

Я ЖИВУ,  
ПОТОМУ ЧТО  
Я ВИЖУ

ГАВРИИЛ ГАЙКМАГИ







ГАВРИИЛ ГЛИКМАН

**Я ЖИВУ,  
ПОТОМУ ЧТО  
Я ВИЖУ**



ООО «Орион»

Саратов

2011

ББК 84(2Рос) 49

Г54

*Настоящее издание осуществлено по просьбе Гавриила Давыдовича Гликмана  
и с согласия его вдовы Таисии Ивановой-Гликман.*

*Текст воспоминаний Г.Д. Гликмана печатается в редакции Т.Д. Ивановой-Гликман.*

Авторы проекта выражают глубокую благодарность спонсорам проекта:

ООО «Мебельная фабрика «Мария»»,

*Мария*  
Кухни

сотрудникам ГУ «Санкт-Петербургский государственный музей  
театрального и музыкального искусства»,  
сотрудникам Санкт-Петербургского государственного  
Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского.

**ГЛИКМАН Г.Д.**

Г54 Я живу, потому что я вижу / Г.Д. Гликман. — Саратов: ООО «Орион», 2011. — 336 с.: ил.

ISBN 978-5-89850-179-2

Представленное издание посвящено художественному и литературному творчеству одного из самых интересных и малоизвестных отечественных скульпторов второй половины XX века. В данном издании впервые в России воспроизводится полный текст воспоминаний Г.Д. Гликмана о выдающихся деятелях российской культуры, а также представлено его живописное творчество. Составителями была предпринята попытка создания перечня скульптурных работ, когда-либо упоминавшихся в литературе.

Издание будет интересно профессионалам-художникам и искусствоведам, а также широкому кругу любителей изобразительного искусства.

ISBN 978-5-89850-179-2

ББК 84(2Рос) 49

© Иванова-Гликман Т.Д., текст воспоминаний, 2011

© ГУ «Санкт-Петербургский государственный музей

театрального и музыкального искусства», фото скульптуры, 2011

© ООО «Орион», дизайн и верстка, 2011

## Оглавление

Вместо предисловия	
Увертюра. Из письма М. Ростроповича .....	7
Старый знакомый. Д. Гранин .....	8
«Выпротай из тела душу – пробил час её крылатый». Е. Воднос .....	9
О том, как Гавриил меня пленил. Л. Горелик .....	13
Размышление с кистью в руке. Т. Дмитриев .....	16

### Я ЖИВУ, ПОТОМУ ЧТО Я ВИЖУ Г. Гликман

ГЛАВА I	
Шостакович, каким я его знал .....	33
ГЛАВА II	
Три встречи .....	77
ГЛАВА III	
Болдинская осень .....	87
ГЛАВА IV	
Разве это я? .....	95
ГЛАВА V	
Они вернулись на родину .....	107
ГЛАВА VI	
Освобожденный Самсон, или Цена компромисса .....	113
ГЛАВА VII	
Маэстро Мравинский .....	121
ГЛАВА VIII	
Из далекого прошлого .....	141
1. Местечко .....	141
2. Пасха .....	143
3. Свадьба .....	145
4. Похороны .....	147
ГЛАВА IX	
Зачем вам свобода .....	151

ГЛАВА X	
Три лика России.....	159
ГЛАВА XI	
Бронзы многопуде.....	167
ГЛАВА XII	
Гений мятежный.....	177
ГЛАВА XIII	
Николай Монахов.....	189
ГЛАВА XIV	
Замыслил я побег .....	197
ГЛАВА XV	
Новелла о сапогах.....	209
ГЛАВА XVI	
Николай Павлович Акимов .....	217
ГЛАВА XVII	
Тайна художника Альтмана.....	227
ГЛАВА XVIII	
Душа России .....	235
ГЛАВА XIX	
Такая короткая жизнь.....	241
ГЛАВА XX	
«Отселе я вижу потоков рождение...».....	249
ГЛАВА XXI	
Бегство к Филонову .....	253
ГЛАВА XXII	
Невский проспект .....	261
Гавриил Гликман и музыка. Интервью .....	263
Мой «еврейский портной» .....	267
КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ.....	273
СПИСОК СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ ГАВРИИЛА ГЛИКМАНА .....	329
ВЫСТАВКИ.....	332
РАБОТЫ Г. ГЛИКМАНА ПРЕДСТАВЛЕНЫ В СОБРАНИЯХ МУЗЕЕВ .....	333

## Вместо предисловия

### Увертюра

Знаю и горячо люблю картины Г. Гликмана. Очень многих, изображенных им, я близко знал лично — среди них С. Прокофьев, Д. Шостакович, Е. Мравинский, И. Стравинский, С. Рихтер и многие другие.

Меня поражает в его портретах изображение духовной сущности людей. Я рад, что теперь Г. Гликман может свободно продолжать свой творческий путь на Западе. Уверен, что он займет высокое место в блестящей когорте русских художников, вынужденных продолжать свое творчество не на своей Родине, к примеру — Кандинский и Шагал. Залогом тому — юношеская энергия и грандиозный талант Г. Гликмана.

Из письма М. Ростроповича...  
Декабрь, 1980 г.



М. Ростропович. 1963. Х., м. 130x100

## Старый знакомый

Когда я был летом в Мюнхене, мне рассказали, что там живет художник Гаврила Давыдович Гликман. Я позвонил ему, он вспомнил нашу ленинградскую встречу, достаточно странную, и пригласил к себе в ателье. Ателье находилось рядом с нашим отелем. Помещалось оно не наверху, а в полуподвале нового дома — небольшое помещение, темноватые комнаты, как водится, тесно заставленные картинами, скульптурами... Все это вошло в меня через боковое зрение, потому что центральное было занято самим Гаврилой Гликманом. Он был такой же огромный, могучий, с зычным голосищем, напоминая бабелевских одесских евреев, вроде Бени Крика, Биндюжников, с которыми никакое время совладать не может. Ему было уже за восемьдесят, и меньше всего он напоминал старика. И все же он изменился. Заграничная жизнь прибавила ему самоуверенности. Тут, в Германии, он не стеснялся раздавать эпитеты нашим питерским художникам и прочим деятелям. Ко мне он применял обращение тоже снисходительное — «батенька мой», «дорогой друг», что с высоты его роста звучало барственно.

Он был мне любопытен. Как сложилась его жизнь после изгнания из Ленинграда? Он уезжал не в том возрасте, что Арефьев, Кулаков, Шемякин и другие молодые, то есть до сорока, сорока пяти лет, авангардисты, которых выжимали, выдавливали из нашей жизни стараниями демичевых, захаровых и прочих партревнителей.

Гликман уезжал, когда ему было за семьдесят. Он был, строго говоря, реалист и не подходил по другим причинам: не нравилось, что писал.

Помню то первое посещение, когда мы познакомились в его ленинградской мастерской на Песочной набережной, большой, светлой, забитой работами. Помню несколько его полотен, например: серое раннее утро, ленинградский дворколодец и стоит у одного из подъездов «воронок» — приехали братья. Помню ощущение ужаса, которое шло из глубины этого замершего многоэтажного дома. Вот что не нравилось.

Где, кстати, та картина? Гликман не сразу вспоминает ее, пожимает плечами: а Бог знает кто купил, где она висит — художники, как правило, не ведают о судьбах своих работ, если они не попадают в музей. Сколько у него всего работ? Примерно 600. Это живописных. А еще графика и еще скульптура. Так что не уследишь. В России у него есть несколько крупных собраний. Композитор Журбин купил около тридцати картин. «Блестящая коллекция», по его выражению, у дирижера Геннадия Рождествен-

ского. «Геннадий платил мне по полторы тысячи за картину, это были хорошие деньги по тем временам»... «У меня покупали уезжающие. Мои картины были валютой».

Гаврила Давыдович не хотел вспоминать свои ленинградские мытарства. Охотнее рассказывал про то, как осваивал Запад. А что касается его картин, то довольно большая коллекция есть еще у Горелика — руководителя Саратовского театра. Горелик сделал выставку. Он приезжал со своим театром — «выклянчивал у меня картины и кое-что покупал».

Это без осуждения. На то и коллекционер, чтобы «выклянчивать», торговаться. Коллекционеры — отважные собиратели нашего несчастного, замордованного, гонимого искусства. Они спасали Фалька, молодого Малевича, Зверева, Тышлера, Михнова и новых и старых мастеров, картины опальных художников скрывались в их квартирах, тех, кого боялись не то что покупать — боялись хранить в государственных запасниках. Русский музей боялся, Третьяковка боялась, что говорить о провинциальных музеях. Директора этих музеев, как они трусили!

Ничего вроде бы особенного в его рассказе не было. Горестная судьба художника? Так художнику и положено иметь горестную судьбу — непризнание, нищенство. Судьба Ван Гога или Модильяни всех устраивает — как нельзя более душещипательная. Такую судьбу принято считать «типичной». «Если уж Ван Гог, то тебе нечего жаловаться!» Один Ван Гог — единица измерения человеческой судьбы.

У Гликмана и одной четверти Ван Гога не наберется. Но я-то не про его несчастья хочу, я про наше несчастье. Не про то, что он претерпел, а про то, что мы потеряли, и теряем, и будем терять и терять. Ван Гог, несмотря на все беды свои, не думал уезжать из Франции, а Наши художники бежали из своей страны. Непризнание — это для художника терпимо, у нас же было другое — невыносимость.

Даниил Гранин

## «Выпростав из тела душу — пробил час её крылатый»

В галерее Международного университета в Москве с 21 по 30 октября 2004 года проходила выставка «Я всё сказал...», где были представлены произведения замечательного художника Гавриила Давыдовича Гликмана из саратовской коллекции

народного артиста России Льва Горелика. Она была организована министерством культуры Саратовской области, Академией российского искусства и Международным университетом.

Запомнилось первое впечатление от гликмановских картин ещё на стенах гореликовской квартиры. Они резко выделялись среди произведений других художников. Не только бросающейся в глаза особенностью его изобразительной манеры, но и стремлением к сгущённому почти до гротеска показу внутреннего во внешнем в почти плакатно решённых художником обликах Мейерхольда или Пастернака, Ахматовой или Михоэлса.

При всей утрированности этих откровенно надбытовых портретов, изображённые мгновенно угадывались. Как угадывалась и сверхзадача Гликмана: раскрыть подлинное лицо эпохи в незабываемых обликах её глубочайших выразителей и трагических жертв. Поэтово — «проступают лица грозно» — воплощается обобщённо-ёмкой пластической характеристикой тех, кому довелось испить полную чашу и славы, и горечи, чьи биографии по праву именуют Судьбой.



Король Лир (С. Михоэлс)

Его портреты — это всегда образ высокой и трагической судьбы художника в столкновении с жестокостью эпохи. Гликман начинал как скульптор-монументалист, и это сказывается в повышенной пластичности его живописных и графических произведений. И, конечно же, в стремлении к масштабности образа.

Что-то поначалу смущало в этих портретах: некоторая их аффектированность, нарочитая одноплановость — резкое заострение одной ведущей черты. Ведь это взгляд на изображаемых сквозь призму литературы, ими или же о них написанной, и важен тут ассоциативный подтекст их творчества и судьбы. Но разве не прав был Сергей Эйзенштейн, порицавший «слишком подчёркнутые внешними средствами внутренние образные ассоциа-

ции)? Только со временем осознаёшь, что экспрессии у Гликмана не «слишком», а по его образной задаче как раз в меру.

Взгляните на портрет Соломона Михоэлса — в нём всё величие и весь ужас его судьбы. Трагедия лучшего короля Лира в мировом театре. В портрете этом атмосфера сумрака и трагизма, мощное звучание вычеканенной пластической формы. Чувствуется хватка профессионального скульптора, стремление «довести лицо до лика», самим ритмом показа усилить энергию образа. Соломон Михоэлс говорил, что специфика актёрского ремесла в том, что в одном лице сочетаются и художник, и его творение. Он предпочитал тех, кто не прячется за образ, а через образ раскрывает себя. И в гликмановском портрете именно такой подход.

Или его «Осип Мандельштам» — с просветлённо-отрешённым лицом, в полосатой лагерной робе, «за гремучую доблесть грядущих веков» лишённый даже места поминовения: «Право на общую яму было дано Мандельштаму». Гликмановский образ совсем не вязался с легендами о жалком, утратившем человеческий облик Мандельштаме его последних дней. Наконец-то опубликован бесхитростный рассказ очевидца, и стала ясной провидческая правота художника, его пронзительная угадка незнаемого.

Гликман, как правило, берёт человека на духовном взлёте или в миг трагедийной напряжённости. Таков его «Всеволод Мейерхольд», таков и «Борис Пастернак», таков угловатый и несговорчивый Евгений Евтушенко той поры, когда впервые прозвучали его строки «Над Бабьим Яром памятника нет...», породившие волну благодарного восхищения и потоки грязи. Таков его патетичный «Бетховен».

«Пенная Цветаева и степенная Ахматова», — в этой игре слов есть ощущение различия их поэтической речи. В Ахматовой Гликмана сдержанная сосредоточенность, горделивое величье. А вот Марина Цветаева у него вовсе не «пенная». Тут вспоминается скорее: «Уж если кораллы на шее — нагрузка, так что же страна?» Верёвка на шее Цветаевой — совсем не кораллы, а символ судьбы.

Портретные решения художника, всегда обострённо субъективные, очень условные, но это совсем не мешает постижению сути характера, его общего эмоционального тона. Контрастами цвета, экспрессией ракурса выявляет он энергию мысли, волевой напор в драматических портретах Мейерхольда и Пастернака, опуская всё несущественное, отвлекающее от главного. Всегда избегает всего обытовлённого, снижающего.

А разглядывая гликмановского «Франца Кафку», невольно вспоминаешь шутовское замечание Сергея Довлатова: от хорошей жизни писателями не становятся. Здесь интонация пронзительно-горькая, тревожащая, чувство человеческой неприкаянности и незащищённости. «Он как нагой среди одетых», — говорила писателю Макс Броду подруга Кафки Милена. И мастер убедительно передал это. Очень точно написал в своей статье о художнике Даниил Гранин: «Портреты поражали не сходством, в них раскрывалось что-то высшее, Бог знает что, драма человека или его гениальность, или время, но обязательно какая-то сверхличностная суть».

Чтобы стать режиссёром, надо перестать быть иллюстратором — так считал Мейерхольд. А чтобы стать портретистом, нужно перестать быть фотографом — так мог бы сказать Гавриил Гликман. Ему необходимо было доискаться до самой сути, до внутренней правды образа. «Меня поражает в его портретах изображение духовной сущности модели», — писал о работах Гликмана Мстислав Ростропович. Именно это позволяет художнику открывать за характером изображаемых образ эпохи. Ибо это и его эпоха, и в ней ему было столь же неуютно, как и трагическим героям лучших его портретов. «Только люди, испытавшие климат времени и страны, могут по-настоящему раскрыть Шостаковича», — написал он о гениальном композиторе. То же самое можно сказать о Мейерхольде, Кафке, Ахматовой, Цветаевой, Пастернаке, Ростроповиче, Мандельштаме — всех тех, кто по слову поэта, предпочли «бессмертию души своей бессмертие своих творений».

В основе каждого из этих портретов пристальное изучение лица изображаемого, стремление остро передать присущую ему характерность. «Я никогда не устаю наблюдать людей. Мне кажется, что нет задачи увлекательней, чем пытаться проникнуть в скрытые глубины человеческой психологии. Я думаю, что на лице каждого из нас начертана свыше его судьба, фатум... Это мучительно сложно разгадать, найти, выразить на полотне, но, наверное, ещё труднее определить словами. Предначертанность судьбы пронизывает весь облик человека: она и в глазах, и в неуловимости щёк, скул, лба, в рисунке уха, в кажущемся хаосе душевных движений... Я стремлюсь, чтобы в моих портретах читались не просто внешний облик, но, и это самое главное, характер человека, его судьба» — таково творческое кредо мастера.

*Ефим Воданос*

## О том, как Гавриил меня пленил

Гавриил Давыдович Гликман шагал по Невскому проспекту — высоченный, под два метра, в длинном кожаном военном пальто. С планшетом военного же образца через плечо (он прошел всю войну командиром артиллерийского взвода).

Он шел по Невскому, будто на боевое задание. Шел, пристально вглядываясь в лица современников.

Ему мало созданной им вереницы портретов выдающихся композиторов, музыкантов, поэтов — он выискивал в мельтешении повседневного люда тех, кто выразительно дополнил бы картину времени.

Работы щедро одаренного скульптора Г.Д. Гликмана были широко известны, когда произошел его, казалось, необъяснимый энергичный бросок в живопись. Очевидно, ему стало тесно в обществе мрамора, гранита, глины, гипса, и он взял в руки кисть.

Работал самозабвенно. С полотен в его мастерской на Песочной набережной на вас смотрели Мравинский и Шостакович, Стравинский и Рихтер. Завсегда́тай Большого зала Ленинградской филармонии, Гликман не мог обойти вниманием выдающихся музыкантов эпохи.

А рядом — сюжеты на библейско-еврейскую тему — «Возвращение блудного сына», «Авраам и Исаак», «Моление на Луну», «Портняжка»...

Гликман родился в Витебске — родине Шагала и Малевича. Зов художественных предков, естественно, давал о себе знать.

Еще графическая портретная серия, посвященная тем, кто был гениальным и попал в тяжкие лапы эпохи — Ахматова, Цветаева, Пастернак, Мандельштам, Михоэлс.

Эта серия завершается автопортретом художника со ртом, запечатанным собственной рукой.

Сила, боль, трагедия! Только человек, обладающий незаурядным мужеством, мог в то время решиться на подобный «разговор» с соотечественниками.

Разумеется, это не могло не отразиться на климате вокруг Мастера.

Дом Союза композиторов Ленинграда. Без афиш и объявлений здесь были развешаны портреты музыкантов и композиторов кисти Гликмана.

Узнав об этом, одна руководящая тетя с трехэтажным начесом на голове немедленно примчалась туда и в доходчивой форме приказала сейчас же снять со стен это «не наше» искусство.

С большим усердием нижестоящие товарищи исполнили волю вышестоящих. А наутро следующего дня под лестницей гликмановской мастерской валялись обломки литографских камней с его графикой.

Это по собственному почину славно потрудились «задушевные товарищи» по скульптурному цеху, а хозяин мастерской шагал по ней из угла в угол и бодро напевал: «Мы люди большого полета!»

Он пел только одну эту фразу: «Мы люди большого полета... Мы люди большого полета!»

Эта фраза в дальнейшем стала у него рефреном, сопровождающим все подобные ситуации.

К сожалению, пел он ее достаточно часто...

Чем шире становился круг гликмановских единомышленников, тем ощутимее проявлялась «забота» о нем официальных держиморд.



Мальчик Мотало (Л. Горелик).  
К., м. 95x68

«Не наше искусство» — говорили по поводу его работы, появившейся на очередной сводной выставке — и снимали ее со стены...

«Не наше искусство» — заявляли в музее Изобразительных искусств в ответ на предложение приобрести его картины...

«Не наше искусство» — говорили в «Лавке Художника», снимая с продажи его уникальную графику...

И прекрасный скульптор, автор таких работ, как «Бетховен» в Ленинградском зале филармонии, «Пушкин» в Царском Селе, «Бах» и «Шостакович» в Ленинградской консерватории, «Циолковский» в Петропавловске на Урале и в Клину, вынужден был кормиться за счет выполнения скульптурных надгробий и памятников ушедшим из жизни знакомым композиторам и членам их семей...

В этом случае его искусство признавалось Нашим. Особенно усопшими...

Но даже эта ситуация не отвратила его от созидания, от желания «во всем дойти до самой сути!»).

Стремясь проявить на полотне индивидуальную природу каждой личности, он возвращался к тем, кто был ему особенно интересен, вновь и вновь.

Пушкин, Достоевский, Прокофьев и, конечно, Шостакович.

Результатом долголетней дружбы Гликмана с Дмитрием Дмитриевичем явилось создание целой симфонии портретов и скульптур этого гения — заложника своего времени.

И хотя официальным музеям и галереям было запрещено приобретать произведения Гликмана, их все чаще и охотнее покупали частные лица: дирижёр Геннадий Рождественский, композитор Александр Журбин, пианист Николай Петров и автор этих строк. Правда, я меньше покупал, а больше застенчиво выпрашивал, но зато именно мной была организована первая настоящая выставка Гликмана в России.

По сути, это была выставка из моей коллекции — тридцать восемь работ Гавриила Давыдовича. Состоялась она в Саратове в 1992 году — в музее имени Федина.

Первая персональная его выставка на родине с официальным каталогом и афишей. Но его в это время уже несколько лет как не было в России. Общими усилиями Мастера вынудили задуматься о необходимости отъезда «туда, где за тучей белеет гора».

Когда Гавриил Давыдович очутился в недобровольной эмиграции, величайшую поддержку ему оказал Мстислав Ростропович, организовав его персональную выставку в Вашингтоне, дав на ней концерт совместно с Вишневецкой и купив более тридцати полотен художника.

Этот великий музыкант и гражданин писал о нем: «Знаю и горячо люблю картины Гавриила Гликмана. Уверен, что он займет высокое место в блестящей когорте русских художников, вынужденных продолжать свое творчество не на своей Родине. Залогом тому юношеская энергия и его грандиозный талант».

Потом были выставки Гликмана в Лондоне и Амстердаме, в Мюнхене и Тель-Авиве, в Париже и Брюсселе. И везде с бесспорным успехом поздравляли петербургского художника!

Если бы та бывшая руководящая ленинградская тетя видела, как во всем мире «нашим успехом» пользуется «не наше искусство»!

Хочу надеяться, что ее бы посетило хотя бы чувство неловкости. А художник, прошедший через все мытарства и невзгоды, в свои восемьдесят с лишним лет полон живой энергии, ум ясен, рука тверда.

Он прочно осел в Мюнхене (имеет там свое ателье), не поддается рыночной моде, оставаясь самим собой.

Картины его в достаточной (для жизни) мере покупаемы.

Он негромко тоскует по Петербургу, но съездить, даже погостить, не решается. Боится душевных треволнений.

Год назад я был у него в гостях. Жил в его доме, был обласкан гостеприимством, позировал, кажется, уже для седьмого своего портрета, который на этот раз выпросить так и не удалось...

Каждое утро он, как и прежде, отправляется в свою мастерскую.

Однажды я спросил: «На работу?»

Он своим зычным голосом возразил: «Не смей говорить «на работу»! Это не работа! Это совсем другое».

Да. Это явно должно называться по-другому! Я это понял в его мюнхенской мастерской, увидев снова, как зрит аналитический пророческий глаз истинного художника.

И невольно тогда в памяти всплыли слова из старой совковой песни.

Всего одна строка: «Мы люди большого полета!»

Лев Горелик

## Размышление с кистью в руке

*...Она глядит, глядит в тебя  
и с ненавистью и с любовью...*

А. Блок

Впервые я увидел картины Гавриила Гликмана не в ярко освещенных выставочных залах, не в музее и не в его ленинградском ателье, которое долгие годы было центром притяжения для многих, кто искал общения с истинным искусством. Я давно знал имя этого художника — автора знаменитого бронзового Баха, укра-

шающего фойе Ленинградской филармонии, памятника Ломоносову в Ораниенбауме, Циолковскому в Петропавловской крепости, мемориальной доски В. Комиссаржевской на фасаде театра, носящего ее имя, памятника Чайковскому в Клину, Радищеву в Саратове и многих других изваяний в бронзе, мраморе, граните. Я знал, что известный скульптор — Г. Гликман — интереснейший живописец, чьих картин немало в собраниях любителей искусства в России и за рубежом, чье увлечение живописью началось еще в юности, до поступления на скульптурный факультет Ленинградской Академии художеств. Я слышал, что единственная в Союзе выставка живописных работ художника 1968 года в Доме композиторов (одна из первых ласточек советского нонконформистского искусства) была закрыта на третий день, а Г. Гликман-живописец с тех пор стал подвергаться гонениям. Мне довелось несколько раз рассматривать репродукции его картин (они широко «ходили» в изобразительном Самиздате), которые поражали своей необычностью и остротой даже в черно-белом варианте... Одним словом, благодаря моему многолетнему неослабевающему интересу к этому художнику у меня была уже большая информация о нем. И все же непосредственная встреча с его живописью произвела на меня огромное впечатление.

Это случилось долгой снежной зимой, которые стали уже такой редкостью в России, под Москвой, в том чудом сохранившемся месте, где русские поля и леса, тихие речушки еще не уничтожены мрачными громадами московских «новостроек». После снежных сугробов, неподвижного заиндевевшего леса и тишины приятно было очутиться в гостеприимном уютном доме известного дирижера Г. Рождественского. От радушия хозяев, обилия книг и нот, большого рояля, поскрипывающих полов, самовара на круглом столе повеяло ароматом давно и безвозвратно ушедшей России. Это было неожиданно, щемяще-тоскливо. И вот в эти короткие часы, в доме, словно приснившемся мне, я увидел впервые оригиналы картин Г. Гликмана. Они висели на дощатых, пахнущих смолой стенах в небольшой комнате с низким, тоже дощатым потолком. В комнате больше ничего не было и только широкое, ничем не завешенное окно, обращенное в черный еловый лес, почти полностью заполняло одну из стен. И было непонятно, откуда этот таинственный мерцающий свет в комнате, что излучает его — белый снег в окне или висящие картины? Картин было несколько: безукоризненно нарисованная, выступающая из мрака фигура девушки, играющей на скрипке-колодке («Закованная в скрипку»), портрет композитора Сергея Прокофьева,

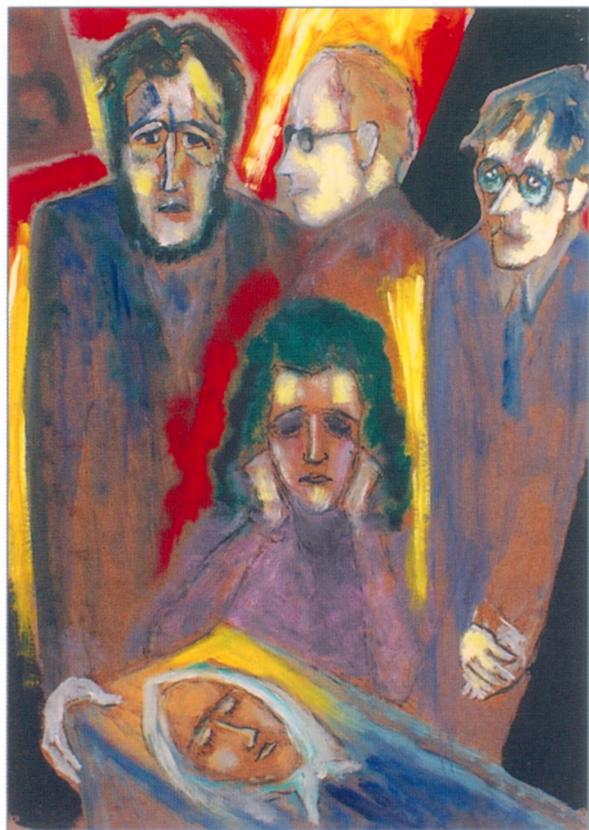
элегантный босоногий Игорь Стравинский с тросточкой, в черных очках и шляпе... И еще один удивительный Стравинский сразу привлек мое внимание. Дерзкая игра фантазии, детская наивность... Изящество и ирония... На картину хотелось долго смотреть. Напряжение, от нее исходившее, не утомляло, а, напротив, погружало в какое-то деятельное созерцание. Возникало множество улыбочных и серьезных «почему?» и вместе с тем все было так ясно, оригинально, так смело, выразительно, красиво, так «играючи» и так серьезно!

В неожиданном ракурсе мужской фигуры, брошенной на пространство холста откуда-то сверху, было нечто от птицы. В этом мужчине, сидящем спиной к зрителю, прямо на земле (а может, на облаке или в каком-нибудь ирреальном мире?), в странном голубом одеянии, с капризно закинутой головой сразу угадывался Игорь Стравинский. В круглой спине, широковатом лысом затылке, всей фигу

ре старика, надменно и восхищенно взирающего на парящую перед ним «русалочку», сошедшую с русского лубка, было неотразимое сходство. В лаконизме картины чудилось все: и возраст, и характер, и судьба большого русского музыканта, циника, мудреца и скептика, выпившего до конца чашу жизни. Причудливые линии, острые живописные диссонансы картины, ее общая атмосфера невольно рождали в памяти музыкальные звучания «Петрушки», «Весны священной»... И была в картине какая-то тайна, без которой нет искусства, притягательность, недосказанность, когда все понятно и необъяснимо, ясно и вместе с тем таинственно...

\*\*\*

Прошло много лет, прежде чем мне довелось вновь встретиться с творчеством Г. Гликлмана. Произошло это уже в эмиграции (художник в восьмидесятом году был вынужден покинуть родину). И эта новая встреча с полюбившимся мне художником была новым сви



Похороны Матрены (А. Солженицын, М. Ростропович, Д. Шостакович, Г. Вишневская). 1996. К., см. тех. 115x80

данием с Россией, на этот раз в багряно-жёлтом, изнемогающем от жары осеннем Вашингтоне.

Вдохновителем и организатором выставки Гавриила Гликмана, открывшейся в ноябре 1982 года в Вашингтоне, был великий музыкант современности, друг и почитатель таланта художника — Мстислав Ростропович.

В прекрасных залах расположенной рядом с Белым домом большой галереи Коркоран, где выставляются самые выдающиеся художники, были развешаны картины Г. Гликмана — в подавляющем большинстве портреты: великий Достоевский, окруженный призраками страдания; суровый Солженицын в групповом портрете «Матрёнин двор», названном Ростроповичем «Похороны души России»; Д. Шостакович, которого так хорошо знал и так много писал художник; Цветаева, готовая к последнему роковому шагу в Елабуге; царственная трагическая Ахматова; супруги Сахаровы в венце мучеников; закованный в клетку времени Зоценко; Борис Пастернак с глазами, полными отчаянья и дерзкого вдохновения; портреты М. Ростроповича — полуфантастическая, полуреальная фигура на холсте, динамичная, излучающая потоки неистовой музыки...

На торжественном открытии выставки в галерее Коркоран звучала музыка. В большом концерте произведения Прокофьева, Шостаковича, Стравинского вдохновенно исполняли Г. Вишневецкая, В. Ростропович, Елена Ростропович, Рената Бабак, Питер Даниэль.

Музыка и живопись сливались, взаимно обогащая друг друга. Картины раскрывались, внимая этим музыкальным исповедам, они будто вступали в немолчный диалог с многочисленными посетителями вернисажа (в основном это были американцы) ...Картины как бы призывали: «Читай меня, говори со мной, познай меня, пойми меня, раздели со мной мою радость, утоли мои печали...»

Впечатление от выставки было очень большое. На следующий день газета «Вашингтон Пост» в одной из статей писала про выставку: «Это было возрождением эры величия, которой больше не существует».

Действительно, интересно было вглядываться в эти картины, как бы вчитываясь в драгоценную рукопись, снова и снова открывать, что перед тобой не просто портреты с пронзительным внутренним и внешним сходством, а поэмы о времени, о стране, увиденной глазами большого художника.

Россия необъятна. Ее можно «видеть» очень различно: русская история, одухотворенный мир русского православия, пейзажи России — ее березовые леса, степ-

ные просторы, метели и засухи. Жизнь старой России и современная страна, погруженная во мрак и хаос... На полотнах Г. Гликмана — духовная история России, череда мучеников и подвижников русского искусства, осветивших светом добра и истины историю человечества.

В эти дни в своем интервью газете «Новое русское слово» художник сказал, что в своих портретах он пытался выразить высокую духовность и нравственное величие изображаемых им людей. «Они для меня — синонимы России, мощные аккумуляторы, вобравшие в себя дух и трагедию моей страны... Это мой вклад в тот мощный процесс, который ныне возглавляют мои соотечественники здесь на чужбине, процесс познания России западным миром».

Было очень отраднo, что доброжелательный и импульсивный американский зритель сразу принял и почувствовал этот духовный накал выставки, ощутил ее трагический тонус. Это можно было понять и по реакции посетителей выставки, и по той популярности, которую приобрел в эти дни Гавриил Гликман в Вашингтоне, когда незнакомые люди на улице, в концертном зале Кеннеди-центра подходили к художнику, хлопали его по плечу, улыбались, выражая шумное одобрение. Это можно было понять и по письмам, которые он получал. В одном из них американка миссис Фей Кэмпбелл пишет: «...Естественно, мы отчетливо почувствовали великую трагедию и великие страдания, которые Вы передаете Вашими картинами. И все же для нас то не был вечер грусти, то был вечер триумфа. Темные силы не одержали верх. Изобразительное искусство, музыку, литературу, там подавляемые, Вы донесли до нас, чтобы просветить наши умы, чтобы обогатить наши жизни» (перевод с английского).

...В Москве мне часто приходилось проезжать по Бутырской улице, мимо чудом уцелевшей изуродованной руины старинной церкви, одиноко стоящей на фоне унылого здания очередного «номенклатурного предприятия». Уже в эмиграции я узнал, что эта краснокирпичная руина — нижняя часть церкви Рождества Богородицы на Бутырках, построенной по приказу царя Алексея Михайловича в середине XVII века. А ведь тысячи людей, ежедневно проходивших мимо, не знали и никогда не узнают об этом шедевре отечественного зодчества...

А многие ли русские, жившие в Советской России, знали и помнили Мейерхольда, Зощенко, Мандельштама, Филонова, Гумилева, Сашу Черного, Бабеля, Цветаеву и многих, многих других — гордость уничтоженных поколений, эпохи, от которой остались только «следы, заполненные кровью» («Макбет» Шекспир). Их книги были сожжены или недоступны, их живопись была или уничтожена, или заживо погребена

в запасниках музеев, экспонирующих «шедевры» соцреализма, их музыка не исполнялась. И как замечательно, что портреты Г. Гликмана, обладающие огромной художественной силой и эмоциональной выразительностью донесли до сегодняшнего дня эти неповторимые облики гениев русской культуры...

Спасти и вспомнить! Вспомнить...

Широко известен тройной портрет, изображающий большого поэта Осипа Мандельштама, историю его трагической жизни. Три вертикальные фигуры заполняют узкое пространство картины, похожей на устремленное вверх окно готического храма. Три фигуры поэта — как три горящих свечи — олицетворяют весь скорбный путь Мандельштама. В центре — облаченная в крылатку величественная фигура поэта. Справа от нее светлый облик отрока-поэта, будто плывущего в розоватом идеализированном пространстве. Третья фигура — потусторонний призрак сталинских лагерей — Осип Мандельштам, завершивший там свою горькую и короткую жизнь.

Фигуры на полотне, столь различные, тесно связаны. Глаза их ведут друг с другом немой, нескончаемый разговор... Сама живопись картины необычна и впечатляющая. Сочетание многообразных оттенков зеленого с мягкими голубоватыми и розоватыми тонами вызывает ощущение потусторонней печали и терпкой тоски...

Мы знаем много изображений С. Есенина, но портрет Гликмана с особенной силой раскрывает судьбу этого талантливое самородка. На темном фоне, в плотном непроницаемом мраке бушуют «убийственные вихри пространства» (подумать только, какое страшное последнее в его жизни десятилетие досталось поэту!). Обнаженная, сладострастно изогнувшаяся женщина — муза поэта — связывает мрачный фон картины с образом Есенина. Поэт изображен с копной светящихся, как спелая пшеница, волос. Глаза его исполнены муки и жаркого вдохновения. И во всем этом неудержимом хаосе света, мрака, отчаяния, упоения, сладострастия, запахов земли, трав, закатов, восходов торжествует обгаренная кровью, захлестнувшая тонкую шею поэта веревка.

\*\*\*

На художественных изданиях всегда лежит неизгладимый отпечаток личности их творца. Существует и обратная связь. Картины — его дети — в свою очередь влияют на душу автора, отдают ему часть своей образности... Г. Гликман — большой, динамичный, нервный, сильный и одновременно легко ранимый человек — очень похож на свои картины. И хотя каждой из них он отдает много сил, энергии и вдохновения, жизнь его не чахнет, подобно шагреновой коже, талант возрождает худож-

ника вновь и вновь и кажется порой неиссякаемым... А пережито в жизни немало: нищее детство в местечке под Витебском, потом Ленинград, Академия художеств (скульптурный факультет), война, блокада, фронт, сталинское лихолетье, потаенное творчество, эмиграция... Судьба художника, рано осознавшего гибельность всяких убеждений, полученных готовыми, творца, всю жизнь сопротивлявшегося насилию и, вопреки насмешкам и художественной изоляции, к которой Гликман-живописец был приговорен (ни выставок, ни честной критики), упрямо отстаивавшего за собой право оставаться в творчестве самим собой. «Я живу, потому что я вижу. Мне кажется, что, если бы я не был художником, я бы вообще не был, — говорит часто Гликман. — Но, пожалуй, интереснее всего для меня человеческое лицо. Я никогда не устаю наблюдать людей. Мне кажется, нет задачи увлекательней, чем пытаться проникнуть в скрытые глубины человеческой психологии. Я думаю, что на лице каждого из нас начертана свыше его судьба, фатум... И мучительно сложно разгадать это, найти, выразить на полотне. Предначертанность судьбы пронизывает весь облик человека: она и в глазах, и в неуловимости линии щек, скул, лба, в рисунке уха, в кажущемся хаосе движений. Она в характере рук, в посадке головы, во множестве часто неуловимых деталей человеческого облика...»

Рассматривая портреты, мы видим, как решается эта сложная задача художником... Большой портрет седого старика в светлой раме («Старик на зеленом фоне»). Первое зрительное восприятие очень конкретно: загорелое худое скуластое лицо, расстегнутая рубашка, жилистая шея. Но за первым впечатлением следуют другие, раскрываются более сложные пласты психологии, потаенные мысли героя портрета. За изменчивым — постоянное, за наносным — главное, за индивидуальным — общечеловеческое...

Зеленый холодный фон, олицетворяющий природу в картине, отнюдь не источник душевного покоя и умиротворения человека. Фон противостоит блеск усталых циничных глаз старика, чудовищных на багрово-красном лице, выражающих тревогу и отчаянье. Неожиданные живописные сочетания (зеленый фон, сиреневый тяжелый торс, багровое лицо), напористость композиции создают большое напряжение. Перед нами не просто конкретный человек, но образ трагического одиночества. Второй портрет диптиха — «Женщина с кошкой» — образ смерти. Существовая самостоятельно, как прекрасное произведение искусства, портрет этот еще больше акцентирует, дополняет «Портрет старика». Обе картины связаны не только по живописной манере, но и атмосферой высокой трагической одухотворенно-

сти. Но если «Старик» полон жесткой энергии, то женщина на портрете бесплотна. Светло-серая струящаяся живопись «Женщины с кошкой» мелодична и печальна. Самостоятельной жизнью живут огромные, уже нездешние глаза модели. И как символ ускользающей жизни, как олицетворение фатума на коленях умирающей сидит таинственная белая кошка.

Гликман написал очень много портретов — их более 500. Некоторые из них находятся у почитателей таланта художника в Америке, Италии, Франции, Израиле, Голландии, Англии, Польше; некоторые хранятся в ателье Гликмана в Мюнхене; многие остались в России, и судьба их неизвестна.

Художнику довелось в жизни встречаться, беседовать, дружить со многими своими замечательными современниками. Портреты Шостаковича, Стравинского, Ростроповича, Зощенко, Мейерхольда, Ахматовой, Прокофьева, Филонова писал он с особым волнением. Об этих портретах говорит М. Ростропович: «Меня поражает в его портретах изображение духовной сущности модели!»

Интересна и другая грань портретного искусства Гликмана. Он часто пытается воссоздать духовный облик людей, давно ушедших, но оставивших видимый след в истории человечества, угадать строй их мыслей и эмоций, запечатлеть их. Портреты Достоевского, Чайковского, Рильке, Малера, Скрябина, Кафки, Блока, Пушкина, Лермонтова в какой-то степени фантастичные. В них есть элемент «отстраненности», своеобразие точки зрения живописца, взгляд современного человека, обращенный «вспять», в глубину веков. Эти портреты овеяны флером легенды, мифа... Но ведь легенда о человеке часто оказывается сильнее достоверной памяти о нем...

Изучая сложное творчество Гликмана, можно сказать, что он пишет каждое лицо, которое чем-то привлекло его внимание или просто заинтересовало. Портреты женщин, детей, мужчин, стариков, красивых, несчастных, безобразных, добрых, злых, безумных — поток лиц, характеров, судеб читается как пронзительная и скорбная летопись времени, эпохи, страны.

Кстати, портретным жанром отнюдь не исчерпываются интересы художника. В его разнообразном и ярком творчестве есть и трагические пейзажи («Зима», «Моление на луну», «Ветер», «Война», «Дома повешенного»), и картины, где библейские темы вспоминаются в новом композиционном развороте («Жертвоприношение. Авраам и Исаак», «Омовение ног в пустыне», «Давид и Саул», «Возвращение блудного сына»), и изящные, полные юмора, точно увиденные жанровые полотна («Еврей-

ский портной», «Резник», «Свадебный музыкант»), и, наконец, чувственные, трепещущие «ню» («Невесомость», «Лиловая женщина с собакой», «Розовый сон»).

Но вернемся к портрету, интерес к которому у художника отнюдь не случаен. Дело не только в его даре, в его способности выразить самую сущность человека ярко и неотразимо, но и в идейной позиции большого мастера, позиции, рожденной в долгих поисках.

Трудно упрекнуть Г. Гликмана в анахронизме или тем более в приверженности мертвым традициям. Вячеслав Завалишин, анализируя творчество художника, пишет: «Как и Эрнста Неизвестного, Г. Гликмана можно считать крупным представителем неофутуризма в Советском Союзе наших дней... а их обоих — наиболее выдающимися деятелями изобразительного искусства среди художников-диссидентов». Волею судеб прекрасные залы Вашингтонской выставки Гликмана соседствовали с залами, где были развешаны полотна абстракционистов, начисто отказавшихся от реального изображения человека. И тем более знаменательно, что при этом рискованном сопоставлении портреты Гликмана отнюдь не казались устаревшими, а воспринимались скорее как дерзкий вызов, как хватающее за душу откровение.

