у него, включая подготовку эскизов, четыре года. В отличие от Абастумана, новая работа дает Нестерову большое удовлетворение, он воплощает в ней давно задуманные мысли.

В письмах этого периода к своему киевскому другу В. К. Менку художник сообщает о ходе работ, планах поездки в Италию, где он вновь побывал в 1911 году, о торжественном открытии церкви в 1912 году.

Объем работы сильно утомил Нестерова, и, вскоре после окончания ее, он едет отдохнуть в Березки Тверской губернии. 15 июля 1912 года художник пишет оттуда Менку очень характерное для него письмо — в нем и неистребимая страсть к творчеству, и обычная ирония над собой. «Я теперь в деревне, на положении отдыхающего, но, увы, кажется не с моим характером наслаждаться отдыхом. Чего лучше — дела закончены, Ольга вышла замуж и за прекрасного человека — кажется бы, «жить да веселиться», а не нет же, то то, то другое волнует меня, зовет куда-то... И конца-края не видно, когда я угомонюсь. А годы не шуточные, стукнуло пятьдесят, не за горами, думается, и развязка — потянут к ответу, а что ответишь?! «Жили-грешили» — ничего не ответишь больше. Ну, скажут, хвалить за это нечего...» (ф. 2980, новое поступление).

Первая мировая война потрясла Нестерова как новая народная трагедия. В письмах художника военного времени сквозят горечь и тревога. «Москва живет, конечно, всецело войной. Личная жизнь подчинена событиям. Работать хоть и начал, но все помыслы с утра и до ночи «там», — писал он Менку 28 сентября 1915 года (там же).

На одном из благотворительных вечеров в пользу детей, пострадавших от войны, Нестеров встретился с молодым искусствоведом С. Н. Дурылиным; началось их знакомство, положившее начало дружбе, продолжавшейся всю их дальнейшую жизнь. Это были в полном смысле слова единомышленники — их объединяли общность эстетических и философских воззрений, взглядов на задачи искусства, большая душевная человеческая близость. Как никого другого, посвящал художник Дурылина в свои творческие замыслы,веряя ему свои самые сокровенные мысли. Дурылин был тем человеком, на котором Нестеров как бы «пробовал» свои работы, высоко ценя его мнение и вкус. В начале своего знакомства они встречались на концертах в доме известной меценатки, покровительницы музыкантов и художников

М. К. Морозовой, в семье Мамонтовых в Абрамцеве, у философа и богослова И. Фуделя.

С 1920-х годов между Нестеровым и Дурылиным, жившим в то время в Челябинске, Томске, Киржаче, завязывается переписка, которая продолжалась почти двадцать лет (последнее письмо Нестерова Дурылину датировано 7 октября 1942 года, а 18 октября Нестерова не стало).

Во время приезда Дурылина в Москву и после его переезда в столицу в 1935 году на постоянное жительство они часто встречались. Нестеров любил гостить на даче у Дурылина в подмосковном Болшеве, приезжая туда по несколько раз в год. Не удивительно, что именно Дурылин стал биографом художника и автором нескольких книг о нем.

В предисловии к своей книге «Нестеров в жизни и творчестве» (М, 1976) Дурылин писал: «Я не мог не написать книгу о художнике Нестерове потому, что он хотел, чтобы я написал эту книгу. Для меня написание этой книги — исполнение воли человека, который сам называл наши многолетние отношения ответственным и драгоценным для меня именем «дружбы» (с. 19). Не склонный к внешним проявлениям своих чувств, Нестеров никогда не стеснялся выражать их Дурылину в самой сердечной форме. По великой своей скромности Дурылин не только не опубликовал нигде обращенных к нему слов дружбы и любви художника, но и собирался даже скрыть их от посторонних взглядов, наметив ряд писем к уничтожению. К счастью, он не выполнил своего намерения, и мы позволим себе привести выдержку из письма Нестерова от 8 декабря 1927 года: «...Письмо Ваше, такое прекрасное, любящее, мной не заслужено, и все же читать его было для меня большой радостью. Оно напомнило мне многие часы наших бесед, дум и ... безмолвия, такого содержательного иногда. Все и всегда между нами было исполнено взаимной любви, доверия, внимания, самого доброго внимания. Все это будет жить живою жизнью до конца дней моих. И я благодарю Вас за это» (ф. 2980, новое поступление).

В годы первой мировой войны Нестеров работал над давно задуманным большим полотном «Душа народа». Упоминания об этой картине встречаются в письмах художника к Менку: «Я конец лета много работал, переехав же на новую квартиру, так был утомлен, что должен был уехать в Кисловодск для отдыха, и только вернувшись в ноябре, начал возиться около большой картины и к новому году ее начерно окончил. Называется она «Душа народа». Представ-

лено на ней в большой группе движение, перипетии «души народной» с времен давних по настоящий день» (письмо от 24 февраля 1917 года, там же).

Поиски нравственного идеала на путях идеалистической философии, отразившиеся и в этой работе Нестерова, были обречены на неудачу — современная ему жизнь шла по другому руслу. Начался бурный 1917 год. Известно, что Нестеров, человек консервативного склада характера и воспитания, болезненно воспринял революционные события в России, явившиеся для него крушением привычного мира.

Настроение Нестерова этих лет пессимистично — ему кажется, что его искусство теперь уже никому не нужно. Бытовые и семейные заботы отодвигают творческие устремления художника на второй план. Но внимание новой власти к вопросам культуры в такое тяжелое время, как первые послереволюционные годы, оживающая художественная жизнь, в которой активно принимают участие такие авторитетные мастера, как А. Е. Архипов, С. В. Малютин, С. Т. Коненков, Б. М. Кустодиев и многие другие известные художники, среди них и друзья Нестерова, постепенно выводят его из состояния отчужденности и изоляции.

В письме к Дурылину от 9 марта 1923 года он пишет: «Я только что вернулся из Петербурга, где провел дней десять. Много там видел, много слышал, окреп духом, освежился немного от московской сутолоки и через день-два думаю приняться за дело, а его так много накопилось. Петербург мне понравился... То, что сделано по музеям, в Эрмитаже, так серьезно, так значительно, что только жалеешь, почему не было подобное сделано прежде, когда было так много возможностей. Не были привлечены люди просвещенные, даровитые, энергичные» (там же).

В 1926 году скончался Виктор Васнецов. Его смерть явилась большим ударом для Нестерова. Как раз в эти годы художники как бы «обменялись» портретами. В письме к П. П. Перцову от 5 июля 1926 года Нестеров пишет: «Я уверен, пройдет немного времени, как народ затоскует о Васнецове. Ведь в нем жила душа нашего народа, и она-то осталась с нами, будет долго о себе напоминать, волновать нас, с нами радоваться и печаловаться. Я еще больше с уходом В[аснецова] чувствую свое духовное одиночество. Портрет с меня В[иктор] М[ихайлович] успел окончить за неделю до смерти и говорил, что это его *последний* портрет. Он похож, и я рад, что он существует» (там же).

Осенью 1926 года Нестеров уезжает в любимый им Крым, в Гаспру, отдохнуть и полечиться. 27 ноября он пишет Дуры-

лину бодрое письмо: «Здоровье мое сейчас получше, чувствую себя посвежей. Явилось желание работать» (там же). А еще через месяц сообщает о своем намерении писать автопортрет. Этот замысел был осуществлен в 1928 году. Успех автопортрета окрылил художника, вдохнул в него утраченную было веру в свои силы, ознаменовал начало нового этапа его творчества.

В 1930 году Нестеров задумывает «двойной» портрет братьев А. Д. и П. Д. Кориных. Этих талантливых художников Нестеров знал и любил давно, еще со времени своей работы в щусевском храме на Ордынке, искренне радовался их успехам, пристально следил за их творческой судьбой. В 1931 году братья Корины совершили длительную поездку за границу, побывали в Италии. Находясь в это время на лечении на Кавказе, Нестеров пишет 5 ноября 1931 года А. Д. Трескиной: «Сейчас путешественники уже в Риме. Воображаю, с каким чувством они подъезжали к Вечному городу, какими жадными очами они высматривали купол Петра, а потом пустились по городу, где что ни шаг, то великое творчество, гений Возрождения, неопишущая красота». А через год, 28 августа 1932 года, той же корреспондентке художник пишет о П. Д. Корине: «Ты удивлена теми быстрыми успехами, которых достиг Павел *после* Венеции, но, друг мой, это ведь не так удивительно: он и до Венеции, еще в Училище живописи, *чувствовал краски*, но затем, увлекаясь другими «прелестями» художества, оставил краски, забыл (временно) о них, а Венеция напомнила ему о существовании мира Красок, этого волшебного мира, и Павел со всею силою и страстью нервного человека сейчас накинулся на них, и, к счастью, это было, видимо, не поздно: краски ему не изменили, как когда-то он хотел изменить им. «Чуда» тут не было» (ф. 816, новое поступление).

В ряде писем к Трескиной этого периода Нестеров касается и своего творчества, тон их часто носит исповедальный характер. «Возвращаюсь к твоему вчерашнему письму, такому меланхоличному, осеннему, хорошо сентиментальному. В нем ты пытаешься почувствовать, «добраться» до души, до сути моей. Она, друг мой, вся в *лучших* моих произведениях, и очень редко ее можно проследить в жизни. Я ее, эту свою, и сам едва-едва замечаю за суетой жизни, за своими страстями и пристрастиями. Потому-то, б[ыть] м[ожет], я и не сумел никогда войти в живую жизнь, она проходила мимо меня, хотя я и видел ее лицо, но оно или мне было непонятно, или оно чем-либо не нравилось или слишком уж нравилось мне» (из письма от 28 августа 1932 года, там же).

1930-е годы стали для Нестерова поистине «третьей молодостью». Он много и увлеченно работает, охотно общается с друзьями, читает, записывает свои мысли, впечатления, бывает на юге для лечения и отдыха, часто гостит у И. П. Павлова в Колтушах. Очень интересны относящиеся к этому времени встречающиеся в письмах и записях высказывания художника о русской литературе, искусстве, высокой миссии человека-творца.

В одном из писем 1931 года к Трескиной Нестеров пишет: «Ты говоришь о новых впечатлениях от старых больших романов — оно б[ыть] м[ожет] только «кажущееся». Великое, если оно действительно велико, и останется таким (Дон-Кихот, творения Данте и Шекспира). Бывают моменты, когда «Пушкины» «отдыхают». Но это лишь моменты, и они вновь и с новой силой овладевают умами и сердцами людей. Такова сила их гения. Современность лишь под одним условием — высокой одаренности творцов (в искусстве всех родов) достигает бессмертия, станет в уровень с Шекспиром. Из наших «Пушкиных», полагаю, останутся Достоевский, Л. Толстой, Гоголь, Лермонтов, б[ыть] м[ожет] Тютчев и едва ли Тургенев» (там же).

В сохранившихся заметках Нестерова о М. А. Врубеле (с сокращениями опубликованных в статье Дурылина «Врубель и Лермонтов» — Литературное наследство, т. 45—46, кн. II. М., 1948, с. 583) мы читаем: «Когда я смотрю на Врубеля в его ли картинах или иллюстрациях к Лермонтову, у меня «дух захватывает», что я испытываю в редчайших случаях... испытываю перед Ивановым, то же — перед Суриковым и больше, из своих, ни перед кем... Перед «Великими» такое состояние переживаю я перед Микеланджело и Веласкесом. Тут, в этих редких случаях, я испытываю восторг непостижимый. Перейду к Врубелю, такому *современному в одном и спорному во многом*. И все же это одно превышает, одолевает то многое, что можно поставить и ставят ему в упрек. Возьмем т[ак] н[азываемые] «иллюстрации» Врубеля к Лермонтову — ведь это не иллюстрации к поэту Лермонтову, а сам возродившийся Лермонтов, это его *двойник*, с теми же признаками гения, с его «видением» мира *иного*, во *всем* его объеме, красоте и недоступности никому, кроме двоих. Лермонтов и Врубель — одно лицо, одно явление, один феномен, лишь в разных областях искусств ... «Судьба» их в прекрасном и великом однородна, как и в неудачах, их постигших» (ф. 2980, новое поступление).

Большим событием в жизни Нестерова была встреча с академиком И. П. Павловым в 1930 году и создание двух

его портретов. В ЦГАЛИ хранится рукопись Нестерова «И. П. Павлов и мои портреты с него», а также ряд писем художника об их встречах. В период с 1930 по 1935 год Нестеров неоднократно встречался с Павловым в Ленинграде, в Колтушах и в Москве. Об одной такой поездке в Колтуши Нестеров писал М. В. Статкевич 20 августа 1934 года: «...Сейчас я в Колтушах, куда меня пригласили, для меня неожиданно, Павловы, где я «утопаю в блаженстве», выражаясь фигурально, а на самом деле мне здесь чудесно, живу я как будто бы это и не я и все кругом не «всамделишное». Здесь я уже третий раз. В первый раз был с тем, чтобы написать портрет И[вана] П[етровича] Павлова, и тогда его написал. Второй раз гостил у них в прошлом году и вот теперь еще. Этот феномен каждый день чем-нибудь заставляет меня или удивляться или восхищаться. Ему через месяц «стукнет» 85 лет, а он бодр, как молодой человек, он чудесно спит, отлично выносит всякую погоду, он купается ежедневно до осени, зубы у него все целы, он «со страстью играет в городки» и побеждает в них свою молодежь, а ум у него ясен, свеж и деятелен. Подумайте! И вот, глядя на него, у меня снова «руки чешутся» написать с него портрет, теперь уже большой и двойной вместе с его дочерью, точь-в-точь похожей на него и лицом и темпераментом» (там же).

После смерти Павлова Нестеров сообщает Дурюлину 8 августа 1936 года: «Вы пишете, что с уходом В[олошина] в Коктебеле все изменилось, да как и быть иначе: он был душою Коктебеля, ушла душа, и все ушло, осталось пустое место. Вот я на днях еду в Колтуши [и] заранее знаю, что и там найду пустое место, ибо душа Колтушей отлетела, ее нет там сейчас, и я буду слоняться там, ища и не находя того, чего уж нет» (там же).

Как мы уже говорили, последнее десятилетие жизни Нестерова было необычайно плодотворным. Последовавшая за портретами братьев Кориных и И. П. Павлова галерея портретов его современников — С. С. Юдина, И. Д. Шадра, К. Г. Держинской, В. Г. Черткова, О. Ю. Шмидта, Е. С. Кругликовой, В. И. Мухиной, А. В. Щусева создала целую эпоху в советской портретной живописи.

Выбор моделей для портретов никогда не был случайным для Нестерова. Чисто живописная задача всегда сочеталась у него с интересом к личности изображаемого человека.

Как всегда, рождением каждого нового замысла художник спешит поделиться с друзьями. В одном из писем 1935 года к В. К. Менку Нестеров пишет: «Погода у нас со вчерашнего дня испортилась, льет дождь, нечто «московско-осеннее».

И как бы в утешение за все мои разочарования, вчера у меня явилась интересная мысль написать одну «старую даму». Я давно к ней подбирался, и вот вчера она мне явилась в таком пленительном виде, что все сомнения отодвинулись, как и все другие темы. Не знаю, конечно, что из этого всего выйдет, но интерес большой, *все внутри звенит*» (там же). Так писал художник о задуманном им портрете художницы Е. С. Кругликовой.

В том же духе он сообщает о еще одном замысле в письме к Т. Л. Щепкиной-Куперник в июне 1935 года из Муранова. «А там, после возвращения в Москву, начну новый портрет со старой своей модели, с С. С. Юдина, в которого вновь влюблен по уши (и б[ыть] м[ожет] не без взаимности, что всегда приятно). И вот тогда посмотрим, много ли осталось пороха в нашей пороховнице, а вдруг там уж нет «ни маковой росинки»... Но смелым бог владеет...» (ф. 571, он. 1, ед. хр. 892).

«Пороха» хватило — портреты оказались превосходными.

В письмах Нестерова конца 1930-х годов все чаще начинают слышаться жалобы на слабость, плохое самочувствие, усталость. Любимым прибежищем становится для него большевский дом Дурылина. Приезжая туда три-четыре раза в год, художник отдыхает от работы, получая новый заряд сил от общения с природой, чтения, бесед с Сергеем Николаевичем. Об этом свидетельствуют письма 1939 — 1941 годов и записи, сделанные Нестеровым в альбоме Дурылина. Вот одна из них:

«Дорогой, старый Друг мой Сергей Николаевич!

Прочитанная мною повесть-хроника Ваша о людях Вам близких, дорогих, о радостных и тяжелых переживаниях, о победном конце, о торжестве их прекрасной жизни над скверной житейской, так ярко, талантливо, художественно обобщенная в цельное художественное произведение, не раз восхитила меня, взволновала до слез, и слезы эти были благодатными слезами. За это сердечно благодарю Вас. Эта повесть Ваша [«Сударь-кот»], по моему разумению — лучшее Ваше *художественное* произведение. И лишь *наименование* ее б[ыть] м[ожет] не соответствует тому значению, кое Вы уделите в книге *человеку*... Благодарю Вас за радость, испытанную мною при чтении этой трогательной, волнительной повести.

Обнимаю Вас, нежно целую, любящий Вас Михаил Нестеров.

Болшево. 1939.

18 августа.

(ф. 2980, новое поступление).

6 сентября 1940 года Нестеров пишет М. В. Статкевич: «Дорогая Маруся! Пишу из Болшева, где гощу четвертый раз с весны. Скоро моему райскому житью наступит конец. Опять Москва, Сивцев Вражек, д. 43, кв. 12. Пока что я наслаждаюсь осенью, она не так хороша, как у Вас на Украине, но все же хорошо. Целыми днями вожусь с двумя чудесными котятами, много читаю, сплю, ем и болтаю... Это последнее, очевидно, удел старости.

Последние дни стоят солнечные, гуляю. А приеду в Москву, затеваю один очень трудный портрет [А. В. Щусева] — боюсь, не сломать бы на нем себе шеи...» (там же).

И последняя запись в альбоме Дурылина: «Здесь, в Болшеве, я жил всегда прекрасно, жил так и теперь, в июне 1941 г. Спасибо за все, за все. За мою горячность, неуступчивость прошу простить меня.

Любящий Вас Михаил Нестеров» (там же).

Давно нет на свете ни самого художника, ни его радушных большевских хозяев, а в доме этом и посейчас существует «комната Нестерова», а в саду, окружающем дом, «скамейка Нестерова»...

Сохранившиеся за военные годы письма и рукописи Нестерова свидетельствуют о том, что тяжелые испытания и лишения, обрушившиеся на страну, на каждую семью, не сломили старого художника, не поколебали его глубочайшей веры в победу своего народа над врагом. В тревожные дни осени 1941 года он решительно отказался покинуть Москву. В газете «Советское искусство» в октябре 1941 года появляется глубоко патриотическая статья Нестерова «Москва», черновик которой сохранился в ЦГАЛИ. В ней он писал: «Дух Москвы есть дух всего нашего народа. Это надо не забывать никому, ни явным, ни тайным врагам нашим. История Москвы не кончена, перевернута лишь страница тысячетной книги, и только. Впереди грезятся мне события, и они будут в конечном [счете] светозарными, победными. Да будет так!» (там же).

Художнику не довелось дожить до победы — он скончался 18 октября 1942 года.

Закончить наш обзор хотелось бы словами Павла Дмитриевича Корина, сказанными им о своем любимом наставнике Нестерове, как о «благородном, пламенном человеке, возвышенно, взволнованно и страстно любившем искусство, жизнь свою превратившем в служение искусству» (письмо Корина Дурылину от 7 декабря 1945 года, там же).

ЧТО ТАКОЕ ДЕТСКИЙ ТЕАТР?

(Документы фонда ЦДТ)

Обзор К. Н. Кириленко

Если задать вопрос любому человеку: «Что такое детский театр?» — то почти каждый ответит: «Это сотни внимательных детских глаз, устремленных на сцену, это непосредственная реакция благодарных юных зрителей, весело смеющихся во время комических сцен, затихающих в моменты острых сценических ситуаций, предупреждающих полюбившихся им героев о подстерегающей их опасности. Это беготня и шум во время антрактов. А в целом — это прекрасная школа, воспитывающая детей, помогающая им расти, расширяющая их кругозор, обогащающая их души».

Согласившись в целом со всем этим, архивист ответит со своей точки зрения: «Детский театр — это тысячи документов, по которым исследователь может восстановить всю сложную внутреннюю жизнь театра, выработку репертуарной линии, творческие споры на производственных собраниях, почерпнуть сведения, с какими режиссерами, драматургами, художниками, композиторами работал коллектив театра, каких актеров воспитал».

Под, казалось бы, скучным перечнем структурных частей театра — канцелярия, литературная, режиссерская, педагогическая, музыкальная, постановочная части, бухгалтерия, отдел кадров, музей — архивист видит лаконичные, но важные строки приказов и распоряжений, зачастую круто меняющих жизнь театра, различает творческое лицо театра, отраженное в планах и отчетах о работе театра за все долгие сезоны его существования, знакомится с горячими дискуссиями, запечатленными в протоколах заседаний художественного совета и художественно-режиссерской коллегии, является свидетелем побед и поражений на смотрах, фестивалях, раскрывает темы обширной переписки с авторами о работе над новыми пьесами, об их постановке на сцене театра, отмечает многочисленные документы, раскрывающие очень важную грань деятельности театра — его участие в общественной жизни страны, а также его международные связи.

Нам предстоит знакомство с архивом Центрального детского театра, но прежде, чем перейти к его обзору, скажем несколько слов об истории театра.

Первоначально был создан Московский театр для детей, который начал свою жизнь в помещении театра на Боль-

шой Дмитровке 13 июля 1921 года спектаклем «Жемчужина Адальмины» И. Новикова по сказке З. Топелиуса, с января 1922 года он играл в помещении бывшего кино «Арс» на Тверской. Специальным постановлением Совнаркома Союза ССР и ЦК ВКП(б) в феврале 1936 года он был преобразован в Центральный детский театр и открылся 5 марта 1936 года спектаклем «Сережа Стрельцов» В. А. Любимовой в помещении на площади Свердлова, которое занимает и сейчас.

В 1941 году в связи с трудностями военного времени ЦДТ был слит с Московским государственным театром для детей (прежнее название его — Бауманский театр рабочих ребят). За объединенным коллективом было сохранено название — Центральный детский театр. В 1941—1943 годах театр находился в эвакуации в Киселевске Новосибирской области, затем — в Сталинске Кемеровской области. В конце 1943 года коллектив вернулся в Москву и 22 апреля 1944 года открыл сезон спектаклем «Далекый край» Е. Л. Шварца.

Одним из инициаторов создания детского театра и его художественным руководителем с 1921 до 1937 года была Наталья Ильинична Сац. Затем последовательно ЦДТ руководили: с 1937 до 1943 года — В. Ф. Дудин, с 1943 до 1948 года — Л. А. Волков, с 1948 до 1950 года — О. И. Пыжова, с 1950 до 1954 года — В. С. Колесаев, с 1955 до 1960 года и с 1966 до 1968 года — М. О. Кнебель. В репертуар театра входили произведения самых различных жанров — от сказки, водевиля до трагедии. В работе его участвовали крупнейшие драматурги, режиссеры, художники, композиторы. На его сцене выступали выдающиеся артисты. В 1958 году театр получил звание лауреата Всесоюзного фестиваля театров юного зрителя, а в 1962 году — лауреата Всесоюзного смотра театров для детей. В 1969 году в связи с 50-летием советского театра для детей ЦДТ был награжден орденом Ленина.

Развитию детского театра всегда уделялось большое внимание в нашей стране. Об этом свидетельствует широкая сеть театров юного зрителя, работающих в РСФСР и союзных республиках. Детскому театру посвящено много книг, статей, рецензий, заметок, одно библиографическое описание их составляет четыре тома справочника, изданного в 1978—1979 годах Государственной библиотекой СССР имени В. И. Ленина и Государственной Центральной театральной библиотекой.

А теперь начнем экскурсию по фонду № 2939 — Центральный детский театр.

К сожалению, архив Центрального детского театра сохранился не полно. Часть документов погибла при пожаре, возникшем в театре в 1939 году, в трудных условиях военных лет и в начале 1960-х годов, когда из-за аварии центрального отопления погибли дела, находившиеся в помещении, которое было затоплено. Они сохранились бы, если бы были своевременно сданы на государственное хранение в специально созданное учреждение — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ СССР). Наблюдение ЦГАЛИ за архивом ЦДТ началось в 1952 году с письма, адресованного начальником тогда еще Центрального государственного литературного архива В. И. Поповым директору театра К. Я. Шах-Азизову.

С 1964 года производилось систематическое научное описание документов, осуществляемое специальным отделом ЦГАЛИ СССР по работе с архивами учреждений. Наконец, в 1978 году архив театра поступил в хранилище ЦГАЛИ СССР, где ему не угрожают ни огонь, ни вода, ни потери во время капитальных ремонтов, ни другие стихийные бедствия.

Все же, несмотря на многочисленные утраты документов, сохранившиеся материалы дают возможность проследить пути развития театра за 1922—1970 годы. Фонд насчитывает 1499 единиц хранения.

Задача настоящего обзора — дать представление о видах документов, которые вобрали в себя историю театра и теперь щедро отдают эти сведения исследователям и всем, кто заинтересуется жизнью детского театра, а также наметить основное содержание каждой группы документов, вспомнить о режиссерах, драматургах, артистах, художниках, композиторах, создававших театр, посвятивших свое творчество детям.

Наиболее емкими документальными источниками, дающими множество сведений о работе театра, о его истории, являются протоколы художественно-режиссерской коллегии и художественного совета театра. Историю создания каждого спектакля можно проследить по ним, начиная с обсуждения творческой заявки драматурга до обсуждения макета оформления и генеральной репетиции спектакля. Здесь слышатся живые голоса создателей спектаклей, а также крупнейших литературоведов и театроведов, привлекавшихся к участию в работе художественного совета театра.

Протоколы представляют собой интерес не только для

изучения истории театра, но и как источники текста выступлений выдающихся театральных деятелей и писателей, сохранившиеся в толстых единицах хранения учрежденческого архива. Они никогда не публиковались. Познакомимся с некоторыми из них.

С. В. Михалков, давний друг ЦДТ, говорил на обсуждении своей пьесы «Семафор открыт» на заседании художественно-режиссерской коллегии 16 октября 1953 года: «Для детей всегда хочется написать интересно, спорно. Пора объявить борьбу лакировке и штампам в изображении ребят, а также взрослых на сцене детского театра» (оп. 1, ед. хр. 54, л. 22) — и на обсуждении пьесы «Сомбреро» 13 апреля 1957 года: «Сомбреро» — это комедия положений. Ребята не только посмеются на спектакле, но и задумаются над моралью произведения — надо быть более принципиальным к товарищу, более верным в дружбе. Характеры взрослых развивать не нужно, главное в пьесе — дети. В середине пьесы много смешных комедийных моментов — они дойдут в спектакле. Вообще в спектакле должно быть много музыки, песен» (оп. 1, ед. хр. 74, л. 96).

Именно так и был поставлен А. А. Некрасовой этот спектакль, имевший большой успех не только у детей, но и у взрослых зрителей.

На заседании художественного совета театра 24 марта 1956 года обсуждался макет оформления спектакля «Двадцать лет спустя» М. А. Светлова. (Художники — Е. М. Фрадкина и С. К. Вишневецкая.) Автор, присутствовавший на обсуждении, сказал: «Макет оформления нравится. В нем передана атмосфера времени, ощущается героика комсомольцев... Сейчас главное — продумать все до деталей, чтобы удалось воплотить на сцене все намеченное в макете» (оп. 1, ед. хр. 68, л. 64).

23 апреля 1955 года после читки Н. Ф. Погодиным своей пьесы «Мы втроем поехали на целину» автор сказал: «Основная тема пьесы — это целина человеческих чувств, тот благородный патриотизм, который проявляется советской молодежью в моменты преодоления трудностей. Было легко написать стандартную пьесу о целине, с парторгом и главным агрономом. Например, в этом плане переделали сценарий, по которому сейчас начинает сниматься фильм. Но мне хотелось в пьесе идти другим путем. Центральный детский театр увлек меня как зрителя своей молодостью, свежестью и правдой. Захотелось после спектакля «В добрый час!» [В. С. Розова] написать для коллектива этого театра такую же свежую и правдивую пьесу. Я постарался это

сделать. Хочется, чтобы театр, не приглаживая пьесу, осуществил бы спектакль с тем же волнением и увлеченностью, с которыми он работал над розовским произведением» (оп. 1, ед. хр. 62, л. 64).

Теме воспитания молодого поколения было посвящено выступление А. Н. Арбузова на обсуждении спектакля «Вольные мастера» З. Н. Дановской 25 ноября 1958 года:

«Вольные мастера» может оказаться очень существенной и принципиальной работой не только для данного коллектива, но и для всего нашего театра. Юный зритель особенно бывает раним неправдой, ложь часто выдается ему за действительную жизнь, но когда он подрастает и сталкивается с жизнью, когда его лживо-красивенькие представления сталкиваются с суровой действительностью — это уже трагедия. Значит, кто-то его обманывал. И этот «кто-то» — театр. И молодость этого обмана не прощает. У молодого человека возникает разорванность между реальностью и мечтами. Чтобы этого не было, молодежь надо воспитывать правдой. Тогда наш юный зритель будет стоек в жизни, его не испугаешь, он будет знать, как реагировать на неправду в жизни. И в выработке стойкости искусство может и должно сыграть огромную роль. Пьеса «Вольные мастера» принадлежит к числу честных, чистых произведений искусства. Здесь все написано точно, без фальши. Недостатки в пьесе, конечно, есть. Но театр поверил в пьесу, и это очень хорошо... В этом спектакле присутствует то, за что мы любим режиссера Эфроса: он остается в любой работе самим собой, но не просто повторяет себя, но и еще что-то прибавляет, раскрывает новую грань своего дарования. В спектакле есть великолепные режиссерские находки...» (оп. 1, ед. хр. 86, лл. 77, 78).

Известные театральные художники привлекались к оформлению спектаклей ЦДТ. На обсуждении макета оформления «Приключения Чиполлино» С. М. Богомазова и З. М. Потановой по сказке Дж. Родари 14 октября 1954 года автор макета художник Н. А. Шифрин сказал: «Самое трудное — удержаться от красоты, от слащавости в изображении сказки. Хотелось показать сказочные образы, находящиеся в реальной обстановке» (оп. 1, ед. хр. 62, л. 22). Одной из основных проблем театра была постановка пьес классического репертуара.

Во время обсуждения генеральной репетиции спектакля «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 22 апреля 1954 года выступил известный специалист по западноевропейской литературе и театру С. С. Мокульский. Он сказал:

«На сценах столицы давно не показывались новые постановки произведений Мольера. Поэтому появление «Мещанина во дворянстве» — отрядный, значительный факт. Спектакль своеобразен и во многом отличается от традиционного исполнения театра «Комеди франсез». Своеобразие спектакля в его реалистичности, прочной бытовой основе. Изобретательно и ярко сделаны дивертисменты и турецкая церемония. Большинство исполнителей играют удачно, особенно порадовала молодежь. Я уверен в блистательном успехе новой постановки театра» (оп. 1, ед. хр. 54, л. 83).

Режиссерами спектакля были М. О. Кнебель и А. А. Некрасова. Упомянутая в выступлении молодежь — О. Н. Ефремов, Г. М. Печников.

Одним из значительных спектаклей классического репертуара был «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Заседание художественного совета театра 14 сентября 1956 года было посвящено обсуждению режиссерского плана А. В. Эфроса. Приведем отрывки из наиболее интересных выступлений.

А. В. Эфрос: «Трагедия Пушкина лаконична, скупа по тексту. Пушкин утверждал шекспировскую традицию исторической хроники. Мне кажется неверным, что нередко постановки «Бориса Годунова» решались помпезно, с пышными боярскими костюмами, торжественными выходами. Нужно разрушать эту традицию пышных оперных спектаклей. По существу трагедия «Борис Годунов» — камерна, она развивается активно, действенно, с напряженным чередованием эпизодов. Основная идея трагедии — крушение царя, который попытался на крови строить свою власть. Это — причина гибели Годунова. В финале народ снова безмолвствует, снова пролилась кровь — и это — суровое предзнаменование для Лжедмитрия. При постановке «Бориса Годунова» ничто не должно отвлекать от главного — мысли, трагедии героя. Реалистического характера постановки можно достигнуть и при отрешенности от бытовых мелочей. Оформление и костюмы должны быть аскетично строги. Вся постановка решается на принципе единого сценического каркаса. На этом строгом фоне четче должны выделяться образы героев. Пушкинские стихи будут доноситься ими просто, человечно.