За плечами каждого современного художника — вся история искусства. И невольно ищешь связи и влияния в творчестве Гликмана. Найти их не так просто. Неизменный интерес и восхищение вызывали у него Эль Греко, Веласкес, Сезанн, Брак, Пикассо, Модильяни... В русском искусстве его особенно притягивала иконопись — Андрей Рублев и Феофан Грек...

Не исповедуя и одновременно не отрицая ни одного из значительных направлений в современном искусстве, стараясь освоить и воспринять все, что — с его точки зрения — интересно и близко ему, Гликман ищет свои собственные законы творчества. Индивидуальный почерк автора налицо, а его живописная манера чрезвычайно разнообразна: «Верность хранишь в конечном счете, и иногда подсознательно, только замыслу, который зреет в чреве твоём. Все остальное приходит само собой», — говорит художник. В результате рождаются столь разные по своим манерам работы: уже упоминавшийся портрет М. Ростроповича, играющего на виолончели, поражающий удивительной дисциплинированностью и соразмерностью композиции, ритмической и живописной ясностью, броской декоративностью; он в своей живописной характеристике как бы противостоит портретам художника Филонова и Лермонтова, где все построено на недосказанности, неясности живописных соотношений, когда ни один цвет не доводится до полного звучания, где ритмически

все построено на бессвязности и разрывах. Портрет Кафки написан с подлинным живописным «буйством», чувственно, иногда даже как бы недостаточно дисциплинированно... А рядом — тончайшая живописная ткань многих женских портретов, излучающих свет, тепло, воздушность, трепетность. Рассматривая «Даму в шляпке», «Эрику», «Женщину в зеленом», «Лену в платке» и многие другие портреты, невольно вспоминаешь картины французских импрессионистов.

Очень интересно было побывать в мастерской Г. Гликмана, наблюдать, как работает этот высокий, стремительный человек с седой головой и пронизательными глазами, чаще всего мрачный, погруженный в себя, а порой по-детски непосредственный, шумный, жаждущий общения.

В ателье художника много книг, холстов, беспорядочно разбросанных красок, совершенно неожиданных «орудий производства» (щетки, грубые кисти, ножи, мочалки...). Здесь нет традиционных для всякого художника палитры и мольберта (вместо него — старый стул с приколоченной поперек рейкой). «Так мне удобнее», — говорит он. Впрочем, пишет он часто на полу или прямо на стене. Технологию художник игнорирует, сознательно и бессознательно нарушая во имя художественного эффекта элементарные правила своего ремесла. При этом он пожимает плечами: «Я сам не могу это объяснить. Знаю только, что живопись моя, прожившая 20–30 лет, не жухнет, не тускнеет, не осыпается». И — это истинная правда. Так же, как истинно и то, что художник настолько владеет мастерством, что в состоянии решить («играючи») многие труднейшие творческие задачи.

С заказчиками взаимоотношения особые. С ними художник бывает нарочито грубоват, надменен. Вероятно, это необходимо ему для внутреннего самоутверждения, для ощущения полной свободы. Он любит приводить пример, как однажды даме, которая пришла заказать свой портрет, он заявил: что бы он ни написал, даже если просто ногой разотрет краску на холсте и назовет это ее портретом, заказчица должна будет принять его. Условие тяжкое, но отступить было некуда, а может, дама тоже обладала характером, и ее согласие было получено. Вотум беспрекословного доверия, столь необходимый для творчества. Растирать сапогом краску Гликман, разумеется, не стал (хотя он считал подобный прием в процессе творчества вполне допустимым), но портрет получился и до сих пор украшает дом отважной модели. А вообще, с моделями художник предельно внимателен и осторожен. Классическое позирование Гликман не признавал, так же как неуместны были в его мастерской реплики вроде: «Я сегодня не в форме» или «Напишите меня, по-

жалуйста, в сером и с улыбкой». Пристально разглядывая модель, художник любил слушать музыку: «Давайте послушаем Моцарта!» Порой он мог часами беседовать с моделью на самые разнообразные темы, лишь бы собеседник почувствовал себя непринужденно и легко. Беседы эти иногда — долгое блуждание в потемках, когда натура не дается, когда ее не «видишь». А иногда в портрете, написанном в течение двух-трех часов напряженнейшего труда, читается все: и настоящее, и прошлое, и будущее, и характер, и глубины человеческой природы, часто впервые открытые даже для самой модели.

Интересно, что в процессе работы с натурой художник порой делал беглые зарисовки на улице, в кафе, просто наблюдая повседневную жизнь своей модели (кстати, эти зарисовки ничего общего не имеют с рисунками художника, о которых можно было бы рассказать немало). Как правило, потом эти беглые зарисовки, сделанные карандашом, уничтожались, а жаль. Может быть, в них, сам того не ведая, художник приоткрывал завесу над одной из тайн творческого процесса создания портрета. Зарисовки эти напоминают зашифрованные криптограммы... Неожиданная линия, черта, будто начисто уводящая от внешнего сходства (а может, указатель какой-то внутренней черты характера?), резкий ракурс, порой нарочитое искажение природы, а порой почти натуралистическое сходство... Вероятно, здесь есть нечто от работы скульптора, когда искусные пальцы ищут в мягкой податливой глине вехи, по которым будет проложен путь к постижению природы.

И, наконец, наступал момент, когда художник будто забывал свою модель. Он был наедине со своими мыслями перед холстом. Он громко разговаривал сам с собой — этот диалог уже как бы вошел в привычку. Все нервно, сумбурно, пока он не начал писать... Но можно ли с чем-нибудь сравнить тот момент, когда, переполненный впечатлениями, изнемогающий от напряжения и усталости, раздираемый сомнениями, в неожиданно наступившей тишине он бросал первые мазки на пустой, прохладный холст...

\*\*\*

Живя в Мюнхене, Гавриил Гликман большую часть времени проводил в ателье среди своих картин, скульптур, книг, рисуя, с увлечением занимаясь живописью и ваянием... Здесь он размышлял, здесь рождались новые замыслы, здесь он работал над своими воспоминаниями, публикуемыми в этой книге.

Г. Гликман много путешествовал. Он объездил добрых полмира. Но богатство и обилие впечатлений не заслонили образ России, которую он вынужден был поки-

нуть 30 лет назад, но которая всегда оставалась с ним! И та Россия, в которой прошла почти вся жизнь художника, и та, которую он открыл для себя здесь, в изгнании — Россия Бердяева, Набокова, Федотова, Шестова, Леонтьева, Солженицына, Бунина. Здесь, в эмиграции, его родина возродилась для него, как Феникс из пепла, в такой силе и величии, о которых он даже и не подозревал. И Россия зримо и подспудно пронизывает все многообразное творчество художника.

Годы эмиграции оказались очень плодотворными. Имя Гавриила Гликмана, которому в год его смерти исполнилось 90 лет, хорошо известно на Западе.

В Германии, Голландии, Англии, Израиле, Америке и других странах состоялось около восьмидесяти персональных выставок художника, на которых экспонировались его живописные работы, его графика и скульптура. Творческая энергия и разносторонность Г. Гликмана кажутся неиссякаемыми: живопись, фресковые росписи, церковные витражи, памятники. Последняя работа художника — бронзовый бюст Достоевского в Баден-Бадене (Германия), где великий русский писатель часто бывал.

О Г. Гликмане много написано в разноязычной прессе, он участник международных аукционов, о его творчестве и жизненном пути создано несколько телевизионных фильмов... Но, вероятно, самое главное, что за эти годы в разных странах появилось множество почитателей таланта художника и коллекционеров, проявляющих живейший интерес к творчеству Г. Гликмана.

Предваряя один из первых каталогов выставки художника, Мстислав Ростропович пишет, Г. Гликман «займет высокое место в блестящей когорте русских художников, вынужденных продолжать свое творчество не на своей родине. К примеру, как Кандинский и Шагал. Залогом тому — юношеская энергия и грандиозный талант Г. Гликмана». Сам художник не задумывался о таких прогнозах. А будущее для него было — «сегодняшний день, когда работаешь».

Т. Дмитриев



Автопортрет. 1939. Б., гуашь. 61x44

ГАВРИИЛ ГЛИКМАН

*Я живу,  
потому что  
я вижу*



Шостакович

ΓΛΑΦΑ

|



Д. Шостакович. 1983. К., см. тех.

## *Шостакович, каким я его знал*

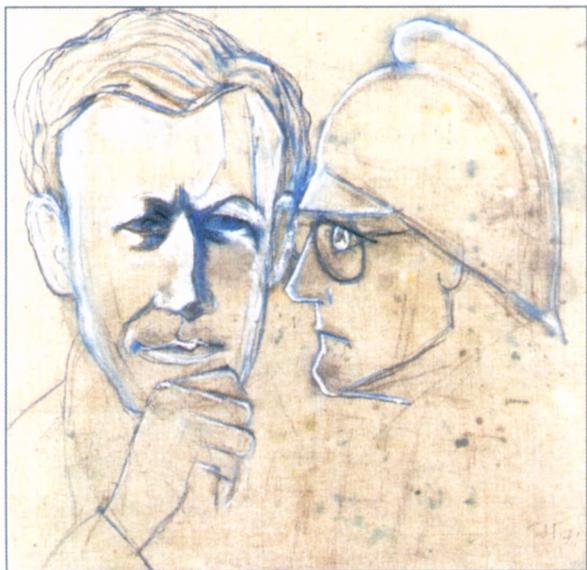
На похоронах Шостаковича я не был. Прочитав опубликованный в газете некролог за подписью самого генсека, я с неприязнью подумал о пышности официальных похорон. Чужие люди... Чужие слова... В горестные августовские дни, когда ушел от нас этот большой музыкант и сложный человек, в своей избушке в Усть-Нарве, где мне так хорошо работалось в то лето, я много думал о нем, многое вспоминал... Ведь мы были знакомы с Дмитрием Дмитриевичем больше сорока лет. Я видел и знал его очень разным, в разные периоды его жизни. И совсем молодым, почти мальчиком, и тяжело больным, умирающим, и в расцвете сил. Я помню его и сосредоточенным, и трагическим, и веселым, и потрясенным... Всяким. Вечером того дня, когда его не стало, я очень ясно вспомнил один эпизод. В 75-м году я лепил бюст Шостаковича для Малого зала Ленинградской филармонии. Однажды в мою студию на набережной Малой Невки пришла последняя жена Дмитрия Дмитриевича, Ирина Антоновна, с несколькими музыкантами. Они осматривали бюст Шостаковича, делились впечатлениями, спорили. Потом зашел разговор о моем проекте надгробия. Мысль сделать этот проект возникла у меня совершенно неожиданно. Как-то, уже будучи тяжело больным, Дмитрий Дмитриевич вдруг сказал: «Не кладите на мою могилу тяжелые мраморные плиты. Я бы этого не хотел». Помню, какое это произвело на всех тягостное впечатление. И особенно еще потому, что к смерти Шостакович относился стоически, не любил о ней говорить и отнюдь не был мистиком. Может, вовсе и не думая о загробном мире, Дмитрий Дмитриевич хотел, чтобы прах его был свободен, а не раздавлен тяжелыми плитами, как вся его трагическая, трудная жизнь.

Раздумывая о его словах, я сделал рисунок, изобразив надгробие в виде чугунной ограды, типа кладбищенских решеток в России. По бокам, на территории самого захоронения, хотел сделать отмостку из грубого булыжника, чтобы передать характер старой мостовой... В углу, на чугунной ножке, я проектировал поставить небольшой ленинградский фонарь 30-х годов. Рисуя, я думал, что в годовщины смерти или дня рождения Дмитрия Дмитриевича на могиле всегда должна гореть лампочка или теплиться свечка. Я хотел дать в этом надгробии «кусочек» старого Петербурга — Ленинграда, который так тесно был связан с личностью Шостаковича. Может, это сентиментально, но мне думалось, что в дни поминаний и скорбей

к этому светящемуся огоньку будут приходить люди, и чистая душа Дмитрия Дмитриевича будет являться им как символ человеческой доброты...

Помню, Ирине Антоновне и всем присутствующим моя мысль очень понравилась. Но проект надгробия должен был пройти через Министерство культуры СССР, а так как моя репутация была довольно подмочена, то пригласили архитектора Заварзина (такой известный московский архитектор, который, кстати, принимал участие в сооружении памятника Чайковскому на постаменте, с лирами). Он положил какие-то плиты (все-таки плиты!), и, я бы сказал, получилось очень невразумительное и маловыразительное надгробие. То же самое случилось и с мемориальной доской. Хотя я был одним из первых скульпторов и художников, очень давно начавших изображать Дмитрия Дмитриевича, хорошо его знал и многие мои работы были широко известны, однако мемориальную доску тоже заказали молодому скульптору. И на здании Союза композиторов, на улице Огарева, вскоре появилась бронзовая мемориальная доска с каким-то весьма спорным фотографическим изображением Шостаковича. Но что же делать — с властями спорить трудно!

Случилось так, что вся моя творческая да и личная жизнь была связана с Шостаковичем. Я его много писал, лепил, рисовал, и непосредственно с натуры, и по памяти. И при жизни, и теперь, после смерти. У меня больше сорока изображений Дмитрия Дмитриевича. Многие из них остались в России, в музеях, концертных залах, част-



Военный режим (Б. Бриттен и Д. Шостакович). 1971. Х., м. 72x75

ных коллекциях, некоторые теперь разошлись по всему миру. Я часто думаю, что в моих взаимоотношениях с Шостаковичем и его музыкой для меня было нечто фатальное. Интуитивно я это понял очень давно, совсем молодым.

...Люди моего поколения не могут забыть 22 июня 1941 года. Пришла война. Возникло так называемое «движение добровольцев». Почти все мои товарищи по Ленинградской Академии художеств «пошли в добровольцы». Многие — по своей инициативе, из чувства патриотизма, а многих заманивали. Для этого, как правило, применялась советская «показуха». Начали объявлять, к примеру, что знаменитый ученый Николай Качалов

стал добровольцем, академик Орбели стал добровольцем (хотя в действительности он прожил всю блокаду в Ленинграде и охранял знаменитые сокровища Эрмитажа). К этой же «показухе» относится и фотография, ставшая известной всему миру, на которой Дмитрий Дмитриевич в золотой каске тушит бомбы на крыше консерватории. Конечно, это тоже была своего рода инсценировка. К античному лицу Дмитрия Дмитриевича медная пожарная каска очень шла. И сам он на фотографии, в пожарной робе с брандспойтом, выглядел удивительно эффектно. Впоследствии, при встрече, я как-то напомнил Дмитрию Дмитриевичу об этом снимке. Он в ответ опустил глаза.

В первые дни войны все эти добровольцы, по бездарному плану «военного командования» (в кавычках, потому что основные военные кадры были Сталиным перебиты и уничтожены), неизвестно погибли в Синявинских болотах. В числе добровольцев погиб и мой старший брат, став жертвой страшной войны. Мама осталась в Ленинграде, вынесла всю блокаду и уже к концу войны эвакуировалась в Ташкент.

Накануне того дня, когда я должен был явиться в военкомат в срок, назначенный мне повесткой, я пришел в скульптурный музей Академии художеств (я был тогда на третьем курсе) и, выбрав кусок мягкого камня, вырезал голову молодого Шостаковича. Это был мягкий податливый алебастр. Я работал в состоянии какого-то безудержного вдохновения. За стенами сырого даже летом музея дышал огромный, уже потрясенный войной город. Я очень хорошо помнил структуру и строение лица композитора и, уже в сумерках закончив эту выступающую из каменной глыбы голову, написал на ней одно слово — «Fatum»). Глядя на свое создание, на лицо Дмитрия Дмитриевича, я в эти минуты верил, что выйду живым из страшной мясорубки войны.

На следующий день я явился в военкомат. Мама дала мне в дорогу, на счастье, несколько монет, ложку и вещевой мешок. Я попал в армию, в артиллерийское училище, прошел тяжелый путь солдата. В 1944 году я очутился в Архангельске, где меня недолгое время даже использовали как скульптора. Но вскоре меня вызвали к архангельскому военному начальству и сказали: «Вы направляетесь в отдел кадров Красной Армии, в артиллерию». 22 февраля 1945 года я уже был в Москве. Стояла хорошая февральская погода — снег, ослепительное солнце. Отдел кадров артиллерии меня направил в действующую армию, на Первый Белорусский фронт, станция Мендежец. День прибытия указан не был, потому

что они прекрасно знали, каково было добираться одному по дорогам войны, тем более, что в те горячие дни фронт двигался с колоссальной быстротой. В Москве я сразу позвонил Дмитрию Дмитриевичу. Он очень обрадовался моему голосу: «Гавриил Давыдович, приходите, пожалуйста, позавтракать, если можете, завтра к 10 утра». Так как человек он был очень пунктуальный, я точно к этому времени пришел к нему на улицу Кирова. Дмитрий Дмитриевич открыл мне дверь и, увидев меня в военной форме, в военном снаряжении, ахнул. Он был удивлен — я, видно, очень изменился. Он провел меня к себе, в роскошный большой кабинет, который поразил меня после военных землянок и блиндажей. Сам он показался мне удивительно помолодевшим — в бурках, светлой рубашке, с ясными глазами, он просто излучал тепло и доброту. В очень просторной, почти пустой комнате стояли два рояля. Я увидел живописный портрет Дмитрия Дмитриевича. Он стоял, прислоненный к стене. На мой вопрос, чья это работа, Дмитрий Дмитриевич ответил, что одна американская художница написала этот портрет и преподнесла его в подарок.

Я чувствовал, что Дмитрий Дмитриевич очень рад моему приезду. Он сразу же начал расспрашивать, какова жизнь в армии. Особенно я запомнил его слова: «Гавриил Давыдович, а какая там побудка, побудка, что такое побудка?» Почему-то его интересовало это слово. Сам Дмитрий Дмитриевич, конечно, армию не любил, военщину терпеть не мог, и слово «солдат» было ему неприятно и чуждо (он хорошо понимал, что такое солдат). Мы поговорили, я ему рассказал, как проходит жизнь в части, как я служу, как приходится терпеть всякие невзгоды и многое другое. Разговор о фронте на этом закончился, и я шутя сказал: «Наверное, Дмитрий Дмитриевич, мне придется добираться до Берлина и на Рейхстаг водружать знамя победы». Дмитрий Дмитриевич ласково улыбнулся и покачал головой: «А сейчас пойдемте завтракать». За завтраком за большим столом сидела Нина Васильевна, его первая жена, красивая женщина, белокурая, с светлок-карими глазами, с нежной приятной улыбкой, рядом с ней мальчик — это был Максим. Дмитрий Дмитриевич познакомил нас и сказал: «Вот, Максим не знаю, кем будет. Может, его, — пошутил он, глядя на мою военную форму, — отдать в офицерское училище, сделать военным? Он ведь и рисует, картины на военные темы, как все дети, и музыкой занимается!..» Я посмотрел на мальчика. Он поразил меня своей детской красотой, цветом лица, цветом кожи, волос. У него были светлые, очень красивые, такие «шостаковичевские» глаза. Мы мир-

но завтракали. Я смотрел на Дмитрия Дмитриевича и вспоминал сырой, нетопленный музей в Академии художеств и одиноко стоящую там уже несколько лет его скульптурную голову с надписью «Fatum». Мне очень хотелось тогда рассказать ему о ней, сказать, что эта скульптура стала для меня своеобразным напутствием, а может, и ангелом-хранителем. Но я промолчал. Завтрак кончился, мы простились. Дмитрий Дмитриевич сказал: «Гавриил Давыдович, возвращайтесь здоровым — и до новой встречи!» Я поехал на вокзал, получил билет и отправился на Белорусский фронт...

Вернувшись уже после войны в 1946 году в Ленинград, я прежде всего побежал в скульптурный музей. Там до боли все было неизменно: покрытые пылью гипсовые слепки, сводчатый потолок, запах сырости, тот же неяркий свет, струящийся в окна (была тоже вторая половина дня). Из окон виднелись далекая перспектива Невы, парапеты набережной, желтеющие деревья на Сенатской площади. Я, затаив дыхание, подошел к стене слева у окна, где пять лет назад оставил бюст с надписью «Fatum». Все было на своих местах: засохшая старая глина, скальпель, несколько этюдов, которые я лепил в последние дни перед войной... Но бюста Шостаковича не было, да, его не было нигде. Я не строил догадок и не искал больше. Я был здорово огорчен. Этот бюст был для меня чем-то очень, очень личным... Теперь я иногда, вспомнив о нем, утешаю себя мыслью, что, наверное, где-то, у кого-то он хранится, все-таки существует и, может быть, я его еще когда-нибудь увижу — как знать!

...А познакомились мы с Дмитрием Дмитриевичем на этой грешной земле очень давно, в страшные 30-е годы. Еще было необычайно ярко ошеломившее меня впечатление от его Первой симфонии, которую он написал в возрасте 19 лет, сразу после окончания консерватории. Для меня, прослушавшего, и не раз, все его симфонии, квартеты, квинтеты, трио и вокальные циклы, — для меня Первая симфония — глубоко запрятанное сокровище, которое потом постепенно, в течение многих лет, раскрывалось и питало творчество композитора. В Первой симфонии Шостаковича была заложена вся его последующая музыка. Как-то совсем недавно, перед отъездом в эмиграцию, я снова слушал Первую симфонию в среднем исполнении и, несмотря на это, был потрясен глубиной ее и, я бы сказал, особым даром прозрения, которым обладал ее автор в таком юном возрасте. Действительно, это свойственно только гениям! Они уже с детства понимают то, что не дано понять средним талантам и обычным людям (кстати, я слышал недавно его вокальное

произведение, написанное на слова Крылова «Стрекоза и Муравей»). Оно достойно зрелого Шостаковича, хотя написано было им в возрасте 13 лет, но совершенно захватывает глубиной, пониманием и яркостью формы). Да, я уже говорил, что люблю больше всех произведений Шостаковича его Первую симфонию. Я чувствую в ней чистоту гения и трагизм того, что ждет человечество и, в частности, Дмитрия Дмитриевича — он все предвидел и все понимал. Поэтому звучание Первой симфонии для меня всегда было потрясением и большим праздником.

В 1935 году мы с моим братом Исааком Давыдовичем задумали в Большом фойе Ленинградской филармонии сделать выставку «Музыка». В центре разнообразной и интересной экспозиции мы поставили бюсты Бетховена, Чайковского, Моцарта и... Дмитрия Шостаковича. Для 30-х годов это была в достаточной степени дерзкая и смелая идея. Многие считали это не только новаторством, но и нахальством. Я вылепил бюст Дмитрия Дмитриевича немножко больше натуральной величины, его отлили из гипса — он был белый, как и другие бюсты. Бюсты были установлены на специальных кронштейнах, и вся конструкция была задумана в виде броского архитектурного мотива. Мы, конечно, по молодости не понимали, насколько это было дерзко в то время. Действительно, когда открылась выставка и после первого отделения концерта публика ринулась в фойе, — все были изумлены. Как сегодня, я слышу голос композитора Щербачева, в то время очень известного, автора сюиты «Гроза», которая часто исполнялась. Он громко воскликнул: «Идиоты, Митьку поставили рядом с Бетховеном, Чайковским и Моцартом. Представляете, какое нахальство!» Однако бюст стоял, выставка функционировала. И только когда в 1936 году разразилась катастрофа и была напечатана едва ли не самая страшная за всю историю музыкального искусства статья «Сумбур вместо музыки», которой предшествовал демонстративный уход Сталина со спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» — вот тогда выставка закрылась. Дмитрий Дмитриевич сказал моему брату: «Скажи Гавриилу Давыдовичу, чтобы бюст куда-нибудь спрятали». Мы отнесли его в нотную библиотеку филармонии, где он благополучно существует и поныне.

Я хорошо помню Дмитрия Дмитриевича в 30-е годы. Он был выше среднего роста (позже, уже после войны, когда его одолели всякие болезни, он стал и меньше ростом, и вообще изменился в лице и в пропорциях). А тогда, в молодости, он был высок и очень красив, я бы сказал, красив какой-то женственной красотой — именно не мужской, а женственной. Я не забуду его прекрасные серо-голубые глаза, ко-

торые так красиво смотрели поверх очков. У него была хорошая фигура, красивые, всегда опрятные руки с хорошими ногтями. Отличные, некрупные зубы. Весь его облик — лицо, фигура, ноги — был сплошная гармония. Он любил носить рубашки «апаш» с открытыми воротниками и всегда курил роскошные папиросы «Казбек».

На него нельзя было не обратить внимания. Во всем его облике было что-то необыкновенное, гармоничное, располагающее. Я часто думаю о сложной, но очень органичной связи между характером человека и его внешностью. Если подойти с точки зрения портретов великих людей, то, бесспорно, каждая личность, каждый характер имеют свой неповторимый облик. Представить себе Бетховена без его внешних черт — совершенно невозможно. Хотя имеется множество изображений Бетховена, и все они очень разные и порой даже противоречивые, но это всегда Бетховен. Нашелся, например, такой скульптор, который взял прижизненную маску, снятую в венский период с Бетховена, приделал к ней короткие волосы, дал ему высокий воротник — получился довольно интересный бюст. Есть романтические бюсты Бурделя или памятник, который стоит в Вене, работы знаменитого Цумбуша, с Прометеем и амурами. (Вообще Вена любит изображать своих композиторов с амурами и с прочей белибердой, хотя это никакого отношения к Бетховену не имеет.) Есть множество и других изображений, но опять-таки — Бетховен есть Бетховен. Личность Бетховена абсолютно совпадает с его музыкой, с его характером, с его норовистостью, порывистостью, с его темпераментом и трагизмом... Гёте есть Гёте. Гёте — олимпиец, Гёте — мыслитель, автор «Фауста», вершитель судеб, некоронованный император... Гёте есть Гёте. А Микеланджело? Представьте себе лицо Микеланджело без его творчества. Мне кажется, что Микеланджело, будучи мальчиком, был такой же весь собранный, такой же искривленный, перенапряженный своим искусством. Или возьмите прекрасный автопортрет Рафаэля. Ему было 37 лет, когда он умер, но Рафаэль изображал себя всегда молодым. Он был неугасимо молодым, трудно представить себе Рафаэля другим, чем на его автопортрете, где он изображен прекрасным флорентийским юношей. То же самое относится и к Дмитрию Дмитриевичу. Хотя я хорошо помню его исковерканное, деформированное болезнью лицо последних лет, с раздутыми щеками и шеей, и потом это несчастье с его ногами и руками. Но этот облик не характерен для Дмитрия Дмитриевича, более того, он — антитеза его музыке, его личности. Шостакович периода юности и зрелости — истинное отражение его музыки. (Природа ведь

всегда дарует форму и содержание!) Музыке Дмитрия Дмитриевича удивительно соответствует его внешность, а его внешность органична его музыке... Я помню, как совсем молодой Дмитрий Дмитриевич сидел за роялем — это было потрясающее зрелище. Я помню, как он играл свои концерты, какая у него была пружинисто-серебристая техника. Из-под пальцев выходили кристальные звуки необычайной чистоты и ясности. Я помню хорошо его лицо тогда... Это воспоминание неизгладимо, оно на всю жизнь осталось в моих глазах. Это воспоминание — в портретах Шостаковича, написанных мною за многие годы, которые прошли с тех дней.

Есть творцы, гений которых очень ярко выражен уже в детстве. Весь их облик пронизан ослепительным светом гениальности. Таков и Шостакович. На-



*Д. Шостакович. Бюст. Бронза*

более точно его личность и музыка выражены в его молодом лице, на которое потом жизнь накладывала свои тяжкие печати. После его смерти мне захотелось увековечить его в студенческом возрасте. Конечно, сохранились очень хорошие фотографические изображения молодого Шостаковича, но мои личные воспоминания и наблюдения были ярче. Кроме того, я хорошо знал структуру уже пожилого и взрослого Дмитрия Дмитриевича. (Я ведь очень много работал над его портретами.) Поэтому невольно, а порой сознательно, создавая мраморный бюст Шостаковича-студента, я акцентировал в его юном лице (Дмитрию Дмитриевичу тогда было 12–13 лет) те черты, которые не ушли с детством, а остались в его лице навсегда. Это была увлекательная попытка создать духовный эталон облика молодого гения. Подобную идею я незадолго перед этим уже осуществил. Работая над мраморной статуей Пушкина-лицеиста, я взял посмертную маску Александра Сергеевича, потому

что конструкция, так называемый лицевой угол, ход лба, носа, подбородка были неизменны, и передал их в молодом «Пушкиненке» (так очень хорошо назвала мою работу В. Мухина). И поэтому в молодом 12-летнем Пушкине я добился большой узнаваемости. Лицеист воспринимался и как ребенок, и как взрослый Пушкин.

Работа над изображением Шостаковича-мальчика доставила мне настоящую радость. Бюст стоит в Ленинградской консерватории, которую окончил Дмитрий Дмитриевич, и в музее Ленинградской филармонии.

Примерно в это же время, вскоре после смерти Дмитрия Дмитриевича, я опять вернулся к образу молодого Шостаковича. Я сделал для Большого зала Ленинградской филармонии мраморный бюст композитора. Я шел от своего давнего замысла, от скульптурного портрета, который я сделал в 1935 году. Я изобразил Шостаковича в сильном движении, с резким разворотом плеч, с развевающимся хохолком, молодым, целеустремленным. Я представил его в виде Аполлона-Мусагета, Аполлона-Предводителя. Мне казалось, что Дмитрий Дмитриевич в искусстве, в музыке — тоже предводитель. Действительно, умер Шостакович, и умерла, если хотите, основная, направляющая сила в музыке! (Злые языки говорят, что после Шостаковича в Советском Союзе стало много композиторов.) Дмитрий Дмитриевич был позвоночником, который давал не только эстетику, но был в какой-то степени совестью музыки. Идея эта определила и динамику, и образ скульптурного портрета. Я изобразил Дмитрия Дмитриевича молодым, целеустремленным. И это, мне кажется, удалось хорошо вырубить из мрамора. Бюст привлекает внимание своим оригинальным характером. Хотя Шостакович изображен здесь очень молодым, но он узнаваем.

И все-таки мне думается, что наиболее точно я изобразил молодого Шостаковича уже в эмиграции. Острота воспоминаний, которая в изгнании порой просто ошеломляет, сильное впечатление от музыки Шостаковича, которую я услышал в отличном исполнении после долгого перерыва, вдохновили меня на этот портрет.

В памятные для меня дни, когда в вашингтонской галерее «Коркоран» проходила моя выставка, я часто бывал в концертном зале Кеннеди-центра на репетициях М. Ростроповича с Вашингтонским симфоническим оркестром. Свободно и непосредственно общаясь с оркестром, дирижёр М. Ростропович в расстегнутой белой рубашке сидел на многоступенчатом табурете и репетировал Пятую симфонию Шостаковича. Верная собака Пукса разделяла все взлеты и тяжести репетиции

ее вдохновенного хозяина. В эти часы образ молодого Дмитрия Дмитриевича возник в моем сознании с новой неожиданной силой, и живописное полотно «Репетиция» я написал с необычной легкостью и быстротой. В центре композиции — фигура дирижёра М. Ростроповича, написанная с натуры. Весь левый край картины занимают два изображения Шостаковича — одно мрачное, черное с белой прорисовкой контура. Оно как бы рождается от движения руки дирижера. Рядом — контур профиля молодого композитора, написанный одним росчерком кисти. Он прекрасен, юн, он олицетворяет каскады светлой музыки, ликующей, непобедимой жизни. Вопреки горестям и мраку, ударам судьбы, в которые погружен другой, темный профиль композитора, молодой Шостакович весь пронизан торжеством света, который излучает его Пятая симфония.

Слушая его музыку тогда, я думал: «Нет, Дмитрий Дмитриевич незабываем! Наша жизнь пронизана его музыкой. Его пребывание среди нас было необходимо. Он был стержнем, на котором в тех страшных условиях держались наша нравственность и творчество...»

И все-таки очень трудно понять этого человека. На смертном одре, написав и оставив нам свою исповедь (я ее называю «Крик из могилы»), он, в сущности, ничего не объяснил. Загадку его личности разгадать стало еще труднее. Что он был за человек?! Может, просто гений с душой и психикой, не подвластной анализу, на которого тяжким грузом легла проклятая эпоха?! Русские изломаны, исковерканы до основания. Их истинная сущность так глубоко запрятана, что часто сам человек теряет себя. А может, просто Дмитрий Дмитриевич, человек отнюдь не сильный, наделенный недостатками, среди которых тщеславие было далеко не последним, уже в молодости был сломлен, никогда от этого потрясения не оправился и жил страшной двойной жизнью?! Но Бог и природа любят равновесие. И может, именно благодаря утомленности личности гений Шостаковича-композитора расцвел так пышно и дерзко...

Он создал очень много... Наследие Шостаковича — целый мир музыки. И все, что он сделал, задумал, написал, все издано, исполнено все — до единой ноты. Я вспоминаю, что Берлиозу снились его новые симфонии, но он в отчаянье их не записывал, он знал, что их невозможно реализовать. Дмитрий Дмитриевич все реализовал. Это прекрасно, потому что Бог знает, сколько прекрасных произведений погибло бы, оставшись только в замысле. Плохо, потому что творец может начисто потерять критическое отношение к тому, что он делает. На эту тему Дмитрий Дми-

триевич, конечно, много размышлял. В кинофильме о Шостаковиче, сделанном уже здесь, на Западе, он говорит: «Я очень быстро и много пишу, а нужно ли так много писать?!» Так или иначе, но за право издаваться, исполняться, звучать во всем мире он, мне думается, платил дорогой ценой и не расплатился даже после смерти. Сознательно ли он пошел на этот опасный шаг? В своих воспоминаниях я не берусь делать никаких выводов или что-то утверждать. Я просто хочу рассказать о моих встречах с Дмитрием Дмитриевичем, которые стали поводом для долгих раздумий, материалом для моего творчества.

Особенно часто я встречался с Дмитрием Дмитриевичем в 60-е годы... После болезни (у меня был сердечный приступ) я часто, особенно зимой, отдыхал под Ленинградом в Комарове, в Доме творчества композиторов. Там часто жил и работал и Дмитрий Дмитриевич. Он говорил мне обычно: «Гавриил Давыдович, когда надумаете ехать в Комарово, пришлите мне, пожалуйста, депешу (он любил слово «депеша»). Я сразу приеду, и мы будем вместе».

В Комарове зимой была какая-то особенная атмосфера. Тишина после шумного суматошного Ленинграда, сосновый воздух, перемешанный с холодной сыростью близкого моря, порой снегопады и морозы. Повседневная жизнь уходила совсем далеко. Все располагало к размышлениям и работе. Мне казалось, что на Дмитрия Дмитриевича эта обстановка действовала очень благоприятно. Глаза у него делались светлее и даже тембр голоса менялся. Мы много гуляли с Дмитрием Дмитриевичем и обычно беседовали. Он себя чувствовал тогда уже не очень хорошо, ходил с палкой. Здоровье надорвалось! Нетвердо ступая по снегу, часто останавливаясь, он любил рассказывать. «Гавриил Давыдович, хотите, я вам расскажу историю гимна Советского Союза?» (Должен оговориться, что существует несколько версий этой забавной истории.) Дмитрий Дмитриевич тогда рассказал мне так: «Нам заказали (Александрову, мне, Хачатуряну и еще нескольким молодым) сочинить музыку для текста гимна Советского Союза. Слова были Михалкова и поэта Эль Регистана. Работали мы, работали, и потом вдруг, по приказанию товарища Сталина, было объявлено, что пойдет старая музыка Александрова к гимну коммунистической партии Советского Союза. Нам было приказано явиться на прием к Сталину и прослушать, как это все будет звучать. Когда мы собрались, появился Сталин в сопровождении своей свиты, и прозвучала хорошо знакомая музыка Александрова — «Гимн партии» — с новыми словами. Потом Сталин обратился к нам: «Хотелось бы услышать ваше мнение. Товарищ Шоста-

кович, выскажите свое мнение». Я, конечно, сказал, что это очень хорошо, прекрасно звучит, что музыка гимна войдет в столетия, в поколения и т. д. и т. п. Сталин был вроде доволен моими словами и обратился к Хачатуряну: «Прошу, товарищ Хачатурян, высказать ваше компетентное мнение». Хачатурян встал и сказал: «Мне очень нравится эта музыка и мне нравятся слова, это прекрасное произведение, но я бы хотел предложить, чтобы был введен женский хор». Когда он это произнес, мрачные глаза товарища Сталина еще потемнели, налились страшной злобой, он закричал: «Не надо женщин, не надо женщин!», повернулся, хлопнул дверью и вышел. Все замерли в ужасе. Тихонько собрали свои портфели и удалились. Говорят, что бедный Хачатурян долгое время не спал спокойно, боясь, что за ним приедет карета «Черный ворон». Но, к счастью, пронесло».

Дмитрий Дмитриевич любил рассказывать о своих встречах с разными людьми. Вспоминал, как однажды подошел к нему художник Н. Акимов с назойливым предложением (он очень не любил назойливые предложения): «Дмитрий Дмитриевич, я вот хочу поставить «Евгения Онегина» в театре у себя. Декорации примерно такие (он стал делать беглые наброски на листе бумаги) — здесь будет Евгений Онегин, тут Ленский, здесь Татьяна, а здесь — Ольга. Музыка будет ваша». Он передо мной бойко раскидывал все эти планы, а я говорю: «Николай Павлович, все это очень хорошо, но ведь уже есть музыка Чайковского». Дмитрий Дмитриевич очень уважал великого русского композитора, музыканта и человека. Кстати, хорошо он относился и к Николаю Павловичу Акимову. Помню, в 60-х годах я сделал рисунок Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в профиль. Мне захотелось, чтобы он подписал мне фотографию этого рисунка. После концерта в Малом зале я подошел к нему. Он подписал с удовольствием и сказал: «Вы знаете, Гавриил Давыдович, а все-таки в вашем портрете есть что-то общее с ранними портретами Акимова». Действительно, в какой-то степени я в этой своей работе шел от акимовской трактовки его характера. У Акимова, кстати, очень хороший портрет. Акимов рисовал Шостаковича в 30-е годы и передал прелесть и очарование молодого Дмитрия Дмитриевича с чертами женственности, и вместе с тем в портрете большая динамика. Дмитрий Дмитриевич понимал очень хорошо искусство. У него был очень острый глаз.

Иногда мы спорили. Помню, однажды Дмитрий Дмитриевич стал громко восторгаться стихотворением Евтушенко «Бабий Яр», декламировал мне отрывки из него: «В авоське огурцы, картошка...» — все это он изображал. Я не разделял его востор-

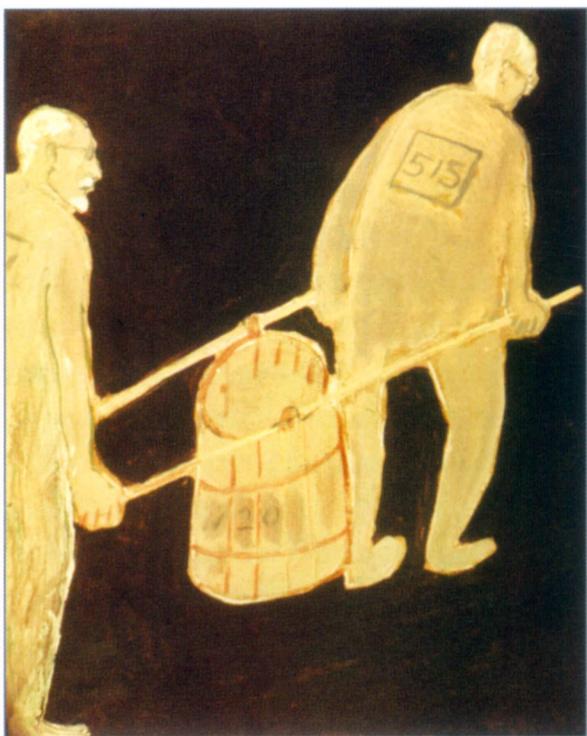
гов по поводу этого поэта и его стихов, и не мог смолчать: «Дмитрий Дмитриевич, простите, но я бы никогда в жизни не писал музыку на эти стихи. Ваш талант...» Он запальчиво перебил меня: «Это прекрасные стихи!» Я тоже не остался в долгу и высказал дерзкую мысль: «Лучше бы вы написали на латинский текст или на древнерусский — это было бы интереснее». Он не обижался, но и не соглашался со мной. Мне кажется, моя твердая позиция его раздражала, но он это тщательно скрывал, переводя разговор на другую тему.

Помню февраль, метельную погоду. Поздним вечером, когда ветер стих, мы вышли погулять перед сном. Дмитрий Дмитриевич был очень нервен, покашливал, мало говорил. Все наши обычные прогулочные дорожки занесло, и мы вышли на шоссе, по которому ехали машины и автобусы, тревожно гудя. Мы шли по обочине молча. Дойдя до скамейки, Дмитрий Дмитриевич неожиданно, словно устав, сел: «Давайте отдохнем». Я запомнил этот вечер, потому что тогда впервые я увидел на лице его грозные признаки тяжелой болезни. Но это продолжалось недолго, и через мгновение на меня снова смотрели его живые, внимательные глаза. Я поинтересовался его мнением по поводу музыки одного молодого композитора. «Да, да, все это прекрасно, но может быть лучше, лучше...» Это был характерный для Дмитрия Дмитриевича ответ. Именно так в большинстве случаев он оценивал музыку своих учеников и современников. Думаю, что он имел, по-видимому, грандиозные масштабы прекрасного. Он и о себе так говорил в конце жизни: «Вы знаете, Гавриил Давыдович, я совершенно исписался», — хотя в это время создавал такие шедевры, как Четырнадцатую и Пятнадцатую.

Однажды в том же Комарове Дмитрий Дмитриевич написал вокальное произведение, речитатив на слова популярного просоветского юмористического журнала «Крокодил». Текст этот показался ему смешным (может, он и на самом деле был смешон!). Он пригласил меня в свой коттедж: «Гавриил Давыдович, я хочу вам кое-что показать». Так мне выпала честь однажды первому услышать его новый опус. Он сел за рояль и сам пропел (пел он, кстати говоря, не очень хорошо, но удивительно точно и выразительно) речитатив, и спросил у меня: «Гавриил Давыдович, как вы считаете?!» Я не знал, что сказать, он привык к похвалам и восторгам, а его новое произведение показалось мне странным. Но я не мог сказать ему неправду, тем более с глазу на глаз, и я ответил, что думал: «Дмитрий Дмитриевич, дорогой друг, вы знаете, мне кажется, что слова, которые вы взяли из журнала «Крокодил», совсем не смешны. Вы помните рассказ Кафки, где

специальные инструменты царапают кожу человеческую, а чтобы кровь не проходила наружу, жертву покрывают толстым слоем войлока, и кровь впитывается в этот войлок. Кожа страшно расцарапана и разрезана, а крови нет. Мне кажется, что слова, которые вы взяли, трагически жестоки, а не смешны, будто они нацарапаны на чьем-то теле... Может, даже на вашем теле». Дмитрий Дмитриевич на меня посмотрел, глаза у него похолодели. Он как-то по-своему улыбнулся и ничего мне не ответил. А я потом так жалел о своей откровенности. Ведь я мог ошибаться, а он был так раним.

Вернувшись в очередной раз из больницы, Дмитрий Дмитриевич приехал в Комарово. Была прекрасная, золотая осень, без дождей и ветров. Природа замерла, затихла в ожидании зимы. Мы совершали после обеда долгие прогулки. Рано темнело. Вечерами мы часто слушали музыку. Стоило только включить приемник, как сразу в большую полутемную комнату врывается музыка Шостаковича. Его тогда очень много исполняли во всем мире. Но Дмитрий Дмитриевич обычно напряженно слушал свою музыку, нервничал, если что-то было не так или, наоборот, было прекрасно, поэтому приемник приходилось переводить на дру-



*Вынос паразита (Д. Шостакович)*

гую станцию или вообще выключать, и мы сидели в тишине, которая прерывалась лишь гудками электричек. Однажды после того, как мы случайно услышали по радио его вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», он сказал: «Знаете, Гавриил Давыдович, когда я был в больнице в Москве со своим недугом, как раз после написания моих еврейских песен, одна старая большевичка, член партии с 1896 года, не помню ее имени, обратилась ко мне: «Товарищ Шостакович, я слышала ваши еврейские песни, но они ничего общего не имеют с еврейством. У вас нет ни одного еврейского мотива!» Я, конечно, ей ответил: «Да, да... все правильно, правильно...» Он помолчал, думая о чем-то своем, так и не закончив свой рассказ. С ним это бывало часто — будто он вдруг уходил куда-

то весь, исчезал... Я подумал, что, как ни странно, в словах старой большевички был смысл. Как-то в послевоенные годы в газетном киоске в Комарове Дмитрий Дмитриевич нашел поэтический сборник переводов из еврейского фольклора и увлекся им (кстати, А. Ахматова, которая высоко ценила музыку Д. Шостаковича, очень сетовала на несовершенство этих переводов). Вскоре он написал вокальный цикл (в сопровождении трио) «Из еврейской народной поэзии», который имел большой успех. Дмитрий Дмитриевич отошел от узкого понимания еврейства, о котором говорила старая большевичка. Он взял лишь национальную музыкальную канву. И своей музыкой, которую целиком придумал, — романсами, напевами, песнями — вознес героев цикла на пьедестал человечности, на шекспировскую высоту. Библейские имена Авраам, Ревекка, Исаак звучат так же гордо, как Александр, Ричард, Альфред... Я это понял сразу, когда послушал цикл. И в противовес художнику А. Каплану, который под впечатлением музыки Шостаковича написал прекрасные сцены из жизни еврейских местечек прошлого века, я в своем полотне «Плач по умершему младенцу» пытался на основе национального колорита дать вневременные образы человечности и страдания. К этой идее привела меня музыка Шостаковича.

Но скоро все-таки наступила настоящая ленинградская осень. Был октябрь. Дмитрий Дмитриевич со своей женой Ириной Антоновной, с которой всегда отдыхал, и я возвращались после ужина. Было холодно и неуютно среди голых, темных сосен, на дорожках, иссеченных осенним дождем. Неожиданно Дмитрий Дмитриевич сказал: «Гавриил Давыдович, покажите, пожалуйста, диапозитивы ваших картин». Я обрадовался, потому что всегда очень ценил его внимание и интерес к моему творчеству (помню, первый раз увидев мою живопись, он воскликнул: «А я думал, вы пейзажи пишете! А у вас гражданственность — люблю гражданственность»). В тот вечер мы втроем отправились ко мне. Я жил тогда в довольно просторной комнате на втором этаже в деревянном доме. Я повесил на стену большую простыню, наладил свои два аппарата с диапозитивами и начал показ. Дмитрий Дмитриевич очень активно все воспринимал. Я показывал портреты Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Достоевского, показывал замученных и расстрелянных узников концлагерей, потом снова портреты — Тухачевского, Стравинского, Прокофьева, библейские сюжеты. Потом я показал диапозитив своей новой картины «Выносят парашу», на которой изобразил двух узников в тюремных одеждах с номерами на спинах, выносящих тюремную па-

рашу. В одном из заключенных, который был показан со спины, легко угадывался Шостакович. Помню, это произвело на Дмитрия Дмитриевича сильное впечатление. Он долго смотрел на картину, а потом сказал медленно, с расстановкой (обычно он говорил скороговоркой): «Гавриил Давыдович, это — мой портрет, самый подлинный портрет. Смотри, Ириша, как Гавриил Давыдович меня изобразил». Правда, Ириша была довольно равнодушна и только поддакивала. Показ окончился. Дмитрий Дмитриевич со мной распрощался и сказал: «Гавриил Давыдович, я вас очень прошу сделать фотографию этого портрета и прислать мне в Москву». Его просьбу я выполнил. Прошло некоторое время, наверное полгода, и как-то на Невском я встретил любимого ученика Дмитрия Дмитриевича, композитора Бориса Тищенко, который сказал мне: «Вы знаете, когда я был у Дмитрия Дмитриевича, он достал из своего письменного стола фотографию вашей картины «Выносят парашу» и сказал: «Это — самое подлинное, самое верное мое изображение».

Кстати, любопытная деталь. В Доме композиторов, в Комарове, я часто по просьбе тамошних обитателей показывал диапозитивы моих картин. (Один талантливый кинооператор из «Ленфильма» сделал мне к тому времени больше 600 диапозитивов, которые я показывал, сопровождая показ моими объяснениями.) Меня удивляло (а втайне даже восхищало), что один молодой композитор, женатый на сестре известного шахматиста, пунктуально являлся на все мои показы. Впрочем, все стало ясно после того, как Дмитрий Дмитриевич доверительно мне сказал: «Будьте с ним очень осторожны. Он связан с органами». Тут я понял свою наивную доверчивость.

Дмитрий Дмитриевич очень остро и своеобразно ощущал юмор. Иногда это выражалось открыто, а иногда трудно было понять, шутит он или говорит всерьез. Впрочем, эпизод, о котором я хочу рассказать, может, вовсе и не стоит воспринимать юмористически. На этот раз в глазах этого загадочного человека я не сумел прочесть его истинных мыслей. Мы стояли у дверей его прекрасного коттеджа, куда я проводил Дмитрия Дмитриевича после долгой послеобеденной прогулки. Был сочный ароматный воздух. Ветер со скрипом гнул тонкие стволы сосен, то и дело загоня еще жаркое солнце в тучи. Все краски, цвета вокруг нас, лицо Дмитрия Дмитриевича каждое мгновение менялись от этой игры света и тени. Уже простившись у ступенек, он вдруг остановился, полуобернулся ко мне и спросил: «Гавриил Давыдович, скажите, как вы думаете, поставят мне

памятник такой, как Горькому? В центре Москвы?» Я посмотрел на него с удивлением, стараясь понять, шутит он или нет. Но он продолжал в том же тоне: «Знаете, как Горькому, — могут соорудить?!» Глаза его были, как всегда, серьезные, тонкие губы сжаты: ну, что? И я ему ответил: «Вы знаете, Дмитрий Дмитриевич, дай вам Бог, конечно, прожить еще долгие годы, но могут, могут поставить. Выберут место, постараются, может быть, поближе к вашему дому, где вы жили, или где вы выступали, или где Союз композиторов, объявят конкурс среди архитекторов и скульпторов и изобразят вас в романтической позе, с посохом в руках, в развевающемся пальто. Что ж, поставят, все может быть!»

Дмитрий Дмитриевич ничего не ответил. Слегка улыбнулся, но глаза его как-то померкли, видно, он опять подумал о смерти и, махнув рукой на прощанье, скрылся в дверях. Мне много приходилось наблюдать Шостаковича в повседневной жизни. Он был удивительно деликатен, воспитан. Я не видел его грубым, развязным. Столь естественные для человека его масштаба и судьбы чувства гнева и даже ярости он никогда не проявлял открыто, таил их в себе, замыкался. Это, наверное, было мучительно тяжело. И, вероятно, в такие минуты терновый венец его окрашивался кровью.

Помню его необычайную аккуратность и даже педантичность. Глядя, как он неизменно точно к завтраку, обеду и ужину приходит в столовую Дома творчества, я невольно вспоминал Канта, по распорядку дня которого горожане проверяли свои часы. Ел Дмитрий Дмитриевич как-то механически, очень быстро, почти не пережевывая пищу. На столе у него всегда стояла банка маринованных угрей — он их очень любил. Любил за столом говорить о футболе. Он хорошо знал этот спорт, всегда ходил с удовольствием на футбольные матчи и понимал толк в игре... Часто, наверное, для успокоения или отдыха Дмитрий Дмитриевич любил раскладывать пасьянс. Иногда на веранде Дома композиторов он часами внимательно раскладывал карты и казался глубоко погруженным в это занятие. Во всяком случае, пасьянс его всегда сопровождал.

У Дмитрия Дмитриевича было немало каких-то милых причуд, странностей, которые очень органически сочетались с его человеческим обликом. Помню, однажды ему понадобилось купить лезвия, чтобы подчищать свои партитуры, свои нотные листы. Он меня попросил: «Гавриил Давыдович, пожалуйста, купите мне несколько бритвенных лезвий». Я сразу собрался идти, но он остановил меня: «Нет, нет, возьмите вот пятнадцать копеек у меня в кармане, условно... А то по-

дарить что-то острое или нож — это плохой признак». Он улыбнулся: «Говорят, к ссоре или разлуке». Я взял эти суеверные пятнадцать копеек, купил в Комарове ему лезвия. Наверное, он много тогда подчищал, потому что в это время писал интереснейшие вещи.

Дмитрий Дмитриевич никогда не замечал, кто как одет. Он на это просто не обращал внимания. В нем была такая воспитанность, что он никогда не делал замечаний вообще и по поводу, хорошо или плохо вы одеты, идет вам это или нет. Сам он одевался очень скромно, но всегда все, что он носил, ему шло, было впору. Особенно в молодые годы, когда он был здоров, когда он хорошо двигался, одежды шли ему, создавали какую-то удивительную нарядность. В минуты тоски (особенно когда Дмитрий Дмитриевич вдовствовал) для него было утешением «уходить в запой» (я употребляю его выражение). Конечно, в действительности никакого запоя не было, но находились злые языки, которые говорили, что Дмитрий Дмитриевич пьянствует, что его губит пьянство, что это путь Мусоргского, — но это совершенно неверно. Дмитрий Дмитриевич любил большей частью изображать себя выпивающим. В этом всегда была театральность, розыгрыш. Он очень любил наполнять стаканы, примерять, как это делают «гопники», изображать, что он тоже «забулдыга». Но иногда он в окружении очень близких друзей, когда выпивал, уходил в себя, мрачнел, а порой, наоборот, задорно запевал знаменитую песенку кронштадтских матросов «Ты гори, гори, свеча, ты гори, гори, свеча, в красной жопе Ильича»... Когда Дмитрий Дмитриевич (с трудом) хмелел, его состояние иступления проходило, и, как правило, он снова с большой энергией брался за работу.

Дмитрий Дмитриевич при всей его удивительной человеческой опрятности любил, между прочим, замечать в людях какие-то слабости и немного подтрунивать даже над самыми близкими своими друзьями и знакомыми. В этом был какой-то вообще свойственный ему дуализм, двойственность. Дмитрий Дмитриевич любил прогуливаться в сопровождении композиторов. Как великий маг, он часто ходил в сопровождении своих поклонников и учеников. Так как, кроме всего прочего, он был еще обременен обязанностями ответственного секретаря Союза композиторов, он должен был знать, что делает закупочная комиссия, что и у кого покупает. Злые языки говорили, что композитор Л. (очень хорошо определил кто-то, что у него «лошадиная синева в глазах и внешность сурового индуса»), заместитель Соловьева-Седого по Ленинградскому отделению Союза композиторов,

продал свой собственный, кстати очень неплохой, скрипичный концерт много раз. Он вносил некоторые изменения в партитуру и продавал свой концерт не единожды. И вот, прогуливаясь по комаровским дорожкам в сопровождении свиты, Дмитрий Дмитриевич внезапно останавливался и спрашивал: «Так как же А.И. продал свой концерт пять раз?!» Ему со смехом отвечали утвердительно и снова продолжались разговоры на самые различные темы: о природе, музыке, женщинах, поэзии, пока вдруг несколько неожиданно звучал вопрос Дмитрия Дмитриевича: «Так, значит, он продал пять раз концерт?» — «Да, да... продал». Все в недоумении переглядывались, улыбались. А через несколько минут вопрос снова задавался, как будто Дмитрий Дмитриевич и не слышал ответов или вообще спрашивал чисто механически. Такой характер общения, беседы был очень типичен для него. Дмитрий Дмитриевич в это время сочинял, наверное, музыку. Может быть, у него зрели какие-то замыслы... Может быть, для того чтобы немного отвлечься, а может, чисто автоматически он спрашивал, не слушая ответа: «А.И. продал скрипичный концерт пять раз?» — и снова погружался в себя. Временами он был совсем отчужден, мог говорить о чем угодно с кем угодно, но в это время у него шла большая внутренняя жизнь, совершенно отстраненная. Если хотите, гений, по определению Ларошфуко, — это непрерывность, это непрерывная протяженность, непрерывная нить развития какой-то устремленности, идеи, мысли. Мне это было очень понятно и даже, если хотите, близко. Мне казалось, что в нем было почти не отпускавшее его огромное творческое напряжение. И, думается, все эти разговоры, шутки, спорт, карты были своеобразным коротким отдыхом, передышкой, порой помогали (а иногда мешали) сосредоточиться, но, в общем, никогда не нарушали непрерывности творческого процесса.

Мне много раз приходилось наблюдать, как он слушал музыку. В эти минуты я незаметно наблюдал за ним. Обычно, если это было в театре или концертном зале, он сидел рядом с Ириной Антоновной или с кем-то из своих друзей. Он очень сдержанно и сосредоточенно слушал, смотрел, но сквозь эту сдержанность что-то всегда проступало, прорывалось, и все лицо его неуловимо менялось. Иногда на глазах у него наворачивались слезы, он с силой закрывал рот рукой или быстро проводил пальцами по щеке. Это движение было очень характерно для него, но я все-таки сказал бы, что восприятие музыки у него было удивительно сдержанное, хотя внутри он воспринимал ее, наверное, очень эмоционально, очень остро.

Помню один интересный эпизод. В 60-е годы, уже после награждения его симфонической поэмы с певцом на слова Евгения Евтушенко «Казнь Степана Разина» в одном из коттеджей в Комарове собрались музыканты, чтобы прослушать новое произведение Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич пришел охотно. Что греха таить, он привык к похвалам, лести, часто неуместным восторгам. Он тайно и ненасытно любил славу, шумиху вокруг своего имени. На первый взгляд это плохо сочеталось с другими чертами его характера, но ведь он вообще был очень противоречив. Он сам признавался как-то, что «слава нужна, нужна даже мне; она необходима, как канифоль для смычка».

«Степан Разин» был записан на пластинку в очень хорошем исполнении, я слушал это произведение с большим вниманием. Дмитрий Дмитриевич был сдержан, замкнут, непроницаем. Как у всякого творца, уже после рождения произведения у него начинался, очевидно, новый период взаимоотношений со своим созданием, период анализа, переосмысления, а иногда и критического отношения к своему детищу. Не знаю, что думал тогда Дмитрий Дмитриевич о своей симфонической поэме. Он со мной никогда не говорил на эту тему, и, более того, я никогда в печати не читал его суждений об этом произведении.

Меня же в этот вечер многое потрясло в его музыке, но и многое показалось вторичным, излишне иллюстративным, уж очень впрямую идущим от Мусоргского. Вообще творческие взаимоотношения Дмитрия Дмитриевича с Мусоргским для меня всегда были поводом для размышлений. Когда я слушал «Бориса Годунова» и «Хованщину» в оркестровке Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич так любил оркестр и так владел им, что даже порой оркестровал работы своих учеников), я невольно вспоминал печальную историю «Картинок с выставки». В небольших акварельных рисунках архитектора Гартмана могучая фантазия Мусоргского нашла материал для создания прекрасного фортепьянного произведения «Картинки с выставки». Рассказывают, что Мусоргский был великолепный интерпретатор своих собственных произведений, он прекрасно играл. Но волею судеб «Картинки с выставки» получили мировое признание, лишь когда их оркестровал великий Равель. Мне кажется, что он оказал фортепьянным миниатюрам медвежью услугу: потерялся характер, масштаб этого произведения. В рояле оно производит значительно большее впечатление, чем в исполнении оркестра, в оркестровке Раделя. Мусоргский есть Мусоргский. Так же и с операми великого русского композитора. В блистательной оркестровке Шостаковича Мусоргский как-то потерялся, по-

терялись частично оригинальность, прелесть, наивность и красота. Оркестровка Римского-Корсакова более сдержанна, она, мне думается, ближе к Мусоргскому. Впрочем, все эти свои мысли я оставил при себе, так как был в музыке всего лишь страстным любителем, а отнюдь не профессионалом, и к тому же Дмитрий Дмитриевич не попросил меня тогда высказать свое мнение.

В тот вечер после поэмы Шостаковича мы слушали музыку Ксенакиса. И хотя рой голосов стал называть громко это произведение греческого композитора абстрактной, «скрюченной», шумовой музыкой, скомбинированной из всяких натуралистических деталей, я понял, что на Дмитрия Дмитриевича она произвела впечатление, и не удивился, когда он в тот же вечер, но уже наедине спросил меня о творении Ксенакиса. «Мне нравится только начало...», — сказал он. Я ответил, горячась и даже с некоторым азартом, потому что был под впечатлением: «Мне эта музыка дает глубокое ощущение музыкального пространства, пищу для фантазии. Я сказал бы, что ее в какой-то степени можно сравнить с отличными абстракциями Кандинского. Не то, что потом делали его последователи-абстракционисты — миллион плюс единица, а именно то, что открыл в области абстрактного искусства Кандинский, что дает простор фантазии и размышлениям. Человек имеет сейчас настолько много информации, что он устает, ему хочется отвлечься. Фантазия его настолько разбужена, настолько широка и всеобъемлюща, что в случайной кляксе на холсте, на бумаге и даже на полу, на обоях человек может увидеть все что угодно». Дмитрий Дмитриевич, как мне показалось, без особого удовольствия выслушал меня. Его явно задели мои слова. Может, он в чем-то и был со мной согласен, а может — как раз наоборот. Ему приходилось часто (по приказаниям свыше и даже по заранее написанному тексту) выступать против так называемой новаторской музыки, против Штокгаузена, Шенберга, Пендерецкого и других, защищать так называемый социалистический реализм (одну из фальшивок советского искусствоведения, направления, в действительности не существующего и потому не поддающегося определению). Что он думал обо всем этом, не знаю — человек он был сложный, скрытный. Всю жизнь скрывал свои потаенные мысли и ходил по острию ножа. Думаю, ответ на этот вопрос исследователи могут найти в его музыке. О музыке Дмитрий Дмитриевич говорить не любил. Он любил ее слушать и создавать.

И все-таки этот человек, так много и напряженно работавший, имевший столько обязанностей и дел, что порой это казалось невероятным, всегда очень охотно

общался с людьми, любил их, в большинстве случаев был внимателен и сердечен. Помню, как меня поддержало и окрылило его внимание ко мне в очень трудный период моей жизни. Весной 1968 года выставка моих живописных работ, вернисаж которой был приурочен к открытию ленинградского Дома композиторов, была со скандалом закрыта на третий день. Началось довольно мрачное время. В Союзе художников стоял вопрос о моем исключении. В Таврическом дворце на собрании интеллигенции заведующая отделом культуры обкома Круглова произнесла грозную речь об осужденной уже группе Игоря Огурцова, назвав ее контрреволюционной организацией. В ходе доклада эта яростная дама не забыла и меня, моей выставки, окрестив ее идеологической диверсией. Еще не зная об этом, я прогуливался по Невскому. Помню, были прекрасные теплые дни, наполненные прозрачной влагой и легким туманом. Мне встречались один за другим «представители интеллигенции», идущие из Таврического дворца. Некоторые делали вид, что не замечают меня. Один скульптор, я помню, сказал: «Гавриил Давыдович, ваше положение очень и очень серьезно!» Странно, но у меня в эти часы и дни было какое-то возвышенное состояние. Я ощущал себя гордо идущим по раскаленным угольям. И думал: «Ну что ж, что будет, то будет». Но я не очень представлял себе, какие страхи и переживания могли меня ждать впереди. Скоро начались неприятности. Правление Союза художников начали вызывать в райком. Сняли, конечно, директора Дома композиторов и исключили его из партии. Потом начались и другие гонения, но, к счастью для меня, постепенно все утихло. В эти дни я узнал, что, приехав из Москвы, Дмитрий Дмитриевич побывал на моей выставке и одобрил ее. Ему понравились мои работы. Он с огорчением заметил, что повешены они тесно и в узком пространстве... Потом он не раз говорил мне, что у него болело сердце, когда он слышал, как меня преследовали.

Несколько месяцев спустя в Комарове, когда все относительно улеглось, Дмитрий Дмитриевич сказал: «Гавриил Давыдович, мне кажется, что вам нужно хорошо спрятать ваши работы. Сделать яму, потом забетонировать ее и сложить туда ваши холсты. Кто знает — сегодня Толстиков в хорошем настроении (Толстиков был первым секретарем Ленинградского обкома партии), а завтра все это будет уничтожено, а картины ваши надо обязательно сохранить». Он несколько раз повторил свойственной ему неожиданно возникавшей скороговоркой: «Бетонный бункер, бетонный бункер...» Сказано это было с тоской и грустью. Я постоянно видел, как он боится за всех окружающих — ведь для этого всегда были основания!

Я много читал о том, что Дмитрий Дмитриевич, как, впрочем, и все его поколение, был атеистом. Думается мне — это не совсем так. Если Бога понимать как олицетворение добра в каждом из нас, то он был верующим человеком. У него было, я думаю, свое понимание Бога, добра и зла. Он всегда очень активно стремился помогать всем, делать добро. Скольким людям он писал всякие бумаги, подписывал, хлопотал за них. Хлопотал о квартирах, больницах, исполнении новых произведений своих товарищей по перу и т. д. и т. п. Даже мне, когда меня брали на военные сборы, Дмитрий Дмитриевич говорил: «Гавриил Давыдович, я вам напишу, хотя это совершенно бесполезно, потому что я для них в военкомате не играю никакой роли». Но он писал. В военкомате письма складывали в архив, и на этом все кончалось, а я, бросив творческую работу, ехал на очередные нелепые «военные сборы».

Я удивлялся порой, как у него на всех хватало времени. Как-то в Комарово, в 70-е годы, уже будучи тяжело больным, он попросил меня: «Гавриил Давыдович, будьте любезны, пошлите, пожалуйста, депеши моим друзьям. Надо их поздравить с Новым годом!» У него был длинный список, и он хорошо знал, когда у кого какие юбилейные даты. На этот раз телеграммы были написаны на обычных тетрадных листочках неровным больным почерком (к сожалению, я их не сохранил). Я отправился на почту в Комарово, переписал телеграммы на бланки и послал их.

Встречаясь с Дмитрием Дмитриевичем часто и в разных обстоятельствах, я всегда удивлялся его выдержке, терпимости. Это шло не только от характера и воспитания, но и от умения по-настоящему уважать людей. Дмитрий Дмитриевич всегда всех выслушивал. У него было удивительное терпение, по-видимому, какая-то колоссальная внутренняя дисциплина и воспитание. Он всегда давал возможность высказываться собеседнику, говорить все что угодно. Он терпел и редко возражал, даже поддакивал порой: «Правильно, правильно, совершенно верно». Но это отнюдь не означало, что он согласен. Внутренне он, мне кажется, был очень стоек в своих взглядах. Споры его утомляли, часто у него было просто желание, чтобы его оставили в покое, не мешали ему, его внутренней жизни. Но если спор касался чего-то принципиально важного для него и собеседник ему импонировал, он мог быть очень убедительным, настойчиво и страстно отстаивать свою правоту. Правда, спорил он чрезвычайно редко. Он весь поглощен был музыкой.

Помню, он очень интересно, порой с юмором, рассказывал, как преподавал в консерватории. Профессором консерватории он стал, когда ему было чуть боль-

ше двадцати лет. Он начал преподавать сразу после окончания консерватории. Ему дали класс, и ученики были того же возраста, что и он, но Дмитрий Дмитриевич всех называл по имени-отчеству. Был у него такой ученик Борис К. Он был не лишен дарования, но Дмитрий Дмитриевич считал, что он недостаточно вооружен технически, что он плохо знает гармонию, оркестровку, и, когда Борис К. показывал ему свои опусы, Дмитрий Дмитриевич всегда говорил: «Это что, сознательно или случайно?» Борис обижался (он в это время уже написал концерт, посвященный Баху). И вот, когда Дмитрий Дмитриевич говорил ему о недостатках его произведений, Борис всегда возражал: «А у вас, Дмитрий Дмитриевич, — то же самое!» Дмитрий Дмитриевич любил рассказывать, как Борис не терпел критики и всегда говорил: «А у вас!»

О Дмитрие Дмитриевиче очень много писали, защищали диссертации, кандидатские и докторские по поводу его симфоний, его оркестровки, его опер и т.д. и т.п. Колоссальная масса музыковедов «кормилась» на музыке Дмитрия Дмитриевича.

Удивительно, с моей точки зрения, он был терпим к критике. Правда, последние годы его в основном безудержно хвалили, но в этой «похвальбе» так много было непрофессионализма и лжи, грубого нарушения фактов. Очевидно, после страшных лет сталинщины у него выработалась защитная реакция на любые нападки и излияния критиков. Обычно он скороговоркой отвечал: «Все хорошо, хорошо, хорошо... Все прекрасно» — и стремился быстрее закончить разговор. В Ленинграде одна дама, музыковедка, писала о многих музыкантах, а потом ополчилась на Дмитрия Дмитриевича. Она писала быстро, много и обо всем. «Шостакович после рождения», «Шостакович молодой», «Шостакович встречает Ленина на Финляндском вокзале», «Шостакович 30-х годов», «Шостакович 60-х годов». Лениздат печатал эти монографии большим тиражом. Эти книги абсолютно фальшивые, тенденциозные, жизнь Шостаковича представлена сплошным шествием, от триумфа к триумфу. Этакое идиллическое существование с дачами, новыми квартирами, приятными встречами с начальством и правительством, спокойной счастливой жизнью... Никаких постановлений (это вообще не упоминается), никаких трагических конфликтов с жизнью! Не понимаю, как сам Дмитрий Дмитриевич мог с таким пренебрежением относиться к описанию своего творчества и своей личности!!! Помню, у меня с этой дамой, которая, кстати, приобрела мой живописный портрет Дмитрия Дмитриевича уже после его смерти, был забавный инцидент. Муж этой музыковедки как-то обратился ко мне с прось-

бой: «Гавриил Давыдович, я вам хорошо заплачу (!) — напишите картину, как моя супруга читает рукопись Шостаковичу. Не удалось сделать фотографии при жизни — вы представляете себе, какая это потеря для нас?» Я подумал, Господи Боже мой, до чего прыток народ! Готовы сделать любую фальшивку — «извольте, изобразите, как Шостакович с великим вниманием слушает рукопись дамы, пишущей о нем книги». Есть, однако, примеры и посерьезнее. Статья И. Соллертинского, написанная незадолго до смерти музыковеда в 1944 году о Восьмой симфонии Шостаковича. Поражает уже первая строка: «Право на трагедию и трагическое искусство» — вот вам пример свободы творчества Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Далее утверждение, равное приказу: «Из пессимизма трагедия не рождается». Видите ли, если человек хочет писать трагическую симфонию, он должен прежде всего быть оптимистом. Читаем дальше: «Трагедия как плод зрелости, силы, мужества, нравственной свободы, столкновения воли». Как это понимать? И как же эллины, Шекспир, классики испанской драматургии, Корнель? «Трагическое — не пессимистическое», — как это понимать? А Чайковский? А «Кармен» Бизе? Но больше всего, конечно, поразил термин «Оптимистическая трагедия». Даже Иван Иванович Соллертинский потерял элементарный вкус. Что может быть страшнее, пошлее, чем «Оптимистическая трагедия» Вишневого? Разве можно поставить на одну доску симфонию Дмитрия Дмитриевича Шостаковича с пьесой Вишневого? «Шостакович как трагический поэт в музыке». Дальше — больше. «Преодоление трагедии», «торжество мужественной силы», «просветленная скорбь» и т. д. и т. п. Я очень уважал и уважаю И. Соллертинского, но я уверен, что, будь он волен высказывать свои мысли, он бы сказал что-то совсем другое. Может быть, употребил бы свое знаменитое сравнение с Сикстинской капеллой или сравнил бы симфонию с плафонами Микеланджело, как он любил говорить: «Это мощь, гений микеланджеловского плана!» Кто знает, какие он нашел бы слова для этой великой симфонии, полной глубоких философских размышлений, могуче оркестрованной.

Впрочем, иногда, особенно в последние годы, чувствуя свою силу, Шостакович, если ему мешали (это были исключительные случаи), проявлял большую активность и добивался своего. Помню историю с его Тринадцатой симфонией.

Дмитрий Дмитриевич, вдохновившись стихотворением (всегда злободневного!) Е. Евтушенко, написал грандиозную симфонию. Партитуру он отдал крупнейшему дирижёру М. Дирижёра сразу стали предупреждать, что он не должен дири-

жировать эту симфонию, ибо это вызовет много неприятностей и осложнений. Известный дирижер долго изучал партитуру и как-то ворчливо сказал мне: «Гавриил Давыдович, вы знаете, Шостакович ведь все-таки из этих партийцев, у него были в роду марксисты. И это все агитация и пропаганда, которые вообще ни к чему...» И по прошествии нескольких месяцев известный дирижёр вернул все-таки партитуру Шостаковичу. Для Дмитрия Дмитриевича это было настоящим потрясением. Он растерялся. Надо было срочно искать нового дирижёра и певца. Дмитрий Дмитриевич едет в Киев и обращается с просьбой к Гмыре, чтобы он исполнил главную партию симфонии. Гмыря не был оригинален. Он посмотрел партитуру и сказал: «Конечно, Дмитрий Дмитриевич, я польщен, что вы ко мне обращаетесь, но я уже консультировался с моим правительством, и мне начальство категорически запретило, чтобы я пел вашу симфонию». Этого, конечно, Дмитрий Дмитриевич, великий, всемирно признанный композитор, не ждал. Но все-таки он добился своего. В скором времени Тринадцатую симфонию исполнил дирижёр К., и она получила всеобщее признание.

Помню, в 70-м году было необычайно жаркое лето. Дмитрий Дмитриевич тяжело переносил зной. В расстегнутой рубашке, с отекившим покрасневшим лицом, он болезненно щурился, искал тень. «Если я умру когда-нибудь, то только от солнца», — говорил он, стоя около Дома композиторов в Ленинграде. Потом неожиданно посмотрел на меня и скороговоркой произнес: «А почему вы не рядом с Фаней Борисовной в Сестрорецке? Это ведь недалеко. Уезжайте, уезжайте, навестите матушку». Это было неожиданно, но так естественно для его сердечности и постоянной заботы о других.

Надо сказать, что Дмитрий Дмитриевич всегда нежно и заботливо относился к своим близким. У него было какое-то трогательное отношение к матери. Я прекрасно помню Софью Васильевну. Это была женщина уже в годах, с добрым и внимательным взглядом серых, стальных глаз, с гладким зачесом волос. При первой встрече меня поразило, что у нее совершенно такой же, как у Дмитрия Дмитриевича, прикус, разрез губ и квадратная челюсть. Я помню, я был на концерте, уже после войны, в Малом зале филармонии. Играли сочинения Дмитрия Дмитриевича. Софья Васильевна сидела рядом со мной и несколько раз ревниво говорила: «Что же вы так мало аплодируете, Гавриил Давыдович, почему вы так мало аплодируете?» Софья Васильевна была предметом большой любви и заботы своего великого сына. По сути дела, она воспитывала его. Она была очень хорошим музыкантом,

пианисткой и осталась его советчиком и лучшим другом все последующие годы. Она всегда давала ему добрые, разумные советы. Жил он очень дружно и со своей сестрой Марией Дмитриевной, которую я тоже хорошо знал, но, конечно, мать была ему особенно дорога. Когда я написал в эти годы так называемый «Семиголовый» портрет композитора, то одно из изображений Шостаковича невольно шло от лица и облика его матери. Так органически они были похожи...

Тогда, в 70-м году, мать Дмитрия Дмитриевича уже умерла, а моя мать была совсем старой женщиной, но я невольно вспомнил, как в марте 1946 года, когда я только демобилизовался и вернулся в Ленинград, Дмитрий Дмитриевич пришел к нам на обед, в нашу квартиру на Выборгской стороне, где мы тогда жили: мама, брат, племянница и я. Мама была еще совсем молодая и здоровая. После обеда, прощаясь, Дмитрий Дмитриевич поцеловал маме руку и поблагодарил ее. В трудной жизни моей матери есть один эпизод, связанный с Шостаковичем. После смерти моего отца в 1929 году мама устроилась в филармонию билетершей, для того чтобы скрасить свое одиночество. Она очень любила музыку. Все было хорошо, пока директором филармонии не стал весьма неприятный человек. Подхалимаж и железные порядки, им введенные, были под стать наступившим сталинским временам. Моя мама была крутого нрава и, к примеру, законно считала, что мужчина (хоть и директор) должен здороваться первым. Возник конфликт. Придравшись к пустяку, устроив провокацию, директор издал приказ об увольнении моей матери. Все дальнейшие события связаны с Шостаковичем, с его удивительной отзывчивостью. Он всегда протягивал руку помощи, когда это было необходимо. Мы подали в суд. Тут было дело в принципе. Конфликт разбирала одна инстанция, вторая, даже городской суд судил. На суде в защиту моей матери выступили Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Иван Соллертинский, дирижёр Николай Рабинович. Суд постановил восстановить Фаню Борисовну.

У Шостаковича было много поклонников, было много и завистников, но он всегда отличался удивительной щедростью, как всякий великий талант, он разбрасывал свое богатство. Я хорошо помню «возникновение» оперы «Тихий Дон» И. Держинского. Я был свидетелем этой печальной истории.

Иван Держинский, Соловьев-Седой и несколько музыковедов часто ходили на концерты в филармонии. Все их знали. Держинский в консерватории никогда не учился, только окончил музыкальное училище, еле знал нотную грамоту, но имел определенное мелодическое дарование. (Так же, как Соловьев-Седой,

который тоже имел большое мелодическое дарование, но заниматься оркестровкой не мог. Оркестровку делали ему «негры», за небольшую плату.) И вот Иван Держинский взялся за такую актуальную тему, как «Тихий Дон». Это считалось чуть ли не подвигом. Союз композиторов считал, что, кроме Шостаковича, надо иметь плеяду других композиторов. Дмитрий Дмитриевич очень много Держинскому помогал. Я бы сказал, что большая доля лучшего, что есть в «Тихом Доне», сделана гениальной рукой Дмитрия Дмитриевича. Он об этом никому не говорил, он вообще не любил афишировать, когда помогал. В общем, как говорится, «общими усилиями» сделали эту оперу. Опера сразу получила высокую оценку у общественности — прежде всего, она производила впечатление своими хорами (широко известным хором «От края и до края») и некоторыми ариями... Во время гастролей Малого оперного театра в Москве дирижёр Самосуд показал оперу. Сталин послушал этот спектакль, пригласил И. Держинского к себе в ложу и сказал: «Вот, вы понимаете, какая должна быть музыка для народа. Вы и являетесь основоположником настоящей музыки для народа». Конечно, все сразу поняли намек (одновременно с оперой «Тихий Дон» Малый театр показал оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»). Дальше события начали разворачиваться с ошеломляющей быстротой: погромная редакционная статья «Сумбур вместо музыки», газеты по команде обрушились потоками возмущения и ярости на гениальную оперу молодого Дмитрия Дмитриевича. Среди этих статей был и опус И. Держинского, который утверждал, что Шостакович — «антинародный музыкант».

Невольно я возвращаюсь к 30-м годам, замечательным в области искусства и страшным в жизни страны. Для Дмитрия Дмитриевича это тоже время, с одной стороны, блистательного расцвета его таланта, а с другой — страшных предчувствий, ощущения близкой катастрофы, когда огромная страна в ужасе оцепенела, ввергнутая в кровавый террор.

В 1929 году, когда Дмитрию Дмитриевичу было 23 года, — Мейерхольд ставил «Клоп» Маяковского. Художником он приглашает Родченко, в то время очень известного конструктивиста и, если так можно выразиться, личного фотографа Маяковского. Сам Маяковский — в расцвете сил, в расцвете таланта и популярности. Шостакович — еще молодой, малоизвестный композитор, правда, блистательно сыгравший свои первые симфонии. И Мейерхольд приглашает его для музыкального оформления «Клопа». Шостакович сразу окунулся в атмосферу дерзкого конструктивиз-

ма. Я не буду говорить о его музыке, о ней много написано. Известно, что она была в джазовом стиле, что в то время было очень ново. Интересно, что у Дмитрия Дмитриевича осталось на редкость светлое воспоминание о Маяковском (рассказывают, что якобы при встрече Маяковский протянул ему один палец, а Дмитрий Дмитриевич в ответ тоже протянул палец. Но думаю, что все это легенды, я даже думаю, что если Дмитрий Дмитриевич где-то это рассказывал, то просто в шутку, как говорят: воспоминания о том, чего не было).

Много лет спустя, когда я лепил бюст Маяковского (который сейчас находится в Литературном музее), зашел Дмитрий Дмитриевич. Он посмотрел на мою работу и сказал: «А вы знаете, Гавриил Давыдович, ведь я с Маяковским был хорошо знаком. Эта его бравада, его грубость — все это были внешние качества, он был удивительно интеллигентный и незащищенный человек, человек с очень тонкой душой». Он долго, внимательно смотрел на бюст, но больше ничего не сказал. Я поблагодарил его и ответил, что по-своему выразил поэта, потому что представить себе Маяковского с миловидной улыбкой или тихим лириком как-то не могу. Да и другие навряд ли бы это тогда поняли... Однако разговор запал мне в душу (я всегда очень прислушивался к тому, что говорил Шостакович). Много позже я перестал бредить громохочущей лирикой Маяковского и носить в кармане «Облако в штанах». Я (как и все наше поколение) изменил свое отношение к поэту не просто на резко негативное, я стал воспринимать его не только как порождение режима, но и как жертву. Тогда, в 60-е годы, я написал большой живописный портрет Маяковского-самоубийцы, приставившего дуло пистолета к виску. Истоки этого образа «горлана революции» были в давних словах Дмитрия Дмитриевича.

Но вернемся к спектаклю «Клоп». Мейерхольд очень бережно, с большой любовью отнесся к молодому композитору и дал ему полную свободу творчества. Маяковскому и Мейерхольду удивительно понравилась талантливая музыка Шостаковича. Ведь гениальный Мейерхольд вообще отличался большим чутьем к прекрасному и особенно к новому, именно к новому.

Помню, в 60-е годы зимой в Доме творчества в Комарове, когда я показывал Дмитрию Дмитриевичу диапозитивы моих картин, среди них был портрет Мейерхольда «Ложка баланды». Я изобразил Мейерхольда в тюрьме, за ложкой тюремной похлебки. Портрет был написан почти монохромно. Гениальный режиссер был для меня трагическим символом эпохи. Его почти бестелесный облик был страшен. Шостакович долго глядел на этот портрет. Я ждал, что он что-нибудь скажет,

но он молчал. Отчасти я это понимал. Говорить на эту тему было трудно, тем более человеку, на творчество которого (не только оперное, но и симфоническое) Мейерхольд оказал такое огромное влияние. Помню только, он сказал: «Давайте отдохнем!» Мы устроили перерыв, зажгли свет, и Дмитрий Дмитриевич закурил.