Каждая сцена у Пушкина — это сгусток действия, мысли. Пушкин часто прибегает к контрастам. Вот, например, начинается трагедия. Москва, Кремль... кругом пусто — все ушли просить Бориса. Тишина. Быстро входят два боярина — говорят шепотом, тревожно. Атмосфера ожидания.

Вдруг возглас: «Идут», колокольный звон, шум толпы. Шумные, ликующие сцены на площади сразу же сменяются сводчатой кельей монастыря: здесь Пимен произносит приговор истории Борису и его царствованию.

Действие должно развиваться непрерывно, одна картина мгновенно переходит в другую. Поворотов круга и второго занавеса не будет. Большую сложность для постановки представляют массовые сцены. Нет нужды гнаться за обилием участников массовок. Главное — передать ощущение толпы через отдельные народные характеры, группы, детали...»

О. Н. Ефремов: «Идея спектакля определена правильно. Главное — передать образ народа. Чтобы достигнуть этого, нужен большой актерский труд. Важно также добиться достоверности всего происходящего на сцене. Этому во многом может способствовать историческая точность костюмов, вещей и отдельных деталей...»

М. О. Кнебель: «Замысел постановки — это творческое ощущение режиссером будущего спектакля. Давно пора отказаться от трафаретного оперного воплощения «Бориса Годунова» на драматической сцене. Но нельзя забывать о главных трудностях: надо передать поэтический сгусток эпохи, который есть в пушкинской трагедии. У Пушкина нет аскетизма. Каждое его слово — это поэзия. В спектакле надо избежать современного моторного ритма, он помешает донесению поэтического колорита. Текст Пушкина, богатство мыслей, заложенных в произведении, ставят перед актерами трудную задачу. Надо все время помнить, что трагедию движет не только сила действия, но прежде всего — сила мысли».

К. Я. Шах-Азизов: «Сейчас идет период поисков, поэтому режиссер еще не во всем полно и подробно рассказал о своем замысле. Раньше «Бориса Годунова» ставили академично, и спектакли не волновали. У нас иная задача: донести не внешнюю масштабность, а глубину мысли, событий истории. Важно уже сейчас думать, как помочь актеру справиться со стихом, о технологии спектакля. Вокруг постановки должна быть развернута интересная работа: надо проводить встречи с историками, пушкиноведами, нужны экскурсии в старые соборы и дворцы. Важно познакомиться со сценической историей «Бориса Годунова». Все это вопросы, требующие безотлагательного решения» (оп. 1, ед. хр. 68, лл. 143—146).

И вот уже обсуждение репетиции «Бориса Годунова» 22 апреля 1957 года.

Л. Г. Шпет: «Постановка «Бориса Годунова» необычайно сложна и ответственна. Театр еще не встречался с произведениями столь трудными. Коллектив доказал, что он имел право ставить пушкинскую трагедию. Удалось главное: режиссерское решение, образ Бориса» (оп. 1, ед. хр. 74, л. 105).

А. В. Эфрос: «Театр не воспроизведение быта, а воплощение мысли произведения» (там же, л. 109).

О важнейших направлениях репертуара ЦДТ говорил Мокульский на заседании художественного совета 23 ноября 1957 года: «Два раздела необходимы в репертуаре каждого детского театра — это сказки и классика. Первый детский театр страны должен иметь в своем репертуаре лучшие классические произведения. В репертуаре театра, помимо «Горя от ума», должен также быть «Ревизор» Н. Гоголя. К сожалению, в репертуаре мало пьес западной классики. Кроме «Мещанина во дворянстве», который почему-то так редко идет, нет ни одной пьесы Шекспира, Шиллера. Классика — это генеральная линия театра. Ее нужно беречь, пропагандировать и прививать вкус к ней нашему зрителю» (оп. 1, ед. хр. 80, л. 34).

Третий обязательный компонент репертуара детского театра, который так заботил дирекцию, режиссеров, литературную часть театра, — это спектакль на современную тему, живой, острый, захватывающий зрительный зал. Театр нашел своего драматурга, который удовлетворял всем этим требованиям. Им стал В. С. Розов. Связь театра с ним прослеживается по многим документам фонда. «Драматургия В. С. Розова и ЦДТ» — это большая тема для самостоятельного исследования. Молодые актеры и режиссеры раскрывали на его пьесах свои дарования, молодые драматурги обращались к нему по самым разнообразным профессиональным вопросам. Его жизнь и жизнь коллектива ЦДТ неразделимы.

Актерский и режиссерский путь начал в ЦДТ О. Н. Ефремов в 1949 году. Во время обсуждения пьесы «Димка-невидимка» В. Н. Коростылева и М. Г. Львовского, ставшей первой режиссерской работой О. Н. Ефремова, он сказал 3 июля 1953 года на заседании художественно-режиссерской коллегии: «Подняты большие важные вопросы решения современной сказки. Каждый спектакль, даже сказка, должен иметь прочный реалистический фундамент — жизнь «человеческого духа». Это — вопрос сущности нашего искусства. Нельзя ставить сказку, где герой не совершает сказочные чудесные поступки, даже как развивающийся образ и как

маска. Сказочная цельность гораздо в большей степени близка взрослому театру, чем детям» (оп. 1, ед. хр. 48, л. 153).

Именно здесь, в этом театре, Ефремов услышал обращенные к нему пророческие слова О. И. Пыжовой: «Стройте театр, а не себя в театре» (оп. 1, ед. хр. 28, л. 26). Им и последовал в дальнейшем О. Н. Ефремов.

Большое место занял в репертуаре театра спектакль «Рамаяна». Его впервые за трехтысячелетнюю историю существования древнеиндийской эпической поэмы в 1960 году поставил ЦДТ по инсценировке Н. Г. Гусевой вне пределов Индии. Главные роли исполнили М. Г. Куприянова — Ситы и Г. М. Печников — Рамы. На совместном заседании художественного совета и творческого состава театра 26 ноября 1960 года во время обсуждения генеральной репетиции «Рамаяны» М. О. Кнебель назвала эту инсценировку спектаклем больших мыслей и чувств (см. оп. 1, ед. хр. 98, л. 69). Спектакль имел огромное политическое значение. Его смотрел во время визита в Москву в 1961 году премьер-министр Индии Джавахарлал Неру. Позже он был показан с большим успехом актерами ЦДТ в Индии.

Событием в жизни театра стал дипломный спектакль Студии ЦДТ «Как закалялась сталь», поставленный на сцене театра Г. М. Печниковым по собственной инсценировке к 50-летию Октябрьской революции. (Премьера — 29 апреля 1967 г.)

На заседании художественного совета после просмотра генеральной репетиции спектакля 27 апреля 1967 года М. О. Кнебель сказала: «Сегодня в театре радостное время. Давно не было случая, чтобы театр выпускал свою Студию на сцену. О спектакле надо широко говорить в печати. ... Печников провел поистине огромную работу. Обаяние спектакля в его молодости. ... Спектакль решался в единстве режиссера, художника, композитора. Решение подчинено определенной позиции — современности» (оп. 2, ед. хр. 40, лл. 126, 127).

Спектакль имел очень большой общественный резонанс и надолго вошел в репертуар театра.

6 ноября 1971 года к сотому спектаклю «Как закалялась сталь» директором театра был издан приказ: «Сегодня в нашем театре состоится сотое представление спектакля «Как закалялась сталь» по роману Н. Островского.

Этот спектакль, подготовленный выпускниками Студии и молодежью театра, надолго вошел в репертуар, завоевал

горячую любовь зрителей, получил высокую оценку общественности и прессы».

Далее, отмечая сотовое представление спектакля как большое радостное событие в жизни коллектива, директор объявил благодарность всему постановочному коллективу спектакля (Архив ЦДТ. Приказы за 1971 г.).

Спектакль прошел 267 раз.

Репертуар — это лишь один из вопросов, которому уделяли внимание художественно-режиссерская коллегия и художественный совет театра. Фактически всю творческую жизнь театра можно проследить по этим ценнейшим документальным источникам. Здесь обсуждаются планы и отчеты о работе как всего театра, так и отдельных его частей — литературной, педагогической, музыкальной, уделяется большое внимание шефской работе театра, участием его в праздновании юбилеев, отмечавшихся в общесоюзном или мировом масштабе, — 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, 400-летие со дня рождения У. Шекспира, 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина, 125-летие со дня основания Малого театра, 100-летие со дня рождения К. С. Станиславского, в проведении Международного Детского дня, в праздновании юбилейных дат Октябрьской революции, ВЛКСМ, пионерской организации и самого театра.

Самое серьезное внимание уделялось на этих заседаниях работе с молодежью театра. О. И. Пыжова выступила 13 апреля 1950 года с сообщением «О работе с творческой молодежью Центрального детского театра». Она сказала: «Молодежь должна и может творчески конфликтовать с режиссером, следуя за своим чутьем современности, часто именно с этого момента «конфликта» происходит рождение роли. Молодой актер должен *самостоятельно* думать о роли, иметь свое видение образа... надо научиться самостоятельно думать, а также уметь слушать замечания товарищей. Молодежь должна непрерывно, сознательно работать над собой, параллельно с работой над ролью, одно дополнять другим... Вы открыли хоть раз, хоть одну главу Станиславского перед репетицией, наверное, нет? Это нужно делать, это как зарядка к работе, к удаче, победе, это — пища вам. Я говорю о *самостоятельно думающих актерах*. Талантливая молодежь — это огромная сила. Это будущее советского театра. Она должна быть готова взять на свои плечи ответственность за будущее театра» (оп. 1, ед. хр. 19, лл. 64—71).

О работе с молодежью говорил и О. Н. Ефремов на заседании художественно-режиссерской коллегии совместно с творческим коллективом театра 9 июля 1952 года: «Каждый

молодой актер хочет знать перспективы своего будущего, тогда он может судить о себе и своем месте в театре. Исполнение новой роли молодым артистом — событие в его жизни, и нельзя проходить мимо этого равнодушно, не обсуждая каждой новой работы, не давая им оценки» (оп. 1, ед. хр. 39, л. 121).

Можно почерпнуть из этих протоколов сведения о мероприятиях по проведению в театре дискуссий на темы «Глубже изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского», «Как сделать театр интересным» (см. оп. 1, ед. хр. 62, л. 5). Даже, казалось бы, такой азбучной истине, как строгое соблюдение авторского текста в спектаклях, уделялось необходимое внимание в театре.

На заседаниях художественного совета обсуждались и критические статьи о театре, и результаты его гастрольных поездок по Советскому Союзу и за рубежом. Культура речи, слово в театре, даже шумовое оформление спектакля были предметом обсуждения совета. На заседаниях часто выступали: И. Д. Воронов, О. Н. Ефремов, М. О. Кнебель, Б. Г. Кноблок, В. С. Колесаев, С. В. Михалков, М. С. Нейман, А. А. Некрасова, В. С. Розов, Э. А. Сажин, В. А. Сперантова, Н. И. Фирсов, К. Я. Шах-Азизов, А. В. Эфрос.

Последний протокол художественного совета в фонде ЦДТ посвящен обсуждению генеральной репетиции спектакля «Снежная королева» Е. Л. Шварца 20 июня 1971 года. Закрываешь последнюю книгу протоколов, переплетенную в ледерин с бронзовым тиснением, как роман, продолжение которого следует. Работа над спектаклем переносится на сезон 1971/72 года (см. оп. 2, ед. хр. 73).

Иногда наблюдается любопытная переключка документов, которая подтверждает необходимость передачи на государственное хранение личных фондов. Рукопись, затерявшаяся в частных руках, тщательно обработанная и закаталогизированная в архиве, вновь может вернуться к жизни. Так, из протокола заседания художественного совета от 24 мая 1971 года исследователь получает информацию о том, что пьеса Шварца «Иван — честной работник» обнаружена сотрудниками литературной части театра в ЦГАЛИ СССР в фонде Е. Л. Шварца. Пьесу приняли к постановке (см. оп. 2, ед. хр. 73, л. 112).

Хочется отметить прекрасное состояние этих протоколов. Они обязательно имеют подписи председателя и секретаря, переплетены посезонно в коленкоровые или ледериновые переплеты с бронзовым тиснением. Думается, что немалая заслуга в этом человека, понимавшего важность их для изу-

чения истории театра, директора-руководителя ЦДТ с 1945 по 1974 год Константина Язоновича Шах-Азизова.

Хочется особо отметить его деятельность на этом посту. Документы поведали нам, архивистам, о том, что он был умным, энергичным, влюбленным в театр, настоящим директором. В сфере его внимания находились буквально все вопросы жизни театра — репертуар, идейно-воспитательная работа, трудовая и творческая дисциплина, финансовый план. Он постоянно заботился о здоровой творческой атмосфере в коллективе, о сплоченности его. Он улавливал настроения труппы и немедленно реагировал на них, стараясь предостеречь от тех или других опасностей. Своей успешной работой театр во многом обязан ему. Вот два отрывка из его выступления на общем собрании работников ЦДТ 6 апреля 1950 года: «Взволновала меня и какая-то неудовлетворенность творческой атмосферой за кулисами, в труппе. Я почувствовал какую-то неудовлетворенность, какую-то скуку в работе, пошли «кулуарные» разговоры, и все это мешает нашей творческой работе... Я хочу поставить вопрос об отсутствии должного и делового контакта между главным режиссером и режиссерами, между художественным руководством (режиссеры, художники, литературная и музыкальная части) и коллективом артистов и оркестра... приходится констатировать полное отсутствие творческих бесед, совещаний, докладов по развитию советского театра, в частности детского театра, которые должно проводить художественное руководство... несколько замерла... работа с творческой молодежью, которая так хорошо у нас велась. Перестали следить за их ростом, за их работой, их жизнью. Не получают они и критической оценки своей новой работы, отсюда появляются элементы зазнайства, самоуспокоенности, в творчестве намечаются штампы, прохладное отношение к работе... Как-то незаметно «уходит» из нашего спектакля хорошая музыка... В коллективе нет борьбы за качество *всех* спектаклей нашего театра. Многим дороги только те спектакли, в которых они работают, а остальные работы они грубовато «прорабатывают»! Это скверно! Надо любить *свой* театр, все *свои* спектакли» (оп. 1, ед. хр. 31, лл. 4—7).

Протоколы заседаний дирекции существенно дополняют протоколы заседаний художественного совета и художественно-режиссерской коллегии. Они привлекают внимание исследователя широтой круга обсуждаемых вопросов: кроме репертуара, планов работы театра, которые проходили через утверждение дирекции (см. оп. 1, ед. хр. 20), дирек-

ция слушала отчеты педагогической, музейной и др. частей, решала вопросы взаимоотношений педагога — режиссера — зрителя, а также связи театра со школами, занималась административно-хозяйственными делами, особенно актуальными в первые послевоенные годы, вопросами жесткой экономии в расходовании средств и строжайшего соблюдения сметно-финансовой дисциплины (см. оп. 1, ед. хр. 4). Дирекция уделяла внимание увеличению посещаемости театра, улучшению дисциплины юных зрителей в зрительном зале и вместе с тем — мероприятиям к празднованию 30-летия Октябрьской революции (см. оп. 1, ед. хр. 7, 12). Не проходят мимо этого руководящего органа театра вопросы социалистического соревнования, участия в кампании по выборам в Верховный Совет РСФСР, а также вопросы состояния охраны труда и техники безопасности, работы всех цехов театра — гримерного, декоративного, столярного, электроцеха, по противопожарным мероприятиям и работе радиоузла театра, были заботы и о приеме в своем помещении гастролирующих в Москве трупп, в частности, Украинского Львовского драматического театра им. М. Заньковецкой (см. оп. 1, ед. хр. 30, 40). Дирекция стремилась следить за выполнением плановых сроков выпуска новых спектаклей, за организацией выставок, посвященных деятельности ЦДТ (см. оп. 1, ед. хр. 49, 55).

Чтобы закончить описание такого вида документов, как протоколы, необходимо остановиться на протоколах производственных совещаний и общих собраний творческого состава ЦДТ. На этих совещаниях Шах-Азизов делал подробные доклады об итогах деятельности театра за год и перспективах его работы на предстоящий год (см. оп. 1, ед. хр. 57, лл. 1—19; ед. хр. 64, лл. 1—22). На них разбирались результаты просмотров спектаклей текущего репертуара: отмечались слабые стороны исполнения — искажения текста, речевые недостатки актеров, небрежное отношение к массовым сценам, погрешности в световой партитуре спектакля и шумах. Обращалось внимание на состояние творческой и трудовой дисциплины, на систему дублерства. Задача совещаний — выявить недостатки спектаклей, помочь устранению их, поддерживать высокую творческую дисциплину в коллективе (см. оп. 1, ед. хр. 745, лл. 1—20; ед. хр. 747, лл. 1—11; ед. хр. 751, лл. 1—6). Обсуждались вышедшие спектакли, давалась оценка актерским работам. Художественный руководитель ЦДТ Л. А. Волков, выступая на одном из совещаний 18 января 1946 года, отметил игру В. А. Сперантовой в спектакле «Сын полка» В. П. Катаева:

«Сперантова — событие. Поэтому спектакль поднимается до уровня искусства. Это бывает не так часто» (оп. 1, ед. хр. 5, л. 5), — и, наоборот, признал неудачу театра в постановке пьесы А. Н. Островского «Бедность не порок»: «Островского мы не осилили. Социальная драма звучит в спектакле семейной драмой и даже с уклоном в мещанскую семейную драму... Островский очень труден. Кое-что преодолено из этих трудностей. Это благопристойно, не плохо, не безвкусно, не лживо. Чувствуются человеческие нотки. Надо играть этот спектакль с большим вдохновением и азартом» (там же, л. 4 и об.). На производственных совещаниях труппы особое внимание уделялось музыкальному оформлению спектаклей, в этих совещаниях принимали участие композиторы Г. С. Фрид, М. Р. Раухвергер, на одном из совещаний отмечалась прекрасная работа композитора В. А. Оранского, который писал музыку к спектаклю «Снежная королева» Е. Л. Шварца, он присутствовал на репетициях, работал с режиссурой. «В «Снежной королеве» Оранский использовал скрипки на все 100%» (оп. 1, ед. хр. 21, л. 1 об.).

В прениях на одном из совещаний, посвященных обсуждению новых спектаклей, выступил Г. А. Товстоногов, работавший в ЦДТ в 1946—1949 годах. Он поставил спектакли «Где-то в Сибири» И. И. Ирошниковой и «Тайна вечной ночи» И. В. Луковского. Совещание происходило 10 мая 1949 года. Товстоногов сказал: «Здесь затронули вопрос о правде. Надо искать правду в подходе к жанру, ибо она в зависимости от жанра деформируется. Я неудовлетворен тем, что практически правда в «Тайне [вечной ночи]» не удалась. Учиться у жизни — это аксиома, надо ощущать природу чувств. Надо задумываться над всеми пружинами, которые создают роль, а мы иногда подходим вульгарно, ремесленно, когда нет времени с выпуском. Я имею в виду природу чувств с точки зрения воображения, отбор предлагаемых обстоятельств. В научно-фантастическом спектакле правда, возможно, более проста, но с другой стороны — и более трудна. Если нам проще играть реалистические вещи с точки зрения правды, ее нельзя применить к другим жанрам. Иногда нужен другой подход и другое разрешение правды» (оп. 1, ед. хр. 21, л. 25 об.).

К более ранним годам возвращают нас материалы режиссерской части, где хранятся документы, начиная с 1920-х годов.

Каждый спектакль имеет свою судьбу.

Жизнь спектакля начинается с первой его репетиции,

поэтому очень важны для исследователя журналы учета репетиций. Здесь зафиксировано всё — от работы за столом до генеральной репетиции, отмечены все этапы, полнейшая картина того, как создавался спектакль — сцена за сценой, когда начались репетиции в гримах и костюмах. Можно проанализировать почерк работы режиссера, его методы. Отмечены и все интересные встречи, которые устраивал режиссер для участников спектакля в репетиционный период.

Например: «9 января 1947 г. в 9 ч. 15 мин. вечера в фойе происходила встреча [участников спектакля «Как закалялась сталь»] с женой Островского Р. П. Островской и его друзьями [с] 9 ¹⁵ до 11 ⁰⁵» (оп. 1, ед. хр. 335, с. 4).

Хотелось бы подробнее остановиться на репетициях спектакля «Борис Годунов», о котором уже упоминалось как об одном из значительнейших спектаклей ЦДТ. Журнал учета репетиций свидетельствует о напряженной работе режиссера и участников спектакля. Вот некоторые записи (оп. 1, ед. хр. 380):

«4 сентября 1956 [года]

Назначено	Выполнено
12 час. Все занятые, р[епетицию] в[едет] Эфрос	В репет[иционном] зале А. Эфрос впервые собрал всех участников спектакля и беседовал о пьесе до 2-х часов»

«11 сентября [1956 года] (с. 33).

Назначено	Выполнено
10 ч.— 1 картина Все занятые, р[епетицию] в[едет] Эфрос	В кабинете А. Эфрос работал 1-ю картину до 12 ч. 30 м.» (с. 44).

Репетиции ведутся ежедневно, каждый день — новая картина.

«Понедельник, 1 октября [1956 года]

Назначено	Выполнено
10 ч.— 2 карт[ина]. Все 11 ч. 30 м.— 3 карт[ина]. занят[ые]. Все занят[ые], р[епетицию] в[едет] Эфрос	В бол[ьшом] фойе А. Эфрос размечал массовые сцены 2-й и 3-й картины до 1 ч. 30 м.» (с. 67).

15 октября 1956 года идет уже прогон 1-го акта с 11 ч. 15 м. до 1 часу (см. с. 83).

27 ноября 1956 года — просмотр макета оформления спектакля (см. с. 130). С эскизами оформления первых 15-ти

картин художника В. В. Иванова можно ознакомиться в этом же фонде (оп. 1, ед. хр. 387, лл. 1—5).

«2 декабря [1956 года]

Назначено

Выполнено

2 ч. Встреча с протоиереем В кабинетe беседовали до Верновым 4 ч. 15 м.»

(оп. 1, ед. хр. 380, с. 136).

Далее напряженная работа, по несколько репетиций в день.

С 29 января 1957 года идут репетиции на сцене (см. с. 176).

7 февраля начались вокальные репетиции — песня няльных бояр и др. (см. с. 184, 186).

Выписки из следующего журнала (оп. 1, ед. хр. 385):

14 февраля 1957 года — репетиция на стапках со светом (см. с. 6).

15 февраля — на сцене с шумами, со светом (см. с. 7).

19 февраля лекцию по «Борису Годунову» читает проф. С. М. Бонди. Приглашается вся труппа (см. с. 10).

23 февраля репетируются танцы (см. с. 15).

26 февраля — вторая лекция С. М. Бонди (см. с. 17).

27 февраля — репетиция на сцене с оркестром (см. с. 18).

28 февраля — на сцене со светом, шумами, радио (см. с. 20).

6 марта — на сцене, с деталями оформления, с оркестром, шумами и светом (см. с. 25).

Режиссер может возвращаться к репетициям первых картин, вызывать отдельных исполнителей, чтобы работать и работать с ними.

19 апреля — на сцене в оформлении со светом, оркестром, в гриме и костюмах прогоняли три раза 2-й акт (см. с. 65).

Дальше идут сплошные прогоны по несколько раз в день и замечания режиссера по ним.

И наконец, 27 апреля 1957 года — генеральная (155-я) репетиция с публикой, которая приравнивается к первому спектаклю (см. с. 74). Дальше спектакли учитываются уже в журнале учета спектаклей (см. оп. 1, ед. хр. 382, с. 186). Такая же полная картина подготовки каждого спектакля. Режиссер В. С. Колесаев поставил «Рамаяну» со 126 репетиций. Читка пьесы состоялась 7 октября 1959 года, репетиции начались с 26 апреля 1960 года. 29 ноября — спектакль для актива школ, 1 декабря — общественный просмотр, 2 декабря 1960 года была показана премьера (см. оп. 1, ед. хр. 393, с. 137; ед. хр. 394, с. 116; ед. хр. 397, с. 41, 45—48).

Записи репетиций военных лет несут на себе колорит эпохи: когда не хватало бумаги, записи делались на обороте плакатов «За Советскую отчизну» и вклеивались в тетрадь (см. оп. 1, ед. хр. 320, л. 122а).

Журналы учета спектаклей — неоценимый документ для изучения истории театра. Начинаются они с открытия сезона 1923/24 года.

Они так же, как протоколы заседаний художественного совета и художественно-режиссерской коллегии ЦДТ, как документы первостепенной важности, переплетены в темно-коричневый коленкор с бронзовым тиснением. Изюм в день регистрируются спектакли, начиная с генеральных репетиций, со зрителями-детьми или для представителей прессы, премьер, включая все рядовые спектакли, причем около каждого проставлен его порядковый номер, отмечается время их начала и конца, исполнители ролей, дублеры их в случае болезни, замены спектаклей. Говорится о значительных событиях, сопутствовавших спектаклю, как, например, выступления основательницы Детского театра Н. И. Сац с вступительным словом перед спектаклем или симфоническим концертом, которые давались иногда в 1920-е годы после спектаклей, иногда она конферировала эстрадные спектакли или приветствовала юбиляров, проработавших в театре более десяти лет (1930-е годы) (см. оп. 1, ед. хр. 301, с. 29; ед. хр. 302, л. 87 об.; ед. хр. 308, с. 2 и др.).

В 1920-е годы иногда перед спектаклем давались киносапсы. Так, 14 ноября 1924 года демонстрировался фильм «Красные дьяволята». Вел картину режиссер С. Г. Розанов (см. оп. 1, ед. хр. 301, с. 36). Обязательно фиксировались и какие-то детали в спектаклях, которые для зрителей, может быть, прошли не замеченными. Октябрь 1923 года. В стране трудный восстановительный период. Нельзя еще всем необходимым обеспечить театры. И вот 17 октября отмечается в записи о спектакле «Пиноккио» С. В. Шервинского по К. Коллоди: «Арфистка не играла за отсутствием струн» (оп. 1, ед. хр. 301, с. 3). Отмечались какие-то накладки и указывались виновники их. 18 февраля 1926 года спектакль «Гайавата» Н. Огнева по Г.-У. Лонгфелло: «В 2-й картине бутафор Беляков не приготовил плащ, и актеры опоздали на выход» (там же, с. 73).

Вели эти журналы помощники режиссеров, позднее — дежурные режиссеры. В 1929/30 году записи становятся более подробными. Режиссеры дают оценку каждому спектаклю, отмечают технические, бутафорские неполадки, говорят

и о реакции детей на спектаклях. Обстоятельны записи режиссеров Ю. К. Корицкого и К. Г. Сварожича. Дежурным режиссером была и Н. И. Сац, встречаются ее записи оценочного характера с практическими предложениями по улучшению спектаклей. Например: «8 ноября 1929 года был выездной спектакль в Металлургическом тресте. Шло эстрадное представление, состоящее из следующих номеров: 1) «Пекарь и трубочист», 2) «Будь чистым», 3) «Великан и Картоша», 4) «Наездница из шарад», 5) «Укротитель и крокодил», 6) «Киты», при каскадах были вызваны помогать [В. Н.] Вегнер, [А. Н.] Кудрявцева, [Л. С.] Глазунов и [Е. Я.] Петкер, но каскады не состоялись из-за малых размеров сцены» (оп. 1, ед. хр. 302, с. 30). Н. И. Сац конферировала и была дежурным режиссером. На этой же странице есть ее запись: «Такой состав программы надо считать удачным. Дала указание актерам об обыгрывании комических номеров малого размера сцены (Коренева встала на плечи партнеров и взялась руками за потолок, Ещенко подметает и пол и потолок и т. д.). В «Китах» конец был отменен. Вызванная специально на каскад Петкер была вызвана зря, т. к. пом[ощник] реж[иссера] должен был знать малый размер сцены, что поставлено ему на вид. В «Пекаре» не вышел пожар из-за плохого пороха. Надо это устранить в дальнейшем. Исполнение в целом на высоте, за исключением «Китов», которые нуждаются в репетиции». К. П. Коренева и М. М. Ещенко играли в интермедии «Наездница из шарад», в «Китах» были заняты К. П. Коренева, М. М. Ещенко и В. И. Раузе.

О другом эстрадном спектакле, состоявшемся в этот же день, Н. И. Сац записала: «Первое отделение было слишком длинным. Костюм «городской» надо подкрасить и заменить ленты. Ханзель, выступавший в первый раз, м. б. пускаем в 1-ю очередь как исполнитель Красина и Чухновского. Программа шла хорошо» (там же, с. 30 об.). В записи говорится о костюме для интермедии «Деревенская и городская», интермедия «Красин и Чухновский» шла пятым номером.

16 ноября 1933 года после спектакля «Брат» Н. Я. Шестакова, в котором играл основной состав исполнителей, Сац пишет: «Спектакль шел нормально. Без верного нутра играл [В. Ф.] Смелов. Сделан ряд замечаний [Ю. К.] Чернышеву (худож[ественного] характ[ера]), в 5-й картине тянул и был не точен в тексте [Ф. С.] Вересов» (оп. 1, ед. хр. 305, с. 46).

Симфоническими концертами дирижировал зачастую в

Детском театре композитор Л. А. Половинкин, написавший музыку к двенадцати спектаклям театра, в том числе к одному из лучших спектаклей — «Негритенок и обезьяна» Н. И. Сац и С. Г. Розанова. С 1926 года он заведовал музыкальной частью, бывал и дежурным по спектаклям.

Только из этих журналов мы узнаем, что 8 ноября 1923 года спектакль начали на 1 ч. 15 мин. позже, чем обычно, так как перед ним был детский праздник, что 10-летие со дня смерти В. И. Ленина отмечалось в театре 21—23 января 1934 года специальными интермедиями, которые давались перед спектаклями в сопровождении оркестра. Был в театре и концерт, посвященный 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. 11 февраля 1954 года перед спектаклем «Горе от ума» выступил известный театровед, знаток Малого театра, театра XIX века В. А. Филиппов. Его вступительное слово было посвящено А. С. Грибоедову в связи со 125-летием со дня его смерти.

5 марта 1936 года подробно освещено в журнале торжественное открытие ЦДТ в здании, где он помещается и сейчас, на площади Свердлова. Перед началом спектакля «Сережа Стрельцов» В. А. Любимовой в фойе состоялось театрализованное выступление, в зрительном зале прозвучали со сцены приветствия от МК ВКП(б), ЦК ВЛКСМ, от детей немецкой школы, пионерского дома Фрунзенского района, народной артистки М. М. Блюменталь-Тамариной (см. оп. 1, ед. хр. 308, с. 2).

Обязательно отмечались все шефские и выездные спектакли для воинов Красной Армии, в Домах пионеров и октябрят, детских садах, школах, интернатах, клубах, в парках, в Институте слепых, в городке строителей метро, а также гастрольные спектакли по Донбассу, Средней Азии.

Фиксировались и отмены спектаклей в траурные дни похорон крупнейших деятелей партии и государства — Н. Н. Нариманова, Г. К. Орджоникидзе (см. оп. 1, ед. хр. 301, с. 47; ед. хр. 309, с. 122, 123).

Начало войны отмечено в журналах спектаклей записями об интенсивной деятельности выездных бригад артистов, которые давали концерты в агитпунктах на московских вокзалах, на призывных пунктах, в казармах, госпиталях (см. оп. 1, ед. хр. 317). Не прекращаются выездные концерты и в период эвакуации театра. Здесь дается много концертов и спектаклей в госпиталях, лагерях пехотного училища, в пионерлагерях, в шахтах, в колхозах и совхозах на посевной кампании, для оборонного актива, слета стахановцев, интеллигенции города Киселевска (см.