Был еще один человек (и я его хорошо знал), знакомство с которым в эти годы сыграло большую роль в развитии Дмитрия Шостаковича. Это была феноменальная личность — музыкант, филолог, философ, блестящий оратор, жизнелюб Иван Соллертинский. Было ему в 30-е годы 18–19 лет, он еще не кончил университет, был обременен знаниями древнегреческого, латыни, ассирийского. Несмотря на молодость, И. Соллертинский называл всех по имени-отчеству с прибавлением «мой юный друг», независимо от возраста собеседника. О его музыкальных способностях ходили легенды. Один из дирижеров много лет спустя писал:



Д. Шостакович с сигаретой. 1989.  
К., см. тех. 65x45

«Как я мог подумать, что Иван Иванович — около музыки! Когда я его спросил, как надо исполнять очень сложный концерт, где главную роль играет скрипичная группа, он виртуозно показал, как исполнять; сказал, где какой палец должен вступить. Я подумал тогда — не скрипач ли Иван Иванович сам, настолько он знал и понимал технику, и вообще понимал партитуру и весь строй симфонии». Дмитрий Дмитриевич перенял некоторые манеры Соллертинского, его привычку говорить медленно и вдруг переходить на скороговорку с многократным повторением какого-нибудь одного слова (кстати, эта привычка осталась у Дмитрия Дмитриевича на всю жизнь). Но больше всего, конечно, повлияла на молодого композитора блестящая эрудиция, музыкальность и безудержная фантазия И. Соллертинского. Они дружили до самой смерти Ивана Ивановича в 1944 году.

В декабре 1932 года Шостакович закончил свою оперу «Леди Макбет Мценского уезда».

Опера, необычайно музыкальная, выразительная, ошеломляюще новая, была подлинным рождением совершенно нового музыкального театра. В то время ленинградский Малый оперный театр называли лабораторией советской оперы. Производство молодого Шостаковича поставил дирижёр С. Самосуд, декорации делал очень талантливый ученик Петрова-Водкина художник В. Дмитриев. Спектакль произвел грандиозное впечатление. Отличные певцы, прекрасное звучание. Я несколько раз слушал эту оперу и никогда этого не забуду. Зал периодически бурно аплодировал. Особенно впечатляла сцена паррома. Интересно были поставлены любовные сцены, происходившие на огромной кровати, занимавшей полсцены. (Кстати говоря, эта кровать очень возмутила московских вождей — как это можно показывать народу такие сцены в опере!)

Однажды на спектакле я увидел в боковой директорской ложе Дмитрия Дмитриевича. Его бледное лицо четко выделялось на фоне черного бархата. Свет, идущий со сцены, накладывал на его страдальческий напряженный лик неожиданные цвета — то красный, то мертвенно-зеленый, то пронзительно-желтый. Тут я впервые увидел, какое у него нервное, изменчивое лицо. Он весь был во власти музыки, которая обволакивала его бурным потоком и которую он сам излучал. Не раз вспоминая его лицо тогда, я невольно сопоставлял с ним совсем другой облик Дмитрия Дмитриевича. Прошло почти сорок лет, и я присутствовал на премьере музыкального фильма-оперы «Катерина Измайлова». Я был знаком с режиссером Шапиро, который ставил этот фильм (помню, он был у меня в ателье и, увидев мой портрет Г. Распутина в красной рубашке, решил одеть героя оперы Сергея тоже в красную рубашку). Дмитрий Дмитриевич, уже больной, с отеком лица, сидел в партере и смотрел фильм. Лицо его было неподвижно, и только нервные руки выдавали сильное волнение. Глядя на него, я с горечью подумал, как нелегко далась ему эта жизнь, эти сорок лет... Фильм-опера, с моей точки зрения, получился прекрасным, но спорным. Поражала молодая, полная сил и таланта Галина Вишневская. Певица произвела на меня огромное впечатление, и много позже я изобразил ее в роли Катерины. Следуя музыке Шостаковича, я придавал портрету героини преувеличенные пропорции микеланджеловских сивилл, а прекрасное лицо актрисы полуприкрыл маской жестокости и безумия.

Но тогда, в 30-е годы, мы мало себе представляли, что нас ждет через 40 лет и какими мы будем. Мы жили бурными событиями каждого дня, а события были действительно бурные...

В 1936 году в газете «Правда» была напечатана по прямой инструкции вождя и друга всех народов погромная статья «Сумбур вместо музыки» (а через короткое время еще одна — «Балетная фальшь» — о балетах Дмитрия Дмитриевича «Светлый ручей» и «Золотой век»). Это было сигналом для начала разнузданной травли Шостаковича. Дружно выступили газеты, одна за другой — «Ленинградская правда», «Вечерний Ленинград», центральная «Правда», «Известия», всех не перечислить. В самой свободной в мире прессе, по радио полился оглушительный поток «народного осуждения». Всегда готовые к бою штатные «ударники» (так называли в ту пору «передовых людей, отличников производства», а по существу — сподручников и единомышленников грязных дел партии и правительства). К примеру, некий «ударник» с завода имени Сталина выступает со статьей, что-де он прослушал музыку Шостаковича и считает, что она антинародна, что она крайне вредна для народа. Или выступает штатный «ученый» Качалов, член-корреспондент Академии наук (специалист по стеклу). Его статьи тоже всегда появлялись с так называемой критикой. Он вещал о том, что не годится, что отвергается и т. д. Качалов, разумеется, тоже резко осудил музыку Шостаковича. В общем — полная демократия! Всегда найдутся люди, которые напишут и которые подтвердят. Все разыгрывается, как по нотам, по готовому сценарию. Собираются и ленинградские композиторы. Украинской музыковедке Крохмаль поручается выступить с погромной речью против Шостаковича. Сказано — сделано. Правда, тут не обошлось без курьеза, отклонения от железного сценария. Выступивший в прениях И. Соллертинский сказал: «Что касается выступления Крохмали и прочих углеводо...» Зал, несмотря на трагическую обстановку, разразился громом аплодисментов. На одном из таких бурных собраний композитор Кабалевский, приехавший специально из Москвы, слезно призывал Шостаковича: «Митя, Митя, покайся, разоружись перед партией, признай свои ошибки, признай свои недочеты, ну, Митя, признайся!» Дмитрий Дмитриевич, бледный как смерть, молчал. Потом последовало голосование на предмет того, чтобы осудить поведение композитора Шостаковича. Нельзя не вспомнить с горечью, что Иван Иванович Соллертинский проголосовал за осуждение. Правда, Дмитрий Дмитриевич перед этим в перерыве просил его: «Иван Иванович, ты должен выступить против меня, потому что твоя жизнь впереди... Ты должен остаться в живых... Ведь неизвестно, что со мной будет, наверное, расстреляют».

Такие были времена! Так шло «становление» молодого композитора в невероятно тяжелых и жестких социальных условиях. Он перенес столько горестей,

столько печалей, столько смертельного ужаса. Тысячу раз думал, что погибнет... И если после того, что произошло с ним, он уцелел, мы должны быть благодарны судьбе и ангелу искусства, которые его охраняли. Вопреки всему и всем Шостакович превратился в великого, своеобразного музыканта и отразил все чаяния и горести наши.

Я иногда, слушая теперь музыку Шостаковича, задаю себе вопрос: по какому пути пошло бы развитие его гения, если бы надолго сохранилась обстановка конца двадцатых и начала тридцатых годов, когда он написал Первую, Третью, Четвертую симфонии, балеты, оперу «Леди Макбет...»? Или если бы в эти годы он покинул Россию навсегда? Словом, я представляю себе всякие фантастические «если», благодаря которым Шостакович не перенес бы травли, погромов 30-х годов, страшного необратимого потрясения, наложившего неизгладимую печать на его творческий почерк, на развитие его личности. Пытаясь ответить себе на этот вопрос, я все-таки думаю, что при ровном творческом климате Дмитрий Дмитриевич не развился бы в такую мощную композиторскую фигуру. Наверное, все пошло бы по линии каких-то формальных поисков... Интересно, что композиторы, которые жили на чужбине, имеют характерную судьбу. Хотя бы знаменитый Стравинский — ведь его творчество питалось Родиной. Лучшие его создания — «Петрушка» или «Весна священная» — своей почвой имели Россию, ее климат, напевность, обряды. А потом, на чужбине, Стравинский уже пошел по линии совершенно другой, формальной. Его поздние вещи напоминают мне роспись Шагала, которую художник сделал для парижской Оперы. Вроде все то же самое, те же мотивы, но они потеряли подлинность. Это просто повторы самого себя, но уже идущие, как говорят, от головы, а не от сердца и души. А великое творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича очень органично связано с нашей страной, с теми страшными бедствиями и событиями, которые произошли в ней.

Как-то одному моему близкому знакомому Дмитрий Дмитриевич в Москве сказал: «Я слышал, что Гавриил Давыдович собирается в эмиграцию. Я ему, пожалуй бы, не посоветовал, потому что эмиграция будет для него тяжелой, и потом, все то, что происходит в этих странах, будет ему не по нутру». Эти мысли были высказаны не случайно. Композитор Шостакович — явление, которое могло развиваться только в условиях Советской России, советского режима. Мне кажется, что его жизнь в какой-то степени была поединком между Геркулесом и Антеем.

Геркулес никак не мог одолеть Антея и одолел его только тогда, когда оторвал от земли. Когда Антей прикасался к земле, он был непобедим. И мне кажется, если бы Шостакович попал в условия свободного буржуазного мира, то он бы не стал Шостаковичем. К примеру, художники Натан Альтман, Фальк жили в Париже и долго там работали, но они не могли найти почву для своего творчества и потому в начале тридцатых годов вернулись в Россию, в Советский Союз, где потом очень бедствовали. Мне кажется, что в какой-то степени Дмитрий Дмитриевич, его могущество, его сила были в том, что он прикасался к советской земле, к земле, на которой он вырос, к земле, которую он хорошо знал! И музыка его, при всей своей общечеловечности, была очень тесно связана с Россией. Интересно, что когда приезжал Караян в Ленинград и играл Шостаковича, то это было виртуозно и покоряло высокое искусство оркестра, но настоящего звучания Шостаковича, каким оно бывает у русских дирижёров — Г. Рождественского, М. Ростроповича, Е. Мравинского, — конечно, не было. Только люди, испытавшие на себе климат того времени в России, могут по-настоящему раскрыть Шостаковича. А иностранные дирижёры, при всей их виртуозности, при всей их изощренности, почувствовать не смогут — ну, что может чувствовать в этой музыке Караян? Он читает партитуру — и только, не видя всего, что за этим скрывается, потому что ему было это совершенно чуждо и недоступно. Поэтому, при всей космополитичности и интернациональности музыки Дмитрия Шостаковича, она могла быть понята и осознана до конца только теми, кто все это пережил или — позже — понял и прочувствовал.

Как-то однажды весной я сидел у себя дома в Вене. Сидел без дел и мыслей у окна своей мастерской. Была отвратительная погода, дождь и сырой снег, пронизывающий ветер. Я включил приемник и долго ползал стрелкой по материкам и странам. Мир молчал. Неожиданно ко мне ворвались знакомые звуки победных маршей, приветственные крики, до боли знакомая русская речь. Говорит Москва. Я был поражен, забыл, что в этот день был праздник 1-е Мая. Я слушал размеренный низкий голос комментатора, его восторженно-категорические интонации и до такой степени живо представил себе всю эту картину, эту площадь неподвижных «вождей» на трибуне, черные толпы проходящих людей, знамена... Я вдруг с головой, как в прорубь, окунулся во всю мою другую жизнь, прожитую там. В состоянии какого-то отчаяния, тоски, горечи, не выключая трансляции парада на Красной площади, я написал портрет Дмитрия Дмитриевича. Потом

я подумал, что этот, чисто интуитивный, выбор темы — лишнее подтверждение того, что в музыке и личности Шостаковича очень полно отразилась советская действительность.

Я часто спрашиваю себя, какими путями пришел Дмитрий Дмитриевич к созданию симфонии «Октябрь» (посвященной Ленину) и «1905 год». Я знал его официальное высказывание на этот счет. Оно ничего не объясняло: «В своей творческой работе я стараюсь быть верным слугой партии и народа... Несколько дней тому назад я закончил свою Двенадцатую симфонию, которую посвящаю памяти Владимира Ильича Ленина». Ничего, кроме общих, стандартных фраз.

Я слушал эти симфонии. Меня удивляла в них не только тема, но и сама музыка. В ней композитор стремился передать историческую конкретность, особенно в симфонии «Октябрьская революция», где изображается приезд Ленина, слышится звук громящего поезда, потом появление Ленина в Разливе — такое романтическое размышление, и т. д. и т. п.

Становится немножко обидно, что могучий музыкант пытается дать эту конкретность, которая, увы, приобретает иное качество — становится иллюстративностью. Я себе представляю, как Дмитрий Дмитриевич, гениально владея оркестром, инструментами и всеми музыкальными средствами, дал бы истинную картину Октябрьской революции! С другой стороны, иногда я думаю, что, может быть, этот рассказ об Октябрьской революции запрятан в других его симфониях. Может быть, об этом сказано в Пятой симфонии, где тоже столько горечи и столько печали. Может быть, о ней музыка Восьмой симфонии, которая подавляет своим мраком, своей темнотой, своей беспросветностью... А ведь в музыке можно очень многое скрыть, зашифровать. Это не то что изобразительное искусство. Хотя и здесь есть примеры блистательного иносказания. Всем известен памятник Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде. Его сделал Щуко, колоссальный мастер, художник большой культуры, прошедший классическую школу. Он выразил в памятнике Ленину то, что трудно разглядеть и вместе с тем очевидно. В этом памятнике, казалось бы, довольно стандартном, где изображен Ленин с протянутой рукой, заложена очень крамольная идея. Всмотритесь внимательно: вместо ног — у Ленина два орудийных ствола, на эти орудийные стволы надета коротенькая жилеточка; протянутая рука — колоссальный рычаг с придуманной характерной ладонью в виде топора, которой он «рубит врагов революции» (как говорит Марк Эткинд в своей книге). Протянутая рука сопоставляется с рукой, которая держит

пройму жилета, — это рычаг, который тоже рубит, который направлен на несчастный русский народ. В кармане вождя — не кепи, а маузер. Он готов его вытащить и стрелять направо и налево... (Не говоря уже о том, что теперь, после установки памятника на новом месте, он указывает рукой на Большой дом — КГБ.) Так Щуко в средствах скульптуры, где так трудно спрятать замысел, сумел найти большую трагическую идею. И памятник этот по-своему выражает «Великую Октябрьскую революцию».

В 1952–1953 годах я вылепил бюст Бетховена, композитора, который с юности занимал мое воображение. Одну из отливок бюста я отвез Дмитрию Дмитриевичу. Скульптура ему понравилась, и Бетховен остался на долгие годы стоять в его кабинете. Случилось так, что, когда Шостакович уже переехал в Москву и обосновался в своей новой квартире в Доме композитора на улице Огарева, подставка бюста была повреждена. Мы тогда часто встречались с Дмитрием Дмитриевичем, и он мне несколько раз говорил: «Гавриил Давыдович, я вас очень прошу, приезжайте и почините бюст, потому что он плохо стоит на шкафу, с поднятой вверх головой». Я все не мог собраться. Для меня поездка в Москву была тягостной. И вот беспощадно жарким летом 1970 года Дмитрий Дмитриевич сказал: «Гавриил Давыдович, все-таки когда вы поедете в Москву? Дело в том, что будет юбилей Бетховена в декабре месяце». Я, наконец, решил выполнить его просьбу. Через пару дней я сделал отливку для подставки, взял с собой хорошего мастера, и мы поехали в Москву. Нас встретила секретарша Дмитрия Дмитриевича. Мастер хорошо приладил подставку. Дмитрий Дмитриевич все время звонил, спрашивал, как идет работа, и мы докладывали ему, что все хорошо. Бюст поставили, закрепили, и, когда в очередной раз позвонил Дмитрий Дмитриевич, я сказал, что работа закончена. На этот раз мне так и не удалось повидаться с Шостаковичем. В тот же вечер я уехал в Ленинград. Когда бывают передачи по телевидению из квартиры Дмитрия Дмитриевича, всегда показывают бюст Бетховена. Дмитрий Дмитриевич мне говорил иногда, когда мы встречались: «Гавриил Давыдович, я чищу свою совесть перед вашим Бетховеном. Глаза Бетховена для меня — самый строгий судья». Мне часто казалось, что к себе Дмитрий Дмитриевич умел относиться критически. Он анализировал себя, умел увидеть себя со стороны. Впрочем, он был так самолюбив и горд, что если и обижался когда-нибудь, то скрывал это.

В 60-е годы я сделал небольшую статуэтку, изображавшую Дмитрия Дмитриевича в полный рост, в позе, тогда для него характерной: со сложенными руками и по-

лусогбенной, как будто в поклоне, спиной (один мой друг по этому поводу сказал: «Гавриил, зачем ты показал Дмитрия Дмитриевича таким согбенным? Ты бы лучше вылепил его закованным в цепи!»). Фигурка Дмитрия Дмитриевича имела успех. В 1962 году я ее даже отлил из бронзы для дирижёра Е. Мравинского. Один из слепков статуэтки я подарил крупному музыканту и дирижёру Н. Рабиновичу, человеку исключительно честному, принципиальному и всеми уважаемому. Он поставил статуэтку у себя в квартире на крышке черного рояля. Комната была большая, просторная, увешанная портретами, и полусогбенная фигура Дмитрия Дмитриевича очень выразительно выделялась на черном фоне. Однажды Дмитрий Дмитриевич пришел к Николаю Семеновичу Рабиновичу вместе с Ириной Антоновной и, войдя в комнату, увидел фигурку, обошел ее, так как рояль стоял посредине комнаты: «Оскорбительно, но похож! Оскорбительно, но похож!» Дмитрий Дмитриевич умел видеть себя со стороны, умел не обижаться, даже если внутренне был огорчен, или скрыть свою обиду, но никогда не выдавал этого. Наверное, он был бы больше доволен, увидев себя в романтической позе, как модель будущего памятника — в развевающемся пальто, — а в этой согбенной фигуре он был изображен с неожиданной стороны. Недаром он несколько раз повторил: «Оскорбительно, но похож!» В сентябре 1960 года Дмитрий Дмитриевич совершенно неожиданно для окружающих вступил в коммунистическую партию. Для людей, близко стоящих, то был ошеломляющий, непонятный поступок. В эпоху так называемой «хрущевской оттепели», когда сталинский террор кончился, никто его не заставлял сделать этот шаг. Когда Дмитрий Дмитриевич был уже всемирно знаменит, Шостакович вступает в страшную мафию, получает красную книжку и произносит традиционные слова: «Наша советская музыкальная культура является самой передовой, самой гуманистической во всем мире. В этом большая заслуга коммунистической партии Советского Союза, которая так любовно, бережно, тщательно помогает нам в наших творческих исканиях, помогает нам быть честными слугами своего народа и которая оказывает нам высокое доверие, называя нас своими помощниками в деле коммунистического воспитания». Человек, который презирал все эти сборища, пленумы, партсобрания, стал членом коммунистической партии Советского Союза! Тут было чему удивляться и над чем подумать. Я не пытаюсь разгадать эту загадку, не хочу объяснять поступок Дмитрия Дмитриевича его неукротимым тщеславием и честолюбием, не хочу судить, а тем более осуждать великого трагического музыканта.

Но иногда я вспоминаю эти последние годы его жизни, когда мы виделись уже редко (он жил в Москве, болел, мало бывал в Ленинграде). Дмитрий Дмитриевич часто говорил: «Вы знаете, я исписался, я уже исписался». Думаю, он искал новых тем, новых ощущений. К юбилею Радищева я исполнил (предполагаемым материалом должен был быть гранит) большую скульптуру. Фигура Радищева, одетого в грубую робу, смотрелась как монумент. Видны были только руки, закованные в тяжелые кандалы, и резко повернутая в профиль гордая голова. Я долго добивался, чтобы этот памятник поставили на улице Марата в Ленинграде, у дома, где печаталась его книга «Путешествие из Петербурга в Москву». За помощью пришлось обратиться к Дмитрию Дмитриевичу. Меня даже удивил интерес, с которым он рассматривал мою работу, а потом сказал: «Гавриил Давыдович, пожалуйста, презентуйте мне фотографию и надпишите» (фотография была сразу же повешена у него в кабинете над письменным столом). Я думаю, что интерес к фигуре закованного Радищева был не случаен. Приближалось время Четырнадцатой симфонии, вокального цикла на стихи Микеланджело и других произведений последних лет. Композитор переживал какой-то моральный кризис. Мне кажется, он пытался постичь, что такое человек с тяжелым бременем нечистой совести, или закованный в кандалы, или брошенный в застенки (недаром ему импонировал образ самого себя в виде узника ГУЛага). А может, он хотел ощутить, как живет закабаленный советский человек, как несет бремя партийного билета?! Может, он искал аналогии и для своей судьбы, хотел испытать на себе все до конца? Кто знает. Личность гения — всегда загадка, а тем более для его современников...

Вступив в партию, Дмитрий Дмитриевич как-то осел. Начались недомогания — может быть, это просто совпало с его возрастом, но не думаю, он ведь раньше был очень здоров.

Я не забуду, как-то уже после войны (это, наверное, был 1947 год) я ехал к маме на дачу в Комарово. Из окна автобуса я вдруг увидел на узком тогда Приморском шоссе троих велосипедистов: молодого мужчину и двух детей. Они ехали по обочине дороги, ехали очень дружно, весело переговариваясь. Навстречу мчались машины, ездить было небезопасно, но я видел, что эта тройка прекрасно себя чувствует. Я всмотрелся и узнал молодого Дмитрия Дмитриевича и его детей, Галю и Максима. Автобус остановился, я высунулся в окно, когда дружная тройка проезжала мимо.

Они помахали мне рукой, поздоровались, прокричали что-то и помчались дальше.

Но это было давно. Время неумолимо. После страшного рубежа, вступления Дмитрия Дмитриевича в партию, он заметно на глазах у всех стал другим. Как-то осунулся, страшная перемена произошла в нем. По-видимому, душевное состояние сказалось на его здоровье. Здоровье его начало резко ухудшаться. Доктора и лечение не помогали. И тогда Дмитрий Дмитриевич обратился к очень известному врачу, который жил на Урале, в городе Кургане, — Гавриле Абрамовичу Илизарову. Этот хирург сделал удачную операцию знаменитому прыгуну Брумелью. Дмитрий Дмитриевич настолько плохо себя чувствовал, что поехал в Курган и пробыл там месяца полтора. И представьте себе, ранней осенью я как-то приехал в Дом композиторов, к Дмитрию Дмитриевичу, и увидел его очень молодым, каким-то удивительно посвежевшим. Он сказал: «Вы знаете, Гавриил Давыдович, я уже играю на рояле! У меня руки стали лучше... правая рука почти действует. Но вы знаете, как тяжело — два-три часа приходится заниматься гимнастикой. Гаврила Абрамович прописал мне, чтобы я растягивал эспандер по несколько часов в день». Он улыбнулся и пошутил: «Я теперь иногда путаю ваши имена... Я ему рассказывал о вас... Да, сейчас я чувствую себя значительно лучше». Но все-таки зоркий глаз замечал, что это улучшение — временное. Мои знакомые, врачи из Медицинской академии, которые обследовали Дмитрия Дмитриевича, говорили, что у него какое-то тяжелое хроническое заболевание и положение его очень серьезно. У него ломались ноги, стоило чуть поскользнуться, ноги вообще очень плохо ходили, и руки плохо двигались... Скоро пришла страшная всепобеждающая смерть. Дмитрий Дмитриевич принял ее стоически. В нем всегда была такая жизненность, такая любовь к жизни, к прекрасному, что смерть с ним как-то не вязалась. Он не цеплялся судорожно за жизнь. И принял он смерть как великий человек, как большой музыкант и художник. Когда-то Дмитрий Дмитриевич мне говорил: «Вот, я думаю о смерти... смерть неизбежна, как говорят, так должно быть. Поэтому смерть надо воспринимать оптимистически, ее философски надо воспринимать, оптимистично» (он любил повторять особенно важные для него слова). Но думаю, что мысль эту ему не удалось воплотить в музыке. Музыка звучит трагично, музыка говорит о том, что человек больше не существует, что он исчезает. Что смерть всемогуща. Все уходит и стирается из памяти. Когда в конце жизни он начал писать Пятнадцатую симфонию, то собирался создать «веселую, легкую музыку» (что тоже было в палитре этого разностороннего композитора), процитировал кусок из «Вильгельма Телля» Россини. Возможно, у него

было такое стремление после мрачных раздумий Четырнадцатой симфонии. Но, несмотря на обращение к Россини и общую тональность музыки, веселой эту симфонию не назовешь. Глубокие пласты ее, прикрытые порой порхающими музыкальными звучаниями, изобличают Шостаковича последних лет, обуреваемого мыслью о смерти. В последние месяцы своей жизни Дмитрий Дмитриевич написал едва ли не самое мрачное из своих произведений — вокальный цикл на сонеты Микеланджело. Здесь слышится печальный итог жизни композитора: тяжесть личной судьбы, скорбь о несовершенстве мира, боль и тоска...

В последние годы жизни он стал как-то еще более сдержан, замкнут, осторожен. Мучительно искал темы, отказывался от многих замыслов. Интересен такой малоизвестный эпизод. Дмитрий Дмитриевич бывал на даче в Жуковке (под Москвой) у М. Ростроповича и там встречался с А. Солженицыным. Преследуемый в эти годы правительством, Александр Исаевич в течение почти двух лет пользовался гостеприимством замечательного русского музыканта и человека М. Ростроповича. Шостакович, несомненно, читал произведения Солженицына. И вот, в этот период у Дмитрия Дмитриевича возникла идея на основе прекрасного рассказа «Матренин двор» создать оперное произведение. Дмитрий Дмитриевич был очень увлечен этой мыслью. И не удивительно. Ведь эта тема, образы, атмосфера прямо созданы для его гения. Вероятно, он сделал бы новые открытия в оперном искусстве, в музыкальной фонетике, нашел бы новую песенную интонацию, свой, шостаковичевский, речитатив... Я всегда думал, что Шостакович в своих вокальных произведениях идет слишком прямо от традиций Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского... К сожалению, этот грандиозный замысел Дмитрий Дмитриевич не осуществил. Думаю, что причины были не творческого характера. Эта ненаписанная страница его творческой биографии долго волновала меня. «Разрядка» пришла только тогда, когда я написал на эту тему картину. В центре полотна — деревянный ящик-гроб, в котором лежит в белом платке усопшая русская женщина Матрена. Лицо ее прекрасно. Оно олицетворяет облик России (на выставке в Вашингтоне, где картина экспонировалась, ее назвали «Похороны души России»). Опершись на гроб правой рукой, склонился Солженицын. Он, как исполин, контрфорс картины. Рядом — М. Ростропович, обращенный к нему. Над гробом, в массе темных волос, скорбное лицо Галины Вишневской. Правый край картины занимает сосредоточенный, углубленный в себя Шостакович с нервно сжатыми руками, полный раскаяний и сомнений.

Помню одну из моих встреч с Дмитрием Дмитриевичем в 70-е годы. В ту весну в Доме композиторов я жил в большой комнате с огромными окнами, достигающими почти до земли. Посреди комнаты стоял рояль. На стенах висели мои рисунки, сделанные сангиной и углем. Я тогда много работал, писал разные портреты, изображал Петра Первого, искал образ Пугачева... Было утро, когда я услышал легкое постукивание в окно. Открыв занавеску, я увидел Дмитрия Дмитриевича. Он был в светлом плаще, без шапки. Его мучнисто-бледное расплывшееся лицо выражало настороженность и напряжение, каждый шаг был для него труден и опасен. «Здравствуйте, можно к вам?» Я вышел ему навстречу, чтобы помочь подняться на три ступеньки, ведущие к двери. Дмитрий Дмитриевич тяжело опустился на стул и стал рассматривать мои работы. Мы долго молчали. В это утро, я, как всегда, долгие годы подряд весной вспоминал конец войны, Германию, развороченную землю, разрушенные города и горы трупов среди пронзительной весенней зелени. «Дмитрий Дмитриевич, я давно хотел рассказать вам один случай...» Он насторожился. Он обладал редким даром — умением слушать. Я смотрел в окно и вспоминал: «Был такой же апрель, когда все кругом чисто и омыто светом. Наша армия форсировала Одер. Мы были уже на колесах и собирались тронуться. Надо же было одному из наших солдат подойти к стогу сена и поворошить его. Там оказался пожилой немецкий солдат, испуганный, жалкий, в тяжелых сапогах и с фляжкой через плечо. Его привели к командиру полка. Тот, не раздумывая (помню, тогда меня это удивило — наш командир вообще-то не отличался такой жестокой прямолинейностью), сказал: «В расход». Немца увели. Помню его растерянное, грязное лицо и сено, застрявшее в волосах и одежде. Где-то совсем рядом раздался выстрел и глухой стук упавшего тела. Вскоре мы проехали мимо убитого. Он лежал распостертый на земле, раздетый, без башмаков и фляжки, с выражением странного покоя на уставшем лице. Ночью мы форсировали Одер. Вой снарядов, стоны убитых и раненых... Мы чудом добрались до другого берега и свалились на землю, не в силах шевелиться. В этот момент к нам подскочил командир полка: «Окапывайтесь! А не то вас раздавят, как мух». Обстрел уже начался, когда мы взяли за лопаты. Нас укрыла земля, и весь взвод уцелел. Скоро наступило затишье, и первое, что я услышал, был выстрел в тишине (может, уже последний) и потом откуда-то снизу голос: «Убит командир полка». Когда я подошел к берегу реки, у воды, раскинув руки, с лицом, залитым кровью, лежал наш командир полка. Он был

раздет, без хромовых сапог, и босые ноги его лежали в быстро текущей воде...» Я помолчал. «Вот так это было».

Дмитрий Дмитриевич грустно сказал: «Расплата. Вы знаете, я давно думал написать музыку на эту тему — «Расплата». Для оркестра и голоса, такого, как у Софьи Преображенской». — «Латинский текст?» — спросил я.

«Нет. Только русский!.. Расплата за все содеянное». — Дмитрий Дмитриевич встал: «Ну, Гавриил Давыдович, мне пора».

С трудом передвигаясь, он медленно пошел к выходу. Я хотел его проводить, но он возразил: «Нет, нет, спасибо! Я сам, один, один...» Мы простились.

Я долго стоял на ступеньках и смотрел ему вслед, пока фигура его не скрылась в чуть пробивающейся светлой апрельской зелени.

Я думал тогда: все созданное Богом, от былинки до человека, когда предстанет перед престолом Божиим, будет в ответе за прожитое и содеянное.

*Вена, 13 августа 1982 г.*

ΓΛΑΦΑ

||



Н. Ключев. 1986. Дер., см. тех. 95x48

# Три встречи

(Николай Клюев)

В самом начале тридцатых годов в Ленинграде, готовясь к поступлению в Академию художеств, я часто посещал мастерскую известного скульптора Леопольда Августовича Дитриха. Мастерская, построенная еще в 1914 году, занимала большой одноэтажный дом с уже слегка покосившимся фундаментом. Она помещалась на Малой Гребецкой улице, на Петроградской стороне. Я жил совсем близко, на Барочной, но выбирался из дому всегда пораньше, бродил по прямым ленинградским улицам, выходил на набережную Невы и долго любовался прекрасными архитектурными ансамблями, окаймлявшими эту величавую и спокойную реку.

Когда уже начинало темнеть, я подходил к дому Дитриха, всегда волнуясь, в каком-то праздничном и приподнятом настроении. В мастерской Леопольда Августовича вечерами собиралось много молодежи — будущие художники, архитекторы, скульпторы, и Дитрих бесплатно обучал их рисунку.

Метод у него был странный: рисовать нужно было линейно, без светотени. Но мы тогда не задумывались над теоретическими проблемами и с вдохновением часами рисовали античные бюсты и скульптуры Леопольда Августовича — его Мусоргского, голову Христа, вырубленную из дерева, женские головки, медведя с гармошкой...

В высоком большом окне, выходившем на тихую улицу, кружился и медленно падал снег, уютно потрескивали дрова в печке. Дитрих, человек среднего роста с профилем Данте и острыми лукавыми глазами, в больших стоптанных валенках бесшумно ходил между нашими мольбертами. Скульптор он был очень известный. В начале века вместе со скульптором Козловым (позже они разошлись) оформил изваяниями и барельефами одно из самых красивых зданий в начале Невского проспекта, которое ленинградцы называют «Дворцом дождей».

Ими же были выполнены все барельефы и скульптуры, украшавшие интерьер Европейской гостиницы. После революции Козлов стал официальным советским деятелем, любимцем Ворошилова, автором динамичной фигуры Ленина у Смольного, а Дитрих отошел в тень, занялся станковой скульптурой, преподава-

нием. Я очень любил Леопольда Августовича и его милую гостеприимную жену, любил на редкость сосредоточенную и творческую обстановку его мастерской. Уже будучи студентом академии и позже, я часто бывал у них, делился своими замыслами, показывал готовые работы.

Много лет спустя, проходя мимо моего памятника Гаазу, установленного в 1955–1956 годах у Дворца культуры Кировского завода, я с некоторой гордостью смотрел на барельефы этого здания, которые когда-то очень давно лепил Дитрих, а мы, ученики, ему помогали. Мой памятник на фоне его барельефов — в этом было для меня нечто символическое...

С какой грустью уже после смерти Дитриха в 1954 году (ему было тогда около семидесяти семи лет) я останавливался иногда на Малой Гребецкой, переименованной в Пионерскую, у большого неуклюжего здания военного училища, построенного на месте снесенной бульдозерами мастерской Дитриха, столь милой моему сердцу.

Хорошо помню один вечер зимой 1931 года, когда после долгих морозов наступила неожиданная оттепель и по стеклам мастерской тонкими струйками сбегал тающий снег. Мы рисовали уже несколько часов подряд античную фигуру Нарцисса, и в тишине только слышался скрип карандашей о бумагу. Неожиданно снаружи кто-то постучал, послышался звук открывающейся двери, большая овчарка Дитриха — Рекс, дружелюбно повизгивая, бросилась в прихожую, и мы услышали чей-то высокий, с хрипотцой, голос. Потом вошел человек, внешность, манеры и весь облик которого меня поразили. Кряжистый, широкоплечий, он был одет в сильно поношенное драповое пальто и старые сапоги. Меня привлекло его лицо — широкоскулое с высоким лбом мыслителя, седыми космами волос, подстриженных под скобку. Моржовые усы, небольшая борода и густые брови выделялись на этом очень белом, нездоровом фоне. И все-таки самым примечательным в его колоритном облике были глаза — небольшие, совсем светлые, пронзительные, какие-то таинственные и опасные. Вокруг него сразу образовалась зона напряженности и неприступности. Все перестали работать и смотрели, не отрываясь, на пришедшего.

Леопольд Августович шумно приветствовал гостя веселой частушкой:

Эй ты, олонец, добрый молодец,  
Съел три пирога, пирога с творогом.

Гость, сильно «окая», высоким голосом с хрипотцой ответил шуткой на шутку: «Бывало... Бывало! Когда-то до революции едали и семушку, и пироги, — он ухмыльнулся в усы. — А сейчас, Леопольд Августович, одолжи двадцатку».

Гость снял пальто. Одет он был в косоворотку, брюки заправлены в сапоги. Во всем его облике, движениях, на редкость аристократических руках чувствовались неукротимость и одновременно какое-то тихое смирение. Хозяин обнял его за плечи и увел в ту часть мастерской, которая называлась «бетонная», потому что там временами отливали скульптуры из гипса и бетона, и где хранилось дерево для будущих изваяний.

Екатерина Васильевна уже готовила еду для пришедшего, ставила на стол водку. На сковороде шипела яичница с салом. Вернувшись в мастерскую и медленно раскуривая трубку, Дитрих сказал, обращаясь к нам, торжественно и громко: «Это Клюев — Николай Клюев». И уже совсем тихо, будто самому себе, добавил: «Может быть последний истинный народный русский поэт». Сказал и как-то сразу замолк, замкнулся, подошел с карандашом в руках к мольбертам, стал поправлять рисунки, словно стараясь сгладить, забыть случайно вырвавшиеся опасные слова. Впрочем, думаю, что все мы немного недоверчиво отнеслись к тому, что произнес Дитрих. Имя Клюева, одного из больших русских поэтов XX века, в ту пору большинству людей своего поколения ничего не говорило. Оно тщательно замалчивалось, находилось под запретом и уже совсем немного осталось времени до того рокового дня, когда в 1933 году Клюев был арестован, обвинен в кулацкой агитации, антисоветских произведениях и сослан. А позже, в 1937-м, в возрасте шестидесяти лет убит большевистскими палачами. В те годы мы зачитывались доступными и поэтически прелестными стихами Сергея Есенина — ученика и, одновременно, единомышленника Клюева. Причем в советских источниках неизменно подчеркивалось, что, к счастью, Есенин сумел преодолеть пагубное влияние учителя.

Помню, в тот вечер Клюев, поужинав, вернулся в мастерскую и, встав у окна, загляделся на тающий снег и пляшущие на ветру голые сучья деревьев. Он стоял рядом с небольшой античной фигуркой Нарцисса, и изысканно пластичные формы греческой скульптуры еще больше подчеркивали его силу, кряжистость и мужицкую закваску. Вместе с тем я все время чувствовал в его облике мистическую одержимость, властность и неукротимую гордость.

Леопольд Августович сказал нам, что занятия окончены, и все стали расходиться. Я немного задержался, с интересом наблюдая за Ключевым, который стоял по-прежнему у окна и что-то бормотал про себя, а тем временем Дитрих подошел к станку, развернул мокрые тряпки, и я увидел, что Леопольд Августович работает над бюстом Ключева. Голова поэта была взята в полторы натуры, Дитриху удалось передать экстатическое выражение, столь характерное для поэта. В скульптурном портрете рот был полуоткрыт, и казалось — он сейчас заговорит, зазвучат стихи. Я смотрел с интересом, как Дитрих ловкими и точными движениями, со стеклом в руках, лепит, тщательно вглядываясь в натуру.

Оба они молчали, потом неожиданно, остановившись с куском глины в руках, Леопольд Августович сказал:

О! бурь застывших не буди —  
Под ними хаос шевелится.

Я запомнил тогда эти строки, хотя не знал, что они принадлежат Тютчеву. Запомнил, потому что они очень подходили к лицу Ключева и тому, что оно выражало.

Все давно разошлись. Я неслышно притаился в углу у мольберта, боясь себя обнаружить. И вдруг Ключев, не отходя от окна, начал читать стихи. То громко, почти визгливо, то протяжно, с надрывом звучал его высокий голос. Читал он, закинув голову назад, и рот даже в паузах оставался полуоткрытым, создавая впечатление, что ему не хватает воздуха. Я не помню, что он читал, многое я не понимал — так необычен и сложен был его поэтический язык. Но в вихре слов, ритмов, образов, ощущений была какая-то колдовская, непостижимая сила. И этого я никогда не забуду!

То была моя первая и последняя встреча с Николаем Ключевым. Никогда больше я поэта не встречал, но состоялись два незабываемых свидания с его творчеством.

В 60-м году по поручению Литературного музея я должен был вылепить скульптурный портрет Ольги Форш. Перед тем, как начать работу, я стал перечитывать некоторые ее книги и совершенно случайно наткнулся на малоизвестную повесть «Сумасшедший корабль». Меня поразило в этом произведении описание поэта Микулы. «Мужицкий гений Микулы принес молодым свое русское древнее слово.

Он вошел к ним, приземистый, обросший, тяжкий, земляной, как Вий, он не сел, а остался стоять. Стоя читал:

Ангел простых человеческих дел  
В душу мою жаворонком влетел...

Читая, Микула разъярялся. Космы отросших волос падали ему на глаза. Он сквозь космы сверлил голубыми, пьяными от лирных волнений и сверкающими и гаснущими от вспененных чувств взорами...»

В этом описании я сразу узнал Клюева. Неужели о нем писала Ольга Форш? При случае я решил обязательно спросить ее об этом. В назначенный срок пришел в большую, всю наполненную книгами квартиру писательницы с ведром глины и начал лепить. Сеансы проходили очень интересно. Величественная пожилая женщина с властным и умным лицом позировала с удовольствием и была интересным собеседником.

Однажды я нарочно завел разговор о Клюеве. Писательница с удивлением посмотрела: «Вы знаете его стихи?» Я рассказал о том, как видел Клюева в 1931-м, и прибавил, что до сих пор не могу забыть его лица. Ольга Форш задумалась. «В этом человеке была тайна. Тайна жизни и творчества, — сказала она. — Он ведь из олонецких крестьян, из Белозерской и Кирилловской стороны. Дед — сказитель, ходил с медведем по ярмаркам. Он и отец Клюева — книгочеи, умники, благочестивые домовитые крестьяне. Мать, родившаяся в Прионежье, — плакальщица, сказительница и знала грамоту».

Я с удивлением узнал тогда, что Николай Клюев, крестьянин, не окончивший и сельской школы, был блестяще образованным человеком, знатоком русской религиозной литературы, отечественной и иностранной философии, знал несколько языков. Ольга Форш поведала мне, как он жил в 20-е годы в Ленинграде, и я ясно представил себе его небольшую комнату, старинные книги, божницы с ценнейшими дониконовскими иконами, лампы, кровать под пологом, медный рукомошник... Клюев беспредельно любил исконно русское зодчество, народную поэзию, иконопись. Ему принадлежат пророческие слова: «Не железом, а красотой купится русская Радость».

Но об этом я узнал и прочитал значительно позже, а в тот вечер, закончив бюст Ольги Форш, получил от писательницы чудесный подарок — книгу стихов Н. Клюева

«Сосен перезвон», изданную еще до октябрьского переворота и давно ставшую библиографической редкостью.

Уже в прихожей, когда я одевался, хозяйка, стоя у большого тусклого зеркала, которое причудливо отражало ее грузную величественную фигуру, листала небольшую книгу клюевских стихов. «Обратите внимание на посвящение, — сказала она и прочла: — Александру Блоку — Нечаянной Радости», — «Блоку?» — переспросил я и подумал: «Как странно». В моем сознании никак не связывались певец Прекрасной Дамы и Клюев. «Да! Блоку! Они очень ценили друг друга. Клюев был сложной и противоречивой личностью, но он — великий поэт, высшая точка Русского ренессанса; и это понимали и Блок, и Андрей Белый, и Гумилев, и Мережковские, и Мандельштам, и вся читающая и пишущая Россия».

Закрыв книгу и протягивая ее мне, Ольга Форш добавила: «Вы, молодежь, наверное, не знаете замечательные слова Блока: «Россия — сфинкс. Интеллигентная, городская Россия только тонкая, хрупкая пленка над океаном сдерживаемой страсти и динамизма!» Это, вероятно, не обращено напрямую к Клюеву, но, думаю, лучше о нем и его поэзии не скажешь».

Мы простились, и я ушел с книжкой стихов. Был июнь, разгар белых ночей. Долго бродил по пустынному городу, думая, что ничего не может быть прекраснее него, когда «одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса». Потом, присев на скамейку Марсова поля, открыл «Сосен перезвон». Впервые читал так много клюевских текстов, и властная стихия сразу околдовала. Я плохо знал поэзию, но невозможно было не поддаться магическому очарованию образов, ритмов, утонченности и совершенству языка, искренности и подлинности стихов. Тогда, белою ночью на пустынной скамейке, читая Клюева, я невольно перенесся в военные годы. По велению судьбы в действующей армии я оказался на дальнем Севере, в тех местах, где он родился, краях, которые любил, и среди природы, которую вдохновенно воспел.

Много лет спустя я узнал, что другой великий, тоже уничтоженный поэт Мандельштам сказал о Клюеве: «...в нем уживается ямбический дух Боратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя». Но тогда белою ночью на Марсовом поле я и не пытался анализировать поэзию Клюева, так она захватила меня. И это была вторая встреча с ним.

Здесь, на Западе, перед человеком, бежавшим от тоталитарного режима, открываются необъятные возможности для познания, изучения истории, философии,

литературы. Среди интереснейших книг, которые мне посчастливилось прочесть за последние годы, — прежде всего великолепно изданный его двухтомник, в который вошли стихи, проза, письма, — почти все, что уцелело.

Только тут я узнал о подлинной участи гениального стихотворца. Он был сослан в Нарымский край, где жил в ужасающих условиях; затем переправлен в Томск, а оттуда (по официальной версии) якобы отправлен в Москву для пересмотра дела и по дороге умер от сердечного приступа. Существует и другой вариант: поэта расстреляли и похоронили близ одной из железнодорожных сибирских станций. Могила его безымянна.

Чем же объясняется такая лютая ненависть к нему советской власти? Причин немало. Прежде всего, Клюев называл революцию новым татарским игмом и скорбел о России, стонущей под «железной пятой безголовых владык». Россию же он не мыслил вне религиозных представлений. Стихи его — окровенения веры. Он беспредельно любил родную страну. «Маяковскому грезился гудок над Зимним, а мне журавлинный перелет и кот на лежанке», — писал он. И еще одно. Ему, единственному гордому потомку лапландских князей и поэту, удалось духовно-поэтически соединить две разобщенные страны — Аввакума и Пушкина.

Есть зрительные впечатления и образы, которые не тускнеют от времени и остаются на всю жизнь. Так запомнилась мне встреча с поэтом Клюевым, случившаяся более полувека назад. С годами лицо его в моем представлении менялось и приобрело другие очертания — наверное, не только потому, что я все больше вчитывался в стихи и узнавал много нового. Менялся и я сам...

Наконец настало время нашей третьей, последней, встречи: я написал портрет поэта таким, каким его помню и сейчас себе представляю, когда думаю о нем и читаю его строки. Я попытался воссоздать на полотне необыкновенное лицо, в котором угадывались не только ум, огромный талант, но и нечто буйное, хлыстовское, потаенная колдовская сила, что-то истинно народное, русское. С этим портретом я и моя жена живем теперь рядом. И я часто думаю, что можно убить человека и даже память о нем, но нельзя умертвить поэзию. Вещие слова сказал Клюев:

Родина, я умираю —  
Кедр без влаги в корнях.

И дальше:

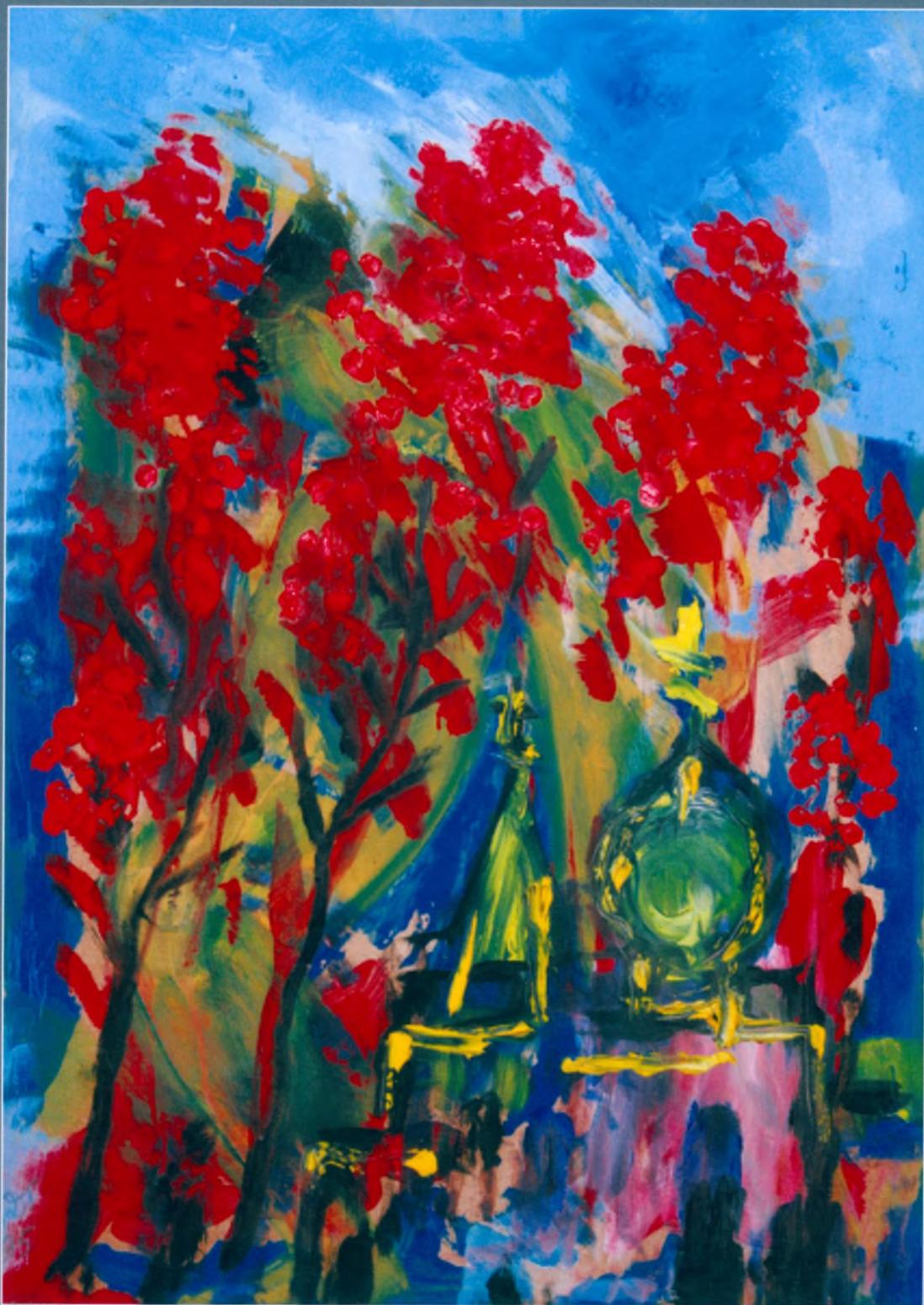
Мы умрем, но воскреснем с народом,  
Как зерно под Господней сохой.

Какое пророчество!

*Мюнхен, 1983 г.*

ΓΛΑΒΑ

III



*Пейзаж с красными деревьями. 1995. К., см. тех. 70x50*

## *Болдинская осень*

(Скульптор Эрзя)

Помню, в 60-е годы, в знойном августе, я приехал в Москву с целью побывать в мастерской приехавшего из Южной Америки скульптора Эрзи. Настоящее имя его — Степан Дмитриевич Нередов, был он родом из Мордовии, а псевдоним Эрзя — название одной из национальностей, населявших этот край, к которому принадлежал скульптор по рождению. Об Эрзе до войны мы знали мало. Просматривая до-революционные художественные журналы, я часто встречал восторженные статьи о его выставках в Париже известного критика Амфитеатрова. Такой тонкий и всыскательный знаток искусства, как Федор Шаляпин, тоже очень высоко ценил творения Эрзи.

В послевоенные годы, вслед за Коненковым, движимый привязанностью к родной земле, Эрзя вернулся после долгого отсутствия в Советский Союз. Именно тогда я впервые увидел несколько его скульптур, выставленных в Русском музее и Третьяковской галерее. Сделанные из редкого и прекрасного материала («железное дерево», или «бакаут»), скульптуры были полны затаенной силы и властно покоряли зрителя. Огромное впечатление производили эти трехметровые женские фигуры с руками, протянутыми вверх, стремящиеся оторваться от грешной земли, летящие куда-то... Удивительно передал Эрзя в своих чувственных скульптурах матовый цвет кожи, полные, таинственно улыбающиеся губы, загадочные взгляды больших круглых глаз. Все говорило о неповторимой яркой индивидуальности художника. Одновременно с этими выставками в журнале «Огонек» появилась статья Бориса Полевого с прекрасными фотографиями. Автор призывал познакомиться с новым скульптором, появившимся на горизонте советского изобразительного искусства. Впрочем, этот всплеск восторга был кратковременным. Неожиданно наступило молчанье, когда Эрзя вдруг канул в забвенье. Но это было затишье перед бурей, обрушившейся на голову скульптора с потоком ругательств и вздорных обвинений. Воинствующая искусствоведка Валериус, а вслед за ней и другие обвиняли Эрзя в однообразии, штампах, манерности, подлаживании под вкусы буржуазных меценатов. Они с апломбом заявляли, что Эрзя не имеет ничего общего с соцреализмом и с советским искусством ему вообще не по пути. Именно в эти тяжелые для скульптора дни я приехал в Москву и пришел в его мастерскую

на Ново-Песчаной улице. Знойный осенний день клонился к закату. Дребезжал недалеко трамвай. Улица была пустынной и пыльной. Около дома скульптора и во дворе лежали огромные темно-коричневые и красные стволы диковинного «железного дерева», похожие на мертвых гигантских змей. Мастерская располагалась в полуподвале, окна были открыты, и уже со двора я увидел его прекрасные скульптуры, в беспорядке заполнявшие не слишком большое сыроватое помещение: ...Бетховен, погруженный в глухоту и музыку, Моисей, множество женских фигур, стоящих, летящих, парящих. Скульптуры поражали острой индивидуальностью видения художника и его умением передать это в ярких пластических образах... В мастерской было темновато, но скульптуры светились во мраке и, казалось, медленно двигались, шевелились... Я постучал в дверь и, не дождавшись ответа, вошел. На меня пахнуло сыростью и затхлым запахом давно не проветриваемого помещения. Посреди мастерской стоял стол с остатками жалкой еды и тучей мух, полуслепая собака и несколько кошек бродили между скульптурами. И среди этого хаоса и запустения из угла в угол, не обращая на меня никакого внимания, ходил мелкими шагами старый, очень худой человек с усами, как у моржа, в холщовой рубашке. Это был Эрзя. Он быстро разговаривал сам с собой: «Растащили все мое дерево! Все дерево!.. Я ведь нанял целый пароход, чтобы привезти его сюда... В Мексике мне предлагали вырубать скульптуры в гранитных скалах... Я был богат и знаменит. Они поддерживают только Коненкова. Они растащили все мое дерево...»). Я смотрел на него и думал, что этот человек на грани психического заболевания.

Он был болен, глубоко несчастен, одинок.

Встреча с большим художником, зрелище его физической и творческой гибели произвели на меня сильное впечатление. В Ленинграде, в Союзе художников, я рассказывал об Эрзе, убеждал, что ему надо помочь. В ответ «сильные мира сего» пожимали плечами: «Сие от нас не зависит». В это же время Русский музей и Третьяковская галерея по указанию «свыше» стали срочно освобождать свои запасники от шедевров Эрзи. К счастью, столица Мордовии — печально знаменитый город Саранск принял культурное богатство своего земляка.

Прошло много лет, и злодейка-судьба неожиданно-негаданно столкнула меня с этим городом. Я получил заказ на большой памятник Пугачеву, который когда-то здесь собирал свои разбойничьи войска, чтобы двинуться на Москву. Каждый раз, бывая в Саранске, я мысленно возвращался к Эрзе, к его жизни, тра-

гической судьбе, к его творчеству, которое так поразило меня много лет назад. Я побывал на кладбище, где похоронили скульптора. (Он повесился в своей мастерской вскоре после того, как я был у него тогда в августе.) На могиле стояла бронзовая полуфигура скульптора работы Коненкова. При первом посещении Саранска я, разумеется, заинтересовался судьбой скульптора Эрзи. Каково же было мое удивление, когда мне показали превосходный музей Эрзи — отличное современное здание, построенное специально для экспозиции его скульптур по лучшим образцам современной архитектуры. Кстати, в наполовину деревянном, ветхом Саранске, продуваемом неистовыми сухими ветрами, это здание смотрелось каким-то диковинным инородным телом. Но музей был отличный. Жаль, что Эрзе не довелось увидеть это собрание своих работ на родной земле, в Мордовии. Я много часов провел в почти пустом музее, наслаждаясь совершенством его скульптур, вызывая явное удивление и даже подозрительность служителей.

Женские фигуры, сделанные не только из дерева, но и из бетона и цемента, поражали своей материальностью, завершенностью и чувственным ощущением женской плоти. Эти многочисленные и разнообразные скульптуры властно завлекали зрителя, звали его погрузиться в томительный мир тайн плоти и грез.

На мой вопрос о смерти скульптора и на предложение написать о моей встрече с ним я не получил никакого вразумительного ответа от научной сотрудницы. И хотя мне как почетному гостю подарили большую отчеканенную медаль с изображением Эрзи и объемистую монографию о нем, очень неплохо изданную местным издательством, я с тяжелым чувством покидал музей Эрзи, этого большого художника, жизнь и творчество которого были так жестоко оборваны в стране, где он родился и ради которой он отказался от почета, славы и богатства.

Последний раз я был в Саранске с женой осенью, незадолго до нашего отъезда в эмиграцию. Стояли последние дни золотой осени, небо часто хмурилось, и холодный ветер гнал по улицам охапки шуршащих сухих листьев. Помню, нас поразили горы антоновских яблок на базаре, куда мы случайно забрели. Рядом с совершенно пустыми продовольственными магазинами это ароматное чудо казалось бутафорией. Всякий раз в Саранске меня охватывала тоска, хотелось скорее бежать. В этих отдаленных от центра России небольших русских городах особенно остро ощущались безнадежность, тупость и разрушительная сила советской действительности.

Ветер поднимал тучи пыли, по городу бродили какие-то странные люди — хмурые женщины без возраста, притихшая детвора, старики в обветшалых бобриковых пальто, подпоясанные веревками, с посохами и в опорках...

Накануне отъезда, в пасмурный дождливый день, мы с женой на машине отдела культуры поехали в Болдино, бывшее имение Пушкина, где при советской власти устроили музей поэта. Нас предупредили, что глиняная почва и бездорожье вряд ли дадут нам возможность доехать до Болдина, где-то мы обязательно застрянем, и нас придется вытаскивать трактором. Но мы все-таки поехали. Я невольно подумал, а как же добирался в свое время Пушкин из Петербурга в это имение? Наверное, на лошадке? И дороги были получше?! Ехали мы долго. Серое небо низко висело над землей. Пустынные, не засеянные поля, безлесье... Казалось, эта Богом проклятая земля забыта, заброшена навеки. Но потом среди безлюдья, черной бескрайности, звериной тоски начали появляться на больших расстояниях друг от друга серо-грязные остовы полуразрушенных зданий с решетками на окнах. «Неужели эти дома обитаемы?», — спросил я нашего молчаливого шофера. Он, не поворачивая головы, хмуро ответил: «Это психушки. Слыхали небось. У кого мозги набекрень — вправляют». Он снова уставился на бросающуюся под ноги дорогу. Мне невольно вспоминались фантастические гравюры Гойи, рассказывающие об ужасах насилия над человеческими душами. Но здесь были не фантазии, а жуткая реальность. В этих страшных застенках мучают и уничтожают тех, кто смеет заявить о своем несогласии с режимом изуверов и палачей.

Наш неразговорчивый шофер хмуро добавил: «Тут кругом и лагерей тьма. Они еще пострашнее». Он закурил и нажал на газ.

Машина буксовала, застревала в грязи, чудом перебрались через речушку с рухнувшим мостом, попыхтела и вдруг остановилась у какой-то развилки без указателей, перед бесконечной полосой жидкой грязи. «Ну, стоп, господа хорошие, приехали. Далее не повезем!». — «А как же Болдино?» — «Пехом придется. Тут сразу за овражком оно и будет».

Мы стали пробираться по обочине и, действительно, скоро дошли до знаменитого Болдино — бывшего имения отца Пушкина в бывшей Нижегородской губернии. С детства все мы помнили знаменитую «Болдинскую осень поэта» 1830 года, во время которой Пушкин написал едва ли не лучшие свои произведения. «Скажу тебе тайну, что я в Болдино писал, как давно уже не писал...», — рассказывает поэт в письме к Плетневу.

Да! Может быть, в такую же осень, больше чем 150 лет тому назад, Пушкин написал «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Повести Белкина», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Домик в Коломне», главы «Онегина» и, конечно, множество прекрасных стихотворений:

Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь,  
И может быть — на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Эти строчки звучали, когда мы с трепетом поднялись на дряхлое крылечко маленького домика. Нас встретила служительница без возраста, закутанная, в шерстяных юбках и калошах. По современным половичкам мы вошли в дом. Уютно топилась печка, потрескивали крашеные деревянные полы. Мы прошли несколько небольших полупустых комнат — книги, фотоэкспонаты, уже виденные где-то, ампирные столики, за которыми, вероятно, писал поэт, цветы на маленьких окошках, ведущих в сад. Листья совсем уже облетели, моросил дождь. Дом поэта с маленьким садом, зажатым современными постройками поселка, казался нереальным, гибнущим на этой скудной земле, среди этой тоскливой и беспросветной жизни. И все-таки то, чего мы ждали и ради чего совершили эту трудную поездку, произошло. Встреча с поэтом состоялась. Но это была странная и неожиданная встреча, рождавшая совсем неожиданные мысли.

В Саранск мы вернулись ночью. Всю дорогу мне чудились призраки: то остовы «психушек», то дряхлый домик поэта, то летящие во мраке скульптуры Эрзи, заточенные во дворце-музее. Глядя в проносящуюся передо мной тьму, под шум мотора я думал о Пушкине... Вспоминал, как часто, часами, в Москве я любовался знаменитым памятником поэту. Скульптор Аникушин изобразил Пушкина не только поэтом, но и могучим мыслителем-философом. Я ясно видел перед собой его слегка склоненную курчавую бронзовую голову, повторял слова, которые сегодня знает каждый школьник:

Темницы рухнут — и свобода  
Вас примет радостно у входа...  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!

Об этом мечтал поэт. Пушкин ощущал себя в царской России «во мраке заточенья», свой век он называет «жестоким»! Ирония судьбы! Он и не предполагал, что режим Николая Первого был раем по сравнению с коммунистической «свободой»!

Даже могучая фантазия гениального поэта не могла себе представить сегодняшнюю Россию, которую ее палачи пытаются превратить в страну концентрационных лагерей и «психушек», в раковую опухоль человечества, да еще и мечтают распространить ее на весь мир.

*Мюнхен, 1986 г.*

ΓΛΑΦΑ

IV



Ф. Эрмлер. 1966. К., м. 60x83

## *Разве это я?..*

(Кинорежиссер Ф. Эрмлер)

Однажды в дождливый октябрьский день, поднимаясь по лестнице Дома художников на Песочной набережной, я увидел человека в темном пальто, притулившегося к дверям моей мастерской. Человек повернулся на звук моих шагов, и я с удивлением узнал своего давнего знакомого — кинорежиссера Фридриха Марковича Эрмлера. Он плохо выглядел, глаза глядели куда-то в сторону. Не отвечая на мои недоуменные вопросы, Эрмлер устало произнес: «Можно у вас побыть, Гаврила?» Я помог ему раздеться, усадил на диван, предложил выпить. Он отказался и молча уставился в одну точку. Я много лет знал Эрмлера, но в этот момент увидел в нем (скорее, интуитивно почувствовал) нечто совершенно новое, страшное, какую-то предельную обнаженность души.

В страхе, что упущу эти, столь заманчивые для художника, мгновения и Эрмлер снова наденет свою обычную маску непроницаемости и цинизма, я схватил кусок картона, краски и кисти и начал лихорадочно писать его портрет. Я задавал какие-то вопросы, он что-то односложно, невпопад отвечал, безучастно погруженный в себя. Не знаю, сколько это продолжалось, но, к счастью, я успел закончить портрет, когда Эрмлер неожиданно резко встал, подошел ко мне и, взглянув, сказал настороженно: «Ну, что вы, Гаврила, разве это я?» Он еще некоторое время рассматривал изображение, потом пожал плечами и стал собираться. Я подал ему пальто, мы попрощались, и он ушел. В дверях Эрмлер остановился и, обращаясь то ли ко мне, то ли к портрету, опять задумчиво произнес: «Разве это я?»

Смеркалось, шел холодный дождь, было слышно, как шуршат машины по асфальту. Оставшись наедине с изображением, я с удивлением взирал на свое создание. Повторяю, кинорежиссера Эрмлера я давно и, как мне казалось, хорошо знал, но с полотна, несмотря на несомненное внешнее сходство, на меня смотрел совсем другой человек. Неужели это было истинное лицо Эрмлера, всегда тщательно скрываемое от других, а может, и от самого себя? И чем больше я глядел, тем больше убеждался, что это было именно так.

Его странное внутреннее состояние, причины которого так и остались для меня неизвестными, моя исступленная увлеченность работой и это изображение, полное тайны и неожиданности, словно написанное вовсе и не мной, — все было необычно в тот вечер...

Вскоре после этой встречи Фридрих Маркович умер, пережив свою былую славу и могущество, всеми забытый. На его скромных похоронах было не больше двадцати человек.

А встретились мы с Эрмлером впервые очень интересно и как-то довольно странно. В пятидесятых годах я по заказу московского отделения Художественного фонда сделал большой бюст Бетховена и повез его в Москву на утверждение Министерства культуры. Такие были порядки.

Там я заехал к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу и подарил ему одну из отливок бюста, которую он поставил у себя в кабинете на шкафу. И, как он говорил, многие годы эта скульптура создавала какую-то особую атмосферу в месте, где Шостакович писал свою музыку...

И вот однажды (это было уже после смерти Сталина), когда я пришел домой, моя дочка сказала, что мне звонил кинорежиссер Эрмлер. На следующее утро он приехал на Барочную улицу, где я тогда жил. Он вошел со словами: «Гавриил Давыдович, здравствуйте, я — кинорежиссер Эрмлер». Я пригласил его войти: «Очень приятно, Фридрих Маркович, я о вас много слышал, знаю ваши фильмы».

Передо мной стоял пожилой человек с усталым лицом и водянистыми глазами, под которыми были большие мешки, — видимо, признак сердечной недостаточности. Помню, меня поразило, что в правой руке он держал янтарные четки. Я знал, что Фридрих Маркович — «огненный коммунист», в прошлом работник ГПУ. (Его вдова писала, что он до последних дней поддерживал связь с «органами»...) И вдруг четки, которые он все время перебирал. Говорил негромко, но очень напористо, активно: «Гавриил Давыдович, я видел у Шостаковича бюст Бетховена вашей работы, — устроился удобнее на диване и закинул ногу на ногу. — Я сейчас занят идеей поставить фильм о нем. У меня даже есть типаж. Я думаю пригласить для этой роли Юрия Толубеева. Ваш бюст мне очень нужен. Дмитрий Дмитриевич дал мне телефон. Я хочу посмотреть этот бюст и купить его». Я достал скульптуру. Эрмлер вскочил с дивана, осмотрел ее со всех сторон, наговорил мне всяких комплиментов и потом вдруг жалобным голосом произнес: «Гавриил Давыдович, у меня сейчас тяжелые времена: я не могу вам много заплатить». Он замолк, глядя на меня вопросительно. Мне почему-то стало смешно, но я постарался сгладить возникшую неловкость: «Что вы, Фридрих Маркович, я человек состоятельный. Я вам дарю этот бюст».

Эрмлер просиял, поспешно схватил довольно тяжелого Бетховена и направился к выходу. Мы сели с ним в его коричневую «Победу» и поехали на Кировский про-

спект. Там, в его квартире в большом (тогда новейшем) доме, построенном по воле Сталина для работников искусств, мы водрузили изваяние на новом месте.

Так начались наши отношения. Он много рассказывал о своей жизни и фильмах. В то время, а особенно до войны, Эрмлер был одним из ведущих советских кинорежиссеров. Своими знаменитыми ранними фильмами «Парижский сапожник», «Катя — бумажный ранет», «Обломок империи», где играл очень талантливый актер Никитин, Эрмлер внес много нового в советское немое кино. В те годы он был еще молод и сам участвовал во всех фильмах. Очень интересным казался тогда его фильм «Обломок империи», который охватывал период первой мировой войны и начала советской власти. В нем был ярко запечатлен быт тех лет, большие советские столовые со знаменитыми макаронными меню, улицы города, допотопный транспорт, одежда. Есть кадры, где показаны городские памятники — например, Николаю I, который находится в Ленинграде. Он дает впечатляющие фрагменты, демонстрируя прекрасное понимание скульптурного ракурса (это свойственно, между прочим, далеко не всем режиссерам и операторам).

Интересно возвращение героя с фронта, яркое образ этого человека, его лицо, наряд, характер, трагизм и типичность судьбы. Мне запомнилась сцена, где на распятие идет... противогаз. Прекрасный образ, который мог бы выражать ужасы войны, массовую утрату веры в то время. Эрмлер отличался удивительно объемно-пространственным представлением мира, умением строить кадр и монтировать его.

Происхождения режиссер был провинциального, родился где-то под Ригой и, так как был весьма наблюдателен, сумел хорошо передать в своих фильмах жизненные детали местечкового быта. Он ввел в них много ярко подмеченных бытовых деталей. Например, провинциальных пожарников, которые потом вошли во многие ленты немого кино, и даже в музыку. У Стравинского есть сюита, посвященная им — с колокольным звоном, медными касками и экспрессивными движениями, с их неизменной пожарной кишкой и медным брандспойтом.

Думаю, в эти первые послереволюционные годы Эрмлер был искренне увлечен идеями революции — откуда несомненная талантливость и одухотворенность его произведений двадцатых годов.

Тридцатые же начисто развеяли все иллюзии. Эрмлер (думаю, без особых колебаний) перешел на сторону сильных и стал верным подручным партии и правительства. «Крестьяне» были уже стопроцентно партийным фильмом. Здесь знаменитый артист Гардин изображал патриархального бородатого хлебопашца,

одобряющего кровавую коллективизацию. Сочно сделаны сцены крестьянской жизни, раскулачивания, расстрелов, пресловутой «классовой борьбы» в деревне. Все было добротное, образное, кинематографичное, но от режиссера ушло главное — душа и искренность. Мастерство и точный расчет вместо искусства и вдохновения. Впрочем, у Фридриха Марковича были свои планы и линия поведения... Он и не знал еще того, что взлет его карьеры был началом гибели его таланта.

Однажды вечером позвонили из Кремля и приказали кинорежиссеру Эрмлеру в два часа ночи лично явиться к Сталину. Тот имел привычку по ночам смотреть фильмы, так как страдал бессонницей. И тогда все в стране должны были бодрствовать, начиная от министров и кончая простыми смертными. На этот раз Сталин позвал к себе Эрмлера...

Я очень хорошо помню, как Фридрих Маркович, годы спустя, рассказывал мне об этой встерче. В то лето я отдыхал в Комарово в Доме композиторов и иногда захаживал к нему на дачу. У него был огромный дом, окруженный соснами, со множеством комнат и большим подвалом, оформленным в виде бургерского кабака — с пивными бочками, тяжелыми дубовыми столами и скамьями (за верную службу Сталин до поры до времени платил щедро).

Эрмлер сидел босой на бетонном крыльце своего дома, в одно из крыльев которого была вмонтирована фарфоровая собачка — скульптура ленинградского завода имени Ломоносова. Она была призвана олицетворять одного из львов, так часто украшавших вход в особняки. Маленькая собачка вместо двух львов, само крыльцо с босоногим хозяином показались мне очень похожими на кадр из его ранних фильмов. Мы прошли в его комнату, Эрмлер сел на тахту, и я начал лепить его портрет. Было очень жарко, в саду жужжали пчелы. Мне даже показалось, что портретируемый задремал — так тихо сидел он, погруженный в свои мысли. Потом вдруг поднял голову и посмотрел на меня.

— Расскажите что-нибудь, — попросил я. Я любил слушать его рассказы, всегда обстоятельные и яркие. — Расскажите, как вы встречались со Сталиным...

О том, что, просмотрев фильм «Крестьяне», Сталин пригласил режиссера к себе, я знал. Я живо представлял себе, как он ночью едет в Кремль — нарядный, в белоснежной рубашке с галстуком, взволнованный. Было от чего волноваться, ведь в таких случаях никто не знал, что его ждет...

Эрмлер охотно откликнулся на мою просьбу.

— В кабинет меня сопровождали военные, — неспешно начал он. — Сталин встретил меня очень дружелюбно. «Вы знаете, товарищ Эрмлер, — сказал он, — что сде-

ляли хороший, нужный нам фильм. Хорошо, что вы расстреляли этого бандита-кулака! Правильно сделали!» (Сталин любил расстрелы не только в жизни, но и в кино.) Создавалось впечатление, что он разговаривает о персонажах как о живых людях, настолько у него было наивное восприятие. Он не мог абстрагироваться от увиденного, и ему даже казалось, что он сам является участником фильма...

Рассказывая, Эрмлер встал, босиком прошелся по комнате (он любил ходить босиком) и остановился у раскрытого окна. Еще не отцвела в саду сирень, пахло морем и соснами. Не поворачивая головы, негромко и медленно он сказал:

— Глаза у Сталина были как спелые вишни. Они излучали добро!

Я в недоумении замер с куском глины в руках, глядя на моего собеседника, но лицо его с полуопущенными веками было спокойно и, как всегда, непроницаемо. Уже не первый раз меня ошеломляло его лицедейство.

После посещения Сталина на Эрмлера сразу, разумеется, посыпались всевозможные награды: орден Ленина, звание народного артиста СССР и т. д. и т. п. В Ленинграде на расширенном партийном собрании «Ленфильма» его торжественно чествовали. В ответном слове Эрмлер сказал, что он счастлив, что его фильмы смотрит Сталин и у него есть такой гениальный и проницательный критик. Он пожелал всем работникам киноискусства, писателям, поэтам и композиторам иметь такого великого критика, как Иосиф Виссарионович. Разумеется, зал разразился громом оваций, и было послано очередное приветствие вождю, другу и учителю всех народов...

Опасная дорога, на которую твердо и продуманно встал Эрмлер, стремительно вела его к вершинам славы и могущества. Даже много лет спустя он с плохо скрываемой гордостью любил вспоминать об этом времени.

Как-то зимой в Ленинграде я пришел к Эрмлеру в его квартиру на Кировском проспекте, чтобы написать портрет. Эта мысль давно не давала мне покоя. Уж очень странное «трудночитаемое» лицо было у этого человека. Лицо, единственная задача которого, казалось, была в том, чтобы скрыть подспудные мысли владельца. Когда я пришел, Эрмлер плохо себя чувствовал, лежал на диване и читал свою любимую книгу — стихи Мао-Цзедунa в переводах Маршака. Окна кабинета были завешены темными шторами, хотя на дворе был день. «Вы читайте, а я попробую вас изобразить», — сказал я и начал, снова и снова стирая написанное и начиная вновь.

Эрмлера очень интересовала моя работа и, в очередной раз взглянув на портрет, он воскликнул: «Ого! Да ведь я похож на Гёте... Интересно! Действительно, есть

что-то в нас общее...» Потом он снова открыл книгу виршей Мао. «Гениально! Понимаете, Гаврила, гениальная поэзия». Я не ответил и в очередной раз стер изображение на полотне. Портрет явно не получался. Заметив мою нервозность, Эрмлер неожиданно предложил: «Хотите, я покажу вам старые фотографии?» Я отложил кисти и сел рядом с ним.

Тут я заметил, что на столике возле дивана лежал большой семейный альбом. Эрмлер передал его мне, и я стал листать толстые страницы. К моему удивлению, внутри вместо семейных снимков были фотографии каких-то заброшенных деревень, лошадей... Я увидел горы трупов, людей в кожанках с пистолетами. Мне стало жутковато, и я взглянул на Эрмлера. В его глазах был какой-то странный блеск, и рот слегка подергивался. Он постучал пальцем по одной из фотографий: «Вот эта фигура с пистолетом — я. Молодой был». — «А это кто?» — спросил я, показывая на трупы расстрелянных. «Это бандиты», — коротко ответил он и захлопнул альбом. — «Я ведь был солдатом. Просто солдатом!» Его лицо стало уже, как всегда, бесстрастным. Альбом лежал на столе, а Эрмлер опять читал своего любимого Мао Цзедунa. «Солдатом я был всегда...» — опять повторил он, отложил книгу и снова пустился в воспоминания: «Помню, на одном из венецианских кинофестивалей я представлял СССР...» Эрмлер с гордостью рассказывал, как ему удалось добиться, чтобы плохие советские фильмы (это он прекрасно понимал) получили высшие награды фестиваля. «Я, как опытный партийный работник, — с усмешкой сказал он, — сумел столкнуть лбами членов жюри, подтасовать мнения и всякими хитрыми уловками добиться нужных нам результатов. Венеция... Италия... Помню, я был приглашен на аудиенцию к папе Римскому. Он меня поздравил с успехом наших фильмов и руку протянул для поцелуя, — Эрмлер закрыл глаза и улыбнулся. — Руку я ему не поцеловал. Я ведь коммунист и атеист. И солдат... — он помолчал. — Всегда солдат!»

Он принял сердечные капли, устроился поудобнее на диване и открыл книгу, а я собрался уходить. Что-то не клеилось у меня с портретом.

На улице на меня пахнуло свежестью морозного зимнего дня. Снег был ослепительно белым, с синими тенями, и небо над Невой тоже начинало синеть к вечеру.

Я шел к себе в мастерскую и думал об Эрмлере. Что творилось в душе этого человека? И часто ли вообще он бывал искренен в искусстве? Наверное, нет. А оно за это жестоко мстит и художнику, и человеку.

Я вспомнил его фильм «Великий гражданин», созданный в конце тридцатых годов, когда Эрмлер был на коне. Эта постыдная спекулятивная лента явилась на свет

вскоре после убийства Кирова. И хотя его талантливо сыграл артист Боголюбов (он и внешне был схож с ним), фильм в целом был отвратительной ложью.

Мы знаем (и знали!), кто убил Кирова. Знаем, что все эти процессы, мнимая оппозиция, вредительства и т. д. были придуманы Сталиным с целью уничтожить десятки миллионов людей, развернуть жестокий террор. Поэтому «Великий гражданин» — черное пятно на всем творчестве и совести Эрмлера, хотя фильм и получил, конечно, официальное признание и высокую похвалу партийной критики.

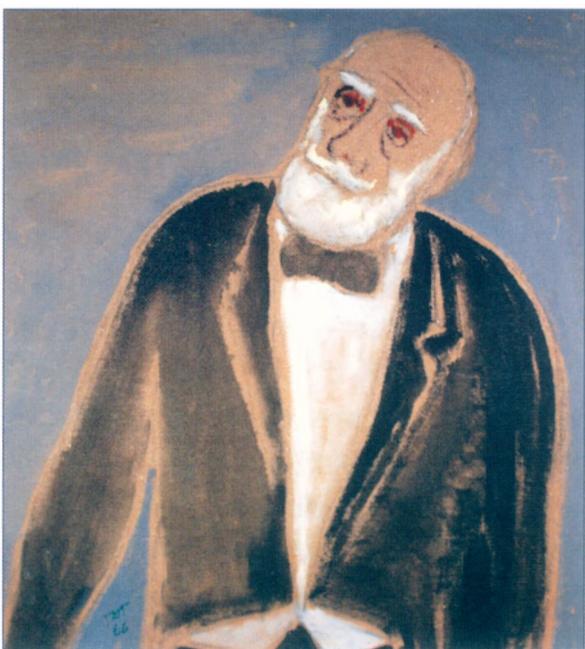
Во время войны Эрмлер попытался обратиться к соответствующей тематике, но успеха не добился, а тут началась болезнь — сердечная недостаточность, пессимизм и, может быть, муки совести. Да и времена наступили страшные — последние годы жизни тирана. Судя по фотографиям, в эти годы Эрмлер очень изменился, стал меньше ростом, под глазами набухли мешки, он тяжело дышал, чувство уверенности, избранности давно покинуло его, а на смену пришел страх за свою судьбу и жизнь. Человек, так лихо расправлявшийся в своих фильмах (и только ли в фильмах?) с «врагами революции», начал бояться, что сам станет жертвой террора. Во время «дела врачей» Эрмлер полностью уничтожил свой ценный архив — сотни фотографий, переписку с Михоэлсом, прекрасные рисунки Эйзенштейна. Он каждую минуту ждал обыска и ареста.

Прошло несколько лет. Умер Сталин. Много изменилось в жизни: XX съезд партии, разоблачение так называемого «культа личности». Наступило короткое время надежд и иллюзий. Однажды в те далекие годы, зная, что Эрмлер болен и не выходит из дома, я решил навестить его. Он лежал, обложенный листками бумаги, вкривь и вкось исписанными мелким почерком. Был возбужден, очень разговорчив, руки нервно перебирали листки. Хотя мы давно не встречались, Эрмлер, ни о чем меня не спрашивая, повел себя так, будто мы виделись только вчера, и сразу увлеченно и сбивчиво начал рассказывать о замыслах будущих фильмов, читать куски сценариев, изображая даже отдельные кадры. Темой их были ужасы сталинской эпохи — убийства, допросы, расстрелы, пытки. Я смотрел на него с изумлением. Значит, он обо всем этом знал, видел, а может быть, повторяю, и сам был исполнителем кровавых репрессий. А как же?! Впрочем, задавать ему вопросы было бесполезно. Казалось, он меня не замечал. Сейчас он испытывал неудержимую потребность высказать все ранее скрываемое, выразить это привычным для него языком кино. И не только это... В потоке слов и мыслей вдруг прозвучала хорошо знакомая мне фраза: «Я ведь солдат. Просто солдат! Я — винтик этого государства». Он знал,

что времена изменились, и ему многое могут поставить в упрек, потому-то хотел себя реабилитировать. В этом я вскоре лишний раз убедился.

Как-то, зайдя ко мне в мастерскую, Эрмлер увидел небольшую скульптурную фигурку Шостаковича, которую я только что закончил. Композитор был изображен почти согнувшимся, со сложенными руками, прижатыми к груди. Поза выражала унижение, страх. Эрмлер был поражен: «Вы должны подарить мне это», — сказал он умоляюще, и я не смог ему отказать. Я прекрасно понимал, как знакомо было ему душевное состояние, выраженное в этой скульптуре. И потом, уж очень было сильно в нем столь популярное в то время желание из карателя превратиться в жертву...

Но время шло, никто не призывал Эрмлера к ответу, и ни один из своих разоблачительных замыслов он не осуществил. Поправился, снова вошел в ранг маститых и обратился к темам лирики и любви. Вместе с артистом Бондарчуком поставил фильм «Неоконченная повесть» — лирическое повествование с мелодраматическими интонациями. Тогда еще молодой Бондарчук играл там тоже молодого инженера-кораблестроителя, страдающего всякими недугами и к тому же влюбленного в своего красивого лечащего врача. В этой роли дебютировала будущая звезда Э. Быстрицкая. «Неоконченная повесть» имела большой успех у широкой публики. Кстати, Эрмлер, поскольку он любил скульптуру, использовал в ленте упомянутый выше бюст Бетховена



В. Шульгин. 1966

на моей работы. Он стоял на рояле, а рядом в кресле сидел «больной» Бондарчук.

Интересен был его последний фильм — «Перед судом истории». Санкционированный, разумеется, свыше, он увлек режиссера, благо у того еще оставался задор, хоть он и чувствовал себя плохо и вскоре умер. Героем был Василий Витальевич Шульгин. Я не буду рассказывать о том, как Шульгин оказался в Москве, как отсидел свое и был сослан потом во Владимир, где получал жалкую пенсию. И вот Эрмлер пригласил его на съемки. В фильме предполагался дуэт, спор, диалог профессора истории советского университета и В.В. Шульгина, стоявшего близко у власти перед октябрьским переворотом. Вся сцена происходила в Таврическом

дворце, где в свое время заседала Государственная дума. Однажды Эрмлер позвонил мне: «Гаврила, — сказал он своим хриплым усталым голосом, — захвати пластилин, бумагу, карандаши и приходи в студию, я тебе выпишу пропуск».