оп. 1, ед. хр. 318). Организуются фронтовые бригады, в октябре 1942 года появляются их первые отчеты.

В 1944 году театр возобновляет свою работу в Москве, и опять дается много концертов и спектаклей в Домах пионеров, Дворцах культуры, школах, в том числе бесплатные спектакли для детей красноармейцев.

Но вот война окончена, опять можно уделять внимание, казалось бы, мелочам, но дающим какой-то творческий импульс актерам. Привлекает внимание запись 7 марта 1948 года участников спектакля «Сказки» С. Я. Маршака — М. С. Неймана и М. И. Холодова: «В связи с отменой живой кошки, нам дали игрушечную собачку, что сводит на нет все впечатление от интeрмедии после первой сказки, и вместо эффектного веселого конца «Сказки про козла» сейчас получается пустое место. В интересах качества спектакля просим опять давать нам живую кошечку» (оп. 1, ед. хр. 334, с. 83).

В архивах других театров существуют подобные журналы, но вот Дневник ЦДТ встретился нам впервые. Он появился в 1962 году по инициативе Шах-Азизова, неутомимого собирателя архива театра, пекущегося не только о настоящем дне театра, о его разносторонней, многоплановой деятельности, но и о будущем изучении истории театра.

В этот уникальный для архива учреждения документ подневно заносятся записи обо всех событиях театральной жизни — совещаниях, творческих встречах, занятиях по сценическому движению, вокалу, танцам, гриму, о лекциях, кинолектории, юбилеях, обо всех мероприятиях, в которых принимали участие актеры или руководители ЦДТ в других учреждениях, будь то совещание или вечер в ЦДРИ, ВТО, или актив, проводившийся в Кремлевском Дворце съездов по идеологическим вопросам, или актив в МГК КПСС, совещания в Министерстве культуры, или, наконец, приемы в посольствах Индии, Польши. Если на спектакле присутствовали почетные гости, это событие обязательно отмечалось в дневнике, причем перечислялись имена представителей делегаций Австрии, Аргентины, Германии, Франции, Цейлона, Японии. Конечно, отмечена встреча с Назымом Хикметом. Запись: «25 [ноября 1962 года] 11 ч. утра. Встреча руководства театра с драматургами Назымом Хикметом и В. В. Туляковой о работе над пьесой В. Гоголашвили «Журавли» (оп. 2, ед. хр. 18, л. 33).

Во время гастролей в Ленинграде в марте 1962 года отмечены творческие вечера на заводах «Адмиралтеец» и Турбинном заводе, во Дворце искусств им. К. С. Станислав-

ского, в Доме ветеранов сцены им. М. Г. Савиной, во Дворце пионеров им. А. А. Жданова, в редакции «Ленинградской правды», а также и такие события, как экскурсия в Золотой фонд Эрмитажа, посещение группой актеров могилы одного из организаторов и бессменного руководителя Ленинградского ТЮЗа А. А. Брянцева, умершего 30 сентября 1961 года (см. оп. 2, ед. хр. 18, лл. 10—12).

Читаешь дневник и словно разматываешь большой пестрый клубок театральной жизни, переполненной всевозможными событиями — читками пьес, просмотрами спектаклей, работой студии театра. Здесь соседствуют описания подробностей фестивалей детских театров и фиксация такого факта, как выезд группы работников театра на разгрузку картофеля (см. оп. 2, ед. хр. 18, л. 66) или празднование 15-летия непрерывной работы в театре прачки К. П. Курочкиной (см. там же, л. 48).

В распоряжениях по театру объявлялось распределение ролей в спектаклях, а также благодарности актерам за срочные вводы их в спектакль, в связи с болезнью основного исполнителя.

Поистине живой документальный источник — переписка театра. В нем буквально бурлит, как в роднике, театральная жизнь, освещаются все ее аспекты. На первом месте — связь с детскими театрами и театрами юного зрителя всех городов Советского Союза, где есть эти театры, а также с зарубежными театрами для детей. Основное содержание писем — вопросы репертуара, обмен опытом работы. В письме Театру молодого поколения в Дрездене директор и главный режиссер театра подробно излагают весь процесс работы ЦДТ над спектаклем (см. оп. 1, ед. хр. 59, лл. 6—9), 9 июля 1955 года в болгарский Народный театр молодежи высылают клавишную музыку А. Э. Спадавеккиа к спектаклю «Волынец из Стракониц» (см. оп. 1, ед. хр. 70), не прекращается связь с берлинским театром «Дружба» и югославским Пионерским театром г. Загреба (см. оп. 1, ед. хр. 77а), с Детским театром им. Петефи в Будапеште (ф. 2939, оп. 1, ед. хр. 77а, л. 5), с чехословацким Театром для детей г. Остравы (см. оп. 1, ед. хр. 83, лл. 22—23), с Дворцом пионеров г. Софии (см. оп. 1, ед. хр. 101; л. 2).

ЦДТ поздравил в октябре 1970 года театр «Дружба» с юбилеем, в ответ 12 октября 1970 года немецкие актеры прислали теплое письмо:

«Дорогой Константин Шах-Азизов,
дорогие друзья из московского Центрального детского театра!

Мы бесконечно благодарны Вам за добрые пожелания и слова одобрения, высказанные Вами в связи с нашим двадцатилетием. Мы счастливы и гордимся тем, что получили от нашего великого советского брата такой прекрасный и содержательный документ. Дружеские связи с Вами, завязавшиеся с момента основания нашего театра ... решительным образом влияли на наш рост и становление ...

Вместе будем мы и в дальнейшем идти по верному пути. Благодаря нашим многообразным художественным возможностям и талантам мы и впредь будем стремиться волновать наших зрителей с помощью фантазии и силы творчества, а также стараться сохранить перед лицом юношества вечную юность, чтобы с помощью искусства делать наших зрителей еще богаче и умнее.

Ваша Ильза Роденберг, интендант» (оп. 2, ед. хр. 75, л. 3).

Постоянно просят о самой разнообразной профессиональной помощи самодеятельные коллективы, школы, заводы, имеющие юношеские студии. И театр не отказывает никому.

Из писем мы узнаем и о шефской работе театра — о его поездках на целину, на Дальний Восток, о гастрольных поездках по Советскому Союзу и за границу.

Правление Фонда мира благодарит театр 5 февраля 1962 года за добровольные взносы от постановки спектакля «Волшебный цветок» на дело укрепления мира и дружбы между народами (см. оп. 2, ед. хр. 15, л. 3).

Иногда дороже рецензий для актера может быть письмо зрителей. Например, группа учениц пишет в 1952 году директору театра Шах-Азизову: «Мы хотим к Вам обратиться с вопросом, почему артист Ефремов в нынешнем сезоне не играет? Он правдивый, реальный, хороший мастер. Мы огорчены, не видя его долго на сцене. Неужели он ушел из нашего театра? Мы, молодежь, многое теряем...» (оп. 1, ед. хр. 114, л. 13).

А вот и письмо-рецензия. Правда, мы опять вернемся ненадолго к «Борису Годунову», но такой это был выдающийся спектакль!

Народный артист РСФСР, актер МХАТа В. В. Готовцев пишет Шах-Азизову 11 февраля 1965 года: «Четвертого февраля я смотрел у Вас «Бориса Годунова». Всеми любимым, гениальный Пушкин предстал в Вашем театре в талантливом и легком исполнении.

Многие характеры, с детства знакомые и дорогие, как сам Борис, Шуйский, Пимен, Варлаам, Марина, Самозва-

нец и др., действительно отлично сыграны — просто, правдиво и легко. Желание Пушкина, как он сам писал, «показать по примеру Шекспира изображение эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами», выполнено театром полностью. Мечта Пушкина, «что публика скажет мне большое спасибо» — осуществилась. Мы говорим ему: *Великое спасибо!* ...

Мне приятно отметить серьезность исполнения всего спектакля всеми его участниками. Вспомнились знаменитые слова моего великого учителя К. С. Станиславского: «Для детей нужно играть так же, как и для взрослых, только еще лучше» (оп. 2, ед. хр. 35, л. 4).

Большое место в корреспонденции театра занимает переписка с авторами, начиная с крупнейших советских писателей В. А. Каверина, С. Я. Маршака, Е. Л. Шварца, Л. Пантелеева, В. Ф. Пановой, В. П. Катаева, И. Д. Василенко до самых молодых, делающих первые шаги в драматургии. Хочется отметить письма заведующего литературной частью театра Н. А. Путинцева и особенно — старшего редактора Н. А. Моргуновой — подробные, терпеливые, чуткие профессиональные рецензии на пьесы, предлагаемые театру. По этой переписке убеждаешься, насколько трудную борьбу за репертуар приходилось вести театру. Здесь даже невозможно перечислить единицы хранения, настолько их много.

Но вот в толстых подшивках писем вдруг обнаруживаешь неизвестное письмо К. Г. Паустовского. 7 октября 1949 года он пишет из Солотчи главному режиссеру ЦДТ О. И. Пыжовой о своей пьесе: «Посылаю «Стальное колечко» с переделками. К сожалению, здесь, в рязанской глуши, нет бумаги и я не мог переписать пьесу начисто. Придется отдать ее в театре машинистке.

Мне кажется, что путем сравнительно незаметных на первый взгляд вставок и сокращений в пьесу удалось ввести все то, чего в ней не хватало и о чем мы говорили в Москве. Я больше всего боюсь нарушить поэтическую сущность вещи.

Что касается идеи (морали) сказки, то, по-моему, она совершенно ясна теперь, — победа добра над злом (болезнью), причем колечко является только олицетворением доброй воли людей.

Мне кажется, что окончательную акцентировку даст, как это всегда бывает, театр...» (оп. 1, сд. хр. 107а, л. 40).

Или А. Н. Арбузов пишет Шах-Азизову 7 ноября 1964 года из Ялты:

«Дорогой Константин Язонович!

Прошу не удивляться письму — оно написалось как-то стихийно. Здесь, в Ялте, кроме прочих дел, я подготавливаю сборник моих избранных пьес. Только что закончил чтение «Города на заре» — пьесу эту я не перечитывал давненько. Она показалась мне удивительно современной и своевременной для нашего юношества. Может быть, я и ошибаюсь — авторы часто заблуждаются в оценке не только чужих пьес... И все же на досуге перечтите сие произведение, может, и возникнут у Вас конструктивные идеи.

Совершенно естественно, что в случае постановки пьеса потребует с моей стороны редактуры. ...

Прошу прощения, что оторвал Вас от дел, и буду рад, ежели письмо это не окажется лишним.

Жму руку.

Алексей Арбузов».

(оп. 2, ед. хр. 97, л. 1).

Письмо не оказалось лишним — именно в 1964—1965 годах спектакль прошел по сценам многих ТЮЗов.

А вот театр приветствует одного из своих авторов. Шах-Азизов пишет Л. А. Кассилю в сентябре 1965 года: «Дорогой Лев Абрамович!

От имени всего коллектива нашего театра и лично от себя горячо поздравляю Вас со славным 60-летием и высокой правительственной наградой — орденом Трудового Красного Знамени.

Вы — один из создателей нашей советской литературы для детей. По Вашим книгам несколько поколений наших ребят училось любить и понимать прекрасное в искусстве и жизни. Ваши страстные и пламенные выступления неизменно покоряют любую аудиторию.

В Вашей неутомимой многогранной творческой деятельности значительное место принадлежит театру. Мы рады и горды, что на нашей сцене игрались Ваши пьесы «Дорогие мои мальчишки», «Володя Дубинин». Мы не раз встречались с Вашими героями и в других театрах для детей.

Мы рады, горды, что Вы — большой, настоящий друг нашего театра, постоянный зритель наших новых спектаклей.

От всего сердца желаем Вам новых творческих радостей, здоровья, счастья.

Все мы искренне, горячо любим Вас и Ваши замечательные книги» (оп. 2, ед. хр. 35, л. 18).

Десятки учреждений состоят в переписке с ЦДТ: Министерства культуры СССР и РСФСР, Управление культуры исполкома Моссовета, киностудии, Комитет по радиовещанию

и телевидению, редакции журналов и газет, Дома пионеров, школы.

Из писем можно узнать об участии театра в международных фестивалях, гастролях за границей и по столицам союзных республик, об издании книг и съемках фильма о ЦДТ, о передаче спектаклей по телевидению, о перечислении сборов со спектаклей в Фонд мира, о проведении праздников «Московская театральная весна» и «Дни искусства и культуры РСФСР», о Всесоюзном театральном фестивале, посвященном 50-летию Советской власти, о шефских спектаклях для воинов Советской Армии, об участии артистов ЦДТ в киносъемках. И это далеко не полный перечень тем переписки.

Как все советские учреждения и творческие организации, театр является участником соцсоревнования. ЦДТ соревновался с Ленинградским и Московским ТЮЗами. И сообразительности и подробные отчеты по ним хранятся в разделе материалов месткома театра (см. оп. 1, ед. хр. 743, лл. 1—22; ед. хр. 746, лл. 1—23).

Театр был всегда тесно связан с жизнью всей страны. Помимо постоянных выездов бригад в Казахстан для обслуживания тружеников, осваивающих целинные земли, а в военные годы — угольщиков Кузбасса, театр постоянно откликался на призывы к участию в посевных и уборочных кампаниях, в проведении Дня раненого бойца, проведении перевыборных кампаний. Артистка театра В. А. Сперантова в ноябре 1947 года была выдвинута кандидатом в депутаты Московского городского Совета депутатов трудящихся как «лучшая актриса ЦДТ, широко известная за пределами Москвы по радиопередачам для детей, дважды премированная Почетными грамотами ЦК ВЛКСМ, награжденная медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» (оп. 1, ед. хр. 8, лл. 11—13).

Прекрасный документ для биографической справки об актере — журнал учета ролей, сыгранных за 1941—1956 годы. Это как бы досье на каждого актера, где указан год рождения, год окончания учебного заведения, дата поступления в ЦДТ, перечень исполненных ролей с датой первого исполнения (см. оп. 1, ед. хр. 381).

И как бы отдельный архив в архиве — документы Студии ЦДТ, открывшейся 9 февраля 1945 года. Это повторение архива ЦДТ, только в миниатюре. Здесь и распоряжения по Студии за 1945—1947 годы, и протоколы заседаний, но не художественного, а педагогического совета, на которых присутствовали ведущие режиссеры и актеры ЦДТ, препода-

дававшие в Студии. На них обсуждались зачеты по мастерству актера, сценической речи. Относятся они к 1945—1947, 1970—1973 годам.

В большинстве своем они рукописные, а значит, сохранились лишь в одном экземпляре, то же можно сказать и о дневниках студии за 1958/59, 1964—1970, 1973—1976 годы. Здесь исследователь почерпнет сведения о всех студийных событиях — занятиях, консультациях, экзаменах, педагогических советах. Дневники не перепечатывались на машинке, велись в общих тетрадах, а потому каждая тетрадь — уникальна.

Хранятся и переписка Студии, и творческие характеристики учащихся, окончивших студию в 1945—1948 и 1970 годах, а также протоколы заседаний государственной экзаменационной комиссии по выпуску студийцев за 1948 год. Среди окончивших хочется отметить М. Г. Куприянову, ставшую впоследствии одной из ведущих актрис ЦДТ.

В 1976 году студия была ликвидирована в связи с открытием при ГИТИСе им. Луначарского отделения, выпускающего актеров для детских театров. Документы о ликвидации Студии завершают раздел документов студии, описание которых образует опись № 3 фонда № 2939.

В заключение хочется принести сердечную благодарность от архивистов, педагогов, врачей, инженеров, летчиков, моряков, от всех поколений зрителей, которые прошли через ЦДТ и продолжают приобщать к нему своих детей, внуков и правнуков, всем создателям этого театра — Театра детской радости, как назвал его в одной из своих статей Шах-Азизов. Это драматурги, писавшие для детского театра, — С. Я. Маршак, В. А. Каверин, В. П. Катаев, Л. А. Кассиль, В. А. Любимова, С. В. Михалков, А. Я. Бруштейн, Н. Н. Носов, Т. Г. Габбе, В. С. Розов, А. Г. Хмелик, М. Г. Львовский, В. Н. Коростылев, А. Зак, И. К. Кузнецов; режиссеры, ставившие спектакли, — Н. И. Сац, А. А. Некрасова, М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов (он же и артист) и многие другие; художники — К. Ф. Юон, В. В. Дмитриев, П. В. Вильямс, Н. А. Шифрин, Ю. И. Пименов, В. Ф. Рынди́н, Э. П. Змойро; композиторы, чья музыка звучала в детских спектаклях, — С. С. Прокофьев, Ю. А. Шапорин, Л. А. Половинкин, Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский, А. Э. Спадавеккиа; артисты — В. А. Сперантова, К. П. Коренева, М. Г. Куприянова, Г. Г. Новожилова, И. Д. Воронов, М. С. Нейман, Е. В. Перов, З. А. Сажин, Г. М. Печников, М. Т. Андросов; руководители театра

1940-х — 1950-х годов — О. И. Пыжова, В. С. Колесаев, М. О. Кнебель.

Обо всем этом архивистам рассказали документы, хранящиеся в специальных коробках на стеллажах Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и ждущие своих исследователей-театроведов, историков театра, которые обязательно придут в наш читальный зал, изучат архивные документы и создадут подлинно научный труд, посвященный Центральному детскому театру — учителю и воспитателю детей, закладывающему фундамент Будущего нашей страны.

МАТЕРИАЛЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ФОНДАХ ЦГАЛИ СССР

Обзор Н. Б. Волковой

В фондах ЦГАЛИ СССР имеется значительное количество материалов, связанных с Великой Отечественной войной 1941—1945 годов. Практически они могут содержаться во всех фондах советского периода, где имеются документы за эти годы. Правда, по вполне понятным причинам документов тогда создавалось значительно меньше, многие из них погибли, но те, что сохранились, запечатлели для нас события войны. Некоторые из них поступили в ЦГАЛИ уже в годы войны. Так, с июня 1942 года в архив начинают систематически поступать плакаты «Окна ТАСС», отражающие военные события. В течение 1942—1945 годов в ЦГАЛИ передаются обязательные экземпляры литографий, открыток, плакатов, посвященных фронту, трудовым подвигам в тылу, рассказывающих о зверствах фашистов, работы В. Н. Дени, В. П. Ефанова, Н. И. Жукова, В. И. Иванова, Б. В. Иогансона, Кукрыниксов, А. А. Пластова, Н. И. Тоидзе, Д. А. Шмаринова и других художников. Шестого октября 1942 года в ЦГАЛИ поступили материалы издательства «Советский писатель», в том числе сборники стихотворений, рассказов и очерков С. Я. Алымова — «Все для победы», С. А. Васильева — «Ответ врагу», В. М. Кожевникова — «Тяжелая рука», М. Л. Магусовского — «Фронт», К. М. Симонова — «Из фронтового блокнота», В. П. Ставского — «На дальних рубежах», К. Я. Фяйна — «Командир танка», С. П. Щипачева — «Фронтовые стихи» и другие, в основном представленные машинописью, версткой и гранками с авторской и редакторской правкой. Третьего сентября 1943 года поэт и коллекционер А. Е. Крученых передал в ЦГАЛИ рукопись К. М. Симонова «Сталинград», первый вариант повести «Дни и ночи», автографы нескольких стихотворений С. В. Михалкова и очерк Л. В. Никулина «Самолет не вернулся на базу». В апреле 1945 года им же был передан альбом, посвященный памяти погибшего поэта И. П. Уткина.

Уже в первые послевоенные годы количество документов Великой Отечественной войны в ЦГАЛИ быстро возрастает за счет материалов учреждений и организаций тех лет, а также активного, целеустремленного привлечения на государственное хранение личных архивов участников Великой Отечественной войны. Только за пять лет, с 1946 по 1950 год, в ЦГАЛИ поступили материалы Ю. С. Крымова, Л. В. Никулина, Е. Д. Зозули, Д. М. Алтаузена, А. П. Гай-

дара, А. А. Плетнева, Д. Б. Кедрина, В. П. Ставского, И. П. Уткина, Б. А. Ивантера, М. В. Лузгина, П. А. Лидова, Е. П. Петрова и других.

В дальнейшем пополнение этих фондов становится одной из основных задач комплектования архива. В результате в настоящее время есть все основания считать, что ЦГАЛИ обладает самым крупным собранием материалов литературы и искусства периода Великой Отечественной войны.

Большой, в том числе и статистический, материал содержится в фондах учреждений и организаций того времени. Комитет по делам искусств при СНК СССР и его отделы на местах с первых же дней войны организуют художественное обслуживание армейских частей. Создается специальная дирекция фронтовых театров, материалы которой содержат приказы по формированию театров и бригад, творческие отчеты, сведения о репертуаре, личные дела режиссеров и актеров.

«За время Отечественной войны,— говорилось в справке Комитета по делам искусств, составленной весной 1945 года,— на фронте в действующих частях Красной Армии и Военно-Морского Флота работали 3720 бригад. В этих бригадах приняли участие около 45 000 исполнителей, которые дали около 400 000 концертов» (ф. 962, оп. 5, ед. хр. 872, л. 1). В обслуживании действующих частей принимали участие театры Москвы, Ленинграда, Украины, Белоруссии, Узбекистана и других республик и областей. Кроме бригад, создаваемых театрами и концертными организациями, ВГКО, филармониями было организовано 5 фронтовых театров ВТО и 8 фронтовых театров Комитета по делам искусств при СНК СССР.

В материалах Комитета сохранились списки артистов, особо отличившихся в художественном обслуживании Красной Армии, имеющих от 500 до 2000 выступлений, награжденных медалями «За оборону Москвы», «За оборону Ленинграда», отмеченных благодарностями в приказах командования (см. ф. 962, оп. 5, ед. хр. 871).

Нередко руководителями фронтовых театров или бригад велись записи о проведенных концертах, выступлениях, обстановке, в которой они проходили. Например, в фронтовых заметках начала 1944 года артиста эстрады М. Н. Гаркави не только перечислены части, в которых бригада выступала, но и дано описание разрушений, произведенных войной: «Сколько раз в мирное время, проезжая город Харьков, все любовались этим вокзалом, и действительно, харьковский вокзал — один из лучших вокзалов страны. Его больше

не существует. Груды кирпича указывают на то место, где был вокзал. И на этой груди стоит палка и на ней свеженаписанная вывеска: «Харьков». Где-то в грудe мусора я нашел вывеску с немецким названием города Харькова. Что интересно, в освобожденных городах, побывавших долгое время в руках у врага и освобожденных нашими доблестными воинами,— это надписи. Разрешите привести некоторые из них. Вот вы идете по Сумской, и на всех домах трафаретная надпись: «МИН НЕ ОБНАРУЖЕНО. Старший сержант Бочкарев». Где-то ты, дорогой товарищ Бочкарев? Какой город ты еще освобождаешь от мин? И надолго о тебе будет жить память в сердцах советских граждан, спокойно идущих по Сумской улице, зная, что мин не обнаружено.

На одном из разрушенных домов Пушкинской улицы я прочел следующую надпись: «ВОЛОДЯ! МЕНЯ УГОНЯЮТ В ГЕРМАНИЮ, ПРОЩАЙ НАВСЕГДА — ЛЮБА».

Еще надпись: «КОРОВНИКОВЫ ЖИВЫ — ПЕРЕЕХАЛИ СЕННАЯ 69 КВАРТИРА 10 ПРИВЕТ».

«КАТЯ! ЗДЕСЬ УБИТА ТВОЯ МАТЬ ПИШИ ПОЛЕВАЯ ПОЧТА 65062 ЗОЛОТЧЕНКО».

И самое замечательное — люди не стирают эти надписи. Они остались, как живые памятники немецких зверств» (ф. 962, оп. 5, ед. хр. 640, л. 75).

Зачастую при поездках на фронт артисты подвергались немалой опасности. В делах сохранились фотографии разбитой машины и похорон участников театра миниатюр «Огонек», а также приказ Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР от 24 декабря 1942 года о его реформировании в связи с гибелью ряда актеров (см. ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1304). О другой трагедии мы узнаем из письма актрисы Центрального театра Красной Армии Н. А. Сазоновой режиссеру А. Д. Попову, находившемуся тогда с руководимым им театром в Свердловске. Вместе с фронтовой бригадой Н. А. Сазонова (ныне народная артистка СССР) летом 1942 года попала в окружение. Почти все актеры погибли, в том числе и руководитель бригады, режиссер В. П. Пильдон.

«Москва 24/VI 42 г.

Дорогой Алексей Дмитриевич! Вы же понимаете, как тяжело сразу оказаться одной. Я мысленно все время с группой, с Тосей, с Вениамином Павловичем и со всеми ими. Ни одной минуты меня не оставляют мысли, что с ними? где они? Я не могу поверить, что их нет. Они должны жить, они должны быть с нами. Я проклиная ту минуту, когда я согласилась ночью бежать за генералом. Меня послал Ве-

ниями Павлович. Он боялся, что мы без генерала не выйдем. Но получилось еще хуже, генерал все равно ушел, я осталась одна, потеряла своих товарищей, и они тоже остались без меня.

Я проходила две ночи с двумя неизвестными мне бойцами, потом и они оставили меня, и я уже ходила, пробираясь одна.

Проходила занятые деревни немцами. Меня одна крестьянка передела в рваное крестьянское платье. Прячала меня три дня в подземелье (в укрытии), а на четвертый день я пошла, потому что ждать было уже нечего. По минометному обстрелу определила, примерно, где наши части, и пошла.

Подробности этого жуткого путешествия расскажу при встрече. Вышла к нашим частям 2.VI, и до 10.VI выясняли мою личность, т. к. документы я все порвала. Связаться с Москвой было невозможно, узнать об остальных тоже.

Но я была уверена, что они вышли, но, оказывается, их нет [...]

Дорогой Алексей Дмитриевич! Очень хочу увидеть Вас, поговорить с Вами. Очень скучаю. Мне очень трудно одной. Как мы замечательно работали, какая была хорошая бригада. Мы все так сдружились, так помогали другу другу. В самый тяжелый момент все так держались, мужчины ходили с оружием отбивать одну атаку. Мне пришлось перевязывать раненых. И все крепко держались друг друга, и было легче. Но, к великому сожалению, независимо от нас самих разбились. Очень трудно, просто невозможно было ничего сделать ...

Крепко жму руку

Нина»

(ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 682, л. 1 и об.).

В многочисленных отзывах, поступающих в Комитет, выражается благодарность фронтовиков в адрес театров, фронтовых бригад и отдельных артистов. «Нет ничего лучше, — говорится в письме из одной воинской части, — для нас, людей фронта, как изредка хоть по радио прослушать русские народные песни в исполнении Лидии Андреевны» (ф. 962, оп. 5, ед. хр. 640, л. 64). И далее просят обсудить вопрос о присвоении Л. А. Руслановой звания народной артистки СССР.

Аналогичный материал содержится в фонде Всероссийского гастрольно-концертного объединения. Сохранились программы выступлений фронтовых бригад, списки артистов, направляемых для обслуживания частей, от-

звымы о шефской работе фронтовых бригад. В фонде Всероссийского театрального общества среди материалов Дирекции фронтовых театров имеются стенограммы обсуждений их работы, отдельных спектаклей, отзывы и благодарности, присланные из действующих частей. Как свидетельствует докладная записка ВТО в Комитет по делам искусств при СНК СССР, его работа по обслуживанию фронта начинается с первых же дней войны.

«За время с 3 июля по 17 октября 1941 г. ВТО было организовано в общей сложности 5 театрально-концертных бригад, а также кукольный театр под руководством Преображенского и фронтовой театр, организованный по инициативе и под руководством народного артиста СССР Михоэлса.

...В октябре 1941 г. были созданы две новые театрально-концертные бригады: одна Вахтанговского театра, а другая Малого театра, задержавшихся в период эвакуации этих театров в Москве. Эти бригады впоследствии составили основное ядро Первого и Второго фронтовых театров ВТО... В отличие от многих других театральных и концертно-эстрадных бригад Москвы, бригады ВТО не эвакуировались в октябре 1941 г. и продолжали обслуживать фронт в период грандиозной битвы за Москву» (ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1093, лл. 41—42).

В фонде Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, который остался в Москве и в сезон 1941/42 года обслуживал воинские части, госпитали и население, сохранились материалы военно-шефской комиссии, содержащие сведения о концертах артистов театра, поездках фронтовых бригад, стенограммы совещаний и творческих отчетов, отзывы о выступлениях. Материалы о военно-шефской работе имеются в Камерном театре и в театре «Ромэн». В Государственном академическом Большом театре есть списки концертных бригад и письма из воинских частей с благодарностью за шефские концерты.

В Комитете по делам кинематографии при СНК СССР имеются циркулярные письма и протоколы заседаний комитета тех лет, стенограммы совещаний кинодраматургов, писателей и кинорежиссеров, начальников фронтовых киногрупп, представления к награждению орденами и медалями сотрудников, отличившихся при съемках боевых действий на фронтах. В материалах Главного управления по производству хроникально-документальных фильмов Министерства кинематографии СССР и Центральной

студии документальных фильмов имеются протоколы и стенограммы совещаний начальников фронтовых киногрупп, списки и характеристики творческих работников, входивших в эти группы, сценарии и тексты для фронтовой кинохроники, рецензии на сюжеты киносъемок по фронтам, переписка о формировании киногрупп, отчеты групп о проделанной работе, списки погибших сотрудников.

Выступая на совещании начальников фронтовых киногрупп 12 мая 1942 года, председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И. Г. Большаков говорил: «С начала нашей войны с немцами у нас непрерывно на всех фронтах работает свыше ста человек кинооператоров. За этот период сняты сотни метров интереснейшего исторического материала нашей Отечественной войны. Этот материал вошел в регулярно выпускаемые нами «Союзкиножурналы», а также в полнометражный документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой». Сейчас нами готовятся два новых полнометражных фильма — о героической обороне Ленинграда и о Черноморском военно-морском флоте» (ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 772, л. 5).

В некоторых документах приводятся сведения об участии кинооператоров непосредственно в военных действиях — в боевых вылетах (см. ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 50, л. 1; ед. хр. 110, л. 19), в партизанских операциях (см. ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 66, л. 51), в разведке (см. ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 110, л. 15). Об одном из таких эпизодов сообщает телеграммой от 12 июня 1943 года в Комитет по делам кинематографии Р. Л. Кармен, возглавлявший в те дни группу кинохроники Западного фронта: «Десятого июня кинооператор Борис Шер совершил боевой вылет на штурмовку вражеского аэродрома. После штурмовки, во время которой он заснял 30 метров аппаратом Аймо, самолет был атакован группой истребителей противника. В воздушном бою оператор Шер лично сбил немецкий истребитель Фокке-Вулф-190 и благополучно вернулся на свой аэродром. Кармен» (ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 114, лл. 12, 13).

В ходатайстве о награждении медалями «Партизану Отечественной войны» сообщается: «Фроленко Владимир Анисимович — кинооператор, который пробыл в партизанской бригаде т. Сабурова с 24 апреля по 6 октября 1943 г. Т. Фроленко принимал участие в следующих операциях: рейд по уничтожению немцев под г. Петриков, разгром мадыарского гарнизона под г. Мозырь в дер. Щекотово, разгром немецкого гарнизона Давид-Городка, разгром немецкого гарнизона в районном центре Хлупляны, а также

принимал участие в операциях по разрушению железнодорожного полотна, шоссеиных дорог и т. д.» (ф. 2451, оп. 1, ед. хр. 114, л. 25).

В конце 1942 года в статье для фронтовой газеты Р. Л. Кармен пророчески писал: «Пройдут годы, и каждый кадр, снятый сегодня в этих великих боях, станет сокровищем, бесценным документом, рассказывающим о беззаветной отваге советских людей, о подвигах и славе русских воинов, освобождающих советскую землю от ненавистных оккупантов» (ф. 2989, оп. 1, ед. хр. 132, л. 33).

Большое количество материалов периода войны содержится в фонде Союза писателей СССР. Среди них заявления писателей о зачислении в ряды действующей армии, характеристики, списки и личные дела писателей-фронтовиков. Иногда за их лаконичным текстом может стоять целая жизнь. Скажем, письмо Союза советских писателей:
«14 июля 1941 г.

В Военкомат Красногвардейского района г. Москвы.