Я пришел и увидел высокого, сухопарого, сутулого человека. Мы познакомились. Он протянул мне старческую сухую руку и сказал: «Я — Василий Витальевич Шульгин». Когда он увидел, что я вытащил пластилин и бумагу, сомнения, которые у него, видимо, были, рассеялись. Он признался потом, что подумал, что я из КГБ, приставлен за ним следить. Мы посмеялись, и началась подготовка к съемке. Василий Витальевич обладал хорошей памятью, но тексты, которые для него писались, были ему совсем не по нутру. А Эрмлер просил, чтобы он меньше импровизировал. Меня поразило, что обслуживающий персонал, который одевает и раздевает актеров, как-то удивительно бережно относится к этому старику. Когда он переодевал брюки, я увидел, что Шульгин одет в хлопчатобумажное белье, довоенные кальсоны с какими-то старомодными тесемочками. Еще какие-то чулочки были на нем надеты...

«Ну, что же, — сказал он мне, — Гавриил Давыдович, надобно сниматься, потому что пенсия маленькая. Мне это так тяжело... И глазам больно от прожекторов. Что ж, пожалуй, пойду». Он пропел: «Плыви, мой челн, по воле волн...» И ушел на съемки.

После них мы еще долго беседовали. Я сделал с него несколько набросков. А через некоторое время фильм появился на экране. Поражал в нем прежде всего интерьер Таврического дворца с его замечательными колоннами. Был повешен на время портрет Николая II. Потом появился Шульгин и удивительно подлинно заговорил: «Вон там, — рассказывал он, — я сидел. В этом ряду. А тут выступал...» Он начал своим тихим старческим голосом называть действующих лиц тех событий. Конечно, все реплики и мысли Шульгина по сравнению с узколобым стандартным выступлением его противника — советского профессора — были умны, логичны, неоспоримы. И, разумеется, этим фильм властям не понравился, потому что победителем в диалоге фактически оказался не представитель советской науки. Шульгин своими, казалось бы, совсем незначительными репликами и внутренней наполненностью загнол «красного профессора» в угол. Фильм был признан неудовлетворительным. Эрмлера обвиняли в том, что он недостаточно проанализировал исторические факты. Через короткое время ленту запретили и сняли с экрана. У режиссера начались очередные сердечные приступы. Он снова лежал дома, в кровати, был мрачен и неразговорчив. Комната пропахла лекарствами, окна были зашторены. Придя и справившись о здоровье, я обычно

садился в кресло и делал наброски. Мысль написать его подлинный портрет не оставляла меня долгие годы. Но образ оставался неуловим.

Однажды я застал его рассматривающим мой бюст Бетховена. «Знаете, Гаврила, я снова мечтаю поставить фильм о нем». Меня это не удивило. После войны кинотеатры были наводнены так называемыми «трофейными фильмами», среди которых множество было посвящено композиторам или художникам. Большой популярностью пользовался «Рембрандт», где живописец пишет картину «Возвращение блудного сына» на старой мельнице. Все очень романтично...

Показывали несколько лент о Бетховене. Среди них одна очень интересная, где композитор тоже оказался почему-то на ветряной мельнице и там сочинял свои симфонии и сонаты. Очевидно, Эрмлер в свое время видел их, и теперь его снова начала одолевать старая мысль. «Я работаю над сценарием. Уже есть актер на роль. Хочу пригласить музыковедов! Но как это удастся? Будет ли осуществлено?»

Временами Эрмлеру становилось лучше, он шел прогуляться и тогда часто заходил в мою мастерскую. В одну из таких, теперь уже редких встреч я и написал портрет, с которого начинается эта новелла.

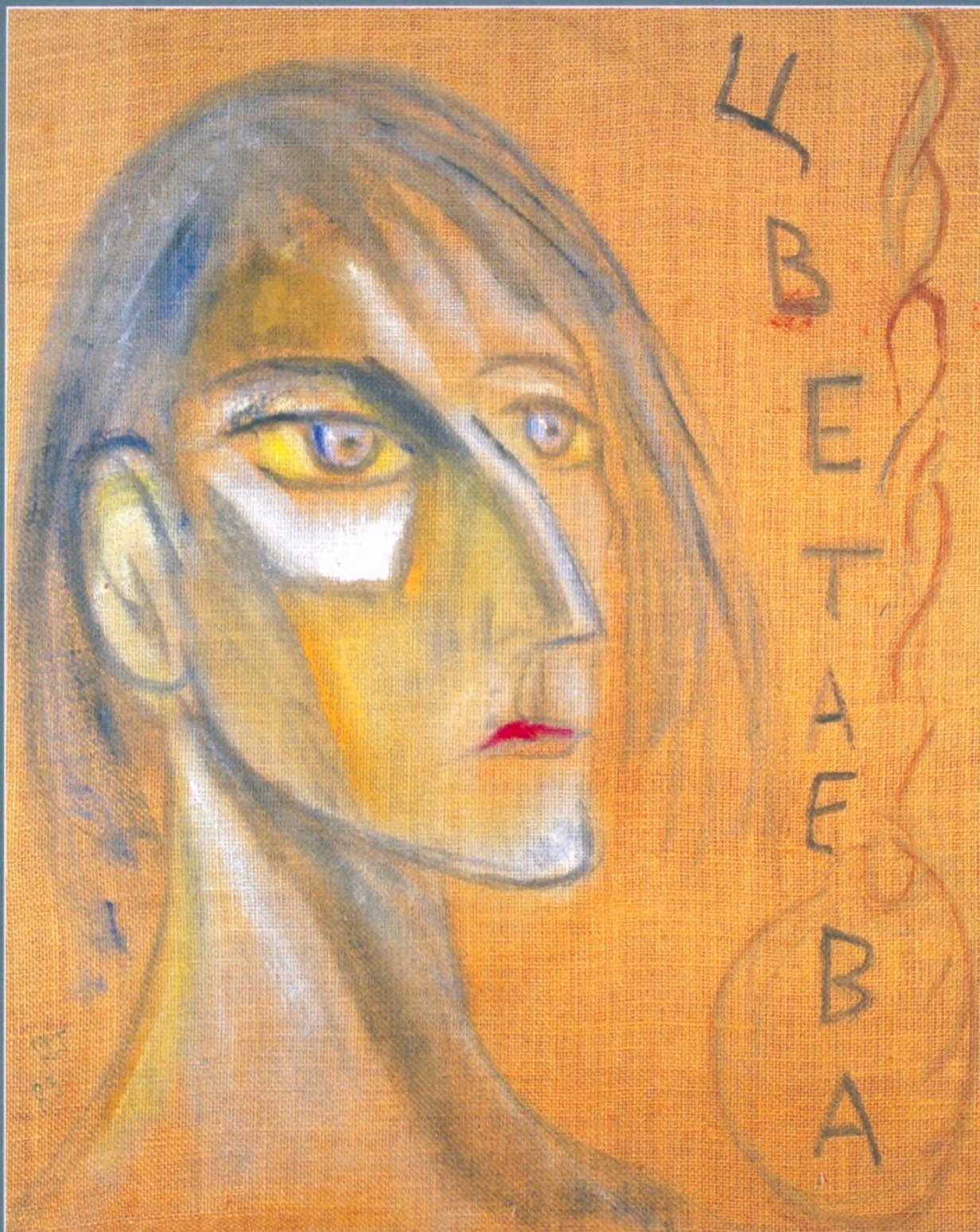
А болезнь прогрессировала. Прошло некоторое время, и Эрмлер оказался в Свердловской больнице. Рядом с ним лежал художник Николай Павлович Акимов. Интересно, что Николай Павлович в это время тоже сделал портрет Эрмлера. Он был потом напечатан в советском журнале и, надо сказать, это был очень интересный рисунок: с большим психологическим накалом, попыткой изобразить всю непростую жизнь персонажа. Фридрих Маркович вскоре умер и был похоронен на Богословском кладбище.

Там, на главной аллее, возвышается сейчас большая мраморная статуя с надписью «Фридрих Маркович Эрмлер — кинорежиссер». Памятник изображает его в состоянии глубокой задумчивости. Фигура как бы вырастает из большой мраморной глыбы. Пожилое лицо, обрамленное волосами, развевающимися на ветру, усталые глаза... Создается впечатление, что человек ушел в себя, размышляет о своей жизни. Над этой статуей, вырубленной по заказу Министерства кинематографии, я работал много лет, но не ее я вспоминаю, когда моя память временами возвращается к Эрмлеру, а портрет, который написал в тот дождливый октябрьский вечер, когда мне вдруг открылись темные и трагические глубины души этого талантливого человека, в котором так причудливо соединились палач и жертва проклятой эпохи.

1985 г.

ΓΛΑΒΑ

∨



М. Цветаева. 1983. Х., м. 70x55

## *Они вернулись на родину*

(Шухаев, Цветаева, Билибин)

Я очень хорошо помню, как появился впервые в ленинградской Академии художеств живописец Василий Иванович Шухаев. Это было в 1936–1937 годах. Все смотрели на него, когда он проходил по коридорам. Высокий, тонкий, сероглазый, с красивым зачесом светлых волос, в роскошном парижском пальто, в облаке французских духов, он источал какую-то особенную элегантность и казался пришелцем из иного мира. Действительно, несколько десятилетий, проведенных Шухаевым и его другом художником Александром Яковлевым в Париже, наложили на них и их творчество особый отпечаток. Война 1914 года застала обоих товарищей за границей. Они там учились, много и удачно выставлялись. Особенным успехом пользовались живописные работы Яковлева, написанные им в Африке, куда он поехал по заказу автомобильной фирмы Рено. Шухаев был менее удачлив, и тем не менее он тоже много выставлялся во французской столице. А потом, в середине 1930-х, Василий Иванович вернулся домой.

На первых порах после возвращения в Советский Союз у Шухаева все складывалось как будто вполне благополучно. В Академии художеств дали класс учеников, и студенты, покоренные его своеобразным талантом, стали ему усердно подражать. В это же время в Русском музее открылась большая выставка картин и рисунков, которые он привез из Парижа. Эспонировались его произведения и работы, созданные совместно с Яковлевым. Выставка вызвала огромный интерес. Посетители рассматривали многочисленные рисунки, выполненные в технике сангины. На них были изображены женские фигуры, композиции, портреты. Очень интересны и неожиданны для советской живописи тех лет были стилизованные живописные полотна Шухаева, написанные на золотом фоне. Я хорошо помню прекрасный портрет композитора Прокофьева, написанный в этой манере. Советская критика сдержанно встретила реэмигранта, считая его инородным телом в ее изобразительном пространстве. А вечно готовые к травле Кукрыниксы откликнулись злой карикатурой в «Крокодиле». Этюды обнаженных женских фигур Шухаева они называли «женщина»), считая, что женские тела у художника напоминают раздутые автомобильные шины.

Василий Шухаев почувствовал опасность. В целях защиты он обратился к новой тематике. В журналах и партийной печати появился написанный Шухаевым профильный портрет Сталина. Художник польстил вождю, изобразив его молодым и поэтич-

ным. Помню еще несколько портретов грузинских соратников Сталина в высоких шапках, которые тоже написал Шухаев.

Но времени было отпущено немного. В 1938 году его арестовали с обычной формулировкой «шпион» и приговорили к расстрелу. Приговор был заменен на 25 лет лагерей, что, по сути дела, было равносильно, а быть может — еще страшней.

Никогда не забуду опустевшую мастерскую Шухаева в академии, растерянных учеников и аукцион, на котором в тишине за бесценок продавались картины художника, его рисунки, эскизы, кисти, рамы...

В лагере Шухаев просидел до хрущевской реабилитации, почти весь срок. Закончил свою трагическую жизнь этот высокоодаренный человек в Грузии, где преподавал в ее Академии художеств. Несмотря на полную реабилитацию, картин Шухаева вы не увидите ни в одном музее; в советских энциклопедиях его имя тоже не упоминается.

Так немилосердно и несправедливо обошлась советская власть с русским художником, который ни в чем не был перед ней виноват и чье возвращение домой было вызвано естественным чувством любви к Родине, желанием отдать ей свой талант.

Увы! Судьба Шухаева не исключение — она типична.

Советское правительство (и в частности, Сталин) всегда стремилось любыми путями вернуть в Россию из эмиграции видных общественных деятелей, писателей, музыкантов и художников. Пытались в свое время заманить Бунина, Шаяпина, Рахманинова, позже Стравинского и многих, многих других. Удавалось это далеко не всегда, скорее даже редко. Вспоминаю один забавный случай. Корнею Чуковскому было поручено съездить в Финляндию к художнику Репину и уговорить его вернуться в Советский Союз. Чуковский жаловался по приезду в Москву, что ему ничего не удалось добиться. Прошло несколько лет, и после финской войны, когда СССР ценой больших жертв разгромил маленькую Финляндию и занял часть ее территории, на финляндской даче Репина в Пенатах (эта территория теперь отошла к Советам) среди картин, книг, рисунков знаменитого русского художника были найдены его дневники. На одной из их страниц обнаружили запись, сделанную рукою владельца: «Был Корней Чуковский, уговаривал не возвращаться в сталинскую Россию». Разумеется, по этому поводу у Корнея Ивановича были неприятности, а в центральной печати появился фельетон «Куда ведет Муха-Цокотуха». Да! Репин не вернулся, а великая поэтесса Марина Цветаева возвратилась и погибла.

Многие годы она значилась здесь в «черных списках», книжки ее не издавались, стихи тайно переписывались и были известны только любителям поэзии. Широкою

популярность творчество поэтессы получило через много лет после ее возвращения домой в 1939 году и трагической смерти 31 августа 1941-го.

Эмигрировала Марина Цветаева еще в 1922-м. В Праге, а потом в Париже со своими детьми и мужем она сильно бедствовала. В сущности, о личных причинах возвращения (она выехала вслед за дочерью и запутавшимся в сетях МГБ мужем) вряд ли стоит говорить. Думаю, основная причина была в том, что ее стихи вернулись туда, где ее ожидали тяжкие испытания: арест и гибель супруга, арест сестры и дочери, которых она так больше никогда и не увидела. Ей негде было писать и жить. Прекратились всякие средства к существованию, дружеская помощь и участие...

В 1941 году дороги бедствий привели ее в Татарию, в Елабугу...

Я давно слышал о злоключениях Цветаевой. Не мог забыть, читанные в какой-то запрещенной в Советском Союзе книге, ее страшные слова, записанные перед самоубийством: «Я год примеряю смерть! Все уродливо и страшно...»

Но однажды, совершенно неожиданно, зримо и на редкость достоверно я почувствовал тогдашнее состояние поэта как раз в августе 1941-го, перед самым концом. Лето 1972 года в Ленинграде выдалось необычайно удушливым и жарким. Зной стоял такой, что перехватывало дыхание. Горели леса и торф, город был погружен в едкий дым пожарищ, и, едва успев уйти за горизонт, солнце опять выкатывалось на небо раскаленным шаром. В один из таких дней ко мне в студию неожиданно пришел один молодой советский поэт.

Он читал стихи, рассматривал картины, а потом, когда мы остались вдвоем, вдруг притих, помрачнел и, глядя на меня, сказал:

— А знаете, где я только что был? В Елабуге! — И, помолчав, добавил: — Все видел.

Он тихим, каким-то сдавленным голосом рассказывал и о темной грязной избе, где жила Марина Ивановна, и о мрачном лесу, окруженном болотом...

— Даже гвоздь видел, на котором она повесилась. Вот только могилы нет. Никто не знает, где похоронена. Нет погребения.

Я слушал его и очень ясно представлял себе последние мгновения жизни Цветаевой. Так ясно, как будто находился тогда рядом. Впечатление было настолько сильным, что оно до сих пор живо. Наверное, потому-то я много раз писал портреты поэтессы, ее необыкновенное, такое изменчивое лицо, на котором запечатлена горькая судьба писательницы, нашедшей на родине смерть.

Но только ли она? Ужасно сложилась судьба замечательного скульптора Эрзи. А едва ли не величайший композитор XX века Сергей Прокофьев? Всем известно, каким издевательствам, насилию и оскорблениям были подвергнуты его талант и личность.

Крупный русский художник Иван Яковлевич Билибин родился в 1876 году в окрестностях Петербурга. В молодости учился в Мюнхене, в школе Ашбэ, а потом у Репина. Билибин по своей художественной программе тяготел к «Миру искусства». Был тонким творцом, очень интеллигентным и образованным человеком, на редкость доброжелательным и чутким. После Франции и неоднократных творческих поездок в Египет вернулся в 30-е годы в Ленинград и преподавал в Академии художеств. Представляю, как трудно было Ивану Яковлевичу после старого Петрограда оказаться в предвоенном неуютном и холодном Ленинграде.

С нами, студентами, он переживаниями на этот счет, разумеется, не делился. Помню, я однажды был у его сестры — преподавательницы французского — дома на Васильевском острове, в маленькой тесной комнатухе, заставленной в беспорядке очень старыми вещами. Пожилая женщина в пенсне и длинной темной юбке, повязанная платком, была очень похожа на своего брата. И, когда вошел Билибин, сходство стало еще большим. Глядя на двух этих печальных стариков (в академии, среди студентов, художник был всегда очень оживленным), я ощутил, как трудно, неприятно и одиноко им. Билибина вроде бы никто не притеснял. В 1937 году он оформил оперу Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в Мариинском театре (тогда имени Кирова). Помню, он очень удивлялся, какая бюрократическая волокита преследует всех во время работы на сцене.

— На Западе этого нет. Вы приходите и оформляете постановку. Все очень просто! — говорил он медленно, с некоторым недоумением, не в силах уразуметь новых порядков.

Он был очень стар, и, наверное, это его и спасло. А еще спасла смерть от голода, которая настигла Билибина зимою 1942 года. Бог знает, какие испытания ждали бы его, если б не она! Незадолго до кончины он шутил совершенно в своем духе: «Ну ничего, ничего. Голод переживем как-нибудь. Будем накрахмаленные воротнички варить».

Сейчас ни для кого уже не тайна, что миллионы советских солдат, попавших во время войны в плен и концлагеря и просто вывезенных в Германию, после войны подверглись суровым испытаниям. Счастливые, с песнями возвращались они на родную землю — и сразу попадали в тюрьмы, лагеря либо просто уничтожались. Такова была воля Сталина.

Примечательно, что у всех была одна судьба. У солдата, попавшего в плен на Курской дуге, у молодой крестьянки из-под Орла, увезенной в изгнание, у русского художника Шухаева, у поэтессы Марины Цветаевой, у скульптора Эрзи и многих, многих иных. Они возвращались в Россию (и это так легко понять) — и сразу попадали в лапы неумолимого режима.

*Париж, 1990 г.*

ΓΛΑΦΑ  
VI



Самсон и Далила

## *Освобожденный Самсон, или Цена компромисса*

Духовный голод в Советском Союзе был явлением постоянным. Поэтому выставки изобразительного искусства, даже официальные, неизменно вызывали огромный интерес. Особенно остро это ощущалось в годы «хрущевской оттепели», когда миллионы ждали от искусства правды и свободного вдохновения. Увы, большим ожиданиям не суждено было оправдаться.

Я хорошо помню Всесоюзную художественную выставку в московском Манеже в конце 50-х, в самый разгар «оттепели». Еще перед ее открытием было много разговоров о том, что скульптор Конёнков — имя в то время широко известное — покажет свою новую работу «Освобожденный Самсон».

Люди, знакомые с изобразительным искусством, знали, что на заре своей творческой деятельности, в начале века, Конёнков в качестве диплома при окончании Петербургской академии художеств представил скульптуру «Самсон, разрывающий узы». Трехметровая фигура, по мысли ваятеля, должна была олицетворять подневольный русский народ и грядущую революцию. Вокруг этой работы тогда разгорелись яростные споры, и только благодаря поддержке Репина молодой художник все-таки получил диплом, хотя сама скульптура была уничтожена по приказу академии. Я видел ее сохранившуюся фотографию, не очень четкую. При всей гипертрофированности форм, она впечатляла своей динамикой и всем обликом библейского Самсона: стриженного великана с прекрасной головой.

И вот прошло более полувека, и ваятель, стоя уже в конце жизненного пути (Конёнкову было в то время уже 83 года), снова возвращается к теме своей юности и создает статую Самсона, однако уже не разрывающего узы, а освобожденного.

Тысячи зрителей, заполнивших тогда Манеж, с изумлением останавливались в последнем огромном зале, не зная, возмущаться или просто недоумевать. Пятиметровая фигура «Освобожденного Самсона», безумного бородатого старика с булавоочной головкой, с поднятыми кверху руками, явно призывала к спасению: «Рятуйте, люди добрые!» У изображенного были тонкие интеллигентные запястья, вокруг которых вились разорванные наручники. Зигзагообразная деревянная рейка, которая оканчивалась острой, должна была, по мысли автора, изображать молнию. У ног старца лежала девятиструнная лира, символизирующая музыку

победы. В довершение всего фигура была забронзирована. Дисгармоничность и лживость пропорций, напыщенность, грубость, отсутствие чувства меры и явная бесвкусица бросались в глаза всякому. Помню, кто-то рядом со мной сказал печально: «Стар стал Конёнков!» С ним никто, однако, не согласился. Дело было, разумеется, не в старости. Ведь, к примеру, девяностолетний Тициан создал едва ли не лучшее свое произведение — «Святого Себастьяна», шедевр, украшающий Эрмитаж.

Но вернемся к конёнковскому «Самсону». Лицемерие и антихудожественность скульптуры, наверное сам того и не ведая, объяснил сам автор. Он тоном, не терпящим возражений, декларировал замысел: «Я показал Самсона на фоне молнии, символизирующей очистительную грозу революции. Богатырь потряс устои старого мира. Валяется поверженный в прах отвратительный хищный золотой телец с папской тиарой на голове. Рушатся цепи рабства и колониализма. Подзаголовком для «Самсона» я взял вещую строку из «Интернационала»: «Весь мир насилия мы разрушим!» У ног Самсона девятиструнная арфа — символ музыки революции и мировой гармонии, к которой вместе со всем человечеством идет Самсон — Человек Солнца! Ведь сейчас осуществляются самые исконные и давнишние мечты...» — и так далее, и тому подобное. Цитату можно продолжить, но и так ясно, что хотел выразить автор «Самсона». Лживость и лицемерие Конёнкова жестоко отомстили скульптору в его же собственном детище.

Однако, находясь на вершине славы, заласканный партией и правительством, Конёнков давно уже утратил всякое критическое отношение к себе. Самсона, разорвавшего цепи, он предлагал отлить из бронзы, покрыть золотом и поставить в центре Москвы на гранитной скале так, чтобы скульптура все время поворачивалась вокруг своей оси под звуки «Интернационала». Но, как говорится, Бог миловал, все имеет свои границы, и замысел сей не был осуществлен. Кстати, замечу, что этот, так сказать, «творческий поиск» Конёнкова нет-нет да и находил продолжение в советской официозной скульптуре. К примеру, недавно один маститый ваятель поместил у подножия постамента памятника Ленину фигуру Крупской с воздетыми сверху руками.

Может быть, и не стоило бы уделять столько внимания антихудожественному произведению Конёнкова, если бы в данном случае мы не присутствовали при вполне естественной трагической гибели талантливого художника. Дарование его (как и многих-многих других) было разрушено, уничтожено советской

властью, на копромисс с которой он пошел отнюдь не по принуждению (увы, сколько бывало и таких случаев), а по доброй воле, совершенно сознательно и с большим энтузиазмом, став старательным, усердным подручным партии и правительства.

А ведь поначалу судьба его складывалась совершенно иначе.

Родился Конёнков на Смоленщине, в Ельнинском уезде, в тех местах, где, по старинным преданиям, русский богатырь Илья Муромец победил Соловья-Разбойника. Большая крестьянская семья Конёнковых, которых прозвали так за силу и здоровье, занималась хлебопашеством и, кроме того, сплавляла лес вниз по Десне. Патриархальные обычаи, глубокая религиозность, тесная связь с природой и любовь к труду и земле, доброта и сердечность в общении крестьян друг с другом создали особенную атмосферу детства Конёнкова и определили своеобразие его чисто русского народного таланта. Все мы хорошо помним его прекрасные скульптуры, вырубленные из дерева: «Нищая братия», «Калики перехожие», «Русалка», «Старичок-кленовичок» и, наконец, замечательного «Камнебойца». В прекрасной фигуре рабочего было удивительно много гармонии, поэзии и замечательного чувства пластики. Лепил он ее в своей родной деревне Караковичи, где вместо станка приспособлено было старое колесо от телеги. Интересно, что отец скульптора, безграмотный крестьянин, помогал сыну, размешивал глину, смотрел, как он работал, вместе с Конёнковым отливал «Камнебойца» в гипсе и отправлял его в Москву. Там работа получила очень высокую оценку, сразу была сделана в бронзе и приобретена Третьяковской галереей.

В те годы молодой Конёнков, поселившийся после окончания Академии художеств в маленьком домике на Пресне, был очень знаменит. О нем восторженно писали такие журналы, как «Аполлон» и «Золотое руно». В 1916 году его избрали в академики, он стал ведущим скульптором страны.

Жизнь его была интересной и наполненной. Пресненскую мастерскую навещали Есенин, Айседора Дункан, скрипач Микулин и другие знаменитые люди.

Многие годы спустя, когда я познакомился и довольно часто встречался с Конёнковым, то порой вглядывался в его лицо. Копна седых волос увенчивала крупную голову. У него был большой рот с тонкими губами и рядом крепких крестьянских зубов. Широкая окладистая борода придавала художнику вид патриарха, на бледной желтоватой коже ярко выделялись темно-карие зрачки пронизатель-

ных недобрых глаз, внимательно разглядывавших собеседника. Вспоминаю сейчас, что, глядя тогда в них, я думал о потаенных мыслях и темной, алчной душе этого человека, которого не спас даже его талант. Был уже в его ранней скульптуре «Рабочий-боевик 1905 г. Иван Чуркин» знак какой-то мрачной разрушительной силы.

Поэтому неудивительно, что октябрьский переворот Конёнков принял с воодушевлением, стал председателем Союза художников и на заседании Совнаркома в присутствии Ленина утверждал список деятелей литературы, искусства и общества, чьи изображения должны быть увековечены в произведениях монументальной скульптуры. Сам он исполнил на кремлевской стене в 1918 году мемориальную доску в память жертв революции, которая называлась «Павшим в борьбе за мир и братство народов».

Давно замечено, что революции, стихии насилия, разрушения, террор неизменно пробуждают в людях самые низменные и дурные стороны их природы. Жажда славы, неукротимое тщеславие Конёнкова в годы советской власти достигли колоссальных размеров, заглушив все другие стремления. Пользуясь своим привилегированным положением, в погоне за мировой славой Конёнков в декабре 1923 года отправился в Америку, надеясь там, как и на Родине, занять первое место, подобно своим соотечественникам Габо, Цадкину, Шагалу, Архипенко. Но, потеряв искренность искусства, его народные традиции и корни, он ничего не добился, сделал несколько ремесленнических бюстов и, во все тяжкие проклиная Новый Свет, называя Нью-Йорк деревней, вернулся уже немолодым человеком в Советский Союз, готовый служить партии как и чем угодно.

Что ж, его пригрели, наградили всеми наградами, предоставили прекрасную мастерскую в Москве на улице Горького, которая стала местом полоничества тысяч людей.

Там были выставлены в основном его старые, дореволюционного периода работы. Я часто бывал в ней, любовался скульптурой Поганини, фантастической мебелью из дерева, другими произведениями.

Глядя на эти работы и вспоминая его новые произведения, я всегда думал: во что превратился этот смысленый, когда-то талантливый человек, который все так хорошо понимал своим крепким деревенским умом. Но тем не менее правительству служил верно! Безудержно восхвалял постыдную политику Советов, восхищался благополучием колхозной жизни...

А ведь он отнюдь не был слепым, его зоркие пронизательные глаза крестьянина и художника видели, что происходило вокруг в несчастной России. Искусство не терпит лжи. Неправда, отсутствие свободного вдохновения губят талант. Немудрено, что произведения последних десятилетий — «Патриотика Алжира», скульптурные портреты колхозников, бюст греческого деятеля Балояниса и, наконец, Самсон, о котором уже была речь, оказались бледны, невыразительны и нехудожественны. В них нет души и даже признаков былого таланта.

В истории советского искусства, к сожалению, есть немало примеров, когда художники, идя на компромисс с совестью, служа власти, несправедливости и насилию, разрушали себя, свой талант и жизнь. К примеру, большое дарование живописца И. Бродского прекрасно расцвело в его ранних картинах итальянского периода, наполненных яркой и тонкой живописностью, красотой истинного искусства. Прошло несколько десятилетий, и народный художник СССР Бродский, богатейший человек, любимец партии и правительства, уже не творил, а лишь увеличивал цветные снимки сцен из жизни партийных вождей и тщательно их раскрашивал. На большее он уже не был способен. Не менее трагична судьба и другого талантливое живописца — Сергея Герасимова. Таких имен можно назвать много, и не только из позапрошлого, но и из только что ушедшего дня.

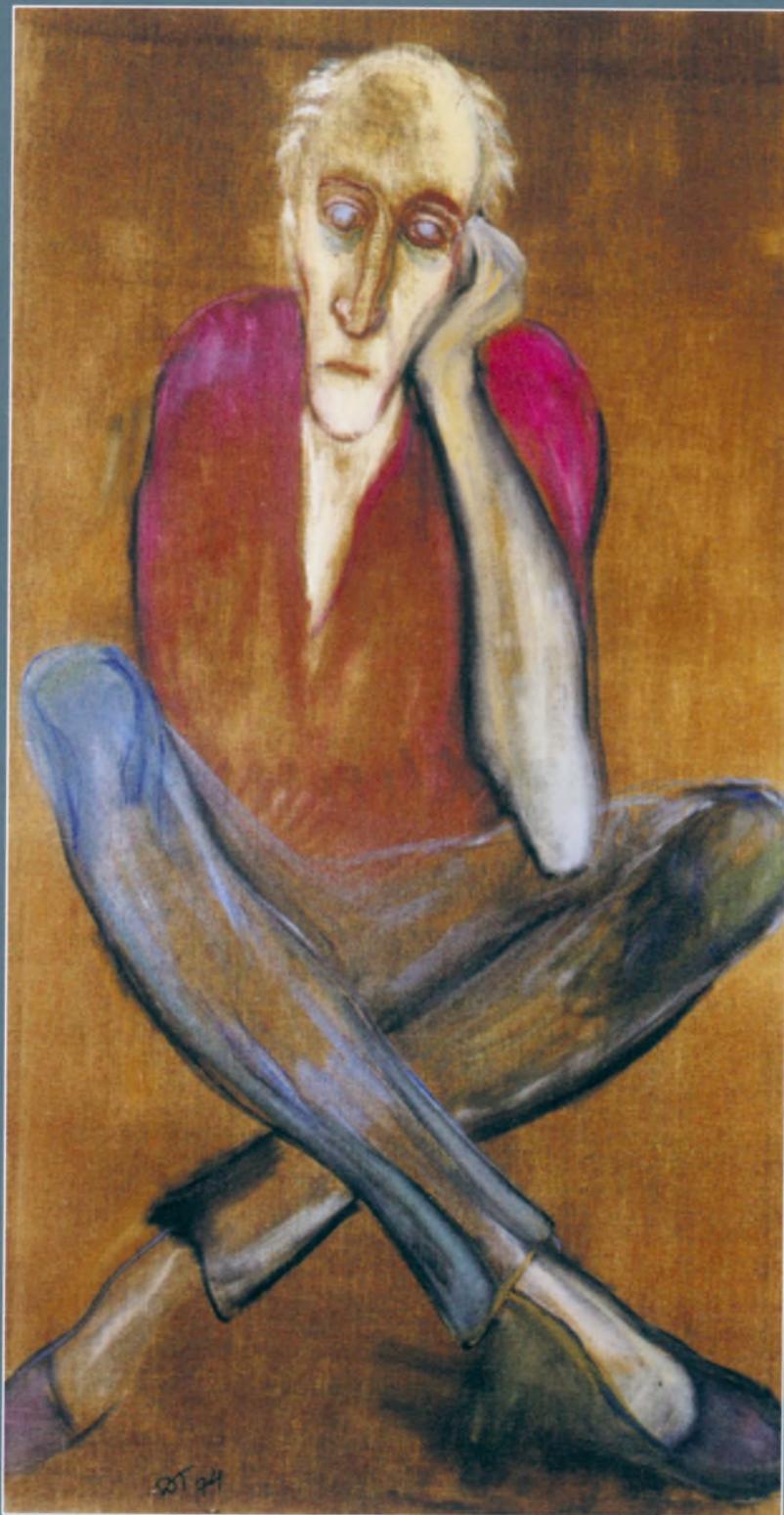
*Вена, 1981 г.*



Абстрактный Мравинский

ΓΛΑΦΑ

VII



Е. Мравинский. 1974. Х., м. 160x84

## *Маэстро Мравинский*

С прославленным дирижером Евгением Александровичем Мравинским меня связывала многолетняя дружба. Популярность этого удачливого, всемирно знаменитого маэстро была очень велика. Публика зачарованно смотрела на высокого красивого человека, зянутого в прекрасно сшитый фрак, когда он возвышался на эстраде перед оркестром. Я множество раз наблюдал, как Мравинский с развевающейся седой шевелюрой, непроницаемым лицом и холодными глазами снисходительно и непринужденно раскланивается перед переполненным залом. Как сейчас вижу его хорошо отработанную едва заметную улыбку во время поклонов, когда даже в правительственных ложах Большого зала Ленинградской филармонии партийные «боссы» Смольного горячо аплодировали своему любимцу.

В финале концерта зал обычно вставал, и Евгению Мравинскому подносили корзины цветов... Даже бедные студентки бросали на сцену скромные букеты. А когда оркестр покидал эстраду, публика подолгу стояла перед пустой сценой, и дирижер дарил ей еще один, последний выход... Это выглядело весьма эффектно: прекрасная грациозная фигура маэстро на фоне органа в низком поклоне благодарности за признание его гения. Немного позже в переполненной Голубой гостиной, утомленный, в свежей сверкающей рубашке, знаменитый дирижер обычно не очень щедро раздавал автографы. А потом в узком кругу композиторов, музыкантов и самых близких людей он снова снисходительно принимал комплименты и восторги... И еще далеко за полночь в прекрасной квартире Мравинского раздавались телефонные звонки. Забыв о сне, маэстро давал распоряжения о предстоящих репетициях, концертах, о подготовке очередного заграничного турне...

Казалось бы, может ли быть участь значительнее и прекраснее? В Ленинградской филармонии, куда бы вы ни бросили взор, — всюду висели его большие фотографии. В фойе экспонировалась выставка, раскрывающая путь Мравинского от студенческих лет до расцвета славы. Здесь можно было познакомиться с заграничной прессой о нем в русских переводах, обычно с блистательными комплиментами... Образ маэстро причудливо и заманчиво дополняли многочисленные устные рассказы о нем самом: о его мистических настроениях, о том, что этот «любимец Смольного» очень религиозен, что он постоянно жертвует церкви деньги, странные рассказы о большой фотографии волчьей морды с глазами, полными тоски и пе-

чали, которая висит у Мравинского в квартире... Таков был (а может, думалось мне иногда, вовсе и не таков!) дирижер Евгений Александрович Мравинский — гордость советской музыки. И для меня не только до нашего знакомства, но и потом всегда этот человек во многом оставался загадкой. И становилось жутковато, когда передо мной открывались темные тайны и противоречия его души.

Мне случайно удалось вывезти с собою на Запад небольшую фотографию. На снимке, сделанном в Доме композиторов в Комарове (недалеко от репинских «Пенат»), изображен Мравинский, его скульптурный портрет и я. Мравинского удалось сфотографировать в момент, когда он как бы примеривается к своему скульптурному изображению. Евгений Александрович жил тогда в коттедже со своей любимой женой, Инной Михайловной Сериковой, вскоре умершей от рака костного мозга. В моем маленьком «Москвиче-401» постоянно были подрамники, краски, пластилин. И, когда мы встречались с Мравинским, я всегда изображал его на ред-

кость выразительное лицо и фигуру. Евгений Александрович очень дружелюбно относился к моей работе, а у меня не было никакой материальной заинтересованности, и я творил легко и свободно.

Сильно ослабевшая Инна Михайловна выходила в теплые вечера из коттеджа, и Евгений Александрович нежно поддерживал ее. Подходили к моей скульптуре, смотрели. Инна Михайловна оживлялась и хвалила. Евгений Александрович носил тогда теплую в большую красную клетку шотландскую куртку, и бледная, почти потусторонняя жена рядом с ним была освещена какой-то небесной красотой. Позднее, вспоминая эти дни, я написал почти бесплотный портрет Инны. Он называется «Женщина с белой кошкой».

Изредка мне приходилось на своей машине привозить для нее медицинских сестер с аппаратурой из Института переливания крови. Даже гаишники, зная цель моей поездки,



Женщина с белой кошкой. 1976

меня не останавливали, когда я быстро проезжал по приморскому шоссе. Вблизи Дома композиторов находилась дача Н.К. Черкасова. Евгений Александрович иногда уходил ненадолго к своему другу молодости — как он называл его, Кольке Черкасову. Я оставался с Инной. Однажды Евгений Александрович вернулся от Черкасовых поздно вечером. Стояла душная ночь. Громады белых бабочек судорожно бились о стекла веранды. Евгений Александрович пришел слегка навеселе. По покрасневший от быстрой ходьбы, худой, подтянутый, загорелый, с развевающейся шевелюрой, он, схватив меня, закричал: «Я сейчас, как Зигфрид!» Но эти редкие для него счастливые вечера с приподнятым настроением сменялись серыми, печальными утрами. Уже в течение многих лет он принимал на ночь несколько таблеток снотворного. Мравинский часто повторял про себя, пробуждаясь от тяжелого сна: «Утром схема, вечером флюиды».

Инна все больше слабела. Приезжали консилиумы врачей. Ее подбадривали, а наедине с Мравинским говорили о близкой гибели. Вскоре больную пришлось перевезти в город. Жили они тогда на Тверской улице, в районе Смольного, в маленькой двухкомнатной квартире. В эти дни Евгений Александрович познакомил меня с высокой спортивного типа блондинкой. Представляя мне эту флейтистку филармонического оркестра, он сказал: «Это, Гавриил Давыдович, настоящий наш человек». Он намекал на отрицательное отношение молодой женщины к «Совдепии» и «гегемону» (это были характерные словечки Мравинского). В доме появилась скромная услужливая женщина, которая внимательно ухаживала за больной Инной. Она и позвонила мне однажды в начале августа, в пять часов утра: «Гавриил Давыдович, срочно приезжайте — умерла Инночка».

Я тут же сел в машину. Было очень теплое и тихое утро. Быстро примчался к Мравинским. Инна лежала на кровати, величаво умиротворенная, уснувшая вечным сном. На ее лице не было следов страдания, оно сохранило прежнюю красоту. Коричневый шелковый платок туго стянул голову и челюсть. Особенно мне запомнилась припухлость нежного рта. Евгений Александрович был мрачно спокоен. На его лице не было слез. Я долго не задержался: только спросил у Евгения Александровича, будем ли мы снимать маску. «Нет, не надо», — ответил он. Я поехал к себе в мастерскую и тут же начал лепить Инну на смертном одре. Часам к 12 снова приехал к Мравинским. Вся квартира была наполнена людьми: музыканты, артисты, знакомые. Инна лежала в гробу, а крышку его прислонили к стене, на которой уже давно висел портрет Евгения Александровича моей работы. Это было символично. Отец

Инны — пожилой глухой человек, седой, с четко вырезанными, как из темного дерева, чертами лица — стоял рядом с телом дочери, совершенно отрешенный от всего окружающего. Евгений Александрович был в черном костюме, с галстуком.

Стояла жаркая летняя погода. К пяти часам похоронная процессия двинулась на Богословское кладбище. У парадного, на улице, стоял высокий худой Черкасов в наглухо застегнутом плаще, молчаливый и одинокий. Похороны продолжались недолго. Не произносилось никаких речей. С трудом пронесли гроб мимо тесно стоящих памятников к вырытой могиле. Евгений Александрович стоял у Инниного изголовья и своими длинными подвижными пальцами механически стряхивал пылинки, налетевшие на ее белое одеяние. Гроб закрыли и на веревках опустили в глубокую яму.

Мы приехали назад к Мравинским на служебной машине филармонии. Дверь была настежь открыта. Процедурные аппараты Инны уже унесли с балкона, квартиру вымыли и убрали, накрыли стол. Поминки были короткими. Все молча разошлись. Только уже на лестнице Борис Лазаревич Ключнер со свойственной ему злой иронией почему-то сказал: «Сплошной спектакль, только отец Инны — не актер».

Вскоре Евгений Александрович уехал в Усть-Нарву, где он снимал комнату с питанием и обслуживанием, а уже глубокой осенью он был в городе, репетировал и давал концерты. На Кировском проспекте (бывший Каменноостровский), вблизи домика Петра I, построили большой дом. Квартиры в нем предназначались для знатных людей Ленинграда: композиторов, писателей, художников, музыкантов и даже нескольких рабочих. Евгению Александровичу была предоставлена большая квартира, благо он имел все регалии: Герой Социалистического Труда, лауреат Сталинской и Ленинской премий.

В это время у него уже была новая жена. Евгений Александрович сказал мне, что Инна просила его жениться именно на этой женщине. Квартира была обставлена стильной мебелью. Любимые кошки Инны, как она их называла, «кисаны», заняли здесь почетное место. Им даже была предоставлена отдельная уборная. Потекли ровные и относительно спокойные дни. Вечерами Евгений Александрович начал со своей новой женой заниматься столовращением. Инна говорила с того света какими-то намеками: «Мрак рассеется, будет свет»; «Готовься к встрече. Все будет в голубом и розовом». Евгений Александрович просил меня никому не говорить о сеансах, но в городе все об этом знали.

На стене висел большой световой диапозитив с портретом Инны, и, когда включали свет, она возникала как живая. Я начал лепить ее бюст. Когда работа близилась к завершению, стал приходить Евгений Александрович. Я оставлял его одного надолго у скульптуры. Однажды он спросил: «Как это вам, Гавриил Давыдович, удалось запечатлеть выражение лица Инны, когда она была близка со мною? А не было ли у вас чего-то с ней?» И он как-то многозначительно посмотрел на меня.