Тов. Гайдар (Голиков) Аркадий Петрович — орденосеи, талантливый детский писатель, активный участник гражданской войны, бывший командир полка, освобожденный от военного учета по болезни, в настоящее время чувствует себя вполне здоровым и хочет быть использованным в действующей армии.

Партбюро и Оборонная комиссия Союза советских писателей поддерживает просьбу т. Гайдара (Голикова) о направлении его в медицинскую комиссию на пересвидетельствование.

Секретарь партбюро

Отв. секретарь Оборонной комиссии ССП СССР»
(ф. 631, оп. 16, ед. хр. 89, л. 54).

Очень ценны творческие отчеты писателей на заседаниях военной комиссии за 1942—1945 годы. Среди выступавших были А. Т. Твардовский, И. Л. Сельвинский, Л. И. Славин, С. П. Щипачев, И. Г. Эренбург, А. А. Бек, А. А. Сурков и др.

Судя по отчетам, писатели прежде всего принимали участие в газетной работе, выступали как репортеры, сатирики, юмористы. Об ответственности этой работы хорошо сказано в отчете И. Л. Сельвинского: «На фронте я наблюдал у некоторых писателей какую-то двойственную линию в отношении своей работы. Они считали, что для красноармейца можно писать одно, а для себя другое. Приехал этот писатель на фронт, я его спрашиваю, что Вы пишете, а он мне говорит, что написал одну вещь довольно слабую.

Я с ним стал спорить, что раз плохо, зачем же Вы выпускаете, он говорит — это так, для бойцов.

Я это говорю для того, чтобы сказать, то, что я не могу издать в своей книжке, в газету я тоже не даю. Все, что вышло из-под моего пера — юморески, заставки в статьях, это мне казалось наиболее сильным, и я считал, что это неплохо написано. Так я сам работал и так воспитывал своих товарищей» (ф. 631, оп. 16, ед. хр. 104, лл. 7—8).

А. Т. Твардовский, выступая на заседании военной комиссии 22 июня 1942 года, рассказывал о работе над поэмой «Василий Теркин», о ее замысле и образе героя. Интересны также его соображения о работе в военной печати. «Постоянный «штатный» писатель — это вещь плохая, искусственная, и хорошо получается у тех, кто брал на себя только то, что полагается делать военному корреспонденту и всякому работнику. А то есть еще обозначение «литератор фронтовой и армейской газеты». Можно быть штатным комиссаром, штатным редактором, но штатный поэт — это ужасная вещь. И нужно, по-моему, ставить себя в такие условия, когда задания касаются только таких областей, в которых обязательность возможна. И есть другие примеры — когда человек оставался только поэтом — он рисковал, что ему придется делать все, что прикажет редактор, причем много, ежедневно, ежечасно. Но если человек строил свою работу как военный корреспондент, с выездами на передовые позиции, с встречами с людьми — его это, конечно, очень обогащало» (ф. 631, оп. 16, ед. хр. 103, лл. 6—7).

«Война научила нас говорить тогда, когда это нужно, и тогда, когда это вызвано самим характером развивающейся борьбы, прямо и жестко,— говорил на заседании военной комиссии 12 июля 1943 года А. А. Сурков.— До войны редко кто из нас мог себе представить, что людям, носящим на шилотке или на фуражке красную звезду, можно сказать, что не все они герои, что есть среди них трусы. Война научила нас тому, что людям, которые очень часто по-настоящему обливались кровью, своими жизнями загромождавая дорогу на восток, можно и должно прямо в лоб говорить о старухах, женщинах, ребятишках, которые провожают их молчаливо, провожают их, уходящих на восток, скорбными и негодующими взглядами. Война научила нас реалистическому отношению к тому, что происходит в жизни, и поэтому война позволила нам найти путь к сердцу читателя.

Я за время войны написал одну маленькую вещь, которая подверглась очень крупным неприятностям. Это шест-

надцатистроковое стихотворение, которое сначала никак не называлось, потом оно превратилось в песню под названием «В землянке». Там есть эти несчастные строки:

До тебя мне дойти не легко,
А до смерти четыре шага.

Синие чулки начали это дело ... И они в некоторых местах предложили, чтобы эти строки были заменены другими, глубоко оптимистическими строчками.

Из этого ничего не вышло. Самые разные варианты были написаны, но песня осталась песней, потому что из песни слов не выкинешь, и потому что на войне человеку тяжело и каждому человеку на войне и в тылу очень хочется жить и очень не хочется умирать, и потому что с людьми надо разговаривать, условно говоря, по-мужски» (ф. 631, оп. 16, ед. хр. 132, лл. 5—6).

Среди деятелей литературы и искусства было много участников Великой Отечественной войны. Свыше тысячи членов Союза советских писателей ушли на фронт, и около четырехсот не вернулись. Фонды многих из них бережно сохраняются в ЦГАЛИ. Особое место занимают материалы погибших на войне: Аркадия Гайдара, Джека Алтаузена, Всеволода Багрицкого, Юрия Крымова, Евгения Петрова, Иосифа Уткина и других. Некоторые документы, иногда связанные с последними днями их жизни, носят поистине реликвийный характер. Стихи и личные документы, среди которых свидетельство об освобождении от воинской обязанности поэта В. Э. Багрицкого, погибшего на Волховском фронте 26 февраля 1942 года. Пробитые пулями, они были найдены в его полевой сумке и отосланы родным. Неотправленное письмо Юрия Крымова, написанное накануне гибели 19 сентября 1941 года: «...Я всегда чувствовал, что буду вступать в партию в обстановке жестокой борьбы. Но действительность превзошла все мои предчувствия. Я вступил в партию в тот момент, когда все соединение находится в окружении, то есть накануне решающего смертельного боя для меня и моих товарищей. На душе у меня удивительно спокойно и хорошо. В боевой обстановке я и вообще спокоен, а теперь к этой всегдашней уравновешенности прибавилось еще новое чувство. Гордость. Сознание того, что я прожил свою жизнь недаром, и если придется умирать, то не даром умру...» (ф. 593, оп. 1, ед. хр. 38, л. 7). Это письмо, залитое кровью и проколотое немецким штыком, было найдено в гимнастерке убитого писателя, позднее переслано в Москву, где в лаборатории Главархи-

ва СССР удалось фотографическим путем воспроизвести его текст. Письмо татарского писателя Мусы Джалиля А. А. Фадееву от 20 января 1942 года с просьбой о содействии его направлению в национальные части действующей армии: «Я мог бы быть очень полезным как писатель и журналист в этих национальных частях. Ибо я, кроме своего родного языка, свободно владею башкирским, казахским, узбекским и другими восточными языками. Я, кроме своей писательско-творческой деятельности, имею большой опыт журналистской работы: был ответственным редактором центрального литературно-художественного журнала в течение шести лет в Москве; работал заведующим отделом в центральной татарской газете» (ф. 631, оп. 16, ед. хр. 616, л. 2 об.). Среди документов А. П. Гайдара сохранилось его удостоверение фронтового корреспондента от июля 1941 г.

Для многих писателей и деятелей искусства — режиссеров, актеров, художников, композиторов — война стала главной темой творчества и оказала огромное влияние на всю их последующую деятельность. Поэтому прежде всего хочется выделить творческие материалы участников Великой Отечественной войны. В фондах К. М. Симонова, Н. С. Тихонова, И. П. Уткина, С. П. Гудзенко, А. И. Безыменского, А. А. Суркова и других поэтов хранятся первоначальные заготовки, варианты и законченные стихотворные произведения, шедшие во фронтовую печать. Среди них черновые наброски в тетрадах Гудзенко; малоразборчивые строки Уткина, когда он из-за ранения не мог писать правой рукой; карандашные странички в записных книжках Тихонова. Часть из них перелагалась на музыку, становилась песней военных лет. «Песня, пожалуй, главная заслуга наших работников искусства, лучшая иллюстрация того, что искусство у нас не замерло во время войны, а наоборот, быстро перестроилось, переменяло тему и посвятило себя главному — завоеванию победы», — писал Маршал Советского Союза И. Х. Баграмян (Когда пушки гремели... М., 1978, с. 127).

В фонде В. И. Лебедева-Кумача имеется несколько вариантов песни «Священная война», которая и сейчас звучит как гимн того времени. Поэт продолжал работать над ней, хотя 24 июня текст уже был опубликован в газете «Известия», а 26 июня песня была впервые исполнена Краснознаменным ансамблем на Белорусском вокзале для уходящих частей. О ее популярности свидетельствует и тот факт, что в фонде А. А. Остужева сохранился еле различимый машинописный текст «Священной войны», где все слова обведены рукой Остужева. Остужев читал ее на фрон-

те, куда он выезжал с фронтовым филиалом Малого театра в 1941—1942 годах.

В ЦГАЛИ хранятся тексты и ноты песен «Катюша» и «В лесу прифронтовом» М. И. Блантера, «Смуглянка» А. Г. Новикова, «Соловьи» В. П. Соловьева-Седого; стихотворение Е. А. Долматовского «Родное село», присланное поэтом с фронта композитору Д. Б. Кабалевскому, стихотворение М. А. Шехтера «В бой пойду я коммунистом» и многие другие.

В многочисленных фондах писателей-фронтовиков Б. Л. Горбатова, В. С. Гроссмана, Д. Б. Кедрина, М. В. Лузина, А. И. Недогонова, Е. П. Петрова, А. К. Тарасенкова, Н. К. Чуковского, С. П. Щипачева и многих других имеются статьи, очерки и заметки для армейских и центральных газет, тексты для листовок и армейской художественной самодеятельности, наброски выступлений, агитационные стихи и фельетоны.

В статье «Доблесть» ответственный редактор газеты «Красная звезда» Д. И. Ортенберг писал: «История еще не знала примеров, когда столько литераторов встало бы в ряды военных журналистов и своим писательским оружием помогало народу в борьбе за свободу и независимость, как это было в Великую Отечественную войну» (Литературное наследство, т. 78, кн. 1. М., 1966, с. 271).

Высоко была оценена эта деятельность писателей и непосредственно в армии, о чем свидетельствуют многочисленные награды, благодарности, отзывы, сохранившиеся в приказах, выписках, личных делах участников войны, переписке. Так, в письме старшего батальонного комиссара Д. И. Еремина от 8 июня 1942 года в редакцию «Красной звезды» говорится: «Я беседовал очень со многими и думаю, что я выражаю мысль многих. Мне хотелось, чтобы это выражение чувств и глубокое уважение к писателю бойцов и командиров знали все, знали их героические подвиги ... А они поистине герои, они живут жизнью воина Красной Армии. Мы не видим теперь писателя в кабинетах и читающего дневники и пишущего статьи и рассказы, не видя фронта и не слыша гула снарядов. А мы видим писателя около себя, он сам переживает все тяжести, нужды и радость вместе с бойцами и командирами, и вот о них мало написано или совсем ничего» (ф. 1814, оп. 1, ед. хр. 987, л. 1).

Наряду с литературой, служащей непосредственно задачам войны, являющейся отражением повседневных военных будней, в ЦГАЛИ в личных фондах и фондах изда-

тельств и редакций газет и журналов много рукописей художественных произведений тех лет: «Василий Теркин» А. Т. Твардовского с иллюстрациями О. Г. Верейского, «Народ бессмертен» В. С. Гроссмана, пьеса «Нашествие» Л. М. Леонова, «Волоколамское шоссе» А. А. Бека, «Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры, «Спутники» В. Ф. Пановой и другие. На основании своих записей виденного на Украине Б. Л. Горбатов создал повесть «Непокоренные». В фонде А. П. Довженко сохранилось несколько вариантов киноповести «Украина в огне», порожденной теми же событиями. В ЦГАЛИ имеются очерки корреспондента «Правды» П. А. Лидова «Кто была Таня», из которых мир впервые узнал о подвиге Зои Космодемьянской, и рукопись поэмы «Зоя» М. И. Алигер. Стихотворение польского поэта Леона Пастернака «Антигитлеровская песня» в переводе Всеволода Багрицкого. На стихотворении резолюция: «В набор», датированная 6 сентября 1941 г. Обнаружить публикацию стихотворения не удалось. Вероятно, оно осталось неопубликованным. Багрицкому в то время было 19 лет. Через год он погиб.

В фондах художников В. Н. Дени, В. С. Иванова, Г. К. Савицкого, П. П. Соколова-Скала множество рисунков, эскизов, плакатов, шаржей и карикатур для «Окон ТАСС». Бережно сохраняется автограф 7-й симфонии Д. Д. Шостаковича, над которой он работал в осажденном Ленинграде. На титульном листе уже законченного произведения Шостакович написал: «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду — я посвящаю свою Седьмую симфонию» (Когда пушки гремели... с. 197). 9 августа 1942 года состоялось ее исполнение в Ленинграде, и название «Ленинградская» так за ней и осталось. Композитор и музыковед Б. В. Асафьев, оставшийся в Ленинграде и покинувший его только в феврале 1943 года, сохранил интересный документ, озаглавленный им: «Творческий отчет о работе за месяцы Отечественной войны». На листах двух школьных тетрадок Асафьев перечисляет свои работы, начиная с весны 1941 года и кончая январем 1943 года. В этот огромный перечень вошли и такие произведения, как монтаж патриотических хоров из оперы «Минин и Пожарский», опера «Славянская красавица», третья симфония «Родина» (памяти 1812 года), сюита для духового оркестра «Суворов», вокальный цикл «Город» об осажденном Ленинграде, серия оборонных песен на стихи А. А. Прокофьева, а также на тексты, присланные бойцами с фронта, и многие другие, столь же отвечающие времени. «Этим

своим отчетом, — писал Асафьев, — я хочу только показать, что в нашей великой стране творческая и исследовательская мысль работает в месяцы испытаний так же интенсивно, как в дни нормальной трудовой жизни» (ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 355, л. 8).

Наряду с творческими материалами в фондах ЦГАЛИ сохранились и другие группы документов, содержащие информацию о войне. Это дневники, письма, официальные документы, собранные материалы. На фронте было запрещено вести дневники. Тем не менее их много сохранилось как в фондах участников войны, так и тех, кто день за днем записывал виденное и слышанное. В. В. Вишневский писал 26 июля 1942 года А. Я. Таирову: «Ну разве опишешь тут все, что видели глаза мои за 13 1/4 месяцев войны! Записи — в 10 толстых тетрадах. Они со мной везде... и тонули, и горели, и замерзали в ком...» (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 800, л. 4). К концу войны этих тетрадей насчитывалось уже 32. Дневники и более короткие записи в записных книжках велись в целях накопления материала многими писателями. Их можно найти в фондах С. Я. Алымова, Б. Л. Горбатова, В. С. Гроссмана, С. П. Гудзенко, П. А. Лидова, М. В. Лузгина, А. И. Недогонова, В. П. Ставского, А. К. Тарасенкова, Е. А. Федорова и других.

Значение этих записей, сделанных в годы войны, трудно переоценить. К. М. Симонов о них писал: «Что касается писателей, то, по моему мнению, сразу же как кончится война, им нужно будет привести в порядок свои дневники. Что бы они ни писали во время войны и как бы их за это ни хвалили читатели, все равно на первый же день после окончания войны самым существенным, что они сделали на войне за войну, окажутся именно их дневники» (К. Симонов. Собр. соч. М., 1982, т. 8, с. 5).

О поездке бригады артистов Малого театра на фронт в 1943 году рассказывается в неопубликованном дневнике актера Всеволода Аксенова. Запись от 10 августа: «В 13.00 концерт в лесу. Бомбы. И патефон в политотдельском бараке. И после обеда — на передовые позиции. Начальство долго сомневается: пускать или нет. И хочется, и опасно. Решаем во что бы то ни стало ехать.

Дорога в автобусе под прикрытием истребителей. Раненые, идущие с линии боя на ближайший медпункт. Пешие эшелоны — на линию боя... Деревня. Артисты торжествуют: почти в каждом пункте — старые фронтовые друзья! Первый воздушный бой. Необычное впечатление!!! Концерт в набитом до отказа сарае. Плохая маскировка.

Люди на потолках и стенах. Больше тысячи человек» (ф. 2403, оп. 1, ед. хр. 117, лл. 11—12).

Значительный интерес представляют для нас дневники, запечатлевшие не только войну, но и другие события того времени. О жизни Москвы военных лет рассказывает дневник последних месяцев жизни поэта и драматурга В. М. Гусева. «[1943 год]. 19 октября. Вчера открытие ЦДРИ. Толстой, Пастернак, Асеев, Александров, Михалков. Сзади меня сидел старик Гедике — органист. Посмотрел на зал и задумчиво говорит: чувствуется, что скоро война кончится ... Концерт: Шостакович — худенький, все еще мальчишеского вида, стесняющийся, неловкий, играл марш и вальс. Лемешев — тонко и умно (тенор!) спел Беранже — Шишова и старый романс с чудесными словами: «Ты у меня одна заветная, другой не будет никогда» ...

8 ноября.

Надо записать сразу много.

Третьего — генеральная репетиция 8 симфонии Шостаковича. Он здоровается в фойе со многими знакомыми. Быстро подходит ко мне, энергично жмет руку, энергично, но и отсутствующе. Нельзя его понять: что он — всегда волнуется или всегда спокоен. Но наружность — все тот же мальчик, строгий, нахмуренный и растерянный мальчик. Он очень обаятелен. Есть в нем что-то от жителя Марса, как я их представлял в детстве, может быть потому, что лицо его лишено конкретных национальных признаков и — если это позволительно сказать — несколько абстрактно.

О симфонии сразу сказать ничего не могу. Но мне не было скучно, чем пугал меня Хренников. Наоборот, я хочу ее еще услышать. Если я не подчиняюсь общему магическому увлечению Шостаковичем — то мне кажется, что это произведение большой силы, хотя некоторые места оставляли меня равнодушным, а резкие высокие голоса скрипок в первой части — раздражали.

День шестого ноября, канун праздника. Хорошо сказал Хмелев: весь день ходил в предчувствии чего-то прекрасного, что должно совершиться. День был замечательный. Утро я провел в Театре Революции, репетировали «Сыновья трех рек» — Бабанова, Дейкун, Лукьянов. Охлопков увлекательно обрисовал их роли, хотя и приводил, по-моему, чересчур большое количество цитат. Он очень начитанный человек, но, вероятно, без систематического образования. Вообще же он необычайно талантлив. Бабанова очень похотейски делала замечания, но пока и очень верно угады-

вала все, что может украсить ее роль. Ворвался администратор и сказал, что меня требуют в Радиокomitee... Селезнев сказал: «Поздравляю Вас, Киев взят...» Заторопились домой. На углу Ильинки и Красной площади, против Спасских ворот слышали приказ о Киеве. Я знал уже в чем дело, но все же прослезился... Пришел домой. Голубое предвечернее небо, уже подернутое по краям легкой фиолетовой дымкой вечера, мощные залпы, гроздь светлых, неярких (потому что еще не стемнело) ракет. Киев!.. Еще вспомнились мне мои друзья, Борис Лапин и Захар Хацревин, где-то они зарыты там, под Киевом? Звенела по радио музыка, я лежал в постели, все, что создает искусство, вновь показалось мне жалким по сравнению с простым величием этого дня» (ф. 2177, оп. 1, ед. хр. 61, лл. 4,8 об.—10).

Не так давно в ЦГАЛИ поступил архив одного из крупнейших журналистов 40-х—50-х годов Д. И. Заславского. Его дневник сохранился только за полтора года: с апреля 1942 по декабрь 1943 года. Но этот единственный дневник для нас важен как свидетельство человека осведомленного и знающего. В частности, интересны его записи о напечатании в «Правде» в августе 1942 года пьесы А. Е. Корнейчука «Фронт».

«24 августа. Сегодня «Фронт» Корнейчука — сенсация. В редакцию звонили со всех сторон: как это понимать? Один майор кричал, что надо прекратить печатание.

[...] Спорят о художественных достоинствах пьесы. Есть они или нет, это не важно. Произведение не литературное, а политическое.

30 сентября. Вчера во всех центральных газетах — статья «О пьесе Александра Корнейчука «Фронт». История статьи стоит двух слов.

Три недели назад, точнее — 9 сентября, я был вызван к [Г. Ф.] Александрову и получил предложение срочно, к следующему дню написать эту статью. Было указано, что предложение идет от «хозяина» и что выбор автора персональный.

[...] Я думал ночью и писал с утра. Облегчило мне работу то, что незадолго перед этим я предложил редакции написать передовую о «Фронте» — и написал. Она не пошла. По-видимому, редакция не решилась. Но уже в процессе составления этой статьи я продумывал основные выводы, вытекающие из «Фронта». Решил теперь писать со всей прямотой и резкостью, — все, что думал, в расчете на то, что наверху поправят, если надо.

Привез статью. Передавая Александрову, сказал, что рассматриваю ее как первый вариант. Это не была скромность. Я писал в спешке. Статья меня не удовлетворила. Не все мысли получили в ней яркое выражение. Размеры меня стесняли. Она и без того вышла пространная ...

Александров окончил чтение. Сказал: «Получилось». Я спросил в некотором недоумении, есть ли замечания? Он сказал: «Нет». Сказал, что вечером будет читать вместе с Щербаковым, а потом статья пойдет к Сталину. Я ушел, пораженный тем, что не пришлось ни переделывать, ни дополнять статью. Впрочем, одно место по его совету дополнил — о том, что сила Красной Армии дает возможность открыто критиковать недостатки. Мысль такая у меня была. Надо было еще резче ее подчеркнуть.

[...] Вчера статья напечатана — без моей подписи, во всех газетах, чем ей придана большая и директивная авторитетность. Изменений в статье почти нет. Усилена еще больше мысль о том, что «Фронт» — свидетельство нашей силы. Усилено место о том, что не должно быть послаблений отстающим, хотя бы и были за ними в прошлом большие заслуги» (ф. 2846, оп. 1, ед. хр. 79, лл. 31, 32, 46—47).

Психологически интересны записи драматурга А. Н. Афиногенова. Он вел дневники много лет. Когда началась война, Афиногенов начал новую тетрадь и озаглавил ее «Дневник последней войны». «Не знаю, — где, кто и когда прочтет эти записи, но пусть он не посетует на мысли и чувства человека, их записавшего в дни последней войны ...

Почему «последняя»?

Говорю о себе. Для меня это последняя ступень жизни — не знаю, в какой из дней она оборвется и где встречу я смерть — но я ее встречу. Это я знаю и к этому готов.

Те, кто уцелеют и будут жить после нас, — какими словами они опишут величайшую битву народов, в которой отдельная жизнь значит так мало, что ее не рассмотреть ни в какую лупу.

Миллионы погибнут. Но миллионы и выживут. И спасшиеся будут жить в новом мире — без войн.

Какая тогда будет жизнь? Как будут править миром ... — все это интересно... но все это уже мимо меня и не во мне» (ф. 2172, оп. 2, ед. хр. 44, лл. 2—3).

29 октября 1941 г. Афиногенов был убит в Москве осколками бомбы. Дневник нашли в портфеле, отброшенном взрывной волной.

Письма, как и дневники, в наше время считаются жанром уходящим. «Телефон убил эпистолярный жанр» — архи-

вистам особенно понятна эта жалоба В. Б. Шкловского. Но во время войны письма еще писались и чаще всего хранились. Письма тех лет отражают и военные события, и положение в тылу, и творческую работу. Как всегда, неповторимы письма М. А. Светлова. Письмо А. Д. Дикому 1943 года:

«Алеша, милый!

Получил твое письмо и читал его с упоением. Сразу вспомнил и нашу жизнь, и наши выпивки, и главное — нашу работу. Ты прав — она соединяет на всю жизнь... Недавно со мной произошел забавный случай. Недалеко от передовых собрались бойцы, и я читал им стихи. Налетели три немецких бомбардировщика. Все упали, а я, батальонный комиссар и политрук продолжали стоять. Самолеты спикировали на нас, но я чтения не прервал. Сам понимаешь, как меня слушали! Самолеты сбросили бомбы, не долетев до нас.

А вообще, я теперь встречаюсь со смертью чаще, чем Рыжакин с Храпченко...» (Рыжакин — директор театра Вахтангова. Храпченко — председатель Комитета по делам искусств СССР) (Встречи с прошлым, вып. 1. М., 1983, с. 316). Или его же письмо З. А. Сажину в декабре 1943 года:

«Немцы потеряли всякое чувство такта — великолепно понимают, что их разобьют и все еще кочевряжатся. Я не принадлежу к тем чудакам, которые рассчитывают весной кушать сосиски в Берлине. Я считаю, что предстоят еще жестокое лето и тяжелая зима. В 1945 году меня демобилизуют, друзья мои!» (ф. 2286, оп. 1, ед. хр. 182, л. 1).

По состоянию здоровья Э. Г. Казакевич был признан негодным к военной службе. Но сразу же после начала войны он записался в народное ополчение, работал корреспондентом, после ранения был направлен в запасной полк, стоявший во Владимире, откуда в июне 1943 года самовольно уехал на фронт, из-за чего в течение длительного времени был под следствием. О его военном пути подробно рассказывается в многочисленных письмах жене. Приводим отрывок одного из них:

«Вот итог за три года и один месяц: я совершил не менее пяти подлинных подвигов; в самые трудные минуты был весел и бодр; и подбадривал других; не боялся противника; не лебезил перед начальством; не старался искать укрытия от невзгод, а шел им навстречу и побеждал их; любил подчиненных и был любим ими; оставался верен воспоминаниям о тебе и двух детских жизнях — нашей плоти; сохранял юмор, веру и любовь к жизни во всех случаях; был пять

раз представлен к награждению орденами и получил пока только один орден; из рядового стал капитаном, из простого бойца — начальником разведки дивизии; будучи почти слепым, был прекрасным солдатом и хорошим разведчиком; не использовал своей профессии писателя и плохое зрение для устройства своей жизни подальше от пуля; имел одну контузию и два ранения» (Литературное наследство, т. 78, кн. 2, с. 464—465).

Наряду с военными событиями письма деятелей искусств отражают труд и настроение интеллигенции тех лет. Например, в переписке М. В. Исаковского с художественным руководителем хора им. Пятницкого В. Г. Захаровым рассказывается об истории создания знаменитой песни «Ой, туманы мои, растуманы» и репертуаре хора. Композитор А. И. Хачатурян пишет в декабре 1941 года:

«Сейчас нужно писать еще больше и писать от песен до симфоний и опер. Нужно создавать памятники нашей эпохи, нашей борьбы. Все наши переживания и мысли и думы советского народа должны отразиться в произведениях искусства» (ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 94, л. 3 об.).

В личных фондах сохранились не только письма деятелей литературы и искусства. В них бережно хранятся письма фронтовиков с откликами на взволновавшие их стихи, выступления артистов, книги. Их много в фондах И. Г. Эренбурга, К. М. Симонова, А. А. Яблочкиной. Иногда это письма о гибели близких. Вот строки из письма ответственного редактора армейской газеты «За родину» А. Зворыкина жене погибшего писателя М. В. Лузгина: «Дорогая Мария Иосифовна! Мне выпала тяжелая доля сообщить Вам о смерти Вашего мужа Михаила Васильевича Лузгина. Тов. Лузгин пал смертью храбрых 28.9.42 года в 16.00. Находясь на КП, он попал под вражеский артиллерийский обстрел и был убит наповал осколком снаряда.

Михаил Васильевич был достойным сыном нашей родины, нашей партии. Все свои силы, весь опыт он отдал борьбе с фашистскими захватчиками. Никогда еще писательский талант Михаила Васильевича не проявлялся в такой степени, в какой он проявился за месяцы войны. Рассказы, очерки Михаила Васильевича оттачивали ненависть бойцов и командиров к шайке бандитов, напавших на нашу родину» (ф. 1828, оп. 2, ед. хр. 7, л. 5).

Во многих фондах сохранилась служебная документация тех лет: удостоверения, справки, командировочные предписания, выписки из приказов и тому подобное. Как будто мелочи, но по ним можно установить важные биографиче-

ские сведения: места прохождения военной службы и занимаемые должности, даты выездов на фронт, поручения, выполняемые помимо основной деятельности, ранения и лечения в госпиталях, получение воинских наград и т. д.

Кроме личных документов в ряде фондов имеются и другие материалы военного времени или специально собиравшиеся, или сохранившиеся. Это подшивки фронтовых газет, листовки, открытки, фотографии военных событий, разрушенных городов и сел, партизан, населения оккупированных районов; немецкие документы — письма солдат и офицеров, дневники или выписки из них, показания военнопленных, приказы, инструкции; программы концертов и спектаклей на фронте и в тылу и многое другое. Например, выписки, сделанные В. М. Илбер из дневника «Скорой помощи» в Ленинграде 1941—1942 годов; журнал дежурств по оперативной группе ленинградских писателей; боевое донесение Б. А. Ивантера в штаб о расположении противника в районе деревни Кубинка от 14 июня 1942 года. Или — клинический посмертный диагноз писателя Е. П. Петрова, погибшего в результате катастрофы самолета, на котором он возвращался из осажденного немцами Севастополя в 1942 году. На конверте — пояснение К. М. Симонова: «Это заключение мне передал врач штаба 4-го Укр. фронта тов. Лещ в марте — апреле 1943 года, когда я лежал в санчасти штаба фронта.

19 $\frac{10}{11}$ 61

К. Симонов»

И его же рукой: «Надо передать в ЦГАЛИ в архив Е. Петрова с моим пояснением» (ф. 1821, оп. 2; ед. хр. 11, л. 2).

Среди собранных материалов большую ценность представляют документы участников войны. Так, в фонде А. К. Тарасенкова содержатся записи бесед с защитниками Сталинграда и альбом фотографий 1942—1943 годов. В фонде В. С. Гроссмана — дневник участника Сталинградской битвы А. Анурина. В фонде И. С. Исакова — дневник и письма Н. Ю. Озаровского, командира дивизиона канонерских лодок на Ладожском озере, за 1941—1943 годы. В фонде Н. Н. Боброва — записи бесед с участниками Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Иногда эти материалы собирались в связи с работой писателя. Патриарх советской литературы А. С. Серафимович, по возрасту не имея возможности выезжать на фронт, тем не менее активно выступает в армейской печати, для чего усиленно собирает военные материалы. Им были получены и сохранены сте-

нографические записи бесед с участниками партизанских отрядов Можайского и Волоколамского районов, листовки белорусских партизан и отдельные номера газет «Народный мститель» и «Красный партизан», записи партизанских песен, дневник боев за Орел с 11 июля по 6 августа 1943 года, дневник командира одного из отделений Ленинградского МПВО и многие другие материалы. А. А. Фадеев в период создания «Молодой гвардии» собрал много документов о героях краснодонцах, в числе которых подлинный дневник Ульяны Громовой, опубликованный в 5-м выпуске сборника «Встречи с прошлым». Писатель С. С. Смирнов, выступавший в печати и на телевидении о защите Бреста и других городов, был буквально завален откликами участников описываемых им событий или их близких. Им передано в ЦГАЛИ несколько десятков тысяч этих писем, среди которых встречаются воспоминания, фотографии, сведения об участниках обороны и другие подлинные документы тех лет.

Таковы в общих чертах основные группы документов о Великой Отечественной войне, хранящиеся в ЦГАЛИ. Они дают интересную картину: наступление и поражение немцев под Москвой, блокада Ленинграда, Сталинградская битва и другие события, от отдельных мест до целых фронтов.

В ряде фондов сохранились документы о пребывании в немецких лагерях, казнях, зверствах и борьбе советских людей в тяжелейших условиях оккупации. Так, в фонде писателя С. П. Злобина, попавшего в 1941 году в окружение под Вязмой и находившегося в лагерях для военнопленных до конца войны, сохранились воспоминания бывших узников о лагере в Цейтхайне, в Моравии, и их письма к писателю. В воспоминаниях, написанных в 1944 году и названных им «Горькая чаша», писатель В. Т. Юрезанский рассказывает о двухлетнем пребывании в немецком плену и своих побегах. Записи о гибели Зои Космодемьянской, зверствах фашистов в Харькове и положении русских и украинских рабочих в Германии 1941—1942 годов были собраны П. А. Лидовым.

Широко проходит по многим материалам интернациональная тема братства народов СССР как на фронте, так и в тылу.

Имеются документы о фашистской оккупации и борьбе сопротивления в других странах. В фонде В. Ф. Булгакова, бывшего секретаря Л. Н. Толстого, дважды арестовывавшегося гестапо в Праге, имеются материалы о его пребывании

в тюрьме и лагере для интернированных советских граждан, связях с чешским подпольем, удостоверение партизанской организации в Чехословакии «Vela» о его награждении медалью «За храбрость» и другие документы. В материалах участника итальянского Сопротивления А. Н. Флейшера сохранились его воспоминания, статьи и заметки, посвященные партизанскому движению в Италии, записи об участии советских людей в итальянском движении Сопротивления, переписка с друзьями и соратниками по антифашистской борьбе, в том числе многими итальянскими коммунистами. Несомненный интерес представляет «Парижский дневник» писателя Н. Я. Рощина, отрывки из которого были напечатаны в 3-м выпуске сборника «Встречи с прошлым».

В большинстве фондов, связанных с периодом Великой Отечественной войны, война не могла не найти отражения. Но есть отдельные фонды, где в документах эта тема преобладает. В. В. Вишневский прошел всю войну и закончил ее в Берлине. В Ленинграде он возглавлял оперативную группу писателей Политического управления Балтийского флота. Его рабочие сутки были заполнены до предела лекциями, статьями, выступлениями по радио. При этом он думал о будущем, сохранял все бумаги, документы, письма, собирал сведения о ленинградских литераторах-фронтовиках. Характерно, что уже тогда Вишневский поднимал проблему собирания материалов по обороне города. В своем выступлении в Ленинградском отделении ССП 6 августа 1943 года он говорил: «По предложению города Ленинграда я обращаюсь к писателям с призывом немедленно составлять литературную историю обороны города. С этой трибуны творится история, и вы, ее активные участники, не откладываете на завтра записи и воспоминания, фиксируйте все сегодня же, сейчас же. Мы движемся на Запад, вы увидите границу, вы увидите первые части, которые будут врываться в города противников, вы будете наблюдать огромные явления [...]

Нахлынут новые огромные стремительные события, и новая жизнь заслонит правду истории, которая так драгоценна. Я просто чувствую, что необходимо это сделать, необходимо помочь людям, которые эту историю хотят сделать» (ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 1716, л. 4 и об.). Кроме очерков Вишневского о Ленинграде, жизнь города нашла отражение в дневниках и письмах писателя этого периода. Ценным дополнением к ним являются около двухсот рисунков его жены, художницы С. К. Вишневецкой, по-

священных блокаде Ленинграда и боевым действиям Балтийского флота.

В. П. Ставский, участник гражданской войны, боевых действий в районе Халхин-Гола и советско-финляндского конфликта, с начала Великой Отечественной войны был спецкором «Правды» на Западном фронте. В его фонде большое количество записных книжек с фронтовыми записями и набросками очерков; рукописи очерков и статей, сборники; дневник за 1941—1943 годы. Материалы, собранные для работы над очерками о генерале И. В. Панфилове и летчике П. И. Трощенко; дневники и письма немецких солдат и офицеров, протоколы допросов военнопленных; записи и воспоминания бойцов и командиров Красной Армии о разгроме немецко-фашистских войск под Москвой (1941—1942 годы); статьи и заметки разных авторов о снайперах и другие документы. Большой интерес представляют письма к Ставскому с начала войны В. В. Вишневого, А. А. Жарова, В. М. Инбер, Д. И. Ортенберга, К. М. Симонова, А. А. Суркова, Е. А. Федорова и других участников военных событий. Оперативная группа писателей, находящаяся в Ленинграде, в марте 1942 года информирует Ставского об окончании работы над книгой «Балтфлот на защите Ленинграда», о своих планах, предстоящем совещании писателей фронта, флота и города (см. ф. 1712, оп. 1, ед. хр. 402). Поэт И. П. Уткин, находясь на излечении в Ташкенте, просит помочь ему вернуться на фронт. «Видимо, они окончательно решили, что я уже ни на что не гожусь. Это и обидно и неверно по существу. Даже, будучи тяжело раненым, я не переставал работать, и на днях я перешлю тебе книгу моих новых фронтовых стихов [...] Я категорически отмечаю разговор насчет невозможности, по соображениям физического порядка, моего пребывания на фронте. Я хочу. Я могу» (ф. 1712, оп. 1, ед. хр. 522, л. 1 и об.). В фонде хранится и письмо девушки-снайпера К. П. Ивановой, присланное из части, где Ставский пробыл последние дни и был убит при осмотре подбитого немецкого танка новой конструкции.

«22.11.43 г.

Здравствуйте, дорогие писатели!

С боевым гвардейско-снайперским приветом к вам снайпер Клава. Дорогие писатели, хочу Вас побеспокоить моим письмом, написать Вам нашу фронтовую жизнь и про похороны нашего дорогого и любимого товарища Ставского...» Сообщив об обстоятельствах гибели Ставского и о том, что она отомстила за него, убив в этот день трех немцев, девуш-

ка-снайпер пишет: «...будем здесь бить немцев, чтобы быстрее разгромить и с победой вернуться к вам.

К. П. Иванова»

(ф. 1712, оп. 2, ед. хр. 121, л. 1, 3 об.).

Через несколько дней, как сообщалось в письме к вдове Ставского, Клава Иванова была также убита.

Еще в большем объеме аналогичные документы сохранены И. Г. Эренбургом. В годы войны его талант публициста раскрылся с наибольшей полнотой. Его очерки и статьи не сходили со страниц центральной и фронтовой печати, а также широко публиковались в иностранных газетах и журналах. В связи с этим Эренбург получал огромное количество писем, а также всякого рода документы, которые ему посылались для возможного использования. Среди них дневники, воспоминания, рассказы, переписка фронтовиков и узников фашистских лагерей; акты о зверствах на оккупированной территории; дневники и письма немецких солдат и офицеров; материалы по истории движения Сопротивления во Франции и других странах. В фонде Эренбурга хранится несколько тысяч писем фронтовиков. Из другой многочисленной корреспонденции значительный интерес представляют письма писателей военного времени, особенно молодых поэтов, творчество которых начиналось или набирало силу в годы войны.

С. С. Орлов посылает Эренбургу в 1944 году подборку своих фронтовых стихов и просит ответить: «Смогу ли я пойти в творчестве дальше «любительства»?... На фронте был командиром тяжелого танка. Нынче летом после тяжелого ранения (мне изуродовало огнем лицо и руки) я вернулся домой инвалидом. Стихи писал не со скуки, скучать было некогда: сменил четыре машины, два раза обгорал» (Встречи с прошлым, вып. 5. М., 1984, с. 347). В 1945 году С. П. Гудзенко посылает Эренбургу книжку стихов, написанных в Сталинграде, и делится подробностями своей фронтовой жизни: «Вот уже четвертый месяц я на 2-м Украинском [фронте]. Был в Румынии и через Трансильванию проехал к Будапешту. Под Будапештом с начала боев. В город входил поквартально, узнавал его по частям ... Пишу вообще много, записные книжки полны, но что из этого получится, бог знает» (ф. 1204, оп. 2, ед. хр. 1479, л. 3). «Мне кажется, я сумею привезти с фронта интересный сборник стихов, — пишет Эренбургу С. С. Наровчатов 3 апреля 1945 года. — Я хочу сделать книгу о заграничном походе, но походе не завоевательном, а освободительном» (ф. 1204, оп. 2, ед. хр. 1957, л. 5).

Наглядным примером архива писателя — участника Великой Отечественной войны может служить фонд К. М. Симонова. С первых дней войны он на фронте в качестве корреспондента. Его стихи, очерки и рассказы печатаются в «Известиях» и «Красной звезде». Часть автографов сохранилась во фронтовых блокнотах. Сохранились и рукописи прозаических произведений этих лет: ученическая тетрадь с черновыми набросками повести «Дни и ночи», о которой сам Симонов писал: «В какой-то мере эта повесть и есть мой сталинградский дневник...» (ф. 1814, оп. 3, ед. хр. 57, л. 36); сценарий «На Старой Смоленской дороге», написанный совместно с В. И. Пудовкиным; пьесы «Русские люди», «Жди меня», «Так и будет», которые представлены от черновых набросков до окончательных текстов и снабжены замечаниями автора к их постановкам. С дневниками Симонова периода войны сейчас все знакомы по изданию «Разные дни войны». В ЦГАЛИ хранятся их оригиналы 1941—1942 годов, которые вместе с так называемыми фронтовыми блокнотами фиксируют события, начиная с первых дней войны и кончая капитуляцией фашистской Германии. На их основе и были созданы все последующие произведения Симонова, посвященные войне. Письма Симонова военных лет адресованы главным образом товарищам по оружию. После войны Симонов, по его же выражению, остается военным писателем. Его целью становится показать Великую Отечественную войну как войну всенародную. Он встречается с участниками различных военных событий, записывает беседы с ними, в том числе с Г. К. Жуковым, К. С. Москаленко, И. С. Исаковым, М. С. Шумиловым и другими, а также проводит беседы с бывшими солдатами, представителями различных родов войск, фиксируя их на магнитофонную ленту, а затем переводя на бумагу. На их основе была подготовлена серия телепередач «Солдатские мемуары». Творчество Симонова вызвало многочисленные отклики читателей, зрителей, и прежде всего участников войны, в их письмах было много фактических сведений, а в ряде случаев имеются и подлинные документы того времени. Все это делает фонд Симонова одним из интереснейших источников по истории Великой Отечественной войны.

Работа, проведенная в ЦГАЛИ в связи с 40-летием победы, позволила не только выявить многие материалы и дать возможность архиву широко отметить это событие, но и выдвинула новые задачи на предстоящее десятилетие, отделяющее нас от полувекового юбилея. К ним можно

отнести: выявление и дальнейшее комплектование материалами личных архивов деятелей литературы и искусства — участников Великой Отечественной войны, а также необходимость собирания отдельных документов, дневников, писем, воспоминаний, фотографий этого периода, в том числе и тех лиц, чьи фонды уже находятся в ЦГАЛИ; продолжение выявления документов Великой Отечественной войны, особенно в фондах учреждений и организаций, находящихся в ЦГАЛИ, их каталогизацию и информацию о них; принятие всех мер по обеспечению их сохранности.

В тяжёлые дни начала войны поэт-фронтовик Б. А. Ивантер писал: «Перед всеми, кто убит в этой войне, мы, которые остаемся живы, в неоплатном долгу. Дай бог, чтобы у меня хватило таланта и сил написать о них так, как они заслуживают» (Годы великой битвы. М., 1958, с. 787). Ивантеру не удалось это сделать, через полгода он сам был убит. Сохранить документальную память о войне и донести ее до следующих поколений — это долг прежде всего нас, советских архивистов.

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

(Из хроники ЦГАЛИ)

— 1 декабря 1983 г. в ЦГАЛИ СССР состоялась читательская конференция, посвященная обсуждению издаваемых архивом сборников «Встречи с прошлым». Конференцию открыла директор архива Н. Б. Волкова, которая в своем выступлении отметила основные этапы деятельности ЦГАЛИ по изданию документов¹. Секретарь редколлегии А. Д. Зайцев сделал обзор откликов на разосланную в связи с подготовкой конференции анкету. Ответы на нее, полученные из различных уголков нашей страны, в том числе и от большого круга архивных учреждений, таких, как ЦГАМЛИ и ЦГИА Белоруссии и Украины, ЦГАЛИ Грузии, Главархива Таджикистана, ЦГАНТД и ЦГАЛИ Азербайджана, государственных архивов Курской и Рязанской областей, Ленинградского государственного архива литературы и искусства и др., — убедительно показывают широкую общественную заинтересованность в популяризации не только документальных богатств архива, но и самой архивной работы. Герой Советского Союза, летчик-космонавт Ю. Н. Глазков написал: «Открываешь первую же страничку книги и не то чтобы пугаешься, а дух захватывает. Автографы Барсовой, Блока, Gladкова, Горького, Пушкина, Качалова, Коровина, Северянина, Хемингуэя, Чехова, Цветаевой, Шварца, Шмидта... Созвездие прекрасных имен, череда могучих талантов, поступь времени, мир прекрасного и удивительного.

Виток за витком облетает земной шар орбитальная станция «Салют-5». Короткий отдых в напряженных космических делах, и я буквально прилипаю к иллюминатору. Там, далеко под нами, проплывает Земля, красивая и неповторимая. Под нами Тибет, и поражаешься его схожести с великими полотнами Рериха, краски великих художников проступают на Земле; яркие, кричащие краски — и Гоген, величие и красота океана — и Айвазовский. Нередко, очень нередко, всматриваясь в Землю, черноту космоса, сияющие звезды, вспоминаешь и рифмы великих поэтов и прекрасные произведения великих писателей-прозаиков, волнующие нас и сейчас [...]. Так хочется суметь заглянуть в прошлое далекое и близкое, посмотреть на все своими глазами, ощутить самому страсти, бушевавшие тогда, но законы жизни неумолимы [...]

Но есть, оказывается, еще одна возможность, еще один пласт, выражаясь языком геолога, пласт неопценимый — это архивы, реальные, живые весточки еще не открытого прошлого. Эти весточки позволяют ближе узнать

¹ См. также: Красовский Ю. А. Сборники ЦГАЛИ СССР «Встречи с прошлым» (Из опыта работы). — Советские архивы, 1981, № 1; Кирилленко К. Н. ЦГАЛИ публикует документы. — Театр, 1986, № 6.

конкретных людей, полнее проникнуться их мыслями, чаяниями, их страстью, они помогают нам их понять. Переписка, стихи в частных альбомах, зарисовки, мимолетные музыкальные отрывки — все это бесценный клад, клад, к которому нужно подходить и бережно и осторожно. Как это правильно, что многие документы приводятся без вмешательства даже современной орфографии. Это очень правильно. Так как не должно сказываться даже легкого влияния на них современности, а тем более — взглядов и убеждений отдельных людей, работающих с этими документами. Все глубже уходим мы в космос, познавая тайны Вселенной, все глубже мы внедряемся в моря и океаны, познавая нашу Землю, и порой изумляешься своим открытиям. Сколько этого удивления, сколько радости (а может быть, и огорчений) предстоит пережить «геологам» Центрального государственного архива литературы и искусства СССР, а вместе с ними и нам, читателям сборника «Встречи с прошлым», сборника и нужного, и полезного, и интересного, и доверительно нежного, и сурово реального.

Сборник нужен, сборник интересен, полезен!»

Если при определении лучших, с точки зрения читателей, конкретных публикаций трудно выделить наиболее понравившиеся — так разнообразны мнения на этот счет, что, впрочем, вполне естественно при различии вкусов, интересов и привязанностей каждого, — то в отношении обзоров архивных материалов в подавляющем большинстве отзывов содержалась их высокая оценка. Критические отзывы читателей прежде всего относятся к исправлению отдельных неточностей. Большая группа читателей считает, что отдельные сообщения слишком отрывочны, лаконичны, а комментарии кратки; не всегда соблюдается соотношение между «научным» и «популярным». Единодушное одобрение читателей вызвала многоплановость сборников, т. е. включение в них материалов по литературе и различным видам искусства. Главное пожелание, содержащееся почти во всех письмах, касается увеличения тиража и периодичности издания (вплоть до того, чтобы сделать его ежегодным). Читатели предлагают далее расширить тематику сборников, включая в них материалы о скульпторах, графиках, книжниках, тещах, нумизматах и т. д., а также создать новые разделы: «Из музейных собраний» и «В других архивах».

Обсуждение сборников открыла М. И. Алигер, подчеркнувшая большую литературно-общественную значимость издания. Литературовед И. С. Черноуцан отметил огромное значение сборников в деле патриотического воспитания юношества. Председатель Археографической комиссии АН СССР доктор исторических наук С. О. Шмидт, высоко оценивая вышедшие в свет выпуски «Встреч с прошлым», отметил, что успех издания не случаен, так как отвечает значительно возросшему в последнее время интересу к истории, в том числе — документальной. Этой потребности и удовлетворяет сборник, воспитывая также интерес и уважение к самой футурологической профессии, профессии архивиста. В выступлении Н. В. Котрелева (Всесоюзная государственная библиотека иностранной литературы) содержалось пожелание авторам сборников избегать по-

верхностной беллетризации, а также улучшить полиграфическое оформление книг. Критик, кандидат искусствоведения Н. А. Крымова указала на роль сборников в пробуждении интереса к тому или иному деятелю литературы и искусства, а также отметила большую практическую помощь, которую оказывают материалы выпусков при подготовке передач по радио, телевидению, при написании статей и монографий. Доктор филологических наук Н. А. Трифонов (Литературное наследство) отметил высокие научные достоинства издания, среди которых важное место занимает публикация материалов о второстепенных лицах, без изучения жизни и деятельности которых не может быть полноценного понимания истории отечественной литературы и искусства. Литературовед, доктор филологических наук З. С. Паперный дал высокую оценку сборникам, сопоставив их с изданиями «Литературного наследства» и серией «Библиотеки поэта». В выступлении журналиста С. С. Лесневского отмечалась удачная пропорциональность научного и популярного, а также содержалось предложение расширить хронологические рамки сборников и ввести публикацию новых жанров. Народный артист РСФСР Г. М. Печников, назвав сборники — «малой энциклопедией по литературе и искусству», рассказал, как помогает опубликованный в них материал артистам и режиссерам при постановке спектаклей. Театровед С. Д. Дрейден высказал пожелание о расширении тех разделов сборника, где речь идет об истории архивов, так как это, возбуждая интерес к прошлому, поможет сохранить личные архивы. В выступлении председателя общества книголюбов ВНИИ кабельной промышленности Ф. А. Кренделя была дана высокая оценка изданию и высказано пожелание организовать встречу сотрудников института с авторами сборников. Редактор издательства «Советская Россия» Н. А. Арзуманова отметила большой успех издания у читателей, что позволило вплотную приступить к переизданию (в лучшем полиграфическом оформлении) первых выпусков сборника. В заключение Н. Б. Волкова поблагодарила всех, приславших отзывы и выступивших на конференции, отметив при этом, что отзывы и выступления дают редколлегии богатый материал для размышлений и планирования работы по подготовке сборников в будущем.

— Пополнились наши собрания по изобразительному искусству — создан фонд № 3018 художника Роберта Рафаиловича Фалька (1886—1958), архив которого передается частями вдовой художника — Ангелиной Васильевны Щекин-Кротовой. В дополнение к имевшимся у нас материалам художника — записям его лекций, письмам, каталогам, монографиям А. В. Щекин-Кротова в 1985 году передала и графику — все рисунки, варианты, наброски, эскизы пейзажей, натюрмортов, портретов, словом, все то, что принято называть творческой лабораторией, начиная с самых ранних работ начала столетия и кончая работами последних, пятидесятых годов. В комплексе это составляет свыше трехсот работ; особенно интересны портреты — целая галерея современников, среди которых — С. Михоэлс, А. Габричевский и просто натурщики, родные, соседи, — любая модель, заинтересовавшая мастера внешностью, характером, позой. Все это любовно

собрано и просистематизировано, тщательно прокомментировано А. В. Щекин-Кротовой, и сделано это с чувством большой ответственности и понимания судьбы Фалька, важности его художественного наследия. Работы переданы на государственное хранение в дар безвозмездно. Вся работа по подготовке к передаче материалов в ЦГАЛИ была проведена С. Ю. Митурич.

— 2 апреля 1984 года. В гостях у цгалийцев ученый секретарь Археографической комиссии Академии наук СССР В. А. Черных. Тема его сообщения — «Ранние автографы Анны Ахматовой. Листки из записных тетрадей 1910—1911 гг.». По словам Черных, отдельные листки, на которых Ахматова заносила свои творческие наброски, когда-то были составной частью записных тетрадей, впоследствии ею самой уничтоженных. О существовании ранних тетрадей Ахматовой знали ее современники. Стихотворения Ахматовой этого периода, предназначавшиеся для опубликования, всегда несут на себе следы авторской доработки и обязательно датированы. Другие стихотворения Ахматова не подвергала какой-либо правке и не датировала, ибо печатание их не входило в ее планы. Известно, что первоначально Ахматова проговаривала стихи про себя, затем уже заносила их в первоизданном виде на бумагу и только в дальнейшем в ряде случаев делала некоторые исправления. Такова особенность творческой лаборатории Ахматовой.

— Большая радость для ЦГАЛИ — поступление на государственное хранение материалов архива В. С. Высоцкого. Многогранная одаренность Владимира Высоцкого мешает «причислить» его к определенному виду искусства. И все-таки кем же был Высоцкий? Не только певцом, не только актером, но и поэтом. Черновики Высоцкого — волнующее свидетельство его работы над словом письменным и звучащим, убедительное доказательство кропотливого труда поэта, привыкшего проводить много времени за письменным столом. Самых добрых слов заслуживает Нина Максимовна Высоцкая, ведущая большую работу по собиранию самых разнообразных материалов, связанных с творческой деятельностью сына. Она систематически пополняет фонд, комплектование продолжается, мы призываем всех, кому близко и дорого творчество Высоцкого, помочь нам в этом. Работу по комплектованию фонда ведет О. Л. Андрианова.

— «Здесь погребено тело Николая Васильевича Гоголя...» — так начинается надгробная надпись на могиле Гоголя...

Надписи на надгробных памятниках, плитах, могильных крестах, погребальных урнах, колумбарных досках являются своеобразным и почти не используемым источником. Эти надписи сообщают нам точные даты жизни погребенного, сведения о роде его занятий и родственных связях, — что особенно важно, так как генеалогические сведения вообще трудно добываемы и разпылены по разным документам. Научно-справочное значение этого рода источников давно было понято в отечественной науке, и в начале XX столетия вышли в свет три тома «Московского некрополя», четыре тома «Петербургского некрополя» и 1-й том «Русского провинциального некрополя». Энтузиастами ЦГАЛИ осуществлена работа по составлению «Московского некрополя деятелей литературы и искусства»,

который является продолжением «Московского некрополя», но, как указано в его названии, тематически ограничен определенным составом включенных имен. Этот некрополь представляет собой свод надгробных надписей с памятников на могилах писателей, художников, артистов, певцов, музыкантов, режиссеров, архитекторов, журналистов, литературоведов, искусствоведов и других деятелей культуры. При составлении некрополя были обследованы все московские кладбища и некоторые подмосковные (в поселке Переделкино, Малаховке, Мытищах, Загорске, Зарайске). Сведения о захоронениях в упраздненных кладбищах взяты из печатных источников, в основном из периодической печати. Созданный таким образом «Московский некрополь деятелей литературы и искусства» имеет довольно широкие хронологические рамки: XVIII в. — 1983 год и насчитывает более 7 тысяч фамилий. Кропотливую и чрезвычайно трудоемкую работу по составлению этого справочника провел научный сотрудник ЦГАЛИ А. И. Ушаков. Появление этого справочника в печати, думается, вызвало бы немалый общественный интерес. Поэтому ЦГАЛИ предпринимает (пока не слишком обнадеживающие) попытки к его изданию.

— В 1984 году ЦГАЛИ приступил к переработке «Методических указаний по работе с фондами личного происхождения». Это методическое пособие, изданное архивом в 1967 году, в настоящее время требует существенных дополнений. Появились новые направления в деятельности архивов (например, работа с особо ценными документами), активизировались формы использования документов в культурно-пропагандистских целях, значительно возрос научный уровень экспертизы ценности документов, подготовки архивных справочников, появились автоматизированные формы информационно-поисковых систем. Кроме этого, в настоящее время значительно возрос объем комплектования государственных архивов документами личного происхождения, активизировалась деятельность в этом направлении государственных архивов союзных и автономных республик и областей, а также рукописных отделов библиотек и музеев. Все это требует значительного усовершенствования методики работы с документами личного происхождения. Работа по переработке «Методических указаний» осуществляется ЦГАЛИ СССР совместно с другими государственными хранилищами: ЦГАЛИ СССР — головная организация, ЦГАМЛИ УССР, ЦГАЛИ Грузинской ССР, ЛГАЛИ — соисполнители. Предполагаемый срок окончания работы — 1988 год. Возглавляет эту работу И. П. Сиротинская.

— Документы из личных архивов деятелей литературы и искусства все более привлекают к себе внимание ученых. 5—6 октября 1983 года Болгарской Академией наук и Главным управлением архивов при Совете Министров НРБ был проведен научно-теоретический семинар на тему «Личные документы как исторический источник». На семинаре выступили известные болгарские историки — академик И. Дуйчев, доктор К. Георгиев и др., зам. директора ЦГАЛИ И. П. Сиротинская; в работе семинара приняли участие также архивисты Чехословакии, ГДР,

Венгрии. Мнение историков и архивистов было единым: документы из личных архивов надо энергично собирать, тщательно изучать и использовать в исторических исследованиях. Ведь письма, воспоминания, художественные произведения, рисунки, фотографии помогают не просто уточнить сухие даты и факты, но воссоздают картину прошлого в его живых красках: мы видим лица людей, слышим их непринужденный разговор о том, что когда-то сказал А. С. Пушкин, что пишет из действующей армии фельдмаршал М. И. Кутузов и каков новый роман графа Толстого... Обмен мнениями продолжался не только в зале заседаний, но и во время неторопливых прогулок под яркими осенними звездами Софии, которую все гости Болгарии полюбили за уют и красоту улиц и приветливость жителей.

— Свыше пяти тысяч документов содержит архив писателя, лауреата Государственной премии СССР Николая Ивановича Дубова (1910—1983). Он вошел в советскую литературу в 1950-е годы своими детскими повестями и рассказами. Рассказы «Беглец», «Мальчик у моря», роман «Колесо фортуны» и др. принесли ему признание.

В архиве писателя — рукописи его произведений, переписка, изобразительные материалы; очень большой раздел составляет публицистика — очерки, рецензии, выступления и статьи; в них Дубов раскрывается своей менее известной нам стороной как критик — страстный, острый полемист, высказывающийся о том, почему он стал детским писателем, о роли и нравственном долге писателя и на др. темы.

Среди корреспондентов Дубова — десятки советских писателей, поэтов, критиков, с некоторыми из них дружба и переписка продолжалась десятилетиями, во многих содержательных его письмах к Л. З. Разгону, Д. С. Данину и др. обсуждаются острые проблемы современной литературы. Создан новый архивный фонд № 2880. Комплектование этих материалов проведено С. Ю. Митурич.

— Это, наверное, был первый случай в жизни ЦГАЛИ, когда состоялось объединенное заседание научного совета и читательской конференции по теме «Актуальные задачи организации информации и использования документов архива». Заседание, которое состоялось 1 ноября 1984 года, открыла директор ЦГАЛИ СССР Н. Б. Волкова. С докладом выступила заведующая отделом информации и научного использования документов М. М. Ситковецкая. Она сказала, что в ЦГАЛИ уже накоплен значительный опыт разностороннего использования документов, и остановилась на проблемах работы по каждой из основных форм использования документов архива: информированию о документах по наиболее актуальной тематике; исполнению тематических запросов государственных и общественных организаций — советских и зарубежных; организации использования документов через органы массовой информации (радио, телевидение, периодическую печать) и читальный зал; выставках документов, вечерах встреч, экскурсиях, лекциях; выдаче справок социально-правового характера по запросам трудящихся. В сообщении заведующей читальным залом архива О. В. Рожковой «Задачи совершенствования работы читального зала ЦГАЛИ

СССР» был отмечен количественный рост посещаемости читального зала исследователями (в настоящее время около 900 исследователей и свыше 5000 посещений). Для ЦГАЛИ характерными видами работы исследователей в читальном зале являются: подготовка собраний сочинений, монографий, справочников, художественных альбомов, диссертаций; работа съемочных групп киностудий, телевидения, театральных режиссеров. После докладчиков выступили литераторы Ю. А. Айхенвальд и В. И. Глоцер, литературовед А. Д. Романенко, член редакции «Литературного наследства» И. С. Зильберштейн, заведующий отделом Библиотеки иностранной литературы Н. В. Котрелев, преподаватель МГИАИ Л. Г. Сырченко, заведующая отделом рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина Л. В. Тиганова. Они высоко оценили работу ЦГАЛИ по использованию документов и сделали ряд ценных предложений.

— 1 марта 1985 года состоялось заседание научного совета ЦГАЛИ СССР с докладом о плане работы архива на XII пятилетку выступила заместитель директора ЦГАЛИ И. П. Сиротинская; в нем освещены основные направления работы архива: обеспечение сохранности и учета документов, создание и развитие научно-справочного аппарата, комплектование, экспертиза ценности, контроль за организацией ведомственного хранения и использованием документов, научно-исследовательская работа. На 1 декабря 1984 года в учреждениях и организациях профиля ЦГАЛИ СССР находится 132 256 единиц хранения с истекшими сроками хранения. С учетом своих штатных возможностей планируется прием 100 000 единиц хранения от учреждений, в том числе от Министерства культуры СССР, Госкино СССР, Союза писателей СССР, Всероссийского театрального общества, Союза архитекторов СССР, московских театров, редакций журналов, киностудий. ЦГАЛИ предполагает принять 250 000 документов личного происхождения. Архив планирует развернуть работу по улучшению сохранности документов; будут значительно расширены площади архивохранилищ. Объем документов архива возрастет к 1990 году на 145 000 единиц хранения. Планируется осуществить описание 75 фондов: М. Н. Бабановой, М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой, Л. О. Арнштама, А. А. Бека, П. П. Вершигоры, С. Н. Дурылина, Л. О. Утесова и др., а также дополнений к фондам Д. Вертова, М. М. Пришвина, С. М. Чехова, М. А. Цявловского и др. Основной формой контроля за состоянием ведомственного хранения документов будут комплексные и целевые проверки учреждений профиля ЦГАЛИ. Ежегодно на договорных началах будет проводиться научное описание документов учреждений и организаций в объеме 20 000 единиц хранения. Планируется широко использовать и другие методы и формы работы с ведомствами: проведение совещаний-семинаров, внедрение «Правил работы ведомственных архивов», организация централизованного учета документов, согласование номенклатур дел, инструкций по делопроизводству, оказание помощи учреждениям в выявлении особо ценных документов и их копировании.

О плане научно-исследовательской работы ЦГАЛИ СССР на XII пятилетку рассказала заведующая отделом организационной, научно-исследова-

тельской и методической работы архива Н. К. Дрезгунова. В 1986—1990 годах предусмотрена разработка семи научно-исследовательских тем, из них четыре темы архив будет разрабатывать самостоятельно; будут подготовлены: «Методические рекомендации по работе с документами личного происхождения»; «Методические рекомендации по отбору на государственное хранение творческой документации» и «Перечень видов творческих документов, подлежащих приему в государственные архивы» — по отраслям «культура» и «кино»; «Опыт подготовки к изданию собраний сочинений деятелей советской культуры. Обзор». По рекомендации Главархива СССР архив примет участие в подготовке «Перечня документов по личному составу», в переработке «Типовых норм времени и выработки для государственных архивов, хранящих управленческую документацию», в разработке «Правил издания исторических документов в СССР». Осуществление разработок ряда тем с привлечением соисполнителей из союзных республик говорит о возросшей роли ЦГАЛИ СССР как общесоюзного научно-методического центра.

С сообщением о плане научно-издательской работы архива на предстоящее пятилетие выступила заведующая отделом публикации К. Н. Кириленко. Архив планирует подготовку к печати 7 изданий справочно-информационного характера общим объемом 460 печатных листов и 15 сборников документов. Среди них такие справочники, как «Путеводители по ЦГАЛИ СССР» (выпуски 7, 8), «Летопись жизни и творчества А. А. Блока» (в 3 частях), «Научное описание документов В. В. Маяковского» (выпуск 3), собрание сочинений С. М. Эйзенштейна и такие сборники, как «История культурного строительства в СССР» (тома 2, 3), «Советский театр. Документы и материалы» (том 5), «А. А. Ахматова. Литературное наследие», «В. В. Маяковский в переписке современников», «Встречи с прошлым» (6, 7, 8). «Из истории русско-армянских культурных связей».

В прениях по докладу и сообщениям выступили: заведующая сектором общих проблем обеспечения сохранности документов ВНИИДАД Э. В. Колосова, заместитель начальника отдела научно-исследовательской работы Главархива СССР Г. И. Попова, заместитель директора ЦГАОР СССР А. В. Добровская, ученый секретарь Археографической комиссии АН СССР В. А. Черных.