Он ее ревновал ко всем при жизни, и она, бедная, немало настрадалась от этого. Я ответил полушутя: «Не только вам свойственна интуиция, Евгений Александрович. Она и у художников бывает...»

После я всегда провожал Мравинского до дома. «Гавриил Давыдович, не пропадайте, отливайте скорее бюст, он мне нужен для жизни. Приду с концерта, буду с Инночкой общаться», — говорил он, прощаясь. Евгений Александрович занимал самую большую комнату в квартире. Окна в ней доходили до пола. Паркет был натерт красным воском. У стены стоял небольшой письменный стол с цветными карандашами, ручками и большой ручной машинкой для точки карандашей. В комнате находились также книжный шкаф с любимыми книгами и партитурами, большое кресло у стены, над которым висел и висит рисунок: портрет Мравинского моей работы. За креслом был поставлен деревянный постамент, и на него-то и водрузили гипсовый бюст Инны. Она стала центром всей комнаты. Подаренный Мравинскому фирмой Стейнвей кабинетный рояль стоял, покрытый чехлом, в другой комнате — к нему, увы, в последнее время маэстро не прикасался. Но вообще в эти годы он много работал: готовясь к репетициям, слушал пластинки, внимательно перечитывал партитуры, делая заметки на полях цветными карандашами.

В свободное время Евгений Александрович любил сидеть дома. Вытянув худые ноги и положив их на мягкий стул, он читал свои любимые книги — «Обломова» Гончарова и произведения Аксакова. Многие вечера мы проводили вместе. Говорили о разном. Мравинский любил рассказывать. Слегка грассируя и пристально смотря на меня своими холодными светлыми глазами, он вспоминал: «Это были уже двадцатые годы. Я решил пойти в народ. Были знакомые крестьяне в Тверской губернии. Обулся в сандалии и с вещевым мешком пошел по деревням. Жил у крестьян, спал на сеновале. Слушал чистый крестьянский говор, песни, обряды, отпевания. Крестьяне обули меня в лапти. Как легко в них ходить по проселкам, полям и лесам! А деревенская еда! После голодного Питера все казалось таким вкусным... До глубокой осени я прожил в деревне. Потом поступил статистом в Мариинский опер-

ный театр вместе с Колькой Черкасовым. Коля был очень музыкальным, прекрасно пел и играл на рояле. Лучше меня. Однажды мы остались вдвоем на ночь в театре. Никого, кроме нас, не было. Пошли на темную сцену. Я дирижирую, Колька поясничает, изображая Дон-Кихота. Это была незабываемая ночь! Наутро пошли к нам домой. Пили чай из самовара, завтракали. Хорошие были времена!»

Мравинский много рассказывал мне о своей жизни. К бытовым проблемам он относился внимательно и отнюдь не был лишен меркантильности. Не забывал записывать денежные расходы. Бывало, скажет: «А знаете, ведь при разводе с первой женой, с Лютиком (так он ее называл), она меня заставила, по наущению добрых друзей, написать расписку о пожизненной выплате ей ежемесячно двухсот рублей. Представляете, сколько я ей уже выплатил денег, на них можно было бы купить дом в Усть-Нарве! Ведь могла бы кофты вязать, а не брать у меня денег. Верно, Гавриил Давыдович?» Я отмалчивался или пускался в разговоры о суете земной.

«Посоветуйте мне как сыну (он любил иногда притворяться маленьким, беззащитным), — сказал Мравинский однажды. — Стоит ли переводить скульптуру «Иночка на смертном одре» в мрамор, ведь это большие деньги?»

«Ну какие большие?! — возражал я. — Двести-триста рублей. При ваших-то заработках...»

Мравинский медлил с ответом, рабски поглядывая на свою новую жену, которая уже распорядилась всеми финансовыми делами, что-то прикидывал в уме. В это время замышлялось строительство дома в Усть-Нарве — прекрасном дачном месте, в Эстонии, на берегу моря. Евгений Александрович был очень увлечен этой идеей. Он самозабвенно любил северную природу, надеялся найти в доме тихое убежище. Но построить дом, даже Мравинскому, в Советском Союзе было не так-то просто.

В Эстонию послали из Смольного письмо о необходимости выделить знаменитому дирижеру участок для строительства. Его выделили, и здание построили: комфортабельный, в современном стиле «модерн» особняк с каминами, верандами, ваннами; одну половину его занял Мравинский, другая предназначалась местному врачу. И началась дачная светская жизнь, столь ненавистная Евгению Александровичу, гам от внуков, правнуков и гостей, соседей. Запылали каминные, зашипели плиты на кухнях, источая ароматы яств. Где тут до творческой работы! Как-то было жалко видеть маэстро в этой суетной обстановке. Ему бы рубленый пятистенок где-то в тиши, на хуторе...

Как правило, мы встречались очень часто. Он звонил мне в мастерскую и приезжал. У меня около дивана стоял маленький черный шкафчик, где всегда были и коньяк, и водка. Евгений Александрович запросто открывал его, пил коньяк, быстро хмелея даже от небольшого количества выпитого. Он любил смотреть мою живопись и по-своему весьма интересно излагал смысл картин. Кстати, он одним из первых обратил внимание на портрет Стравинского, смотрящего на русалку; картина поразила его. Ныне она находится на даче дирижера Рождественского на Николиной горе под Москвой. Свой портрет на зеленом фоне Мравинский очень высоко ценил; портрета же женщины с белой кошкой, где я изобразил умирающую Инну, боялся и просил меня держать его у себя в мастерской. Мечтал повесить у себя портрет Вагнера моей работы, но бесплатно взять не хотел, а купить не решался.

Евгений Александрович часто впадал в лирическое настроение, нежно называл меня «Гаврила» и пускался в воспоминания. Вспоминал дореволюционный Петроград с настоящими зимами, кострами на Невском, вокруг которых грелись Ваньки-извозчики, отца-генерала в шинели на красной подкладке, большую теплую кухню с кухаркой, где всегда пахло вкусной едой, горничную, у которой с папой были, как он говорил, «шашни», деловую чопорную маму. Удивительно образно и со вкусом вспоминал Мравинский рождественские праздники, масленицы, Пасху и мощный перезвон церковных колоколов. В его рассказах все обретало плоть, вкус, запах, было на редкость зримо. Вспоминал он и октябрьский переворот, смерть отца, каялся, что был плохим сыном (каяться он вообще любил).

В голодном послереволюционном Петрограде он со своей матерью работал в ресторане. Она — кассиршей; он — официантом. Вечно голодный, он отведал от каждого блюда, которое подавал. Кто-то заметил это, и молодого официанта с позором выгнали... Вскоре Мравинский поступил в консерваторию, в класс Малько по дирижерскому искусству. Во время войны эвакуировался в Новосибирск. С особым интересом долго вспоминал он потом рыбную ловлю с местным партийным начальством, костры и прекрасно сваренную уху. Он любил хорошо поесть, любил добротную жизнь, жизнь на вершине славы, благополучия и власти. И от этого у него еще чаще бывали, наверное, приступы отчаяния, муки совести, периоды душевного мрака. В сталинское время жилось ему хорошо, и он неизменно с удовольствием вспоминал эти времена, рассказывая о них восторженно: «А какая была дисциплина в оркестре! «Лабухи» боялись директора и меня: мы могли кого угодно уволить, по нашей милости получали ор-

дера на квартиры. Приду на репетицию — все на местах, дрожат от моего косо-го взгляда. Гаврила, дорогой, какое было прекрасное время! А сейчас сделаешь замечание — обижаются, попросишь повторить партию — бегут в профком жаловаться. Не так-то просто стало выгнать из оркестра...»

Я слушал и иногда совершенно невинно спрашивал: «Евгений Александрович! А вам следователь иголки под ногти не запускал? А стакан мочи не давал выпить в те «благословенные времена»? Он не отвечал, насупливался и потом замолкал надолго. Когда совсем темнело, я вымывал кисти, бросал работу и вызывал такси. Обычно я отвозил его домой. Там он быстро трезвел, любил, чтобы я смотрел, как он укладывается спать. Принимал несколько таблеток снотворного, вынимал мосты изо рта, надевал на свое тощее мускулистое тело длинную, до полу, белую ночную рубашку, начинал строить страшные гримасы и становился похожим со своим беззубым ртом, вытаращенными серыми глазами на Бабу Ягу из русской сказки.

Часто ночью Мравинский просыпался, звонил по телефону, кому вздумается. Порой он впадал в ярость, и это было страшно. Тогда он разбивал кулаками дверные стекла, разносил вдребезги проигрыватели, топтал ногами пластинки и пленки с записями.

Однажды среди ночи меня разбудил звонок, и Мравинский, плача, сообщил, что опрокинул бюст Инны и на гипсе выступила кровь. «Гавриил Давидович, миленький, спасите меня, приезжайте!» Сразу сев в свой «драндулет», я примчался. На навощенном красном паркете лежал с отвалившимся затылком и красным пятном на виске (от мастики пола) гипсовый бюст. Вид был действительно драматичный: Евгений Александрович — в длинной белой ночной рубашке, взлохмаченный, с трясущимися длиннющими руками, плачущий навзрыд — и разбитая скульптура, лежащая на полу. Молча, не говоря ни слова, я поднял ее, подобрал разбитые куски и отнес их на кухню. Я захватил с собою гипс, паклю и инструменты. Уже под утро бюст был отреставрирован и водружен на постамент. Сияющая белизной Инна снова улыбалась своей доброй улыбкой. Евгений Александрович уже пришел в себя. В экзальтированном состоянии он бросился передо мной на колени и пытался целовать руки. Простившись, я вышел и поехал домой.

...Помню, однажды, услышав его голос в трубке, я спросил: «Евгений Александрович, почему до вас не дозвониться? Телефон или занят, или никто не отвечает: что случилось?» И услышал в ответ усталый, взволнованный голос: «Если можете, приезжайте». Я поехал. Когда вошел, то сразу почувствовал что-то неладное: Мра-

винский сидел в кресле красный, возбужденный. «Знаете, что произошло? — спросил он. — Уполномоченный «Большого дома» (так называли в Ленинграде местное КГБ), некий Николай Иванович, прикрепленный к филармонии для «руководства», без звонка явился, снял репетицию и весь день сидел у нас дома. Он уговаривал меня подписать письмо против Солженицына. Я всячески отговаривался, сказал, что никогда не подписываю такие письма». Мравинский взволнованно продолжал: «Последовали уговоры, Николай Иванович настойчиво требовал осудить Солженицына, говорил, что необходимо «им помочь». Со своей стороны он обещал большую помощь мне, Мравинскому... Я слушал, молчал, отнекивался. Последовали угрозы со стороны Николая Ивановича. Он сказал наконец, что будут запрещены поездки оркестра в Японию и другие страны. Я молчал. Потом со мною произошла нервная истерика: я начал кричать, что я дворянин и никакие кляузы не подписываю. Так и ушел он ни с чем. Но, представляете, Гавриил Давыдович, чего мне это стоило, и еще неизвестно, чем для меня может кончиться. Ведь один раз они уже сорвали мне поездку в Японию». Мравинский вспомнил, как он ходил в так называемый «низок», напился там однажды и начал кричать, что будет стреляться. «Тогда эта стерва, Зинка Круглова, — отозвался он о своем партийном начальстве, — предложила мне подать заявление об уходе...»

Мы еще долго разговаривали, а потом пошли на кухню ужинать. В тот вечер вспоминалось о многом: «Евгений Александрович, помните мой первый приезд в Комарово и наше знакомство? Как давно это было!..» — сказал я. А произошло это в декабре 1961 года. Встретились мы случайно в библиотеке Дома композиторов. Инна, молчаливо-смущенная, перебирала книги. «Гавриил Давыдович, — сказал, подойдя ко мне Мравинский, — я видел у Дмитрия Дмитриевича Шостаковича фотографию вашей скульптуры юного Пушкина. Я спросил у него ваш телефон и очень хотел встретиться. Инна! — окликнул он. — Это Гавриил Давыдович Гликман, скульптор. Познакомься».

К нам подошла Инна и очень неуверенно протянула мне узкую, длинную руку, охватив меня взглядом серо-голубых глаз. У нее была хорошо посаженная красивая голова и широкие плечи. Высокая, с худыми костлявыми лодыжками, подогнутыми внутрь, она была очень женственна. «Приходите завтра утром в наш маленький коттедж у березовой аллеи», — сказал Мравинский. Я пришел. За письменным столом сидела Инна, а Евгений Александрович — за роялем с партитурой 6-й симфонии Бетховена. Большие, упругие пальцы дирижера уверенно перебирали клавиатуру.

В перерывах Мравинский, глядя на партитуру, жестикулировал своими длинными руками, сжатыми в кулаки, и было впечатление, что он чувствует себя внутри оркестра. Я захватил с собой пластилин и, пристроившись в углу, незаметно начал лепить фигуру дирижера. Инна, временами отрываясь от рукописи, что-то спрашивала у Евгения Александровича, он ей отвечал, и она с любопытством бросала взгляд в мою сторону. Затем мы все вместе пошли обедать, а вечером долго гуляли и разговаривали. Инна в ту зиму часто уезжала в Ленинград на работу к себе, в областную филармонию, где она была художественным руководителем. Евгений Александрович очень скучал без нее, заходил ко мне, смотрел рисунки. Потом мы гуляли. Он прекрасно ориентировался в лесу. Брал с собой фотоаппарат, снимал и часто смотрел на часы в ожидании вечернего автобуса. Мы подходили к стоянке, и он нетерпеливо ждал. Наконец из-за поворота появлялся автобус, и выскакивала Инна, веселая, счастливая и красивая. Они бросались друг другу в объятия и, забыв про меня, убегали в свой коттедж. За ужином мы встречались вновь. Стояли тогда очень красивые зимние лунные вечера. Тишина изредка нарушалась промчавшейся по шоссе машиной.



Мравинский и Инна. 1975. К., м. 97х69

Совсем поздно мы возвращались замерзшие в коттедж, пили чай из термоса. Иногда Евгений Александрович доставал портфель и показывал сделанные им фотографии. Помню прекрасные снимки швейцарских озер. Инна была очень фотогенична... Инна и лебеди. Было в этих снимках что-то от образа Леды. Удивительно гармонировало тонкое красивое лицо Инны с пластичным изгибом лебединой шеи.

Евгений Александрович начинал мечтать о совместных поездках за границу: «Гавриил Давыдович, поедemте с нами. Я вас оформлю библиотекарем, будете расставлять пюпитры и раздавать ноты. Мы будем все время вместе. Это же прекрасно!»

А время шло... Начиная пробуждаться северная природа. Появились проталины, то там, то здесь прорывался молодой звонкий

ручей. Евгений Александрович — знаток растений, насекомых и животного мира — умел наблюдать природу и хорошо о ней рассказывал. В наших прогулках нас часто сопровождала Инна. Она трогательно называла Мравинского «Женей», и казалось, этому человеку совсем не за шестьдесят, а им обоим по двадцать. Большая любовь заставляла забывать о возрасте и делала их обоих счастливыми. В одну из таких прогулок, усталые, они зашли ко мне, на синюю дачу, где у меня всегда были под рукой бумага, сангина, уголь. Мравинский и Инна сели на диван. Глядя на Евгения Александровича в его зимней меховой шапке, я читал на его счастливом лице и многое другое: затаенную печаль, трагизм, противоречивость и сложность его натуры, и все это попытался выразить в портрете, который рисовал с большим увлечением. Инна была удивлена: «Как вы хорошо знаете Женю». А он, долго присматриваясь к рисунку, сказал о своем изображении: «Такой человек не способен быть дирижёром. Этот портрет я у вас покупаю». Позднее рисунок я вставил в раму под стекло, и мы его повесили у него дома на стене, к которой через несколько лет прислонили крышку Инниного гроба...

Еще и сейчас портрет висит над бюстом покойной Инны.

«Удивительные руки у вас, Евгений Александрович, давайте сделаем слепок». Эта идея понравилась ему. Я пришел с формовщиком и сделал слепок руки, лежащей на партитуре. Вскоре гипс отлили в бронзу.

Инна хорошо влияла на Мравинского. В эти годы он много и плодотворно работал. Тогда в оркестре царила творческая атмосфера, концерты проходили очень интересно, и публика была в восторге. Инна на концертах обычно сидела в боковой ложе.

Но их счастье продолжалось недолго: судьба дала им только семь лет.

Один известный советский дирижёр уже здесь, на Западе, с возмущением сказал мне: «Не понимаю, почему каждое выступление Мравинского оценивают как событие, ну сколько можно играть 6-ю симфонию Чайковского, а сейчас еще и сидя на стуле, да еще с десятью репетициями?!»

Я не собираюсь идеализировать этого очень сложного человека и, как сказал Караян, «выдающегося дирижера современности»: Мравинский есть Мравинский. Но есть одна удивительная особенность в его даровании: способность убедительно и мощно вложить свое настроение, свой душевный строй в исполняемое им произведение и этим дать музыке совершенно новую интерпретацию. Поэтому Мравинский всегда нов, Мравинский всегда неподражаем. В молодом

сти он был очень красив и отрабатывал свои жесты перед зеркалом. Может быть, это даже мешало. Потом, умудренный опытом, он, дирижируя сидя, полностью погружался в себя, и было еще интереснее! Он — весь в себе, в музыке. Его длинные руки кажутся еще длиннее, он охватывает ими всю сферу, весь мир музыки и гармонии.

Эту удивительную особенность Мравинского-дирижёра я особенно почувствовал однажды, когда он исполнял свою любимую Альпийскую симфонию Рихарда Штрауса. Сознаться, я долгое время не мог понять идеи этой симфонии, и Мравинский постоянно недоумевал по этому поводу. Но вот однажды после гастролей Мравинского в Америке я встретил как-то осенью Инну на Невском. Она выглядела грустной и сказала, что плохо себя чувствует. Это была ее последняя прогулка по Невскому, который она так любила. Мы зашли в кафе «Север» (тогда еще «Норд»), съели мороженое и птифуры с кофе. «Зайдите, пожалуйста, к нам», — сказала Инна. Вскоре я позвонил и приехал к ним. Инна лежала в постели. У нее болел позвоночник. Она вставала, обхватив Евгения Александровича за шею, немножко шутила, но была бледна и полна дурных предчувствий. Ее поместили в больницу при Институте переливания крови. Диагноз был установлен. Евгений Александрович дневал и ночевал вместе с ней. Потом ее отвезли домой. Ничего не осталось от прежней Инны.

Прошла зима, наступила весна, наполненная тревогами и грустью, и Евгению Александровичу предстояло закрыть сезон симфонического оркестра. Он приехал на концерт печальный. Во втором отделении играли Альпийскую симфонию Рихарда Штрауса. Оркестранты знали, что Инна умирает. Зал был полуосвещен. Сквозь верхние окна пробивалось вечернее небо уже угасающих белых ночей. Евгений Александрович встал у открытой партитуры — и музыка потекла в зал. Оркестр прекрасно чувствовал состояние дирижёра. С первых звуков я был потрясен этой хорошо мне знакомой симфонией — гимном величию и красоте природы, сиянию солнца, мощи гор, ароматам альпийских лугов... И вместе с тем Мравинский так властно вложил свои чувства и настроения в эту музыку, что она зазвучала в тот вечер подобно торжественному и скорбному реквиему. Это была гениальная дирижёрская интерпретация гениальной музыки. В этом был весь Мравинский — его сила и его своеобразие.

Евгений Александрович стоял, как колонна, без движения, без экспрессивных жестов, весь погруженный в себя, в трагедию умирающей Инны, и только перели-

стывал страницы партитуры. Хорошо помню финал, зал, погруженный в мертвую тишину, и потом гром оваций.

После концерта я спросил у Евгения Александровича, как он дирижировал. «А я не дирижировал, просто вся симфония, весь оркестр были во мне. Я обычно выстраиваю симфонию, как архитектор по шнуру выстраивает колонны будущего здания».

Однажды я спросил его, почему он не исполняет Баха. Он ответил с раздумьем: «Когда-то играл, но я его, честно говоря, боюсь. Он для меня недосыгаем, он — Бог, а с Богом общаются пророки и апостолы. Мы же — люди, поэтому это был бы не разговор, а лепет».

«А Моцарт?» — поинтересовался я. — «Моцарта я люблю и играю, но я его воспринимаю, с одной стороны, как саму природу, как шелест травы, дыхание ветра, облаков; а с другой стороны — даже трогательно!»

Я подумал, что это очень точно. Моцарт у Мравинского получался каким-то несколько балетным. Видно, он не мог проникнуть в тонкую трагическую душу композитора.

Я долго, очень долго старался понять творческий процесс Мравинского-дирижёра. Думаю, он дирижёр черно-белой музыки. Ему нужны контрасты, острые коллизии, борьба, взрывы. Ему по характеру симфонии Брукнера, Шостаковича. Он с блеском исполнял Вагнера, «Поэму экстаза» Скрябина, знаменитое «Болеро» Равеля, гипнотически действуя на зал своей убежденностью, динамикой, своим строго выверенным искусством.

Его конфликт с дирижёром Ю. Темиркановым был вызван не только тем, что Мравинский не терпел рядом с собой людей ярких, талантливых. (По его собственным словам, они вызывали у него «сальеризм», точнее, зависть.)

Конфликт имел и другую причину. Уж очень разные индивидуальности были у этих двух дирижёров.

В минуту откровенности он как-то спросил меня: «Скажите, Гавриил Давыдович, как, по-вашему, почему концерты Темирканова проходят с полными аншлагами в Ленинграде, в Москве и за границей?» И он рассказал об эпизоде, который недавно произошел. На одной из репетиций его оркестра то ли музыканты плохо играли, то ли Мравинский был не в духе, но он прервал репетицию, а потом, начав ее вновь, сказал оркестрантам: «Вот я уйду из филармонии, и на моем месте будет любимый вами Чингис-хан». Конечно, Темирканову это передали, и у дирижёров воз-

ники натянутые отношения. Но Евгений Александрович ждал моего ответа. Кстати, он хорошо знал достоинства этого талантливого дирижёра. Я ответил, как всегда, с прямотой: «Евгений Александрович, по-моему, вы это сами прекрасно понимаете. Широкая публика бурный восточный темперамент Темирканова воспринимает как свободу, часто не замечая за этим его вульгарности и примитивности восприятия музыкальных произведений».

Темирканов очень мешал Мравинскому, и по мановению руки могущественного дирижёра был вскоре уволен из филармонии и переведен главным дирижёром в Кировский театр. На его место дирижёром второго оркестра назначили малоталантливого, но покорного Дмитриева. Мравинского это вполне устраивало.

Я иногда думаю, как сложилась бы судьба Мравинского, если бы он жил в условиях свободного мира? Он сам часто говорил, что, может, и не стал бы музыкантом, а занялся бы наукой, биологией, ботаникой. Кто знает?! Может, и так. Интересно другое. Тоталитарный режим был очень благоприятен именно для этого характера. Но подобные примеры совсем не типичны. Талантам обычно приходилось туго в условиях советской действительности.

Рядом с Мравинским жил и работал такой дирижёр-самородок, как Натан Рахлин, который служил в молодости в армии, играл на всех инструментах, был гениальным гитаристом, скрипачом, трубачом и к тому же великим музыкантом и дирижёром. Мравинский сам не раз говорил о гениальных способностях Рахлина. Его концерты отличались каким-то особым пониманием исполняемого произведения. Но этот грандиозный талант не мог удержаться, не мог приспособиться. Рахлина перевели из Киева в Казань. Он опустил, потерял всякий интерес к жизни и к работе и умер.

Мравинский, добравшись до кормила власти без особенных усилий, был деспотичен и неумолим. Будучи бессменным дирижёром симфонического оркестра Ленинградской филармонии в течение многих десятков лет, он любил проводить «чистки», которые только укрепляли его абсолютную власть. Зачастую очень способные оркестранты, почему-либо неугодные маэстро, выставлялись на конкурс. Это была завуалированная, вполне официальная форма увольнения. Оставшись без оркестра, а часто и без работы, музыканты тяжело переживали это, болели, а порой и умирали. Немало таких смертей на совести Мравинского.

Вспоминаю Дюка Эллингтона, его оркестр со стариками-инвалидами, прекрасно играющими. Как он их любил и уважал!

...Однажды я встретил Инну около филармонии. «Знаете, Гавриил Давыдович, я хочу сделать ремонт в квартире, с трудом «выцыганила» у Мравинского деньги и хочу на это время отправить его на Валаам и Кижы попутешествовать на пароходе. А почему бы и вам не поехать? Если не возражаете, я могу забронировать две каюты». Было начало мая, погода стояла хоть и ветреная, но не холодная, и я согласился.

В назначенное утро мы прибыли на пристань: Евгений Александрович в своем полувоенном костюме, в сапогах, а я с альбомом и рисовальными принадлежностями. Мы разместились рядом в двух небольших каютах. Пароход отчалил. Нас провожали Инна и несколько знакомых. Путешествие продолжалось две недели. Погода выдалась прохладная. Ладожское озеро было спокойным. Только когда мы уже возвращались, началось довольно большое волнение. Меня подташнивало, а Евгений Александрович чувствовал себя прекрасно. Мне кажется, что в экспедициях и вообще в трудных ситуациях Мравинский хороший, надежный спутник. Он проводил время на палубе, расположившись в шезлонге, и вел очень интересные записи. Редкая наблюдательность была у него, замечательное знание природы, инстинкт охотника, рыболова, незаурядный литературный талант. Уверен, что эти записки, если их когда-нибудь издадут, будут очень интересны для широкого читателя. По вечерам Мравинский оставался один и подчас скучал. Я уходил в трюм, где под радиолу танцевал с ткачихами. Он сердился, после танцев мы спускались в буфет, брали бутылку шампанского и вели беседы об искусстве. Часто говорили на религиозные темы. Мравинский неплохо знал Ветхий и Новый Завет. Зачастую он ставил меня в тупик своими вопросами и размышлениями о религии. Видно, об этом он думал постоянно.

Остров Валаам нас удручил. Советская власть превратила его в место пребывания, а скорее, заключения инвалидов войны. Сколько несчастных калек мы здесь повстречали — людей, обреченных на медленную смерть. Всюду нищета, грязь, запустение...

Очень неприятное впечатление произвел питомник черно-бурых лисиц. Несчастные животные метались взад и вперед в тесных клетках с тоскливыми глазами, чую свою гибель. К ноябрьским праздникам их убивают (эту миссию выполняют живущие здесь цыгане), потом пушнину пакуют в ящики и отправляют прямо за границу — как валютный товар. Живущие здесь люди тоже несут на себе печать убийц, и, несмотря на приличный заработок, они мрачны, угюмы и пьяны.

Однажды рано утром, когда стояла свежая и светлая погода, вдали показались знаменитые Кижы — чудо русского деревянного зодчества. Мравинский стоял на палубе зачарованный и восторженно восклицал: «Это декорации к Мусоргскому!» Его огорчало мое спокойное восприятие пейзажа.

Когда путешествие окончилось, мы прибыли в Ленинград к Смоленской пристани. Нас встретили на машине Инна и администратор филармонии. По дороге Инна спросила шутливо: «Женя, тебе Гликман не надоел?»

Вместо Мравинского ответил я вопросом с той же шутливой интонацией: «Гликман, вам Мравинский не надоел?» Все засмеялись.

Через пару дней мы встретились с Евгением Александровичем на Невском. Он жаловался, что после того, что Инна сделала, квартира стала чужой.

Он вообще часто бывал чем-то недоволен, ворчал по поводу всяких мелких жизненных неурядиц, бывал капризен, придирчив и подозрителен. На гастроли в Японию он ездил поездом до Владивостока (самолетов не любил). Дорога длинная. Чтобы не было скучно, находящийся рядом администратор развлекает маэстро анекдотами, в купе полно всякой снеди — икра, мясо, яйца, колбаса. Мравинский подолгу смотрит в окно, много спит, часто просит пойти посмотреть: не пьян ли машинист поезда, не устроит ли он крушения. Но это в благодушном состоянии, а бывало и другое...

Мравинский звонит одному из секретарей обкома партии, голос его звучит с особенной нежностью: «Дорогой ... как драгоценное здоровье? Поцелуй и привет супруге. Одному очень скромному человечку нужна путевка в санаторий. Пожалуйста! Низко кланяюсь». Проходит некоторое время, секретаря снимают с должности. Во время ночного разгула Мравинский звонит опальному начальнику: «Эй, ты слушаешь?..» — И маэстро обрушивает на него поток отборной ругани.

...Весной мы часто совершали вдвоем далекие прогулки на моем маленьком «Москвиче». Любили выехать за город, к заливу, ходить по влажному песку. Мравинский часто бывал весел, шутил: «А знаете, Гавриил Давыдович, долголетие — это тоже талант. Я вас всех переживу. Инночка умерла, Колька Рабинович умер, скоро умрут и другие, потом вы. Вы все будете сидеть на облачке с босыми ножками, а я на земле здесь буду дирижировать и о вас думать».

Он уходил далеко вперед на своих длинных стройных ногах, похожий на большую птицу. Однажды, когда мы сидели на скамейке у гладкой бесцветной поверхности залива, он сказал: «Гавриил Давыдович, я хочу вам поведать одну свою тайну».

Я начал отшучиваться, отвечая, что настолько переполнен собственными тайнами, что лучше повременить. Он обиделся. Мы еще немного побродили, и я отвез его домой.

Я часто думаю: что меня связывало многие годы с этим интересным и сложным человеком?

Думаю, наше общение всегда было очень значительным и давало мне неизменную пищу для творчества. Я написал серию портретов этого своеобразного человека. О многих из них я уже рассказывал.

Помню, в июле 1977 года на своей даче в Усть-Нарве я написал портрет Евгения Александровича в виде сидящего старика с потусторонним взглядом, без правой руки. В этот вечер он пришел ко мне и, посмотрев на портрет, очень удивился, был недоволен и полон недоумения. Зато пришел в восторг от выполненной мною его полуфигуры и поставил скульптуру в Голубой гостиной филармонии. Какие посыпались на Евгения Александровича кляузы, писали даже в Москву! Тогда это было модно: «культ личности...» Скульптуру пришлось убрать и перенести наверх, в нотную библиотеку.

Сколько лет мы знали друг друга! В тяжелые минуты своей жизни я часто приходил к Мравинскому, и в его лице находил очень внимательного слушателя. Слушать он умел, но людям, которые не могли быть маэстро полезны, конкретной помощи, как правило, не оказывал. И если его в таком случае о чем-нибудь просили, то вместо ответа он некоторое время многозначительно молчал, а потом, картинно воздев глаза к небу и слегка грассируя, произносил свою любимую фразу: «Ну чем я могу помочь?! Я ведь сам без паспорта и с перерезанными сухожилиями!»

Общение с ним доставляло мне необыкновенную радость. А посещение его репетиций (куда редко кому дозволено было приходиться)! А концерты!.. Однажды после исполнения Брукнера и колоссальных оваций он задал мне вопрос: «Что же вы молчите, когда меня завалили комплиментами, назвали исполнение гениальным?» Я ответил: «Мне кажется, что вы слишком выделили конструкцию симфонии, а я люблю, когда это делается втайне». Он недовольно хмыкнул: «Так написано у Брукнера».

Последние годы, перед моим отъездом в эмиграцию, мы совсем не встречались. Узнав, что я подал документы и жду вызова, Мравинский перестал меня замечать, не звонил, совершенно отстранился. Было это немного обидно, как-то мелочно и не шло к нему. Ну, да теперь это прошлое.

Помню хорошо одну из наших последних встреч. Я пришел к нему домой. Как всегда, Евгений Александрович сидел у бюста Инны и читал «Обломова». Потом он отшвырнул книгу и, посмотрев на меня, тихо произнес: «У меня душевный рак. Да, да, душевный рак. Вы что, не верите, не понимаете? Уж кто-кто, но вы должны понять меня».

Я посмотрел на него и подумал: «Мы ведь знакомы четверть века. Лицо, фигуру его я множество раз рисовал, писал, лепил. Так часто бывал у него. И вместе с тем, быть может, совсем его не знаю». Поэтому я спросил его в тот момент: «Евгений Александрович, вы, слава Богу, здоровы, всемирно знамениты. Все получили от жизни. Чего вам еще надо?» Пристально взглянув на меня, Мравинский произнес: «Воздуха».

*Боденское озеро, 1985 г.*

ΓΛΑΦΑ

VIII



Встреча в местечке. 1994. К., м. 70x50

# *Из далекого прошлого*

## 1. Местечко

Узкие, мощенные булыжником улочки... Слабый свет керосиновых фонарей... Вой бездомных псов... Огоньки, мелькающие в домах... А днем оживленные разговоры спующих жителей: лавочников, сапожников, часовщиков, парикмахеров... озабоченные нуждой библейские лица женщин... лавочки с товарами... крестьяне окрестных деревень, приехавшие на телегах, чтобы купить керосин, голову сахара, растительное масло, спички...

Именно так я вспоминаю свое раннее детство в начале века, детство, которое прошло в Белоруссии, в маленьком бедном еврейском местечке Бешенковичи. Таких местечек в этих краях было немало: Лепель, Чашники, Сено, Бочейково, Лизно...

Воспоминания от тех далеких лет остались разные — порой почти совсем смытые временем, порой очень яркие. Много смешного, забавного, вызывающего улыбку, но гораздо больше печального, трагического, трудного было в жизни евреев, ютившихся в так называемой «черте оседлости». В большие города попадали или очень богатые люди, или те, кто сумел получить за границей высшее образование: профессии юриста, врача, инженера...

А в наших Бешенковичах, где я бегал босоногим мальчишкой, жило не более тысячи человек, как и в других им подобных. Деревянные низкие домики, часто давно нуждавшиеся в ремонте, с крутыми крышами. Крыши эти были покрыты тонкими осиновыми дощечками, которые обрастали со временем мхом и делались очень скользкими. Поэтому, кстати, «Скрипач на крыше» у Шагала для меня какая-то несколько странная фанатзия... Чердаки, безнадежно заваленные хламом. Запах приготовляемой пищи, бедность, нищета, пыль...

Во всем этом было нечто очень своеобразное и национально-типичное. В каждом местечке обязательно стояла синагога, в которой по утрам и вечерам собирались евреи. Раввин, торжественно восседавший у старинных свитков, руководил дискуссиями, а порой и спорами. Знатоки Торы, местные ученые евреи изучали и обсуждали здесь древние книги, каббалистику. Конечно, шли разговоры и о последних событиях. Синагога была не только своеобразным клубом, но и местом,

где в дневное время учились дети. В так называемом «хедере» ребят бывало немного: десять-пятнадцать человек. Трудно было постигать талмуд, еврейскую грамоту, иногда и русский язык. Да и родители не слишком много думали об образовании своих детей, хотя учитель с бородой, в лапсердаке был почитаемым человеком.

Были в местечке и повивальные бабки, которые принимали роды, и свой фельдшер, в основном лечивший детишек от поносов травами — остальные болезни были ему мало понятны. Добрый, бородатый, в потертом сюртуке, Шлейма Лобковский исполнял роль комиссионера — каждую неделю ездил он в Витебск и привозил дефицитные товары, которые ему заказывали: ботинки, лекарства, ткани...

На окраине, около кладбища с покосившимися могильными камнями-мацеями (грустный пейзаж этот так хорошо изобразил Шагал), находилась мельница. Мельник обычно был самым богатым человеком в местечке. Как сейчас помню старый допотопный паровозик, который стоял около мельницы. Местный механик приспособил его так, что, пыхтя, фыркая и вздрагивая, пуская пары, паровозик через трансмиссию молот муку. Вся мельница, паровозик, крестьянские подводы, да и сам мельник были вечно окутаны мучной пылью.

Помню лица жителей — сосредоточенные, хмурые, редко веселые. Впрочем, в местечке были свои достопримечательности и своеобразные развлечения.

Пожарная команда была в каждом местечке обязательна. Состояла она из любителей-добровольцев неизменно в медных касках (не знаю, где они их доставали!), с топориками, кишкой, большой бочкой, в которую запрягали двух старых кляч. Пожары бывали часто, и тушить их почти всегда не удавалось, но пожарники гордо сверкали своими касками, а местечко после пожаров постепенно снова отстраивалось.

Имелась в нем обязательно и еще одна достопримечательность — свой сумасшедший. В Бешековичах это был Шолом Ляксэ. Столько лет прошло, а я отлично помню: бледное лицо, обрамленное бородой, темные меланхоличные глаза. Этого старого бездомного солдата, очень доброго и тихого, все жалели. Когда в своей рваной шинели, в бескозырке, босоногий, а зимой в опорках, он появлялся перед домом и тихо спрашивал: «А бисель вармес? (есть ли остатки обеда?)», его кормили и еще давали что-нибудь с собой.

В воскресные дни из окружающих деревень на подводах приезжали крестьяне. Они заходили в лавочки, торговались, покупали необходимое. Отношения были самые мирные. Крестьяне любили повторять: «Жидки — мои братки». Единственный

полицейский (часто отставной русский или еврейский солдат) лениво наблюдал за ярмарочной суетой.

Особенным событием было прибытие раз в неделю парохода из Витебска. На дощатой пристани собиралось множество зевак. Небольшое колесное судно, шлепая лопастями по обмелевшей Западной Двине, важно подплывало к берегу. Начинался всеобщий шум и радостный переполох: встречи, гости, гостинцы, новости, приветствия. Удар колокола и низкий гудок прерывали этот маленький праздник. Я всегда долго еще стоял на пристани, смотря вслед пароходу, уходящему куда-то вдаль, которая казалась мне такой загадочной и увлекательной...

С тех пор прошло очень много лет. Иногда я вспоминаю это с улыбкой и грустью. Хорошо сказал Буало:

Меняет время все,  
Меняет даже нравы...

## 2. Пасха

Для нас, ребят из бедного еврейского местечка Бешенковичи, весна была связана с ожиданием большого и радостного праздника — Пейсаха (Пасхи), праздника, отмечающего исход евреев из Египта.

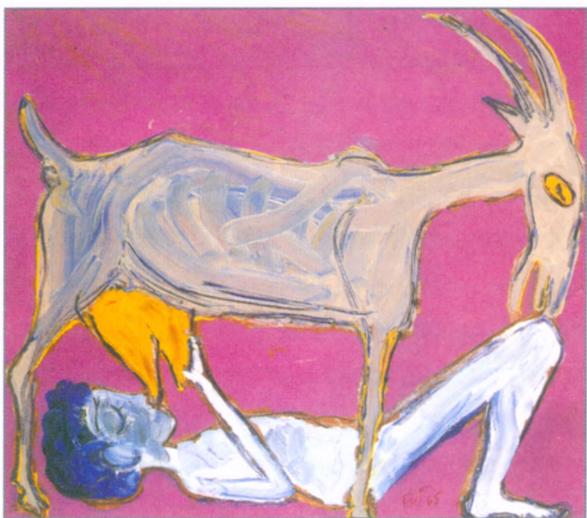
Ночью еще бывали легкие заморозки, и в оврагах лежали хлопья почерневшего снега, но в воздухе уже пахло весной. О ней извещало небо нежнейшей голубизны и гомон птиц. И хотя в самом местечке не было ни деревьев, ни кустов, никакой зелени вообще, — от далекого соснового леса (его называли «сосонник») ветер доносил терпкие ароматы расцветающей сосны. Весна! И... наконец, приближались долгожданные каникулы в хедере.

За две недели до Пасхи в местечке начиналось оживление. Выбирался какой-нибудь дом для так называемого «Подряда». Ставились большие широкие столы из струганых досок. В назначенное время приходили женщины в белых платках со скалками. В большом чане замешивали крутое тесто из крупчатки. Потом женщины довкими движениями раскатывали из него большие тонкие листы. В другом помещении уже готовилась печь. Жарко пылали березовые дрова. Круги раскатанного теста бросали на листы кровельного железа, и тут начиналась наша, ребячья, работа, требующая сноровки и ловкости.

Зубчатыми колесиками от старых часов мы расчерчивали листы теста, чтобы будущая маца не пузырилась. Мужчины умело бросали листы на горячий подол печи, и маца пеклась, румянилась, издавала нежный запах. Весело и радостно все укладывали готовую мацу в большие белые корзины из сосновой щепы, накрываемые простынями. И вечером мужчины везли или гордо несли на спинах, сопровождаемые толпой оживленной детворы, корзины с мацой домой. Теперь можно было спокойно ждать Пасху еще неделю.

И вот наконец наступал долгожданный субботний вечер, Пасха. Днем на окраине горел костер, кипела в большом чане вода, и жители приносили сюда свою посуду. Специальный человек щипцами ловко опускал в кипяток кастрюли, тарелки, чашки, вилки, ложки, а потом вынимал и отдавал хозяевам. Теперь и посуда была готова для праздника!

Хорошо помню, как торжественно и нарядно было в этот вечер в домах. Чисто вымытые полы. Посреди комнаты — большой стол, накрытый белой скатертью. Ярко горят свечи. На столе — пасхальное вино, горка хрустящей мацы. Отец, глава семьи, обложенный подушками, гордо восседает в центре. Вокруг него вся семья, иногда и гости или случайно забредшие в дом путники. В этот вечер двери открыты для всех. Отец читает молитвы — Агаду. И по традиции младший сын задает ему определенные четыре вопроса. Это похоже на маленькое представление, импровизированный диалог, всем, впрочем, хорошо известный, как и вся история выхода евреев из Египта.



Мальчик с козой. 1965. К., м. 80x85

Вслед за тем начинается праздничный ужин: суп с клецками из мацы с гусиным жиром, мясо с черносливом, печеночный паштет, фаршированная рыба, вино, всякие запеканки и сладкие блюда из мацы. Всего не перечесать.