— В 1985 году пополнился фонд старейшего советского писателя Викентия Викентьевича Вересаева (№ 1041); в новом поступлении — рукописи его ранних рассказов, повестей, стихов, черновики романа «Сестры», дневники, начиная с самых ранних лет, записные книжки, статьи, перевод «Одиссеи» Гомера. Самый обширный раздел составляют письма — их больше полутора тысяч: среди корреспондентов Леонид Андреев, Андрей Белый, В. Я. Брюсов, И. А. Бунин, М. А. Булгаков, М. А. Волошин, А. Грин, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, Вл. И. Немирович-Данченко, Б. Л. Пастернак, А. С. Серафимович, С. Н. Сергеев-Ценский, Л. В. Собинов, А. Н. Толстой, К. А. Федин, А. П. Чехов; сотни писем читателей, начинающих писателей, слушателей и студентов.

Изобразительные материалы представлены несколькими десятками

фотографий самого Вересаева, а также фотографиями дома и дач писателя в Туле, Коктебеле, на Николиной Горе под Москвой; интересна подборка фотографий старой Тулы.

Всего получено свыше двух тысяч документов, хронологические рамки материалов — 1880—1945 годы. Работу по комплектованию этих материалов провела С. Ю. Митурич.

— Всероссийский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительской работы им. Н. К. Крупской при Министерстве культуры РСФСР проводил в ноябре 1983 года в г. Перми занятия творческой лаборатории актива народных университетов культуры и клубов искусствоведческой направленности по теме «Культурное наследие в формировании коммунистического мировоззрения трудящихся». Для участия в занятиях лаборатории были собраны энтузиасты культурного фронта областей и республик Поволжья, которые не только слушали лекции, но и сами выступали в семинарах, делились опытом, говорили о научных проблемах своей работы. Программа, рассчитанная на 4 дня, включала в себя лекции по идеологии, идейно-эстетическому освоению памятников истории и культуры, современным проблемам изучения народного творчества и даже... экологии. Представитель ЦГАЛИ М. М. Ситковецкая выступила по теме «Система идейно-эстетического освоения литературного наследия». Участники семинара прослушали 50-минутный рассказ о системе государственных архивов, о ЦГАЛИ и его богатствах, о научном и практическом использовании литературных архивов. Как ни грустно, но для многих участников занятий этот рассказ явился откровением: они никогда не слышали об уникальных сокровищах ЦГАЛИ, не задумывались о значении архивов в освоении культурного наследия, не читали наших сборников... Помимо лекций в программе семинара предусматривались практические занятия — методическая программа Пермского центра «Мое отечество», программа Калининского центра «Пушкин и современность», встреча с руководителями и работниками культуры Кунгурского района на занятиях Университета культуры, беседа с представителем Латвии о народных традициях в современных обрядах и праздниках, деловые игры — такая огромная интереснейшая работа просто захватывает своими масштабами, проблемами, свершениями. И на каком энтузиазме держится вся эта нелегкая и даже неблагодарная работа! И как удивительны люди, которые осуществляют большое дело на ниве народного просвещения. Много интересных встреч, бесед и споров происходило в залах пермского Дворца культуры Гознака и конференц-зале гостиницы «Турист», где проходили занятия. И конечно, яркими воспоминаниями останутся посещения Пермской картинной галереи, знаменитых Кунгурских пещер и спектакля «Лебединое озеро» в Пермском государственном театре оперы и балета им. П. И. Чайковского.

— Свыше пяти тысяч документов поступило в ЦГАЛИ СССР в составе архива известного советского писателя, публициста и общественного деятеля, лауреата Ленинской и Государственной премий Александра Бо-

рисовича Чаковского. В нем — рукописи произведений писателя, начиная с довоенных критических статей об А. Барбюсе, Г. Гейне, М. Андерсен-Нексе и кончая романами «Блокада» и «Победа». Среди материалов архива много писем с откликами читателей, участников Великой Отечественной войны — от рядовых и до прославленных маршалов — живые свидетельства эпохи. Особую ценность представляют собранные для романа «Блокада» многочисленные воспоминания, дневники и другие подлинные документы героических защитников Ленинграда и людей, перенесших всю тяжесть блокадных лет в городе на Неве. Среди пожелтевших листов военной поры — подборка фронтовой газеты «Волховская правда» с публикациями очерков военного корреспондента А. Чаковского в 1942 году. Многие документы, стенограммы выступлений писателя свидетельствуют о многолетней напряженной работе Чаковского в качестве критика и публициста. Большой раздел составляют фотографии, афиши и программы премьер пьес и кинофильмов. Весь комплекс этих материалов, поступивших в ЦГАЛИ в 1983 году, составил фонд А. Б. Чаковского № 2881. Комплектование фонда проведено С. Ю. Митурич.

— Каждый год в ЦГАЛИ поступают новые и новые архивы — каждый год в хранилищах ЦГАЛИ увеличивается количество коробок с новыми документами по истории литературы, театра и кино, музыки, живописи, архитектуры... Все эти архивы тщательно разбираются, систематизируются. Создаются новые описи, пополняется архивная картотека. Каждое новое поступление фиксируется в «Путеводителях» — справочниках по фондам ЦГАЛИ, которые издаются регулярно, каждые 5—6 лет, и которых жадно ждут исследователи, проживающие не только в Москве, но и в других городах Советского Союза, да и не только Союза... Очень скоро читатель сможет ознакомиться с 6-м выпуском нашего «Путеводителя», в котором описаны материалы, поступившие в ЦГАЛИ за последнее пятилетие. В этом «Путеводителе» описаны 206 фондов, в которых содержатся более 120 000 архивных единиц хранения. Цифра внушительная и красноречивая!

Какие же имена украшают страницы нового «Путеводителя», какие фонды? Их много, и профиль их весьма разнообразен. Но в основном это документы XX века, нашей, советской эпохи.

Литература... Это архивы Ильи Эренбурга и Константина Паустовского, Юрия Олеши и Николая Чуковского, Галины Николаевой и Анны Караваевой, Василия Гроссмана, Н. Е. Вирты, С. Д. Мстиславского, В. Г. Яна. Поэзия представлена архивами Александра Твардовского и Марины Цветаевой, Максимилиана Волошина, Эдуарда Багрицкого, Веры Инбер; советская драматургия — архивами Всеволода Вишневского, К. А. Тренева, А. М. Файко, Александра Гладкова, Константина Финна.

Театр... Он хорошо представлен в 6-м выпуске «Путеводителя». Здесь описаны замечательные семейные архивы (Максима Штрауха и Юдифи Глизер, Эраста Гарина и Хеси Локшиной), а также архивы театральных деятелей — наших современников, имена которых известны всем: Фаина Раневская и Юрий Завадский, Л. Н. Свердлов и Д. Н. Орлов,

М: О. Киебель и Е. М. Шатрова, Н. В. Петров и представители мхатовской школы С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова, Н. М. Горчаков; С. И. Мигай, И. А. Донатов, Л. А. Жуков и М. Р. Рейзен, А. Я. Закушняк.

Советское кино... Оно представлено в новом «Путеводителе» фондами кинорежиссеров Миханла Ромма, Н. В. Экка, А. Е. Разумного; кинооператоров А. И. Гинзбурга и А. И. Сигаева. Музыковеды с интересом прочтут аннотацию на большой и содержательный фонд М. Ф. Гнесина, их внимание привлекут также фонды Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, А. Н. Александрова, Л. Н. Оборина.

Изобразительное искусство... Назовем фонды Е. А. Кацмана, В. А. Фаворского, Н. Э. Радлова, К. С. Елисева, а также Александра Бенуа, М. В. Добужинского, С. Ю. Судейкина и даже И. Е. Репина и В. Д. Поллопова (небольшие, но ценные дополнения). Нельзя не упомянуть скульптора И. С. Ефимова, архитекторов Д. Е. Аркина, В. А. Веснина, В. Д. Кокорина.

Цирковое искусство представлено в нашем «Путеводителе» фондом Л. Г. Енгибарова.

В «Путеводителе» ЦГАЛИ появились небольшие, но интересные дополнения к фондам Н. Г. Чернышевского, критика-шестидесятника Варфоломея Зайцева, писателей начала века И. С. Шмелева и П. А. Нилуса. Пополнились и существующие фонды зарубежных классиков — Анри Барбюса и Ромена Роллана.

В 6-м выпуске «Путеводителя» можно найти описание архивных фондов литературоведа В. Ф. Саводника, музыковеда В. А. Киселева, искусствоведа А. К. Лебедева и... «всеведа» А. В. Луначарского.

Но есть еще очень ценные документальные массивы, нашедшие свое отражение на страницах «Путеводителя». Это фонды государственных учреждений, общественных и творческих организаций. Их немало в 6-м выпуске, хотя основная их масса уже была отражена в предыдущих изданиях.

В новом «Путеводителе» читатель найдет описание фонда такого учреждения, как Министерство культуры СССР, а также фондов Союза писателей РСФСР и Союза художников РСФСР (и их предшественников — АХРа, МОСХа и др.), Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных и Московского Государственного художественного института им. В. И. Сурикова, редакций журналов «Новый мир» и «Октябрь», издательств «Советский писатель» и «Советский композитор».

Подготовка «Путеводителей» — это поистине труд всего научного коллектива ЦГАЛИ. В составлении аннотаций для него принимали участие многие научные сотрудники архива. Возглавляла этот коллектив редколлегия в составе Н. Б. Волковой, А. Д. Зайцева, К. Н. Кириленко, В. П. Коршуновой, Ю. А. Красовского (редактор выпуска).

Начинается подготовка 7-го выпуска «Путеводителя» по фондам ЦГАЛИ...

— В 4-м выпуске «Встреч с прошлым» рассказывалось об отдельных выступлениях авторов наших «Встреч» в московском Клубе книголюбов. Такие выступления оказались очень нужными и самим цгалийцам. Устные

рассказы об архивных поисках выявляли новые подробности, расширяли информацию. Читательские пожелания и вопросы, оказывающиеся порой неожиданными, помогали нам в работе над публикациями. В том же 4-м выпуске сборника говорилось о том, что подобные встречи в дальнейшем будут происходить чаще. И действительно, начиная с 1984 года в ЦГАЛИ появился новый вид работы — выступления архивистов, систематизированные и объединенные в лекционные циклы. Если прежде устные рассказы об архивных документах были единичны, то теперь лекции, специально разработанные научными сотрудниками ЦГАЛИ, читаются регулярно. Их можно услышать во многих учебных заведениях, библиотеках и предприятиях Москвы. Темы этих лекций разнообразны. Здесь и биография сборника «Встречи с прошлым», рассказы об истории отечественного пушкиноведения, о неизвестных фактах биографии А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, В. В. Хлебникова, Андрея Белого, Юрия Олеши, К. И. Чуковского и других писателей. Часто лекторам ЦГАЛИ приходится проводить школьные уроки-факультативы, рассказывать о произведениях писателей, не вошедших в учебную программу, тем самым дополняя ее. Это один из особенно ответственных и важных видов работы для наших архивистов.

— За последние годы значительно расширились и умножились в ЦГАЛИ фонды кинематографистов. Среди недавно созданных — имена Леоныда Трауберга, Абрама Роома и Ольги Жизневой, Янины Жеймо, Марка Бернеса. Продолжается работа по комплектованию фонда братьев Васильевых, начатая еще в 1959 году. В фонде насчитывается около семи тысяч документов, о ценности которых говорить излишне. Архив передавала в ЦГАЛИ Галина Владимировна Водяницкая, жена Сергея Дмитриевича Васильева. Назовем еще архив Ефима Львовича Дзигана (1898—1981), одного из зачинателей советского кино, ученика В. И. Пудовкина, автора легендарного «фильма-долгожителя» «Мы из Кронштадта», фильмов «Железный поток», «Пролог» и многих других, который поступил от Р. Д. Есиповой, самого дорогого и близкого ему человека, спутницы всего долгого и нелегкого творческого и жизненного пути. В фонде Ефима Дзигана отложилось много творческих материалов — варианты режиссерских сценариев, сотни фотографий кадров и рабочих моментов фильмов, письма А. С. Серафимовича, А. П. Штейна, А. А. Первенцева, свыше сотни писем Всеволода Вишневского. Уже закончена научная обработка фонда Е. Л. Дзигана; проводила ее Н. Р. Яценко.

Очень органично войдет в семью архивов классиков нашего киноискусства и фонд режиссера документального кино Эсфири Ильиничны Шуб (1894—1959). Небольшой по объему, этот фонд изобилует богатейшим материалом, отражающим творческий путь Э. И. Шуб. Необыкновенно интересны письма к ней С. М. Эйзенштейна, А. А. Фадеева, Вс. Вишневского, Г. В. Александрова, Г. М. Козинцева, С. И. Юткевича, Нато Вачнадзе, В. И. Мухиной, Ильи Эренбурга и еще очень многих, одинаково говорящих нам о добром друге и талантливом режиссере. Среди собранных материалов есть рисунки С. М. Эйзенштейна и Б. В. Барнета. Работа по

получению этих документов была проведена М. Г. Козловой и О. Л. Андриановой.

— 1 апреля 1986 года к нам в гости приехал актер Леонид Филатов. Встреча с ним не была случайной: она произошла, когда в ЦГАЛИ одновременно обрабатывались и фонд Московского театра драмы и комедии на Таганке — театра, в котором Леонид Алексеевич проработал много лет, — и личный архив В. С. Высоцкого. А в работе такого рода не бывает мелочей и лишней информации. Незначительный, казалось бы, факт служит зачастую ключом к расшифровке того или иного документа. Л. А. Филатов многое рассказал нам о театре на Таганке прошлых лет, о своей работе в кино, об актерах и режиссерах, с которыми пересекалась его актерская судьба. Леонид Филатов известен и как поэт. Он прочел свою богатую фольклорными интонациями, остроумную сказку в стихах «Про Федота-стрельца молодого удальца», литературные пародии из цикла «Таганка-75», стихотворение, посвященное памяти Владимира Высоцкого.

— Булгаковские чтения становятся доброй традицией. Приурочиваются они к дню рождения Михаила Афанасьевича Булгакова. Инициатором этих научно-практических конференций, посвященных творчеству писателя, явился Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, где в течение ряда лет вместе с ЦГАЛИ готовится к изданию «Театральное наследие» М. А. Булгакова (отв. редактор А. А. Нинов). Это начинание было поддержано Ленинградским отделением ВТО, а затем и Ленинградской писательской организацией. Первая конференция, проходившая 14 и 15 мая 1984 года, называлась «Проблемы изучения театрального наследия Михаила Булгакова», вторая, проходившая с 12 по 15 мая 1986 года, расширила свою тематику и именовалась «Михаил Булгаков и советская художественная культура 1920—1930-х годов». Фактически Булгаковские чтения-1986 превратились в международный симпозиум, так как, кроме советских ученых, выступали слависты из Италии и Финляндии.

И первые, и вторые Булгаковские чтения открывал А. А. Нинов.

На обоих чтениях выступали А. М. Смелянский, в разных аспектах раскрывший тему «Булгаков и МХАТ», Я. С. Лурье, давший текстологическое исследование пьесы «Дни Турбиных» и прочитавший доклад «Историческая проблематика произведений Булгакова», В. В. Гудкова, анализировавшая тексты пьесы «Бег» и творческую историю пьесы «Зойкина квартира», О. Д. Есипова, посвятившая свои выступления пьесе «Дон Кихот», Г. С. Файман, сделавший сообщения о раннем творчестве Булгакова и связях писателя с кино. Из выступавших только на первой конференции необходимо отметить Д. И. Золотницкого, рассказавшего о спектаклях 1920-х годов «Зойкина квартира» в Театре им. Евг. Вахтангова и «Багровый остров» в Камерном театре. Тема «Булгаков и музыка» прозвучала в выступлении А. И. Климовицкого.

На второй конференции выступили А. А. Гозенпуд, раскрывший вопросы мастерства драматурга на примере пьесы «Александр Пушкин», М. О. Чудакова, осветившая творчество Булгакова в контексте советской

литературы 1920-х годов; Л. М. Яновская остановилась на творческой истории пьесы «Адам и Ева», Л. Л. Фиалкова посвятила свое выступление теме «Москва в произведениях М. Булгакова и А. Белого». От ЦГАЛИ СССР в первой и второй конференциях участвовала К. Н. Кириленко. На первой конференции ею был сделан обзор документов театрального наследия Булгакова, хранящихся в ЦГАЛИ, на второй — сообщение «М. Булгаков и В. Вересаев» по неопубликованным письмам Булгакова, полученным ЦГАЛИ в декабре 1985 года от племянницы Вересаева В. М. Нольде.

Во время работы Булгаковских чтений-1986 была открыта выставка, посвященная жизни и творчеству Булгакова. Подготовил ее Б. С. Мягков.

— ЦГАЛИ, хранящий основную часть литературно-исторического наследия выдающегося русского актера Михаила Александровича Чехова, совместно с Музеем МХАТ подготовил к печати документы его архива, вышедшие в издательстве «Искусство» в 1986 году в двух томах — «Михаил Чехов. Литературное наследие». Инициатором этого издания, его научным редактором и автором предисловия была ученица Чехова — режиссер, профессор, доктор искусствоведения М. О. Кнебель.

Это первое издание его воспоминаний, теоретической работы «О технике актера», режиссерских заметок, стенограмм лекций, писем к К. С. Станиславскому, В. И. Немировичу-Данченко, Вс. Мейерхольду, Андрею Белому, М. В. Добужинскому и многим другим.

Искусство Чехова — актера, режиссера и педагога — вызывало огромный интерес у его современников.

— 24 сентября 1986 года ЦГАЛИ организовал вечер, посвященный искусству и литературе 1920-х — 1930-х годов, основной темой которого стало творчество М. А. Чехова, актера и режиссера МХАТ и МХАТ 2-го, любимого ученика Станиславского, оставшегося до конца жизни верным своему учителю. Директор ЦГАЛИ Н. Б. Волкова рассказала о хранящихся в архиве многочисленных документах по истории советской культуры периода 1920-х — 1930-х годов, составной частью которых являются и документы Чехова. Доклад о творчестве Чехова сделала кандидат искусствоведения, преподаватель Театрального училища им. Б. В. Щукина, одна из составителей вышедшей книги М. С. Иванова. Об истории приобретения архива Чехова рассказала старший научный сотрудник, также одна из составителей книги, И. И. Аброскина. Основная часть архива Чехова была получена при содействии актера, режиссера, педагога, близкого друга Чехова — Г. С. Жданова — из США, где Чехов жил последние годы и умер в 1955 году. Поступали в ЦГАЛИ чеховские материалы от С. В. Гиацинтовой, С. Г. Бирман, в составе фондов В. Э. Мейерхольда, Андрея Белого, И. Н. Берсенева и др. Сотрудник Госфильмофонда СССР, киновед С. В. Сквородникова выступила с сообщением о Чехове-киноактере.

В заключение были показаны хроникальный кинофильм о 15-летнем юбилее МХАТ 2-го в 1928 году (из фондов Государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина) и отрывки из художественных фильмов:

«Человек из ресторана» (1927), «Песнь о России» (1943) и «Рапсодия» (1954) (из Госфильмофонда).

— В Музее-квартире А. А. Блока (Ленинград, улица Декабристов) в день смерти поэта 7 августа 1984 года состоялось очередное памятное заседание. На заседании выступили ученые Ленинграда; от ЦГАЛИ СССР доклад прочитал научный сотрудник Е. М. Бень. В выступлении говорилось об источниках двух ранних стихотворений Блока «Гамаюн» и «Сирий и Алконост» (1899). Эти образы были заимствованы поэтом из картин В. М. Васнецова «Гамаюн — птица вещая» и «Сирий и Алконост. Сказочные птицы радости и печали». У Блока птица Гамаюн стала символом художника-пророка, предвещающего судьбы мира. Стихотворение «Сирий и Алконост» было опубликовано поэтом в 1919 году в первом номере журнала «Записки мечтателей», выходившем в издательстве «Алконост». Блок увидел в своем произведении нечто большее, чем лирическую иллюстрацию к картине В. М. Васнецова. В связи с возникновением в 1918 году одноименного издательства образ Алконоста воспринимался поэтом как «сумрачная и вещая русская птица», устремленная в грядущие бури.

29—30 ноября 1985 года в Государственном историко-литературном и природном музее-заповеднике А. А. Блока (г. Солнечногорск) состоялись первые «Блоковские чтения в Шахматове», посвященные 105-й годовщине со дня рождения Блока. На конференции выступили ученые Москвы, Ленинграда, других городов. От ЦГАЛИ выступили Е. М. Бень и С. В. Шумихин.

В сообщении «Рядом со стихотворением Блока «Ночь» Е. М. Бень сделал попытку как осмысления места этого произведения в творческом пути поэта, так и его взаимосвязи с конкретным событием.

Шумихин сделал сообщение на тему «Солдатская сказка» как пример литературной мистификации». Докладчик убедительно доказал принадлежность Б. А. Садовскому так называемой «Солдатской сказки», относительно которой считалось, что это — народная сказка, обработанная в 1915 году Блоком. Кроме того, в докладе Шумихина затронут вопрос о происхождении некоторых стихотворных текстов, традиционно приписываемых Блоку.

— В сентябре 1986 г. орденом «Знак Почета» была награждена за свой многолетний труд старший археограф ЦГАЛИ Нина Романовна Яценко. Сорок лет она работает в архиве, занимается научным описанием документов личных фондов. Ее усилиями введены в научный оборот ценнейшие литературно-исторические источники, находившиеся в архивах В. В. Вишневского, Е. Л. Дзигана, А. П. Довженко, Л. В. Кулешова, В. И. Пудовкина, М. М. Штрауха, С. М. Эйзенштейна и многих, многих других выдающихся писателей и деятелей искусства. Фонды, прошедшие через ее талантливые руки, обработаны не только быстро, но и на самом высоком научном уровне. По результатам конкурса работ, выполненных за XI пятилетку, составленной ею описи фонда М. М. Штрауха и Ю. С. Глизер присужден почетный диплом. Человек доброжелательный, она с постоянной готов-

ностью передает молодым сотрудникам свой богатый опыт работы с документами, обучает их методике архивного дела.

Читатели сборника «Встречи с прошлым» уже могли познакомиться с подготовленными Н. Р. Яценко обзорами таких значительных фондов, как фонды В. В. Вишневого и М. М. Штрауха.

— ЦГАЛИ СССР, являясь научно-исследовательским учреждением, принимает активное участие в разработке теоретических и методических проблем архивоведения. В соответствии с планом развития архивного дела в СССР на 1976—1980 годы по заданию Главархива СССР ЦГАЛИ СССР осуществил разработку 1-го этапа научной темы «Развитие критериев определения источников комплектования Государственного архивного фонда СССР» по отрасли «культура», а в текущей пятилетке продолжает разработку этой темы по учреждениям системы Госкино СССР. Работа ведется под руководством ВНИИДАД совместно с архивными учреждениями союзных республик: Грузинской ССР, Киргизской ССР, Украинской ССР, Эстонской ССР. ЦГАЛИ СССР является ответственным исполнителем. Отрасли «культура» и «кино» очень многоплановы и включают широкий круг учреждений и организаций, деятельность которых необходимо было изучить в процессе исследования. Это органы управления (Министерства культуры, Государственные Комитеты по кинематографии, Управления и отделы исполкомов Совсов народных депутатов), театры, концертные организации, ансамбли, музеи, библиотеки, учебные заведения, культурно-просветительные учреждения, киностудии, редакции журналов. Необходимость разработки указанной темы выдвинута практикой, так как объем документов, образующихся в учреждениях, с каждым годом растет, расширяется и круг учреждений культуры и кино. Это заставляет постоянно работать над совершенствованием методики отбора документов на государственное хранение и критериев определения источников их комплектования. На основе уточненных в результате исследования критериев были составлены примерные списки видов учреждений и организаций культуры, документы которых подлежат и не подлежат приему на государственное хранение, а также методические рекомендации по их применению. Аналогичная работа завершается по системе учреждений Госкино СССР.

— Литературный вечер назывался «ЦГАЛИ открывает свои архивы». Он состоялся 26 мая 1986 года в Большом зале Центрального Дома литераторов им. А. А. Фадеева, был посвящен подготовке 6-го выпуска наших «Встреч» и новым архивным поступлениям. Вечере приняли участие: директор ЦГАЛИ СССР Н. Б. Волкова, сотрудники архива К. Н. Кириленко и С. В. Шумихин, народный артист РСФСР М. М. Козаков, артистка Москонцерта Н. Н. Литвинова и писатель С. А. Баруздин. Н. Б. Волкова подробно рассказала о сборнике, отметила отдельные публикации, фрагменты из которых прозвучали в исполнении Натальи Литвиновой (страницы из дневников Р. М. Хин-Гольдовской) и Михаила Козакова («Парижские воспоминания» А. П. Ладинского).

С. В. Шумихин повесил залу о литературных мистификациях писателя

Бориса Садовского; К. П. Кириленко рассказала о письмах М. А. Булгакова В. В. Вересаеву, недавно поступивших в ЦГАЛИ.

С. А. Баруздин в своем выступлении дал положительную оценку готовящемуся сборнику, а во втором отделении вечера он, как член комиссии по литературному наследию В. С. Высоцкого, рассказал о работе этой комиссии, о материалах личного архива поэта, который в 1982 году передала на государственное хранение в ЦГАЛИ Марина Влади. Михаил Козаков прочитал свои воспоминания о похоронах В. С. Высоцкого и его стихи, рукописи которых хранятся теперь в ЦГАЛИ.

Аудитория была даже не большой, а огромной. Все места в зале были заняты. Более того, проходы, ступени, ведущие на сцену, дверные проемы были запружены зрителями. Не поместившиеся в зале люди сидели в фойе и слушали радиотрансляцию. Во время перерыва организаторам вечера пришлось внести прямо на сцену несколько десятков стульев для зрителей.

А в фойе, перед входом в зал, весь вечер находилась наша выставка. Архивные документы иллюстрировали произносимое со сцены. В перерыве зритель увидел на ней фотографии И. А. Бунина, К. Д. Бальмонта, А. П. Ладинского, Б. А. Садовского, Р. М. Хин-Гольдовской, В. С. Высоцкого, рукописи их произведений, письма, дневники.

— 8—12 сентября 1986 года в городе Марбахе (ФРГ) состоялось очередное заседание Комитета архивов литературы и искусства Международного Совета архивов. В его работе участвовали представители архивных учреждений ЧССР, ФРГ, СССР (директор ЦГАЛИ — Н. Б. Волкова), Финляндии, Австрии. На обсуждение был вынесен вопрос о культурно-просветительной деятельности архивов литературы и искусства. Каждым членом комитета было подготовлено сообщение, характеризующее работу представляемого им учреждения в этой области.

В результате проведенного обсуждения были приняты рекомендации: об усилении культурно-просветительной деятельности архивов в соответствии с условиями каждой страны; о развитии новых форм культурно-просветительной работы в тесном сотрудничестве со средствами массовой пропаганды (радио, телевидение, кино); о расширении публикации документов в целях создания полноценной источниковой базы для культурно-просветительной деятельности; о подготовке сборников популярного характера, факсимильном воспроизведении текстов, тематических подборках диапозитивов и фотокопий для широкого круга читателей и особенно — преподавателей; об активизации проведения выставок документов, преимущественно в факсимильных копиях.

Участникам заседания была предоставлена возможность ознакомиться с работой архивных и музейных учреждений ФРГ. Были организованы посещения Немецкого литературного архива и Национального музея Шиллера в Марбахе, Музея писателя Ю. Кернера в Вайнсберге и Музея поэта Ф. Гельдерлина в Тюбингене.

Следующее заседание Комитета должно состояться в сентябре 1987 года в Москве. Его тема — «Подготовка документальных и справочных изданий».

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Юрий Александрович Красовский был инициатором создания сборника «Встречи с прошлым» и его горячим энтузиастом. Ни один обзор, ни одна публикация, ни одно даже самое короткое сообщение не проходило мимо его чуткого, опытного редакторского глаза. Он всегда стремился привлечь к работе самый широкий круг молодых авторов, он хотел, чтобы сборник увлек читателя, чтобы архивные документы заиграли самыми живыми красками. И его желания осуществились, об этом говорят многочисленные письма читателей, полные теплых благодарственных слов авторскому коллективу сборника.

Свою литературную деятельность Ю. А. Красовский начал в газете «Труд», затем работал в издательстве политкаторжан. С 1937 по 1941 год Ю. А. Красовский — научный сотрудник Государственного литературного музея, которым руководил В. Д. Бонч-Бруевич. В годы Великой Отечественной войны находился в составе действующей армии, награжден боевыми медалями. С 1 января 1946 года Юрий Александрович работал в ЦГАЛИ СССР.

Первые литературные работы Ю. А. Красовского относятся к концу 1920-х годов. Разнообразны темы его научных интересов: от изучения «Слова о полку Игореве» до подготовки к печати сочинений классиков отечественного кино.

Значительный вклад внесен Ю. А. Красовским в изучение истории русского освободительного движения и истории русской литературы.

Велика заслуга Ю. А. Красовского в пополнении ЦГАЛИ ценнейшими архивами деятелей отечественной культуры. В значительной степени благодаря именно его усилиям в ЦГАЛИ стали поступать архивы выдающихся деятелей советского кино: С. М. Эйзенштейна, А. П. Довженко, В. И. Пудовкина и многих, многих других.

Постоянный член научного совета ЦГАЛИ, член экспертно-проверочной комиссии и редсовета, Ю. А. Красовский немало способствовал развитию научно-издательской деятельности архива. Два популярнейших издания ЦГАЛИ — сборник «Встречи с прошлым» и «Путеводитель» обязаны своим возникновением Ю. А. Красовскому.

В последние годы жизни он продолжал работать дома над этими изданиями. В день его внезапной кончины 6 марта 1987 года на его письменном столе были аннотации для нового выпуска «Путеводителя» и публикации, которые войдут в готовящийся 7-й выпуск сборника «Встречи с прошлым». Он как бы передал эстафету этих изданий молодым сотрудникам архива, которых сам воспитывал, передавая им свой огромный опыт архивной работы в самых разных ее аспектах.

Светлая память о Юрии Александровиче Красовском сохранится в сердцах тех, кто его знал.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрамский И. П. 204
 Аброскина И. И. 132, 473
 Адамович И. А. 137, 146—149
 Айвазовский И. К. 460
 Айналов Д. В. 396
 Айхенвальд Ю. А. 466
 Аксенов В. Н. 447
 Алабян К. С. 265, 274
 Александр I 17, 23, 318
 Александр II 314
 Александр III 110, 131
 Александров А. Н. 470
 Александров Г. В. 471
 Александров Г. Ф. 448—450
 Алексева-Фальк К. К. 172, 175
 Алигер М. И. 446, 461
 Алпатов М. В. 292, 295
 Алтаев Ал. (Ямщикова М. В.) 54, 55, 384
 Алтаузен Д. М. 435, 443
 Алымов С. Я. 435, 447
 Альвинг А. А. 150
 Альшванг А. А. 192, 194
 Алябьев А. А. 40
 Амиров Ф. М. 285, 289
 Ангарский Н. С. 70, 79
 Андерсен-Нексе М. 469
 Анджелико Б., итал. живописец 177
 Андреев В. В. 130
 Андреев Л. Н. 70—72, 76, 77, 157, 314, 467
 Андреева А. И. 76
 Андреева М. Ф. 72
 Андрианова О. Л. 164, 249, 463, 472
 Андросов М. Т. 433
 Андроников И. Л. 9, 20, 42
 Анна Ярославна, королева Франции 215, 216
 Анненский И. Ф. 154, 157—159, 162, 295, 301
 Ансело Ж.-Ф. 26, 30
 Ансерме Э. 230, 232, 236—238
 Антермейер Л. 332
 Аптокольский П. Г. 251
 Анурин А. 453
 Апеллес 306
 Арапов А. А. 125
 Арбузов А. Н. 358, 359, 412, 430, 431
 Ардов В. Е. 206
 Арзуманова Н. А. 462
 Аристотель 100
 Аркин Д. Е. 470
 Арнольд Н. В. 118
 Арнштам Л. О. 466
 Архаровы 17
 Архипов А. Е. 388, 402
 Архиппов Е. Я. 150—163
 Арцыбашев М. П. 70, 74, 75
 Асафьев Б. В. 230, 446, 447
 Ассев Н. Н. 297, 448
 Асмус А. Б. 292, 299
 Асмус В. Ф. 292, 298
 Ауслендер С. А. 154
 Афиногенов А. Н. 450
 Ахматова А. А. 116, 118, 144, 162, 228, 463, 467
 Ахметели А. В. 192, 200
 Ашукин Н. С. 118, 119
 Бабанова М. И. 9, 12, 358—380, 448, 466
 Бабенчиков М. В. 384
 Баграмян И. Х. 444
 Багрицкий В. Э. 443, 446
 Багрицкий Э. Г. 469
 Баженов Н. Н. 85, 98
 Байрон Д. 47, 49, 113
 Балиев Н. Ф. 117, 232, 243, 244
 Балтрушайтис Ю. К. 112, 113, 125
 Бальзак О., де 219, 311
 Бальмонт К. Д. 12, 101, 103, 105, 107—109, 113, 124, 125, 157, 180, 214, 216, 217, 223—227, 471, 476
 Бальмонт М. К. 226
 Баракки, антрепренер 68
 Баранов Н. А. 96
 Барант Э. 20
 Баратынский Е. А. 45
 Барбиеролли Д. 272
 Барбюс А. 469, 470
 Бармаш И. В. 283
 Барнет Б. В. 471
 Барсова В. В. 460
 Барт Г. 322
 Бартенева П. И. 18, 123
 Баруздин С. А. 475, 476
 Басов О. Н. 251—253, 255, 258
 Батеньков Г. С. 120
 Бауман Н. Э. 84, 85, 97, 98
 Бах И.-С. 284, 290

- Бахман Г. 108
 Баян Вадим (Сидоров В. Н.) 136
 Бедный Демьян (Придворов Е. А.) 78—80, 204
 Безыменский А. И. 444
 Бек А. А. 441, 446, 466
 Беккет С. 360, 375—377, 379
 Белинский В. Г. 49, 96
 Беллини В. 67
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 73, 112, 113, 122, 124—126, 151—153, 162, 182, 185, 301, 312, 467, 471, 473
 Бельвиль, пианистка 38
 Беляков, бутафор 424
 Бендина В. Д. 307, 315
 Бенкендорф А. Х. 26, 38, 39
 Бенуа А. Н. 470
 Бень Е. М. 99, 474
 Беранже П.-Ж. 47, 448
 Берг А. 324, 328
 Берггольц О. Ф. 292, 298
 Бергер Ф. 54
 Берк Э. 343
 Бернес М. Н. 471
 Берновская Н. М. 360, 369, 379
 Берсенеv И. Н. 190, 473
 Берталотти, итал. певец 61, 63, 64
 Бестужев Н. А. 41
 Бетховен Л., ван 93, 329
 Бирман С. Г. 470, 473
 Блантер М. И. 445
 Блейк У. 353, 354
 Блинов С. Г. 180
 Блок А. А. 113, 116, 120, 123, 127, 136, 150—153, 159, 162, 182, 194, 293, 295, 301, 326, 460, 467, 471, 474
 Блудова А. Д. 17
 Блуменфельд Ф. М. 322
 Блюменталь-Тамарина М. М. 426
 Боборыкин П. Д. 123, 126
 Бобров Н. Н. 453
 Боден, фр. публицист XVI в. 154
 Богомазов С. М. 412
 Бодлер Ш. 126
 Бодэн Ж. 98
 Бойчук М. Л. 192, 194
 Бойчук Т. Л. 192, 194
 Бок А. Р., фон 389
 Болеславский Р. В. 252, 256
 Большаков И. Г. 440
 Бондарчук С. Ф. 354
 Бонди С. М. 423
 Бонч-Бруевич В. Д. 70, 77, 78, 80, 119, 477
 Борис Годунов 413
 Борисов-Мусатов В. Э. 125
 Боровский А. К. 230, 244
 Боткина М. П. 47
 Боттеро, итал. певец 68
 Боттичелли Сандро 110, 369
 Боцяновский В. Ф. 125
 Бочкарев 437
 Брамс И. 329
 Бранд М. 232
 Браницкий К. В. 20
 Брехт Б. 190
 Брокгауз Ф. А. 72
 Бронников, рус. певец 59
 Бруштейн А. Я. 433
 Брюллов К. П. 131
 Брюсов В. Я. 12, 99—115, 117, 121, 123—125, 127, 128, 136, 144, 157, 467
 Брюсов Я. К. 101, 102, 107, 123
 Брюсова И. М. 101, 103, 104, 114
 Брюшков Ю. В. 228
 Брянцев А. А. 428
 Буиньский, граф 26, 35
 Булгаков А. Я. 25, 40
 Булгаков В. Ф. 454, 455
 Булгаков К. А. 39
 Булгаков К. Я. 40
 Булгаков М. А. 163, 467, 472, 473, 476
 Бунин И. А. 12, 70, 71, 108, 214—223, 226, 227, 467, 476
 Бунина А. П. 222
 Бургман 274
 Бурлюк В. Д. 133, 134, 136, 139, 140
 Бурлюк Д. Д. 133, 134, 136, 139, 140
 Бурцев А. Е. 42
 Бурячок И. М. 192
 Бьёрнсон Б. 197, 202
 Бюдель, рус. певица 59
 Вагнер Р. 268, 290
 Валуев П. А. 19, 20
 Валуева М. П. 19
 Вальдор Э. (Мерсеро А.) 120, 125
 Васильенко И. Д. 430
 Васильев А. А. 360, 361, 375—377, 379
 Васильев Вс. Н. 160
 Васильев С. А. 435
 Васильева Е. И. (Черубина де Габриак) 153—163
 Васильевы, братья (Васильев Г. Н., Васильев С. Д.) 471
 Василько В. С. 192, 201
 Васнецов А. М. 126
 Васнецов В. М. 394, 395, 398, 402
 Вассерман Д. 369
 Ватто А. 172

- Вахтангов Е. Б. 199, 249—254, 256—259
 Вахтангов С. Е. 312
 Вачнадзе Нато 471
 Вебер К.-М., фон 26
 Вега Карпыо (Лопе де Вега) Л.-Ф., де 358
 Вегнер В. Н. 425
 Вейгель Е. 190
 Веймар Л. (см. Лево-Веймар Ф. А.)
 Веласкес Диего 172, 404
 Вельяминов, лейб-медик 77
 Вениг К. Б. 389
 Вергилий 53
 Верди Дж. 55
 Верейский О. Г. 446
 Вересаев В. В. 125, 467, 468, 473, 476
 Вересов Ф. С. 425
 Верещагин В. В. 384
 Вержбицкий Н. К. 69—81
 Верлен П. 219, 297
 Вермер (Вермеер) Делфтский 172
 Вернов, протоиерей 423
 Вертов Дзига (Кауфман Д. А.) 190, 466
 Верхарн Э. 114
 Вершигора П. П. 446, 466
 Веселовская А. А. 83, 86
 Веселовский Ал.-др Н. 154
 Веселовский Ал. Н. 83, 86
 Веснин В. А. 470
 Виардо П. 21
 Виельгорские 18
 Виельгорский Матв. Ю. 21
 Вилькина Н. М. 359
 Вильшанский М. 192, 195
 Вильям Девонширский, герцог 38
 Вильямс П. В. 433
 Виноградов В. В. 117
 Виноградов П. Г. 99, 105
 Винчестеры 275
 Вирта Н. Е. 469
 Вишневецкая С. К. 231, 411, 455
 Вишневский В. В. 231, 447, 455, 456, 469, 471, 474, 475
 Влади М. 476
 Водяницкая Г. В. 471
 Войцеховский Т. 27
 Волков Л. А. 409, 420
 Волкова Н. Б. 435, 460, 462, 465, 470, 473, 475, 476
 Волконский П. М. 26, 38, 39
 Волошин М. А. 112, 114, 120, 153, 154, 157—160, 162, 182, 399, 467, 469
 Вольнов И. Е. 183—185
 Воровский В. В. 80
 Воронов И. Д. 418, 433
 Воронский А. К. 166, 183, 185
 Ворошилов К. Е. 264
 Воскресенский К. П. 383, 388
 Врубель М. А. 124, 171, 404
 Вульф В. Я. 361, 364, 367
 Вучетич Е. В. 349
 Высоцкая Н. М. 463
 Высоцкий В. С. 463, 472, 476
 Вяземская В. Ф. 18, 24, 25
 Вяземские 18
 Вяземский П. А. 9, 18, 19, 21, 23—40
 Габбе Т. Г. 433
 Габричевский А. 462
 Гагарин Г. Г. 19, 20
 Гагарин И. С. 19, 20
 Гагарин Ю. А. 356
 Газенклевер В. 200
 Гайдар (Голиков) А. П. 435, 441, 443, 444
 Ганская Е. 213
 Гарин Э. П. 469
 Гаркави М. Н. 436
 Гарун Аль — Рашид (Харун Ар — Рашид) 265, 281
 Гаршин В. М. 170, 314
 Гаспарова Е. А. 261
 Гауптман Г. 83
 Гафиз (Хафиз) 47, 166
 Ге Н. Н. 169
 Гегель Г. 313
 Гедике А. Ф. 448
 Гейман Э. В. 232, 237
 Гейне Г. 46, 60, 113, 194, 469
 Геккери Л. 18
 Гельдерлин Ф. 476
 Гендель Г. 271
 Георгиев К. 464
 Георгиевская А. П. 360, 369
 Гервинус Г. 122
 Герострат 135
 Герцен А. И. 113
 Герштейн Э. Г. 20
 Гёте И.-В. 21
 Гиацинтова С. В. 190, 471, 473
 Гилельс Э. 323
 Гинзбург А. И. 470
 Гинзбург Г. Р. 228
 Гинцбург И. Я. 131
 Гиппиус В. В. 110
 Гиппиус Э. Н. 113, 162
 Гитлер А. 276, 280
 Главче, врач 317
 Гладков А. К. 309, 460, 469

- Гладковская К. 27
 Глазков Ю. Н. 460
 Глазунов Л. С. 425
 Глазунов (Глазник) О. Ф. 12
 Глизер Ю. С. 469, 474
 Глинка М. И. 54, 55
 Глиэр Р. М. 284, 285, 287—289, 470
 Глоцер В. И. 466
 Гнедич Н. И. 50
 Гнесин М. Ф. 470
 Гоген П. 191, 460
 Гоголашвили В. 427
 Гоголь Н. В. 18, 113, 117, 126, 166,
 191, 194, 196, 243, 308, 309, 314,
 358, 404, 415, 463
 Годовский Л. 322
 Гозенпуд А. А. 472
 Гойя Ф. 197, 108, 172
 Голейзовский К. Я. 199
 Голицин Б. Д. 20
 Голицина Т. В. 40
 Головин А. Я. 158
 Гольдовский О. Б. 82, 84, 90, 92—
 94, 98
 Гольдони К. 171
 Голлербах Э. Ф. 150
 Гомер 225, 329, 467
 Гончаров А. А. 359, 363
 Гончарова А. Н. 19
 Гончарова Н. С. 466
 Горацій 47—49, 53
 Горбатов Б. Л. 445—447
 Горелов С. И. 195
 Горемыкин И. Л. 77
 Горностаева В. В. 323
 Горовиц В. С. 245
 Городецкий С. М. 118, 180, 183, 184
 Горчаков Н. М. 307, 470
 Горький Максим 70—72, 74, 75, 81,
 84, 94—97, 183, 192, 206, 207, 306,
 308, 320, 321, 340, 383, 398, 460
 Горюнов А. И. 251, 253, 258
 Горяев В. Н. 349
 Готовцев В. В. 429
 Гофман В. В. 112, 124
 Гофман Э.-Т.-А. 152
 Грабарь И. Э. 112, 113, 126, 346, 399
 Грассо Д. 195
 Грибоедов А. С. 44, 45, 426
 Грильпарцер Ф. 103, 197
 Грин А. С. 70, 76, 467
 Гриневская И. А. 131
 Гринченко Б. Д. 193
 Грипич А. Л. 145
 Громов М. П. 307
 Громова У. М. 454
 Гроссман В. С. 445—447, 453, 469
 Грот Н. Я. 113
 Грот Я. К. 46, 49—53
 Грубе В. Ф. 67
 Губанов Л. И. 360, 369
 Губерт, певица 59
 Гудзенко С. П. 444, 447, 457
 Гудзь Г. И. 291, 292, 300, 304, 305
 Гудкова В. В. 472
 Гумбольдт А. 26, 32
 Гумилёв Н. С. 128, 153, 154, 158—
 160, 181, 182
 Гуро Е. Г. 134, 140, 163
 Гусев В. М. 448
 Гусева Н. Г. 416
 Гюго В. 113, 225
 Гюнтер И. 158
 Давид, итал. певец 26, 30
 Давыдов В. Н. 195
 Давыдов Д. А. 21
 Давыдов Д. В. 116
 Давыдов Р. Д. 21
 Давыдовы 73
 Далматов В. П. 120—122, 127
 Данин Д. С. 465
 Дановская З. Н. 412
 Данте А. 329, 404
 Дарвин Ч. 203, 313
 Дагкомьжский А. С. 55
 Дворникова Л. Я. 46
 Девойод Ж. 384
 Дейкун Л. И. 448
 Дейч А. И. 190—203
 Деларош И. 40
 Делоне Р. 191
 Дельвиг А. А. 41
 Дельсон В. Ю. 322
 Демидов Н. Д. 387
 Дени В. Н. 204, 435, 446
 Деникин А. И. 214
 Депре Жоскен — см. Жоскен Депре
 Державин Г. Р. 49, 117
 Держинская К. Г. 405
 Джалиль М. М. 444
 Джинс Дж. 324, 331
 Джорджетти, итал. певец 66
 Джорджоне 308, 313
 Дзиган Е. Л. 471, 474
 Дикий А. Д. 373, 451
 Диккенс Ч. 194, 313
 Дисней У. 285
 Дмитриев В. В. 433
 Дмитриева Е. И. — см. Василь-
 ева Е. И.
 Дмушевский Л.-А. 26, 35

- Добин Е. С. 207
 Добровская А. В. 467
 Добронравов Л. М. 130
 Добужинский М. В. 470, 473
 Довженко А. П. 192, 446, 474, 477
 Долгорукий А. Н. 20
 Долгорукий С. В. 20
 Долгоруков П. В. 18
 Долматовский Е. А. 445
 Донато 198
 Донатов И. А. 470
 Дорошевич А. М. 364
 Достоевский Ф. М. 89, 110, 146, 159,
 301, 308, 312, 314, 316, 329, 352,
 358, 362, 363, 399, 404
 Дохтуров (Докторов) С. Д. 19
 Дохтурова М. П. 19
 Дрезгунова Н. К. 467
 Дреземейер И. Е. 101
 Дрейден С. Д. 462
 Дрейфус А. 111
 Дубов Н. И. 465
 Дудин В. Ф. 409
 Дуйчев И. 464
 Дурбин Д. 284
 Дурнов М. И. 108
 Дурново П. Н. 97
 Дурылин С. Н. 169—179, 384—387,
 393, 399—407, 466
 Дэрион Д. 359
 Дюбо Ж. 235, 236
 Дюпон 275
 Дюран 59
- Еврипид 154**
 Евстигнеева А. Л. 332
 Егорова, актриса 88
 Екатерина II 49, 117
 Елисеев К. С. 470
 Емельянов-Коханский А. Н. 102, 105
 Енгибаров Л. Г. 470
 Епишин Г. И. 358
 Еремеев К. С. 204
 Еремин Д. И. 445
 Есенин С. А. 12, 137, 164—168, 293,
 301, 314
 Есенина А. А. 167
 Есенина Е. А. 167
 Есипова О. Д. 472
 Есипова Р. Д. 471
 Ефанов В. П. 435
 Ефимов Б. Е. 204
 Ефимов И. С. 470
 Ефремов О. Н. 11—14, 360, 369, 374,
 375, 377, 413—418, 429, 433
 Ефрон И. А. 72
 Ещенко М. М. 425
- Жаров А. А. 456
 Жданов Г. С. 473
 Жевержеев Л. И. 135
 Жеймо Я. Б. 471
 Жерве Н. А. 20
 Жизнева О. А. 471
 Жоскен Дебре 324, 328
 Жуков Г. К. 458
 Жуков Л. А. 470
 Жуков Н. Н. 435
 Жуков Ю. А. 215
 Жуковский В. А. 19, 24, 29
 Журавлев Д. Н. 252, 255
 Журов П. А. 181—183, 187
- Забелин И. Е. 123
 Заборовская Т. А. 359, 365, 366
 Заборовский Ф. 347
 Завадский Ю. А. 251—253, 259, 361,
 373, 469
 Зайончек А. Я. 26, 35
 Зайцев А. Д. 41, 460, 470
 Зайцев В. А. 470
 Зак А. 433
 Закушняк А. Я. 470
 Зангери, певица 67, 68
 Заньковецкая М. К. 384, 388
 Заславский Д. И. 449
 Захава Б. Е. 12, 249—260
 Захаров В. Г. 452
 Захарчук Е. 192
 Зверева Н. А. 358, 365
 Зворыкин А. 452
 Зегерс А. 190
 Зеленина М. Н. 383, 386
 Земсков В. Б. 354
 Зенгер Г. Э. 113
 Зильберштейн И. С. 466
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 125
 Злобин С. П. 454
 Зноско-Боровский Е. А. 159, 160
 Змойро Э. П. 433
 Зозуля Е. Д. 435
 Золотницкий Д. И. 472
 Золотченко 437
 Зонина Е. А. 361, 377
 Зонтаг Г. 40
 Зощенко М. М. 204—213, 308, 311,
 312
 Зубатов С. В. 92
 Зыкова С. В. 204
- Иванов А. А. 173, 176, 177, 404
 Иванов В. В. 423
 Иванов Вс. В. 185
 Иванов В. И. 435
 Иванов В. С. 446

- Иванов Вяч. И. 112, 113, 120, 125, 126, 150, 151, 153, 157, 158, 162, 182, 312
- Иванов-Грамен Н. К. 204
- Иванова К. П. 456, 457
- Иванова М. С. 473
- Ивантер Б. А. 436, 453, 459
- Игнатович Г. Г. 192, 201
- Игнатъев А. А. 308, 318
- Иксуль фон Гилленбанд В. И. 77, 384
- Иловайский Д. И. 129
- Ильинский И. В. 228
- Ильф И. А. 10, 265, 271, 274, 278, 280
- Инбер В. М. 190, 291, 453, 456, 469
- Иогансон Б. В. 338, 435
- Иорданский Н. И. 70, 75, 78—80
- Иофан Б. М.
- Ипполитов-Иванов М. М.
- Ирошникова И. И. 421
- Исаков И. С. 10, 261—282, 453, 458
- Исаков С. Е. 261
- Исакова (Лауэр) И. А. 261
- Исакова О. В. 261—282
- Исаковский М. В. 301, 452
- Кабалевский Д. Б. 433, 445
- Каверин В. А. 42, 43, 150, 430, 433
- Каган Р. П. 133
- Казакевич Г. О. 451, 452
- Казакевич Э. Г. 451, 452
- Казанский Б. В. 43—45
- Казин В. В. 231, 245
- Кайзер Г. 197
- Кайм Ж. 172, 173
- Калидаса 223
- Каллаш В. В. 122
- Кальдерон де ла Барка 108
- Кальцолари Э. 59
- Каляев И. П. 85
- Каменский В. И. 135, 136
- Камратов В. И. 359, 363
- Канкрин Е. Ф. 26, 34
- Кант И. 126, 313
- Караваева А. А. 469
- Карамзин А. Н. 18
- Карамзин Н. М. 49
- Карамзина С. Н. 19
- Карл, принц прусский 38
- Кармен Р. Л. 440, 441
- Карпов П. И. 130
- Касаткин Н. А. 397
- Кассиль Л. А. 431, 433
- Катаев В. П. 320, 321, 420, 430, 433
- Каталани А. 25, 36
- Катанян В. А. 137, 138, 148
- Катилина 151, 152
- Катулл 53, 123
- Кафка Ф. 216, 220
- Кацман Е. А. 470
- Качалов В. И. 165, 308, 315, 316 460
- Кварталова А. И. 83, 86, 88
- Кедрин Д. Б. 436, 445
- Кент Р. 10, 12, 332—357
- Кент С. 333, 336, 339, 343, 352, 356
- Керенский А. Ф. 218
- Кернер Ю. 476
- Киплинг Дж. Р. 352
- Кириленко К. Н. 408, 460, 467, 470, 473, 475, 476
- Киров С. М. 164
- Киселев В. А. 470
- Клабуновский Б. И. 22
- Клеопатра 102
- Клемперер О. 240
- Клиберн (Клайберн) Х. Л. 290
- Климовицкий А. И. 472
- Клычков А. Н. 180
- Клычков С. А. 180—189
- Ключевский В. О. 85
- Кнебель И. Н. 113
- Кнебель М. О. 9, 12, 358—380, 409, 413, 414, 416, 418, 433, 434, 470, 473
- Кноблок Б. Г. 418
- Ковалевский И. 192, 195
- Коваленко П. Т. 192, 195
- Коган П. С. 104, 105
- Кожебаткин А. М. 128
- Кожевников В. М. 435
- Козаков М. М. 475, 476
- Козинцев Г. М. 471
- Козицкий П. И. 192, 194, 201
- Козлов И. И. 39
- Козлова М. Г. 358, 472
- Кокорин В. Д. 470
- Колесаев В. С. 409, 418, 423, 434
- Коллоди К. 424
- Колосова Э. В. 467
- Комаровский В. А. 163
- Комиссаржевская В. Ф. 54, 135
- Комиссаржевский Ф. П. 54, 59
- Кондратьев Г. П. 58, 59
- Коневской И. И. (Ореус И.) 108
- Конёнков С. Т. 402
- Кони А. Ф. 95
- Консовский А. А. 366
- Константин Константинович, вел. кн. 78, 79
- Константин Павлович, вел. кн. 24, 26, 35, 37
- Кончаловский П. П. 346
- Коперник Н. 327, 328

- Коренева К. П. 425, 433
 Корни А. Д. 403, 405
 Корни П. Д. 349, 403, 405, 407
 Корицкий Ю. К. 425
 Корнейчук А. Е. 449
 Корнилов Л. Г. 262
 Коровин К. А. 460
 Коровниковы 437
 Королева Н. Г. 306
 Короленко В. Г. 74, 469
 Корольчук А. И. 192, 195
 Коростылев В. Н. 415, 433
 Корш Ф. Е. 113, 128
 Коршунова В. П. 228, 470
 Космодемьянская З. А. 446, 454
 Косова (Кюхельбекер) Ю. В. 41, 42
 Котрелев Н. В. 26, 461, 466
 Кочетков А. С. 150
 Крамской И. Н. 169, 384, 389
 Крандиевская А. Р. 75
 Красовский Ю. А. 69, 460, 470, 477
 Крендель Ф. А. 462
 Кречетов Сергей (Соколов С. А.) 123, 125
 Кроммелинк Ф. 358
 Кропоткин П. А. 70, 80
 Кругликова Е. С. 405, 406
 Крученых А. Е. 134, 139, 147, 435
 Крушельницкий М. М. 197
 Крылов И. А. 44, 45, 124, 223
 Крымов Н. П. 346, 384
 Крымов Ю. С. 435, 443
 Крымова Н. А. 462
 Крэг Г. 191
 Крюков Д. Л. 47
 Кторов А. П. 361, 368
 Кудрявцева А. Н. 425
 Кузмин М. А. 130, 153, 154, 158—160, 162, 182
 Кузнецов И. К. 433
 Кузнецов С. Л. 196
 Кукрыники (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) 435
 Кулешов Л. В. 474
 Кулиш М. Г. 197, 198
 Кульбин Н. И. 131, 134, 135, 142
 Куприн А. В. 172
 Куприн А. И. 69—76, 79, 214, 216, 467
 Куприна Е. М. 80
 Куприна Л. А. 77, 81
 Куприна-Иорданская М. К. 69—81
 Куприянова М. Г. 416, 433
 Купченко В. П. 160
 Курбас Лесь 12, 190—203
 Курбе Г. 173, 176, 177
 Курочкина К. П. 428
 Курсинский А. А. 103—105, 108, 125
 Кустодиев Б. М. 402
 Кутищева А. В. 54
 Кутузов М. И. 19, 465
 Кэмрад С. С. 137, 147
 Кюхельбекер В. К. 12, 41—45
 Кюхельбекер М. В. 45
 Кюхельбекер М. К. 41
 Ладинский А. П. 214—228, 475, 476
 Ладыженская 20
 Ланг А. А. (Миропольский А. Л.) 103, 105, 108
 Лансере Е. Е. 160
 Лапин Б. М. 449
 Ларионов М. Ф. 466
 Лебедев А. К. 470
 Лебедев-Кумач В. И. 204, 444
 Лебле И. М. 322
 Леве-Веймар Ф.-А. 19
 Левинский Й. 83, 87, 88
 Левитан И. И. 383, 384
 Леже Ф. 328
 Леман Б. А. (Дикс Б.) 150—153
 Лемешев С. Я. 448
 Леммерс, де, баронесса 34
 Ленин В. И. 80, 166, 314, 324, 327—329, 417, 426
 Леонардо да Винчи 110
 Леонидзе Г. Н. 188
 Леонов Е. П. 359
 Леонов Л. М. 301, 320, 446
 Лермонтов М. Ю. 12, 17—22, 113, 117, 157, 297, 404
 Лесаж А.-Р. 194
 Лесков Н. С. 117
 Лесневский С. С. 462
 Лессинг Г.-Э. 122
 Лещ, военврач 453
 Лжедмитрий I 413
 Ливанов Б. Н. 308, 313
 Лившиц Б. К. 136, 138
 Лида, муз. деятель 285
 Лидин В. Г. 69
 Лидов П. А. 436, 446, 447, 454
 Ликиардопуло М. Ф. 125, 126
 Липовская Е. И. 252, 255
 Ли-Сян-цзы — см. Васильева Е. И.
 Литвинова Н. Н. 475
 Лобанов А. М. 361, 373, 378
 Лобачевский Н. И. 111
 Лозовский Лесь 192, 194
 Лойола И. 156
 Локшина Х. А. 469
 Ломбарделли, итал. певец 67

- Лонгфелло Г.-У. 424
 Лопатина Е. И. 399
 Лоне де Вега см. Вега
 Карпыо Л.-Ф., де
 Лоран, антрепренер 31
 Лохвицкая М. А. 136, 144, 226
 Луговской В. А. 292, 298
 Лужский В. В. 96
 Лузгин М. В. 436, 445, 447, 452
 Лузгина М. И. 452
 Лукка Дж. 63
 Луковский И. В. 421
 Лукомский Г. К. 130
 Лукреций 53
 Лукьянов А. П. 448
 Луначарский А. В. 81, 186—188,
 190, 200, 228, 251, 471
 Лурия А. Р. 368
 Лурье Я. С. 472
 Львов 20
 Львова В. К. 251, 252, 255, 256
 Львова Н. Г. 120, 121, 130, 131
 Львовский М. Г. 415, 433
 Любимова В. А. 409, 426, 433
 Ляуданская Е. В. 252, 255

 Мазини А. 59
 Майков А. Н. 129
 Маккарти Д.-Р. 337
 Маклакова-Нелидова Л. Ф. 399
 Маковская Ю. П. 84, 95
 Маковский В. Е. 392
 Маковский К. Е. 84
 Маковский С. К. 84, 95, 154 158
 Маخشев В. А. 87
 Малибран М. 25, 33
 Малинин Е. В. 323
 Малкин Б. Ф. 80
 Малыш-Федорен М. 192, 193
 Малютин И. А. 204
 Малютин С. В. 383, 402
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 72, 74
 Мамонтов С. И. 383
 Мамонтова Е. Г. 386, 394
 Мамонтовы 401
 Мандельштам О. Э. 192
 Манн Т. 360, 367
 Мансурова Ц. Л. 251
 Мануильский М. З. 204—213
 Марджанов К. А. 190
 Мариенгоф А. Б. 141
 Маркетти, антрепренер 64—66
 Марков П. А. 358, 368
 Маркс К. 75, 166, 313, 324, 327—329
 Мартинсон С. А. 359—362
 Мартов Л. (Цедербаум Ю. О.) 72
 Мартыновская М. И. 390—392
 Марциал 53
 Маршак С. Я. 161, 353, 354, 427
 430, 433
 Марьяненко И. А. 192, 195, 196
 Матисс А. 119, 120, 127
 Матусовский М. Л. 435
 Маяковская О. В. 145
 Маяковский В. В. 9, 12, 132—149,
 162, 242, 293, 297, 301, 304, 308,
 313—315, 354, 467
 Мгебров А. А. 136
 Мейерхольд В. Э. 12, 136—138, 145,
 148, 199, 200, 202, 228—248, 250,
 306, 307, 309—312, 361, 473
 Мейерхольд К. 232
 Мелас, итал. певица 26, 39
 Мельшин Л. см. Якубович П. Ф
 Менк А. И. 386, 395
 Менк В. К. 386, 395, 397, 400, 401, 405
 Менк-Статкевич М. В. 386, 405, 407
 Мережковские 109, 219
 Мережковский Д. С. 107—109, 123
 312
 Мериме П. 308, 309
 Меркурьева В. А. 150, 163
 Мерсеро А.— см. Вальдор Э.
 Метерлинк М. 314
 Мигал С. И. 478
 Микеланджело Буонарроти 396, 404
 Мильтон Д. 21
 Милюков А. Н. 85, 98
 Милюков П. Н. 85, 216, 218
 Минский (Виленкин) Н. М. 108, 109
 Мирбо О. 83, 89, 91
 Митропулос Д. 283
 Митурич С. Ю. 463, 465, 468, 469
 Михайлов А. И. 387
 Михайлов О. Н. 216
 Михайловский Н. К. 74
 Михалков С. В. 411, 418, 433, 435, 448
 Михеев В. М. 383, 397
 Михозле С. М. 190, 439, 462
 Мицкевич А. 47, 227
 Моден Г. К. 26, 38, 39
 Модзалевский Л. Б. 22
 Моисев И. А. 356
 Моисси А. 195, 198, 199
 Мокульский С. С. 412, 413, 415
 Мольер Ж.-Б. 138, 194, 412, 413
 Моор Д. С. 204
 Мопассан Г., де 232, 238
 Моргунова Н. А. 430
 Мордкин М. М. 199
 Морозов И. А. 172, 176
 Морозова М. К. 401

- Москаленко К. С. 458
 Москвин И. М. 307, 314
 Моцарт В.-А. 26, 271, 272, 329
 Моэм С. 324, 329, 360, 365
 Мстиславский С. Д. 469
 Музиль В. Н.— см. Рыжова В. Н
 Музиль Н. И. 83, 87, 88
 Муйжель В. В. 74, 75
 Мур Т. 47
 Мурадели В. И. 324
 Муратов П. А. 112
 Мурильо Б. 110
 Мурский А. А. 196
 Мусоргский М. П. 284
 Муссолини Б. 280
 Мухина В. И. 405, 471
 Мягков Б. С. 473
 Мякотин В. А. 74
 Мясковский Н. Я. 284, 285, 289, 330, 470

 Набоков В. В. (Сирин В.) 216, 220
 Назаров 399
 Назым Хикмет 427
 Нантье-Дидье, певец 59
 Наполеон I 200
 Наполеон III 57, 98
 Нарбут Г. И. 192, 194
 Нариманов Н. Н. 426
 Нарвчатов С. С. 308, 318, 457
 Наседкин А. А. 323
 Неведомский М. П. 70, 75
 Недогонов А. И. 445, 447
 Нейгауз Г. В. 322, 326
 Нейгауз Г. Г. 292, 298, 322—331
 Нейгауз З. Н. 292, 298
 Нейгауз О. М. 322
 Нейгауз С. Г. 292, 298, 323
 Нейман М. С. 418, 427, 433
 Некрасова А. А. 411, 413, 418, 433
 Некрасова М. Ф. 251
 Немирович-Данченко Вл. И. 13, 307, 308, 318, 467, 473
 Неру Д. 416
 Нессельроде К. В. 23
 Нессельроде Ф. К. 23—40
 Нестеров В. И. 387—393, 395, 396
 Нестеров И. А. 387
 Нестеров М. В. 10, 170, 383—407
 Нестерова А. В. 395, 396
 Нестерова Е. П. 386
 Нестерова М. М. 387—393, 395, 396
 Нестерова О. М. 388, 391, 392, 395—397, 400
 Нечасв С. Г. 314
 Низовой П. Г. 185

 Николаева Г. Е. 469
 Николай I 20, 24, 38
 Никольский Б. В. 129
 Никольский Ф. К. 59
 Никольский Ю. С. 230, 232, 235
 Никонова И. И. 387
 Никулин Л. В. 204, 435
 Никулина Н. А. 88
 Нилус П. А. 470
 Нимейер О. 324, 328
 Нинов А. А. 472
 Нисский Г. Г. 348, 349
 Новалис 103
 Новиков А. Г. 445
 Новиков И. 409
 Новиков-Прибой А. С. 185
 Новожилова Г. Г. 433
 Новосильцев Н. Н. 23
 Нольде В. М. 473
 Нордман-Северова Н. Б. 74, 131
 Носов Н. Н. 433
 Ньютон И. 328, 329

 Оборин Л. Н. 12, 228—248, 470
 Овдиенко И. 192, 195
 Овидий 50—53
 О. Генри 271
 Огнев Н. (Розанов М. Г.) 424
 Одоевский А. И. 41
 Одоевский В. Ф. 18
 Озаровский Н. Ю. 453
 Олби Э. 360, 364, 366, 372, 374, 375
 Олдридж А. 54, 56, 57
 Оленины 18
 Олеша (Суок) О. Г. 307
 Олеша Ю. К. 12, 240, 242, 306—321, 469, 471
 Олсуфьев А. В. 83
 Олсуфьев Д. А. 83, 84, 89—94
 Олсуфьева А. М. 83, 89
 Омар Хайям 166
 О'Нил (О'Нейл) Ю. 360, 367
 Оранский В. А. 421
 Орджоникидзе Г. К. 426
 Орленев П. Н. 195
 Орлов Д. Н. 469
 Орлов С. С. 457
 Орлова В. М. 359
 Орманди Ю 290
 Орочко А. А. 251, 255
 Орсо, итал. певец 66
 Ортенберг Д. И. 445, 456
 Осиповы 18
 Островская Р. П. 422
 Островский А. Н. 251, 358, 421
 Островский Н. А. 416, 422

- Остроухов И. С. 397
 Остужев А. А. 444
 Отмер, певица 59, 60
 Охлопков Н. П. 361, 373, 448
- Павлов И. П.** 383, 386, 404, 405
Павлов Н. Ф. 40
Пагани Дж. 66
Паганини Н. 285
Панаева А. Я. 21
Панова В. Ф. 430, 446
Пантелеев Л. (Еремеев А. И.) 430
Пантюхов М. И. 125
Панфилов И. В. 456
Паперный Э. С. 138, 462
Паппе А. Г. 230, 232, 235
Паскевич Ф. И. 20
Паста Д. 25, 36
Пастернак Б. Л. 12, 13, 118, 170, 291—305, 322, 325, 448, 467
Пастернак Л. 446
Пастернак Л. О. 292
Паустовский К. Г. 352, 430, 469
Пахоминов Н. П. 21
Пачини Дж. 26, 36
Педротти, итал. композитор 59
Пейко Н. И. 347
Пейн Т. 353
Первенцев А. А. 471
Перов В. Г. 384, 388—390
Перов Е. В. 433
Персий 53
Перциньски Фр. 113
Перцов П. П. 108, 383, 384, 402
Петкер Б. Я. 360, 369
Петкер Е. Я. 425
Петрарка Ф. 26, 30
Петрелла Э. 64
Петрицкий А. Г. 192, 194, 198
Петров Г. С. 76, 77
Петров Е. П. 10, 264, 265, 271, 274, 278, 280, 436, 443, 445, 453
Петров Н. В. 470
Петропавловская Н. А. 383
Печников Г. М. 413, 416, 433, 462
Пешкова Е. П. 320
Пикассо П. 328
Пилитович С. 137
Пильдон В. П. 437, 438
Пильняк Б. А. 265, 274
Пименов Ю. И. 358, 368, 433
Пионтелли Г. 61, 65, 66
Плавт 53
Пластов А. А. 435
Платон 100
Платонов Х. П. 395
- Платоновы 395**
Плетнев А. А. 436
Плеханов Г. В. 70, 80, 81, 327
Плиний Старший 306
Плотников М. 188
По Э. 308, 319
Победоносцев К. П. 129
Погодин Н. Ф. 358, 411, 412
Поддубный И. М. 74, 75
Поленов В. Д. 392, 470
Половинкин Л. А. 426, 433
Полонский Я. П. 129
Поляков С. А. 112, 113, 125
Полянская М. В. 359
Помяловский И. В. 50
Попов А. Д. 361, 371—373, 378, 437 438
Попов В. И. 410
Попов В. М. 347
Попов Г. Н. 228
Попова Г. И. 467
Попова Н. В. 335—337
Потапова Э. М. 412
Потемкин В. П. 84, 94
Потемкин П. П. 153
Потехина Е. С. 171, 172, 174—176, 178
Потехина Н. М. 172, 176
Поттер П. 110
Правдин О. А. 87
Прахов А. В. 383, 384, 394, 395
Прахова Е. А. 394
Придворов Е. А. — см. Бедный Демьян
Пришвин М. М. 297, 466
Прокофьев А. А. 446
Прокофьев С. С. 229, 232, 234, 236, 243, 245—247, 284—287, 289, 290, 330, 433
Прокофьева (Льюбера) Л. И. 232, 247
Пронин Б. К. 133, 142
Проперций 53
Прудкин М. И. 360, 369
Пряднишников И. М. 388, 389
Птолемей 328
Пудовкин В. И. 458, 471, 474, 477
Пустынин М. Я. 204
Путинцев Н. А. 430
Пушкин А. С. 14, 18, 19, 21, 40—42, 45, 49, 107, 108, 110, 113—115, 117, 128, 129, 144, 159, 166, 167, 186, 227, 266, 297, 308, 309, 399, 413, 414, 417, 426, 429, 430, 460, 465, 468
Пушкин В. Л. 117

- Пушкина Н. Н. 19, 40
 Пыжова О. И. 409, 416, 417, 430, 434
 Пятницкий К. П. 71
 Рабинович И. М. 192, 194
 Равалья, импресарио 61—63
 Равель М. 290
 Радаков А. А. 133, 134, 139
 Радзивилл А.-Г. 26—28
 Радлов Н. Э. 204, 470
 Радлов С. Э. 138, 149
 Раевский И. М. 308, 318
 Разгон Л. З. 465
 Разумный А. Е. 470
 Разумова Е. П. 386
 Райх З. Н. 138, 148, 228—248
 Раневская Ф. Г. 469
 Раппапорт В. Р. 135
 Рассказов А. А. 83, 86
 Раузе В. И. 425
 Раухвергер М. Р. 421
 Рафаэль Санти 110, 120, 173, 177
 Рахманинов С. В. 236, 237, 285
 Рашковская М. А. 169
 Рейзен М. Р. 470
 Рейнхардт М. 191, 198, 199
 Рембрандт 110, 172—174, 177
 Ремизов А. М. 127, 130
 Рено М. 361, 375, 377
 Ренуар О. 176, 177
 Репетто П. 54, 58—61, 63, 66
 Репин И. Е. 74, 121, 131, 169, 170, 470
 Рерих Н. К. 460
 Рикорди Т.-Д. 63
 Рихтер С. Т. 323
 Родари Дж. 412
 Роден О. 328
 Роденберг И. 429
 Рожкова О. В. 465
 Розанов В. В. 108, 129, 130
 Розанов С. Г. 424, 426
 Розов В. С. 411, 415, 418, 433
 Рокотов В. Д. 54
 Роллан Р. 470
 Романенко А. Д. 466
 Романи Ф. 21
 Ромас Я. Д. 332, 334, 339, 340, 342—346, 348, 349, 351, 355—357
 Ромашин А. Р. 359
 Ромм М. И. 264, 470
 Роом А. М. 471
 Росси, граф (отец) 31, 32
 Росси, граф (сын) 25, 31, 32
 Росси, графиня 31, 32
 Россини Дж. 26, 30, 36, 55
 Россинский, художник 125
 Россовский Н. А. 135
 Ростовцев М. И. 81
 Ростовцева С. М. 81
 Ротов К. П. 204
 Рошин Н. Я. 455
 Рубенс П. 110
 Рубинштейн А. Г. 59, 63, 73
 Рубинштейн Ар. 272
 Рукавишников И. С. 70, 73, 74, 150
 Русакова А. А. 386
 Русланова Л. А. 438
 Руссо Ж.-Ж. 308, 316
 Руставели Ш. 188, 217, 225
 Рыжакин Я. Ф. 451
 Рыжов И. А. 88
 Рыжова (Музиль) В. Н. 83, 88
 Рылов А. А. 346
 Рыльский М. Ф. 190
 Рынди́н В. Ф. 433
 Рычков А. В. 17
 Рябушинский Н. П. 103, 120, 125, 126
 Саади 47, 166
 Сабансеев Л. Л. 232, 234—236
 Сабашников М. В. 119
 Сабашников С. В. 119
 Сабуров, партизан 440
 Савелов Л. М. 128
 Савицкий Г. К. 446
 Савицкий К. А. 397
 Саводник В. Ф. 99—115, 470
 Саводник Н. В. 99
 Саводник Н. Н. 114
 Саврасов А. К. 389
 Садовская О. О. 87, 88
 Садовский А. Я. 116, 119
 Садовский М. П. 87
 Садовский Н. К. 191—193, 195—197
 Садовской (Садовский) Б. А. 12, 116—131, 474, 476
 Сажин З. А. 418, 433, 451
 Сазонова Н. А. 437, 438
 Самарина М. Ф.— см. Соллогуб М. Ф.
 Самойлов В. Я. 359
 Сандомирский М. 192, 193
 Сантагано-Горчакова (Мензенкампф) А. А. 9, 54—68
 Сарду В. 194
 Сариотти М. И. 58, 59
 Сарьян М. С. 349
 Сафо (Сапфо) 66
 Сац Н. И. 409, 424—426, 433
 Сарожич К. Г. 425
 Свердлин Л. Н. 469
 Свердлов З. М. 72

- Свердлов Я. М. 72
Светлов М. А. 190, 411, 451
Северянин Игорь (Лотарев И. В.)
132, 133, 136—138, 144, 145, 162,
293, 460
Сезанн П. 173, 176, 177
Сейфуллина Л. Н. 165
Селезнев 449
Сельвинский И. Л. 296, 441, 442
Семевский М. И. 41, 42
Семенко М. В. 192, 201
Сент-Бёв Ш.-О. 96
Серафимович А. С. 453, 467, 471
Сервантес М.-С., де 113, 225, 312,
359
Сергеев-Ценский С. Н. 72, 306, 467
Сергей Александрович, вел. кн. 84,
85, 97
Серматтеи, антрепренер 66
Серов Вал. А. 131
Сечинский А. А. 180
Сигаев А. И. 470
Симонов К. М. 261, 263, 264, 435,
444, 447, 452, 453, 456, 458
Симонов Р. Н. 251, 252, 255, 292, 298
Сириш В. — см. Набоков В. В.
Сиротинская И. П. 291, 464, 466
Ситковецкая М. М. 82, 228, 465, 468
Скирумунт С. А. 75
Скиталец С. Г. 76
Скобельцын Д. В. 339
Сковорода Г. С. 192, 201
Сковородникова С. В. 473
Скриб Э. 194
Скрябин А. Н. 323
Славин Л. И. 441
Словацкий Ю. 191
Слонимский М. Л. 206
Случевский К. К. 109, 110, 112
Смелов В. Ф. 425
Смелянский А. М. 472
Смирнов С. С. 454
Смирнова-Россет А. О. 18
Снытко Н. В. 23
Собинов Л. В. 55, 383, 386, 467
Соболевский С. А. 19
Сойер Р. 347
Соколов С. А. см. Кречетов Сергей
Соколов-Скала П. П. 446
Сократ 99, 100
Соллогуб А. Л. 20
Соллогуб В. А. 17—21
Соллогуб Л. А. 17—22
Соллогуб Л. И. 18
Соллогуб М. Ф. 17, 21
Соллогуб Н. М. 17
Соллогуб С. И. 17
Соллогуб Ф. Л. 17, 20
Соловьев Вл. С. 100, 105, 126, 129
Соловьев М. В. 383
Соловьев М. П. 397
Соловьев С. М., историк 225
Соловьев С. М. 150
Соловьев-Седой В. П. 445
Сологуб Федор (Тетерников Ф. К.)
103, 105, 108—110, 130
Сорокин П. С. 388
Сосина О. П. 238
Софокл 197
Софроницкий В. В. 228, 234
Спадавеккиа А. Э. 428, 433
Спенсер Г. 313
Сперантова В. А. 418, 420, 421, 432,
433
Спрингфилды 275
Средин Л. В. 383, 386, 397, 398
Ставский В. П. 435, 436, 447, 456, 457
Стадникова С. А. 192, 195
Сталин И. В. 450
Станиславский К. С. 13, 95, 172, 179,
249, 250, 252, 253, 257, 367, 374,
417, 418, 430, 473
Старицкий М. П. 191
Статкевич М. В. — см. Менк-Статке-
вич М. В.
Степанова А. О. 360, 369, 370
Степанян Н. С. 346
Степун Ф. А. 127
Стоковский Л. 9, 283—290
Столица Л. Н. 126
Столыпин П. А. 77
Столыпин А. А. («Монго») 20
Стороженко М. Н. 84, 90, 91
Стороженко Н. И. 82—84, 88—91,
93, 96
Страхов Н. Н. 129
Стриндберг А.-Ю. 225
Струве П. Б. 216, 218
Суворин А. С. 107
Суворов А. В. 446
Суворова К. Н. 150
Судейкин С. Ю. 470
Судьбинин С. Н. 95
Сурбаран Ф. 172
Суриков В. И. 126, 169, 404
Сурков А. А. 301, 441—444, 456
Сухаревская Л. П. 361, 367
Сушкевич Б. М. 252, 256
Сырченко Л. Г. 466
Таиров А. Я. 199, 447
Тамберлик Э. 59

- Танюк Л. С. 197
 Тарасенков А. К. 445, 447, 453
 Тарнопольский Я. Е. 205
 Тароватый Н. Я. 125
 Тастевен Г. Э. 125
 Татлин В. Е. 192, 194
 Тацит 225
 Твардовский А. Т. 264, 301, 441, 442, 446, 469
 Тегнер Э. 49
 Телешов Н. Д. 217
 Тибулл 53
 Тиганова Л. В. 466
 Тизенгаузен Е. Ф. 19
 Тимирязев И. С. 19
 Тиняков А. И. 130
 Тициан 172
 Тихонов Н. С. 444
 Товстоногов Г. А. 421, 433
 Тоидзе Н. И. 435
 Толлер Э. 190
 Толмачева Л. М. 360, 369
 Толстая А. Н. 54
 Толстая М. Л. 87
 Толстая С. А. 87
 Толстая Т. Л. 87
 Толстая-Есенина С. А. 165
 Толстой А. Н. 43, 153, 154, 158—160, 448, 467
 Толстой Л. Н. 9, 83, 84, 87—94, 123, 126, 144, 169, 186, 286, 295, 299, 301, 314, 329, 352, 398, 399, 404, 454, 465
 Толстой С. Л. 84
 Толчан А. Я. 352—354
 Толчан Я. М. 332, 334, 340—343, 346—354, 356, 357
 Толчанов И. М. 251, 252, 255
 Топелиус З. 409
 Тосканини А. 283, 319
 Трауберг Л. З. 471
 Третьяковский В. К. 52
 Тренев К. А. 469
 Трескина А. Д. 383, 386, 393, 403, 404
 Третьяков П. М. 384, 393, 394
 Третьяков С. М. 135, 145, 358
 Трифионов Н. А. 462
 Троценко П. И. 456
 Трубецкой С. Н. 100, 105
 Туган-Барановский М. И. 139
 Тулякова В. В. 427
 Тураев Н. О. 253
 Тургенев А. И. 19, 20, 23
 Тургенев И. С. 17, 47, 48, 82, 84, 89, 126, 189, 314, 352, 404
 Турель Д. 285, 286
 Туркуль И. Л. 25, 28, 37
 Туровская М. И. 361, 362, 372—374
 Турчанинова Е. В. 190
 Турчанинова Е. Д. 383
 Турыгин А. А. 383, 389
 Тынянов Ю. Н. 41—45
 Тычина П. Г. 191, 194, 201
 Тышлер А. Г. 192, 203
 Тэн И. 96
 Тэффи Н. А. 216, 219
 Тюдор, итал. певица 26, 30
 Тютчев Ф. И. 113, 123, 124, 404
 Уайет Э. 347
 Уайльд О. 310, 361
 Уильямс Т. 359, 360, 367
 Уитмен У. 124
 Ульянов Н. П. 384
 Урусов А. И. 82
 Усов Д. С. 150
 Успенский В. А. 232, 248
 Утесов Л. О. 466
 Уткин И. П. 435, 436, 443, 444, 456
 Ушаков А. И. 464
 Ушаков В. А. 37, 39
 Фаворский В. А. 470
 Фадеев А. А. 359, 444, 454, 471
 Файко А. М. 358, 361, 373, 469
 Файман Г. С. 472
 Фальк В. Р. 171, 175, 176, 178
 Фальк (Барановская) К. Р. 172, 175, 178
 Фальк Р. Р. 12, 169—179, 462, 463
 Фалья М., де 271, 272, 290
 Фармаковский Б. В. 113
 Федин К. А. 467
 Федоров Е. А. 447, 456
 Теофилактов Н. П. 125
 Феррари, суфлер 64
 Феррари К. 66
 Фет А. А. 12, 46—53, 117, 129, 293
 Фет И. 47
 Фет Ш. 46, 47
 Фиалкова Л. Л. 473
 Фидлер И. И. 180
 Филатов Л. А. 472
 Филиппов В. А. 426
 Философов Д. В. 383
 Филькина Е. Ю. 214
 Финн К. Я. 435, 469
 Фиораванти, итал. певец 59
 Фиоретти, итал. певец 59
 Фирдоуси 166
 Фирсов Н. И. 418

- Флейшер А. Н. 455
 Флобер Г. 324
 Форд Г. 267
 Фореггер Н. М. 192, 193
 Фортини М. 396
 Фофанов К. М. 136, 144
 Фрадкина Е. М. 411
 Франко И. Я. 191
 Франциск Ассизский 169
 Фредерикс Д. П. 20
 Фрид Г. С. 358, 421
 Фридрих-Вильгельм III 31, 38
 Фриче В. М. 104, 105
 Фроленко В. А. 440
 Фрост Р. 352
 Фудель И. 401
 Фурцева Е. А. 355

 Ханзель И. А. 425
 Хапов А. А. 359, 363
 Харджиев Н. И. 134
 Хацревин З. Л. 449
 Хачатурян А. И. 330, 452
 Хемингуэй Э. 460
 Хемницер И. И. 49
 Херст У.-Р. 278
 Хин-Гольдовская Р. М. 9, 82—98,
 475, 476
 Хлебников Велимир 132, 134, 139,
 140, 471
 Хмара Г. М. 252, 256
 Хмелев Н. П. 448
 Хмелик А. Г. 433
 Ховин В. Р. 136
 Ходасевич В. Ф. 117, 182
 Хокусай К. 113
 Холодковский Н. А. 293
 Холодов М. И. 427
 Хоткевич Г. М. 191
 Храпченко М. Б. 451
 Хренников Т. Н. 285, 433, 448

 Цаккони Э. 84, 90, 91
 Цветаева М. И. 118, 182, 294—297,
 304, 373, 374, 460, 469
 Цветковская Е. К. 226, 227
 Цявловский М. А. 118, 119, 121, 122,
 128, 466
 Чагин П. И. 164—168
 Чайковский М. И. 180
 Чайковский П. И. 59, 180, 189, 290,
 329
 Чаковский А. Б. 468, 469
 Чегодаев А. Д. 332, 347, 351
 Черейский Л. А. 18
 Черемных М. М. 204

 Черкасов Н. К. 264, 275
 Черноуцан И. С. 461
 Черный Саша (Гликберг А. М.) 216
 Черных В. А. 463, 467
 Чернышев Н. М. 170, 172, 174, 175
 Чернышев Ю. К. 425
 Чернышевский Н. Г. 48, 470
 Чертков В. Г. 383, 386, 394, 399, 405
 Черубина де Габриак — см. Василь-
 ева Е. И.
 Честертон Г.-К. 265, 266
 Чехов А. П. 70, 71, 90, 123, 194, 314,
 315, 460, 467
 Чехов М. А. 252, 256, 361, 369, 473
 Чехов С. М. 466
 Чиж В. Ф. 113
 Чириков Е. Н. 70, 76, 77
 Чистяков П. П. 389
 Чистякова В. Н. 192
 Чичери, итал. певец 61
 Чудакова М. О. 207, 472
 Чуковский К. И. 121, 131, 132, 138,
 139, 471
 Чуковский Н. К. 445, 469
 Чулков Н. П. 118

 Шадр И. Д. 405
 Шаламов В. Т. 12, 13, 291—305
 Шаляпин Ф. И. 12, 159, 214—218
 Шамардина М. С. 145
 Шамардина С. С. 9, 132—149
 Шамшин П. М. 389
 Шан Б. 347
 Шапорин Ю. А. 433
 Шарден Ж.-Б. 172
 Шаррьер Э. 17
 Шатрова Е. М. 470
 Шах-Азизов К. Я. 410, 414, 418—
 420, 427—431, 433
 Шаховской Д. И. 85, 98
 Шварц Е. Л. 409, 418, 421, 430, 460
 Швейцер А. 324, 331
 Шебалин В. Я. 228—230, 235, 242,
 243, 246, 248
 Шекспир У. 21, 41, 86, 197, 225,
 329, 358, 404, 415, 417, 430
 Шеншин А. А. — см. Фет А. А.
 Шеншин А. Н. 46, 47
 Шенье А.-М. 47
 Шер Б. И. 440
 Шервашидзе А. К. 159, 160
 Шервинский С. В. 424
 Шереметев П. Д. 118
 Шестаков Н. Я. 425
 Шестаков С. Д. 48
 Шефельд 328

- Шехтер М. А. 445
Шешлевич Л. 113
Шик М. Я. 125
Шиллер Ф. 29, 46, 113, 126, 415, 476
Шимановский К. 322
Шифрин Н. А. 192, 194, 412, 433
Шишов И. П. 448
Шкловский В. Б. 43, 44, 307, 451
Шляпкин И. А. 128
Шмаринов Д. А. 435
Шмелев И. С. 470
Шмидт О. Ю. 405, 460
Шмидт П. П. 296
Шмидт С. О. 461
Шницлер А. 194
Шолохов М. А. 321
Шопен Ф. 26, 27, 93, 228, 233, 239, 294, 322, 323
Шопенгауэр А. 53
Шор А. Г. 136, 143
Шостакович Д. Д. 228—230, 239, 241, 246, 248, 284, 285, 289, 290, 329, 330, 446, 448
Шоу Б. 197
Шпет Л. Г. 415
Штейман М. О. 232, 234
Штейн А. П. 471
Штейнер Р. 126
Штейнпресс Б. С. 40
Штидри Ф. 239—241
Штраус И. (сын) 271
Штраус М. М. 308, 317, 469, 474, 475
Шуб Э. И. 471
Шуберт Ф. 237
Шубинский С. Н. 129
Шувалов А. П. 19, 20
Шувалов П. П. 19, 20
Шумилов М. С. 458
Шумихин С. В. 116, 474, 475
Щеголев П. Е. 18
Щедрин Р. К. 285, 289
Щекин-Кротова А. В. 169, 170, 173, 462, 463
Щепкина-Куперник Т. Л. 386, 406
Щербаков А. С. 450
Щипачев С. П. 435, 441, 445
Щукин Б. В. 249—251, 255
Щукин С. И. 172, 176
Щусев А. В. 400, 405, 407
Щуцкий Ю. К. 161
Эдисон Т. 314
Эдуард VII 265
Эйзенштейн С. М. 264, 354, 467, 471, 474, 477
Эйнштейн А. 324, 328, 329, 331
Эйхенбаум Б. М. 22
Экк Н. В. 470
Экстер А. А. 192, 194
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 113, 126, 127
Эль Греко 172
Эмпедокл 203
Энгельс Ф. 324, 327, 329
Эренбург И. Г. 120, 121, 352, 441, 452, 457, 469, 471
Эрлих Я. И. 110
Эфрос А. В. 412, 413, 415, 418, 422, 433
Ювенал 50, 53
Юдин С. С. 405, 406
Южин А. И. 82
Юон Г. 322
Юон К. Ф. 346, 433
Юрезанский В. Т. 454
Юренева В. Л. 190
Юткевич С. И. 471
Яблочкина А. А. 452
Якубович П. Ф. (Мельшин Л.) 74, 79
Ямщикова М. В.— см. Алтаев Ал.
Ян В. Г. 469
Яновская Л. М. 473
Ярослав Мудрый 218
Ярошенко Н. А. 384
Ясинский И. 79
Яхонтов В. Н. 251
Яценко Н. Р. 471, 474, 475
Яшвилль Н. Г. 383

СОДЕРЖАНИЕ

- 9 От редколлегии
- 11 Уважение к преданию. Олег Ефремов
- ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ
- 17 НОВАЯ СТРАНИЦА ИЗ БИОГРАФИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
(*Записная книжка Л. А. Соллогуба*)
Сообщение А. В. Рычкова
- 23 «ЛИВА»
(*Письмо Ф. К. Нессельроде П. А. Вяземскому*)
Публикация Н. В. Снытко
- 41 «ЧТО С РУКОПИСЯМИ БУДЕТ?»
(*Из архива Ю. Н. Тынянова*)
Сообщение А. Д. Зайцева
- 46 «ТРУД ЦЕЛОЙ ЖИЗНИ»
(*Письма А. А. Фета Я. К. Грогу*)
Публикация Л. Я. Дворниковой
- 54 «МНОГО ЗВАННЫХ, МАЛО ИЗБРАННЫХ»
(*Из воспоминаний А. А. Сантагано-Горчаковой*)
Публикация А. В. Кутищевой
- 69 «ЗА ОБЕДЕННЫМ СТОЛОМ»
(*Воспоминания М. К. Куприной-Иорданской в записи Н. К. Вержбицкого*)
Публикация Ю. А. Красовского
- 82 ПРОМЕЛЬКНУВШИЕ СИЛУЭТЫ...
(*Из дневников Р. М. Хин-Гольдовской*)
Публикация М. М. Ситковецкой
- 99 ПОЭТ И УЧЕНЫЙ
(*Воспоминания о В. Я. Брюсове В. Ф. Саводника и письма к нему В. Я. Брюсова*)
Публикация Е. М. Бени
- 116 РОВЕСНИК «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»
(*«Записки» Б. А. Садовского*)
Публикация С. В. Шумихина
- 132 «ПОЭЗИЯ ЕГО ПАРТИЙНА...»
(*Воспоминания С. С. Шамардиной о Вл. Маяковском*)
Публикация И. И. Аброскиной
- 150 НА ЧЕРДАКЕ СТАРОГО МОСКОВСКОГО ДОМА
(*Об архиве Е. Я. Архиппова*)
Сообщение К. Н. Суворовой
- 164 О ЕСЕНИНЕ ВНОВЬ И ВНОВЬ
(*По материалам архива П. И. Чагина*)
Публикация О. Л. Андриановой

- 169 «В ПОИСКАХ СУТИ ИСКУССТВА»
(Письма Р. Р. Фалька С. Н. Дурьлину)
Публикация М. А. Рашковской
- 180 ПЕЧАЛЬ ЗРИМАЯ, ПЕЧАЛЬ ВЕЩАЯ
(О поэте Сергее Клычове)
Публикация С. Г. Блинова
- 190 ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ ТЕАТРОМ
(Воспоминания А. И. Дейча об А. С. Курбасе)
Публикация Е. В. Турчаниновой
- 204 «ПОНЯТИЕ О САТИРЕ Я ИМЕЮ БОЛЕЕ ТВЕРДОЕ...»
(Письма М. М. Зоценко — М. З. Мануильскому)
Публикация С. В. Зыковой
- 214 О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ, И. А. БУНИНЕ, К. Д. БАЛЬМОНТЕ...
(Из «Парижских воспоминаний» А. П. Ладинского)
Публикация Е. Ю. Филькиной
- 228 ИЗ ИСТОРИИ ОДНОЙ ДРУЖБЫ
(Переписка В. Э. Мейерхольда и Э. Н. Райх с Л. Н. Обориньм)
Публикация В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой
- 249 «МЫ ДОЛЖНЫ ВЫДУМАТЬ ЭЛИКСИР ВЕЧНОЙ МОЛОДОСТИ...»
(Письмо Б. Е. Захавы к О. Ф. Глазунову)
Публикация О. Л. Андриановой
- 261 «...ЗАПИСЫВАЛ, ЧТО ВИДЕЛ, СЛЫШАЛ, ЧУВСТВОВАЛ»
(Письма И. С. Исакова — жене)
Публикация Е. А. Гаспаровой
- 283 «МУЗЫКА — ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК»
(Переписка Л. Стоковского с советскими композиторами)
Сообщение И. В. Бармаш
- 291 «НАД СТАРЫМИ ТЕТРАДЯМИ...»
(Письма Б. Л. Пастернака и воспоминания о нем В. Т. Шаламова)
Публикация И. П. Сиротинской
- 306 «НИ ДНЯ БЕЗ СТРОЧКИ»
(Из дневников и воспоминаний Ю. К. Олши)
Публикация Н. Г. Королевой
- 322 РАЗМЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА
(Из дневниковых записей Г. Г. Нейгауза)
Публикация И. М. Лебле
- 332 «С ПУТЕШЕСТВИЯ В СССР НАЧАЛСЯ САМЫЙ ВАЖНЫЙ ЭТАП МОЕЙ ЖИЗНИ...»
(Из переписки Рокуэлла Кента с Я. Д. Ромасом и Я. М. Толчаном)
Сообщение А. Л. Евстигнеевой
- 358 «ВСТРЕТИЛИСЬ ПОЗДНО, НО НЕ СЛУЧАЙНО...»
(Из переписки М. И. Бабановой и М. О. Кнебель)
Публикация М. Г. Козловой

ОБЗОРЫ ФОНДОВ

- 383 «МОЯ ПРОФЕССИЯ ПРЕКРАСНА»
(Материалы М. В. Нестерова в ЦГАЛИ)
Обзор Н. А. Петропавловской
- 408 ЧТО ТАКОЕ ДЕТСКИЙ ТЕАТР?
(Документы фонда ЦДТ)
Обзор К. Н. Кирилленко

- 435 МАТЕРИАЛЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ФОНДАХ ЦГАЛИ СССР
Обзор Н. Б. Волковой
- 460 ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ
(Из хроники ЦГАЛИ)
- 477 ПАМЯТИ ТОВАРИЩА
- 478 ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ВСТРЕЧИ С ПРОШЛЫМ

Редактор Т. И. Киреева

Художественный редактор М. В. Таирова

Технические редакторы В. А. Преображенская и Г. О. Нефедова

Корректоры Т. А. Лебедева и Т. Б. Лысенко

Сдано в набор 25.12.87. Подп. в печать 22.08.88. А08716. Формат 84×108/32. Бумага типогр. № 2. На вкл. мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 27,72 (в т. ч. вкл. 1,68). Усл. кр.-отт. 27,72. Уч.-изд. л. 29,01 (в т. ч. вкл. 1,33). Тираж 100 000 экз. Заказ № 1078. Цена 2 р. 10 к. Изд. инд. ИЗ-429.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.