Разгоряченные питьем и обильной пищей (что не так часто случалось) евреи начинают петь традиционные пасхальные песни. Одну из них, о мальчике и козочке, о круговороте в природе, о жизни и смерти, я особенно любил слушать. В ней была простая и великая жизненная мудрость. Много позже я избрал эту тему для одной из своих картин.

Пасхальная неделя с играми, гостями, подарками, весельем проходила очень быстро, и снова наступали будни. Мацу сменял черный хлеб, начинались занятия в хедере... Но весна продолжала все больше набирать силу. Куры, петухи, свиньи и другая живность покидали дома и копошились на улице в пыли и грязи.

Жизнь шла своим чередом.

### 3. Свадьба

В душе каждого народа живет неистребимое стремление к совершенству, к украшению жизни, к действию, к ритуалу. И это — истоки искусства. Свадьба — одна из главных картин жизненной драмы, которая начинается рождением, а кончается печальным аккордом — смертью. Свадьба — один из ярких примеров драматизированного обряда. Она многообразно отражена в прозе Шолом Алейхема, в творчестве Марка Шагала, в еврейском музыкальном фольклоре.

Начиналась, как правило, свадьба со сватовства. Были в местечке свои сватышадхины, которые следили за подрастающей молодежью, скрупулезно составляли списки с приданым. И особенно хорошо знали они богатых невест и женихов. Для сватов (да и для родителей) свадьба прежде всего была сделкой, в которой выгода ценилась выше всего прочего. Порой горькая участь, полная обид и унижений, ожидала красивую бесприданницу, если она попадала к мужу в богатый дом...

Вообще в местечке о чувствах, о любви, влюбленности, ревности, разочаровании, трагических переживаниях влюбленных говорить не полагалось. Все это не принималось во внимание. Свадьба с первого до последнего мгновения разыгрывалась по точно начертанному в веках сценарию.

Будущие супруги сначала встречались, вели общий разговор, как бы приглядываясь друг к другу, хотя прекрасно знали, что их участь уже давно решена.

Следующим очень красочным и ярким действием была помолвка — ткнуим. Своеобразной и обязательной декорацией ее служил шатер на четырех палках, покрытый тканью; своей формой и окраской это сооружение уходило в глубокую древность. Да и облик невесты, скрытой под легким прозрачным покрывалом, напоминал старинные восточные миниатюры. Все местечко собиралось в этот вечер смотреть на помолвку. Трепетали свечи на ветру. Суженые медленно приближались друг к другу, выпивали вино из бокалов и разбивали их, бросив на землю.



Контрабасист. 1964.  
К., м. 120x52

Сама свадьба праздновалась очень весело и пышно, особенно если жених и невеста были богаты. Столы ломились от разнообразной еды и напитков. Раввин открывал торжество, обращаясь с напутствием к будущим супругам. Невеста в белом платье с покрывалом из тонкой ткани на голове и жених в черном одеянии, в котелке или ермолке чинно слушали наставления, а потом начиналось всеобщее веселье. Свадебные музыканты — контрабасисты, скрипачи — без устали играли еврейские мелодии. Гости танцевали знаменитое рэдэлэ. Свадебные весельчаки, шуты (это тоже было особой профессией) острили напрапалую, веселя гостей своими порой весьма дерзкими и вольными остротами.

Поздней ночью, проведив молодых в спальню, гости расходились. А утром жители местечка не забывали взглянуть на вывешенную на крыльце ночную рубашку новобрачной — доказательство ее целомудрия.

Свадьба была одним из многочисленных ярких праздников в местечке, праздников традиционных, повторявшихся из поколения в поколение. Но в начале нашего века, несмотря на бескультурие, неграмотность местечек, все-таки стали пробиваться и другие ростки, стремление к культуре, искусству. Учителя читали книги, знали о Шолом Алейхеме.

В некоторых еврейских местечках Белоруссии в начале столетия начали появляться самодеятельные артисты-любители. В сараях с аляповатыми декорациями и костюмами они разыгрывали пьесы из еврейской жизни.

Зрители, сидевшие на скамьях, с восторгом взирали на эти зрелища, запрещенные, естественно, еврейскими законами. Но раввины обычно закрывали глаза на подобные представления.

Помню, что мой отец, одаренный артист-любитель, играл в пьесе Найденова «Дети Ванюшина» и в знаменитой драме Шолом Алейхема «Тевье-молочник».

Но все это было только начало. Прошло не так много лет, и в 20-е годы появились в России замечательные актеры-профессионалы из евреев: Михоэлс, Зускин, Грановский, основавшие в Москве знаменитый еврейский театр «Габима». Однако это уже другая эпоха и другая тема.

## 4. Похороны

Всякий раз, когда я вижу картину Шагала, изображающую еврейское кладбище, меня охватывает какое-то особенное чувство печали и тоски и возникают очень четкие и яркие воспоминания тех далеких лет начала века, когда я был мальчишкой. Хорошо помню еврейские похороны — это был очень своеобразный, чисто национальный обряд. Смертей, даже в малонаселенных Бешенковичах, случалось немало. И каждый раз над местечком, как туча, нависала тишина и сумрачность...

Умершего обмывали, наряжали в тахрихим. Это был белый саван, сшитый вручную из простыни. Именно вручную, а не машиной, чтобы во время второго пришествия покойнику легко было от него освободиться. Три дня умерший лежал на черной доске на полу, накрытый черным покрывалом со звездой Давида. И все это время около него неотлучно, на низкой табуретке, без обуви, сидел кто-нибудь из его ближайших родственников — отец, сын, брат... И читал молитвы. Я помню это чтение, тихое, монотонное, нараспев, и особый вид комнат с завешенными зеркалами. Как мне объясняли, делалось это, чтобы в них не отражался ангел смерти. Из всех кадок и ведер в доме выливали питьевую воду, пока умершего не похоронят. Горел семисвечник, и женщины в черных одеждах бесшумно скользили по дому, отбрасывая длинные тени.

Сами похороны тоже были своеобразны. Покойника несли на той же доске на руках, если кладбище недалеко, или везли на телеге. Помогали пожилые евреи — нечто вроде добровольного похоронного бюро.

Наше местечковое кладбище я хорошо помню. Мы, мальчишки, его боялись, особенно ночью. Рассказывали, что в темноте там мерцают огоньки, и это — души

покойников. Мы с опаской и удивлением посматривали на кладбищенского сторожа Зальмана Бэбэлн. Небольшого роста, коренастый и веселый, он жил около ветхой изгороди кладбища в маленьком домике со своей семьей. Рыл могилы, ухаживал за ними, охранял от набегов коров и коз, охочих до сочной травы, которая там обильно росла.

Усопшего вносили в открытые кладбищенские ворота, на которых были начертаны слова молитв, обращения к Богу. Ни гробов, ни кремации еврейские законы не признавали. Покойника опускали в могилу, обложенную досками, на глаза и кончик носа клали монеты или осколки посуды, сверху снова накладывали доски и засыпали землей. В тишине произносилась печальная заупокойная молитва-кадиш, обращенная к Богу, и в молчании все расходились. Не было ни музыки, ни цветов, ни громкого плача, ни поминок. Все окутывалось сосредоточенным торжественным безмолвием, ощущением значительности и таинственности происходящего.

Понять это просто, если вспомнить, что евреи не относились трагически к смерти. Их философская доктрина была проста: плакать надо, когда человек рождается, а не когда он умирает. Ведь усопший попадает в лоно Божие.

*Мюнхен, 1993 г.*

ΓΛΑΦΑ  
ΙΧ



М. Шагал. 1987. К., м. 34x35

## *Зачем вам свобода...*

(Марк Шагал)

Однажды на моей выставке в Лондоне ко мне подошел незнакомый человек лет пятидесяти и заговорил по-русски. Слышать русскую речь и говорить здесь, на Западе, на родном языке — ни с чем не сравнимое удовольствие! Мой новый знакомый оказался ленинградским художником, и у нас нашлось множество общих знакомых и немало воспоминаний. Мы сели у окна в одном из залов галереи и долго разговаривали. Хотя в марте в Лондоне было много признаков приближающейся весны, но этот день был серый, дождливый, и немногочисленные прохожие на Олдбонд-стрит прятались под зонтами от непогоды.

— А вы знаете, — сказал мой собеседник, — я ведь сумел побывать у Шагала... Прорвался, — добавил он, улыбаясь.

Я удивился, зная, как трудно было попасть в дом к очень знаменитому и очень старому художнику, которого я восторженно почитал и у которого имел счастье в детстве, в Витебске, получить первые уроки живописи. Естественно, что мне захотелось поподробнее узнать об этой встрече.

— Признаться, я сильно волновался, — рассказывал ленинградский художник, — захватил с собой несколько своих работ, с моей точки зрения наиболее удачных... Шагал очень быстро спустился с лестницы, где у него была мастерская. Такой маленький, шустрый, подвижный, с яркими светлыми глазами. Я его видел в первый раз, но мне было трудно представить, что этому человеку было почти 90 лет. Слегка склонив набок голову, он посмотрел мои работы и сказал с сильным еврейским акцентом: «Вы хороший художник... Ну, а что дальше? Зачем вы приехали? Ведь там вы имели мастерскую, заказы, выставки... Правда? И еще такой город, как Ленинград... Так зачем вы приехали?»

Мой собеседник очень хорошо изобразил Шагала, и я живо представил себе всю эту сцену.

— Ну, а что же вы ответили? — поинтересовался я.

— Я сказал, что приехал за свободой, — ответил ленинградец. — Реакция Шагала была очень бурной. Он вскочил с места и стал быстро ходить по большой комнате, заставленной антикварной мебелью: «Свобода! Зачем вам свобода! Для свободы нужны миллионы. Вот тогда будет свобода!» Потом он остановился неожиданно

и обратился к жене, присутствовавшей при этой сцене: «Вава, дай ему 50 долларов». Вава достала из сумочки 25 долларов и протянула художнику. А Шагал все повторял: «Свобода... Зачем вам свобода?»

— Вот так-то, — с улыбкой закончил свой рассказ мой собеседник и стал прощаться.

А я весь остаток дня, занимаясь своими делами и разговаривая с посетителями выставки, думал об этой встрече и мысленно снова и снова возвращался к Шагалу.

Хорошо помню Витебск двадцатых годов — узкие, часто немощеные улицы... Замковая улица, покатая улица Гоголя, отгороженная бетонными столбами с железными перекладинами от Духовского оврага. Помню сам этот овраг с его прекрасной шоколадной глиной, из которой мы, мальчишки, с таким восторгом лепили всякие фигурки. Помнится Губернаторский сад с высоким обелиском в честь войны 1812 года. (Много позже я узнал, что автором его был архитектор Иван Фомин.) А рядом — Вокзальная улица и подвалы ЧК, где ночью расстреливали десятки, сотни людей, а днем мы видели за решетками серые лица заключенных, пытающихся выбросить на улицу записки.

Возвращаясь с этого страшного места, куда мы бегали тайком, мы проходили мимо кинотеатра «Спартак» и рассматривали его коричневые росписи, изображавшие рабочих и крестьян. Удивление и интерес вызывали у нас кубический памятник Либкнехту и памятник Бразера, изображающий таинственного тогда для нас Песталоцци. Мы, босоногие мальчишки, любили побродить по еврейскому кладбищу, заросшему и таинственному, где, как мы слышали, по ночам блуждают огоньки — души умерших.

Но предметом всех наших мечтаний был художественный институт с античными гипсами, анатомическими слепками и с такими незабываемыми яркими людьми, которых называли художниками и которые так отличались от прочего населения Витебска.

Лето длилось в этих краях долго, неизменно бывало жарким. Художники одевались очень своеобразно, без затей. На загорелые, не очень чистые ноги надевали нечто вроде современных босоножек — своеобразная конструкция деревянной подошвы с ремешками. Носили толстовки — рубахи, сшитые из сурового крестьянского полотна. Художники эти, веселые, шумные, вечно измазанные красками и крикливые, являлись предметом нашего постоянного восхищения.

Помню учителя Шагала — Пэна, самого благообразного из них седого человека в неизменной зеленой велюровой шляпе и железных очках. Часто видел я длинноволосого, величаво-спокойного Малевича с квадратной головой — вечного противника и антипода Шагала. И, конечно, прежде всего самого Шагала, который виделся мне тогда, моими мальчишескими глазами, черным, взлохмаченным, каким-то неистово-бурным. Он любил писать и рисовать в окружении детворы, хитро посматривая на нас, переговариваясь и шутя. С большим интересом мы наблюдали, как художники натягивали на подрамники пахнущую керосином мешковину, пропускали через мясорубку краски и размешивали их потом раствором яркой, остро пахнущей олифы. Писали тогда, как хотели и что хотели — много, ярко и свободно. Нам, мальчишкам, тоже принимавшим участие в этом буйном творчестве, казалось, что все пишут одинаково. Мы с огромным интересом рассматривали летящих евреев с талесами, портных, сапожников, новобрачных, зеленые, желтые фигуры в ослепительной небесной синеве, в свободной и разгульной живописной стихии.

Но почти из всех этих художников время отобрало только Шагала. Остальные, уйдя из жизни, оставили в искусстве лишь незначительный след или совсем никакого.

Судьба Шагала удивительна. Талант его загадочен. Поначалу все выглядело в его жизни очень прозаично: выходец из небогатой еврейской семьи торговцев, никаких культурных традиций. Юношей Шагал работает в Витебске у фотографа в качестве ретушера, потом занимается в Петербурге у знаменитого Бакста. Затем — несколько лет Парижа: встречи с Пикассо, Модильяни, со своим земляком Хаимом Сутиным и другими. Столь плодотворная атмосфера Монмартра... Упорные занятия живописью. И, наконец, возвращение в родной Витебск.

Революция застает его в России. В двадцатые годы Шагал часто оформляет в Московском еврейском театре спектакли, поставленные знаменитым режиссером Грановским, а в Витебске он — председатель Союза художников.

В 1920 году в петроградской газете «Северная коммуна» появляется объявление о том, что желающие художники могут принять участие в выставке без жюри. Это предприятие Шагала как председателя Союза художников даже по тем временам было необычно. Выставка без жюри! Но в России после революции Шагал пробыл недолго. В 1923 году вместе с группой других художников он навсегда покидает родину.

Я часто думал, что произошло бы с Шагалом, останься он в России. Честно говоря, вариантов тут не слишком много. Вернее всего, что он просто был бы уничтожен в годы сталинского террора, а если каким-то чудом и сохранился бы, то вряд ли бы стал мазать портреты вождей или писать идиллические картины о нашей счастливой жизни, о стране, «где так вольно дышит человек». Знаю одно, что Шагал в условиях советского строя никогда не стал бы тем Шагалом, которого чтит весь мир.

Когда сегодня смотришь его прекрасные полотна в музеях или листаешь многочисленные роскошно изданные монографии, ловишь себя на мысли о том, что путь становления Шагала, то, как он нашел себя, свою тему, свою палитру, свой живописный мир, проследить и объяснить нелегко. В этом есть какая-то тайна.

Действительно, делая декорации у Грановского, он тщательно вырисовывает их, они походят на работы Добужинского. Реалистические полотна Шагала раннего периода банальны и вполне фотографичны. Отдал он дань и Модильяни в своих «ню», а автопортреты и изображения городских говорят о большом влиянии кубизма. Увы! И в тех случаях, когда Шагал хотел быть серьезным и академичным, хотел сказать: «Мы тоже так умеем», он банален и ученически плох. Достаточно вспомнить хотя бы портрет Бэлы, где изображен и сам Шагал с кистью в руках — а ля Рубенс...

Однако в конечном итоге все эти неудачные искания и блуждания имели потаенный смысл, так же вот, наверное, подсознательно Шагал что-то воспринял и от фантастических летящих чудовищ Франсиско Гойи, и от мистицизма средневекового художника Иеронима Босха.

А в итоге в какой-то момент родился Шагал, истинный, озорной, наивный, звучный, первозданный, неповторимый. Шагал, которого мы все знаем и который завоевал мир. Разглядываешь сегодня его листы с иллюстрациями Библии и прощаешь и некоторую неурядицу в ракурсах, и, простите, дурновкусие (чего стоит лист, изображающий Моисея со скрижалями!), — прощаешь, потому что в работах этих такая естественность, наивная простота, такое подлинное ощущение Божества, такая одухотворенность! Совсем не то, что в росписях Микеланджело, где Бог предстает перед нами в облике сытого старца с большим задом и натруженными ступнями. Летит он на простыне, прикасаясь пальцем к лежащему рядом столь же атлетически сложенному Адаму.

Живописные фантазии Шагала полны безудержности, дерзости и магической силы. Он пренебрегает логикой рисунка и вообще всякой логикой. Где правая рука,

где левая нога, торс, где шея, голова? Все неважно. Он свободен в своем вдохновении, он сумел даже победить классическое барокко парижского оперного театра, написав там чисто шагаловский плафон, и прекрасно вписался в готический собор своими витражами. И везде остается самим собой — свободным Шагалом, единственным и неповторимым Шагалом. В то время как, к примеру, нарочито наивная роспись церкви, сделанная Матиссом, или роспись часовни Пабло Пикассо (фрески «Война и мир») — малоубедительны.

Тайна магического таланта Шагала непостижима. Ведь в противоположность своим современникам — Сезанну, который дал живописный язык веку, Матиссу, Кандинскому, определившим стиль столетия, — Шагал не дал ни языка, ни школы. У него не было учеников. Подражать ему может даже ребенок. И вместе с тем он неуловим, как цветочная пыль на солнце. Он полон тайны, непосредственности, прелести и свободного дыхания. Он просто Шагал!..

Свободный Шагал! И этот человек мог спросить своего соотечественника, вырвавшегося из советской неволи: «А зачем вам свобода?» Есть по поводу чего недоумевать...

Даже в Советском Союзе, за железным занавесом, о Шагале, художнике и человеке, много говорили. Не берусь судить, все ли было правдой. Кое-чему я сам был свидетелем. Однако все эти факты весьма характерны! Во время своей поездки в Москву, уже на склоне лет, он с восторгом принимал почести, которые ему всюду оказывали, и был на вершине блаженства после банкета в Кремле, который устроила в его честь министр культуры Фурцева. В эти же дни я видел, как он шествовал по Эрмитажу, сопровождаемый толпой любопытных и почитателей, и неохотно (бесплатно ведь!) подписывал автографы. (Особенно недовольна этим была жена Вава.) Перед залом с работами Пабло Пикассо Шагал резко остановился и сказал: «Этого испанца мы не смотрим» — и пошел в другую сторону: давняя вражда, о которой он не мог забыть. Художественные вкусы Шагала были очень кратковременны и неустойчивы. В конце своей жизни он особенно полюбил Рембрандта. Выражал он эту свою привязанность весьма своеобразно, чисто по-шагаловски: «Меня очень любит Рембрандт», — говорил он. Вообще интересно, что западная жизнь, общение с разными людьми как-то мало коснулись его. Видно, он был настолько погружен в свой особый мир ощущений и восприятий, что в конце своей жизни остался тем же Марком Шагалом, который родился и вырос в еврейском местечке недалеко от Витебска.

В этом я много раз убеждался и еще раз убедился совсем недавно, когда читал книжку Трифонова «Опрокинутый дом», изданную на Западе уже после смерти этого прекрасного писателя. Там есть рассказ о встрече с Шагалом. Где-то, очевидно, в семидесятые годы Трифонов приехал в гости к художнику со своей женой. Поздоровавшись, художник первым делом спросил писателя: «Это что, ваша жена или просто так?» И потом несколько раз повторил свой вопрос... Ну как тут не вспомнишь местечковые нравы начала века!

Слушая все эти рассказы, наблюдая за Шагалом в наши короткие встречи, я часто думал, что редко в ком встречал такой контраст между человеком и художником. Позже я понял, что, напротив, — это был не контраст, а весьма органичное сочетание. И что Шагал — человек со всей совокупностью его не всегда привлекательных черт — охранял и защищал своеобразный талант Шагала-художника, его дарование, полное наивности, непосредственности, ясности, детской игры, радости восприятия жизни и свободы.

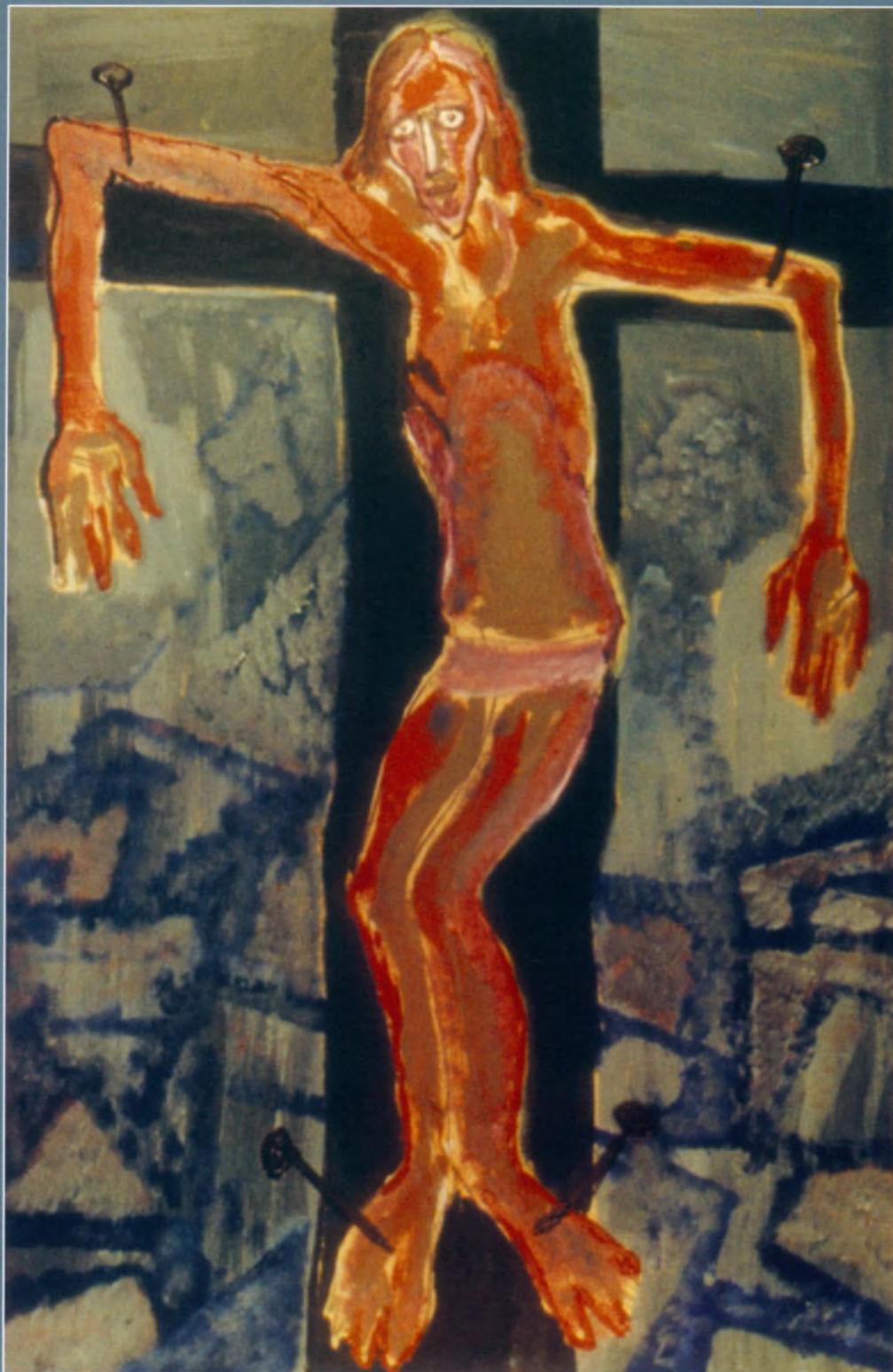
Один советский журналист, в семидесятые годы посетивший Шагала, спросил у него, как он вспоминает Россию. Ответ художника, кстати, опубликованный в советской печати, был односложен. Шагал сказал, что он вспоминает только бульбу (т.е. картошку), березу и русскую шиксу (девушку). Не знаю, что на самом деле помнил Шагал о России.

Получая иногда из России от дочери монографии о русских художниках XIX — XX веков и небрежно их листая, Шагал неизменно повторял: «Они умерли, умерли», имея, наверное, в виду не их физическую смерть, а их искусство. Все это так, но я убежден, что глубокими корнями своего замечательного творчества Шагал теснейшим образом связан с Россией, с ее широтой, чистотой, с ее свободным дыханием, с ее размахом. Рожденный в России еврей унес на Запад это извечное свободное дыхание своей родины. И благодаря счастливой судьбе, очутившись на Западе, Шагал естественно и свободно развил свой мощный талант. Жаль, что он сам этого не понимал, иначе вряд ли бы задал свой вопрос: «А зачем вам свобода?»

*Париж, 1990 г.*

ΓΛΑΦΑ

X



Распятие

## *Три лика России*

(Соловецкие острова)

В начале войны, после окончания Ленинградского артиллерийского училища, волею судеб я оказался на берегу Белого, или, как говорили в старину, «Студеного» моря. Наша воинская часть располагалась в небольшом селении Пертоминск — месте, печально известном... Именно в Пертоминске и Холмогорах в начале 20-х годов советское правительство поспешно создало для людей, неугодных коммунистическому режиму, первые северные лагеря особого назначения, сокращенно названные «СЛОН». В сороковые годы сталинский ГУЛаг расползся по всей стране, и, как ни зловеще это звучит, лагеря стали бытовым явлением в страшной советской действительности.

Месяцы, проведенные мною тогда в Пертоминске среди тишины, великолепия северной природы и иллюзорной изолированности от всего мира, были для меня отдыхом после изнурительной муштры в училище. Со дня на день я ждал отправки в действующую армию и ценил каждый час, каждый день этой неожиданной передышки, дарованной мне судьбой.

Хорошо помню Белое море с постоянной кромкой пены, песчаный берег, поросший соснами, а за ним непроходимую тайгу и болота. Помню разноцветные сполохи северного сияния на зимнем черном небе, лютые морозы, а летом нескончаемые белые ночи с солнечным шаром, повисшим над морем. Спасительны были ветры с моря — так называемая «морянка», которые отгоняли тучи мошкары, способной съесть человека заживо... И кругом такая тишь и бескрайность, что сердце захватывало и комок подступал к горлу. Война казалась чем-то совершенно нереальным. Никаких военных действий, лишь изредка где-то высоко в небе пролетал самолет. Среди болотных топей и непроходимой тайги наша воинская часть прокладывала дорогу в Архангельск. Поздно вечером, едва живые от усталости, мы входили в ворота полуразрушенного, но все-таки еще прекрасного Пертоминского монастыря. Шли мимо портретов Сталина и Ленина, развешанных на каждом шагу, мимо военных карт и газет по длинному монастырскому коридору, пропахшему махоркой. Быстро поужинав, разбрелись по своим кельям и заваливались спать...

Как-то однажды в свободное время я вышел из монастыря, чтобы погулять. Я шел мимо старых рыбацких домов, тишины и безлюдья по берегу моря. Горы мелкой

морской рыбы — сайки гнили на берегу, распространяя острый запах тления. У большого белого камня примостился старик-помор, хорошо знакомый мне дед Матвей. Пальцами, плохо гнущимися от нелегкой рыбацкой работы, он распутывал сети. Я остановился рядом и поздоровался. Он ответил негромко, с характерным северным «оканьем»:

— Здорово!

И глянул на меня своими почти белыми глазами, выцветшими от старости и белых ночей. Я посмотрел в морскую даль и впервые подумал, что ведь здесь, где-то совсем недалеко, легендарные Соловецкие острова. Один из самых замечательных, богатых и мощных северных монастырей России, а после революции зловещее место каторги, где погибли тысячи ни в чем не повинных людей.

— Там Соловки? — спросил я старика, указывая рукой в море.

— Вроде... — ответил он протяжно, со странной интонацией. — Монастырь там и церкви были дивные.

— А теперь?

— А чиво теперь, мы не знаем, — сказал старик и взглянул на меня быстро, с каким-то особенным прищуром. Потом он достал кисет с махоркой, кусок газеты и негнувшимися пальцами стал вертеть самокрутку.

Я пошел дальше по берегу и как обычно стал вспоминать свою Академию художеств в Ленинграде. Когда началась война, я окончил четвертый курс скульптурного факультета. Лекции по древнерусской архитектуре читал для нас профессор Каргер. Он был очень знающий человек, рассказывал с большим увлечением и сам был искренне влюблен в замечательное древнее русское зодчество, живопись, иконы. Помню, как он быстро входил в аудиторию, полноватый, слегка обрюзгший, с небольшими живыми глазами, и начинал лекцию. В аудитории гасили свет, и на небольшом экране возникали фрески Феофана Грека, рублевские иконы, совершенные формы новгородского Спаса-Нередицы, киевской Софии...

Однажды профессор Каргер рассказывал об архитектуре Соловецкого монастыря. Снимков он показал немного, но я как сейчас помню поражающую своим эпическим величием, сложенную из огромных гранитных глыб соловецкую крепость, словно созданную не человеческими руками, а рожденную самой природой. Замечательны были церкви и соборы, воздвигнутые внутри стен в XVI, XVII и XVIII веках: Успенский храм, Преображенский и Троицко-Зосимо-Савватиевский соборы, Никольская церковь. Все они имели когда-то кокошники

ки и луковичные главы. Но профессор Каргер показывал нам тогда лишь части разрушенных зданий, чудом уцелевшие архитектурные детали, поросшие мхом развалины. Однако все равно это производило неизгладимое впечатление. Помню, Михаил Константинович говорил при этом, что пятиярусный иконостас Преображеского собора с ценнейшими иконами не сохранился, почти полностью уничтожен. С особенным интересом, будучи большим любителем деревянного зодчества, рассказывал он о церкви Андрея Первозванного — покровителя моряков, которая была воздвигнута на Заяцком острове в 1702 году, когда на Соловках побывал Петр Великий.

Каргер умел увлечь, заинтересовать слушателей, потому что сам был человеком увлеченным. После этой лекции я подошел к нему, когда он в шубе (в предвоенные годы аудитории академии плохо отапливались, и пальто не снимали) складывал диапозитивы.

— Что можно почитать о соловецких архитектурных памятниках? — спросил я.

— Я вам принесу список книг. Их немного. Дореволюционные издания, — ответил профессор.

— Как хорошо бы все это посмотреть! Побывать в тех местах, — сказал я, не задумываясь о двусмысленности моего восклицания.

Каргер вперил в меня взгляд своих глубоко сидящих, пронизательных ироничных глаз и, уже уходя, обронил:

— Молодой человек! Я изучаю и преподаю древнерусское искусство. Современность — это другая область. Совсем другая...

Больше с ним мы на эту тему не разговаривали.

Вскоре я сам нашел в академической библиотеке несколько книг об истории Соловков и с интересом прочел их.

Я узнал, что острова привлекали внимание людей уже давно, во II и I тысячелетиях до Рождества Христова. Через 50 лет после Куликовской битвы монахи Савватий и Зосима на утлой лодчонке добрались сюда и сочли архипелаг, где начисто отсутствовали хищные звери, святым. В XV веке возник первый скит у горы, которую позже назвали Секирной. Каменная крепость и монастырь с многочисленными храмами начиная с шестнадцатого столетия надолго сделались мощным оборонительным форпостом Российского государства. У стен этой крепости не раз терпели поражения скандинавские и европейские рыцари, а впоследствии английская военная эскадра.

Но только ли военной крепостью был Соловецкий монастырь? Нет, издревле острова служили культурным центром русского Севера. Обитель славилась замечательной библиотекой, составленной из более чем двух тысяч рукописных книг, богатейшей коллекцией икон, ювелирных изделий, посуды, ковчегов, крестов, разнообразных работ краснодеревщиков, медников и каретников. Далеко разнеслась слава об инженерном искусстве, о небывалом размахе строительства, об одной из первых в России электростанций, воздвигнутой там, о кирпичном, лесопильном, свечном заводах монастыря, о плавке железных руд, дамбе, кузнице, прекрасных грунтовых дорогах и многом, многом другом...

Листая эти старые книги тогда, в предвоенные годы сталинских пятилеток, разрухи и постоянного голода, я не переставал изумляться величю и богатству дореволюционной России. Образ Соловецкого монастыря становился для меня своеобразным символом этой ушедшей в прошлое страны.

Впрочем, о былом великолепии и процветании островной обители сегодня на родине много пишут и говорят. Это нынче в моде. А вот о том, что с 1918-го монастырь настойчиво и долго сопротивлялся советской власти, до последнего времени негде было прочесть. Как и о том, что, сломив сопротивление иноков, большевики залили остров кровью тех, кто пытался отстоять свою святыню. В 1922-м монастырь был вынужден прекратить свое существование, а немного позже большевики подожгли его здания и нещадно, под прикрытием пожара, разграбили и частично уничтожили его огромные художественные богатства. Смолкли надолго колокола, погасли свечи, затихли молитвы, и колонны обитателей потянулись на расстрел, ложно обвиненные в поджоге.

В кратчайший срок большевики свели почти на нет и разорили прекрасно налаженное монастырское хозяйство. Техника такого разрушения и насилия отработывалась именно здесь и впоследствии десятилетиями применялась на всем пространстве захваченной ими страны.

И, наконец, самое страшное. Полистаем страницы любого путеводителя советских лет, предназначенного для туристов. Вот, что предлагала их вниманию бдительная печать:

«В 20-е годы на Соловецких островах зародилось краеведческое движение. В 1924-м организована комиссия по изучению флоры и фауны Соловецких островов, а полгода спустя — Соловецкое отделение Архангельского общества краеведения. Тогда же на островах организован музей».

Так все мирно да благополучно: общество, музей, краеведение! Тишь да гладь — Божья благодать.

Далее следуют слова о постоянной заботе Советского государства о сохранении культурного наследия и тому подобное. Завершается все упоминанием про то, что в 1974 году по постановлению Совета министров создан «Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник». Прекрасно. А что же было здесь с 1925 по 1974-й, добрых пятьдесят лет?! Молчали до последнего справочники и гиды, упорно и настойчиво. Но можно ли скрыть правду какими-либо ухищрениями...

Шагая по берегу Белого моря в первые годы войны, я о многом догадывался. Уверен, что большинство современников, людей разных поколений, давно понимали, что происходит вокруг. Слишком гигантские масштабы приобрел террор. Гениальное исследование Солженицына «Архипелаг ГУЛаг», появившееся в 1970-е годы, осветило мощным прожектором страшные злодеяния этих десятилетий. Есть в нем, разумеется, и главы, посвященные Соловецким лагерям. В них сказано о многом, что там творилось. Ведь первое место заключения образовалось в бывшем монастыре уже летом 1923 года. Это была так называемая «первая экспериментальная зона». Место показалось большевикам надежным и удобным. Полгода безо всякой связи с материком — это исключало побег! Полярная тюрьма с ревущим морем, карцеры в бывших кельях, расстрелы на Голгофской горе. Ничего не стоило в кратчайшие сроки превратить процветающий уголок в место каторги и смерти.

И потекли на Соловки эшелоны знаменитых дворян, священников, интеллигенции, крупнейших ученых, художников, философов, теософов, артистов, лингвистов — цвет русского дореволюционного общества. К 1928 году заключенных было уже более шестидесяти тысяч. Цифра множилась в геометрической прогрессии. Узники долго не задерживались. Пустая баланда, гнилая треска, изнурительные работы, издевательства, безнадежность. Ежедневно умирали сотни ни в чем не повинных людей. Архипелаг ГУЛаг, зародившийся на Соловках, начал свое роковое шествие по всей стране. Таково совсем недалекое прошлое «государственного заповедника».

Незадолго перед отъездом на Запад я увидал в газете «Вечерний Ленинград» объявление о том, что организуется экскурсия в Соловецкий музей. Я знал, что покидаю Россию навсегда, и решил поехать. Стоял июнь, в городе начинались белые ночи. Дорога была не из легких, со множеством путевых неполадок, морской болезнью и каким-то особенным душевным напряжением, которое я испытывал все время.

Острова прежде всего поразили меня своей природой. Я невольно вспомнил книгу писателя-путешественника С.В. Максимова «Год на Севере», изданную в Петербурге в 1859 году. Читал я ее очень давно, но при моем постоянном интересе к Соловкам запомнил одну мысль автора, которая меня поразила. Максимов пишет, что природа Соловков резко контрастирует с тундрами и болотами, расположенными на берегах Белого моря. Природа собрала свои последние силы и создала особый, очарованный и привольный мир. Лес, море, неисчислимые озера. Осина, ольха, рябина перемежаются могучими кедрами, пихтами, кленами. Вы попадаете то в заросли ароматной сирени и акации, то выходите на широкие просторы лугов.

Рядом с этим великолепием особенно трагичными показались мне развалины башен, кремлевских стен и разрушенных церквей. Поросшие мхом камни казались похожими на следы запекшейся крови. Я всюду видел следы былого величия и мощи рядом со знаками смерти и неволи. Экскурсовод щедро рассыпал комплименты этому краю, называя Соловки «заколдованной землей», полной легенд и чудес, говорил о целительном воздухе, полных рыбы озерах и тому подобном. Но ни слова о страшных застенках Секирной горы, о тысячах замученных и убитых, о каторжных лагерях.

От экскурсии я, наконец, отстал. Уж очень кощунственны были слова, произносимые гидом. Бродил сам по исковерканной, оскверненной земле большого острова и думал то о былом, давнем великолепии монастыря, то о трагическом лице Соловков в XX веке — месте жуткой сталинской каторги. А потом и о нынешнем государственном заповеднике, куда ежегодно направляются толпы туристов. Я думал, что история островов удивительно схожа со всей историей России.

Когда-то прекрасная, могучая, изобильная страна после революции была превращена в кровавый застенки; а теперь, подобно нынешнему «заповеднику», кое-как залатанная и замаскированная, предназначена для очередных пропагандистских махинаций. Громко провозглашая пресловутую гласность, правители по-прежнему любыми способами старались скрыть от своего и чужих народов истинное трагическое лицо великой России.

1989 г.

ΓΛΑΦΑ  
XI



Памятник. Вершина славы

## *Бронзы многопудье*

(Памятник Ленину)

Я уверен, что ни в одной стране мира нет такого количества памятников, как в бывшем Советском Союзе. Трудно найти районный центр, село, поселок, уж не говоря о больших городах, где бы на каждом шагу не встречался памятник. Их ставят генералам и солдатам, отличившимся в войнах, бывшим партизанам, реже историческим личностям, строителям, дояркам, ученым, трактористам, ударникам труда, героям песен, артистам и, разумеется, в первую очередь революционным событиям 17-го года и вождям октябрьского переворота.

Эта кампания по «заселению» русской земли памятниками началась давно, почти сразу после того, как большевики захватили власть в стране. Надо отдать справедливость, что в эти годы многие художники, ослепленные прекрасными идеями свободы, равенства и братства, с воодушевлением творили, создавая зачастую очень интересные, смелые и новаторские по форме памятники. Это было время, когда революционное искусство России стояло в авангарде мирового изобразительного искусства.

Памятник Лассалю Синайскому, Дантон в изображении Андреева, Софья Перовская, чудом сохранившаяся в Москве и поныне, прекрасные памятники Тимирязеву и Достоевскому скульптора Меркурова и многие другие... Некоторые из монументов этого времени были не поняты современниками и впоследствии уничтожены. Некоторые же просто погибли, будучи созданы из недолговечного материала.

Но суровая действительность безжалостно развенчала светлые идеалы. А затем, в подавляющем большинстве случаев, советские художники, выполняя партийные заказы, тщетно пытались вдохнуть жизнь в давно умершие и вконец дискредитировавшие себя идеи революции, ленинизма, народности и гуманности советской власти. Немудрено, что в итоге большинство этих дорогостоящих изваяний из гранита, бронзы и мрамора фальшивы, ходульны, слабы в художественном отношении, а иногда вообще выходят из круга явлений, относящихся к искусству.

Изображение в скульптуре Ленина имеет свою многолетнюю историю и множество традиций, нарушить которые мало кто решался. Но всемогущий ленинградский

скульптор Михаил Аникушин, пользовавшийся неограниченной поддержкой и покровительством высших партийных органов, решил эту традицию нарушить и притом если не смело, то весьма оригинально.

В 60-е годы возникла настойчивая идея воздвигнуть в Ленинграде, кроме памятника Ленину на броневике у Финляндского вокзала (архитектор Щуко), еще один монумент вождю в том месте, куда предполагалось перенести центр города (Средняя Рогатка, а затем проспект Ленсовета). Был объявлен фиктивный конкурс — фиктивный потому, что независимо от того, кому тайным голосованием были бы присуждены первые премии, сооружение памятника уже заранее было поручено монополисту Аникушину.

В послевоенные годы скульпторы, изображая Ленина, обычно отходили от бытового портретного сходства и изображали вождя несколько абстрактно. Большая фигура в 15–20 метров, как правило, имела длинный корпус и маленькую голову, что придавало изображению ложную монументальность.

Аникушин, не имеющий ни соперников, ни оппонентов, пошел по своему обычному пути. Вспомним, что аникушинский Пушкин перед зданием Русского музея стоит в танцевально-жеманной позе, что никак не отражает смысл и характер пушкинской поэзии. Ленин на памятнике Аникушина был изображен тоже в танцевальном движении. Несмотря на ораторский жест правой руки, он танцует. Правда, большевики-эмигранты в бытность свою в Париже действительно любили вместе с Лениным посещать значные места французской столицы — к примеру, веселые кабачки, где пел Монтегюс. Любили они и танцевать под модный тогда вальс «На сопках Маньчжурии» или полонез Огинского. Может быть, это и вспомнил скульптор, изображая пятнадцатиметровую фигуру вождя в порывистом танцевальном движении! И такое возможно.

Еще одна смелая находка родилась у скульптора — кстати, она едва не испортила ему карьеру. Памятник Ленину стоит в огромном пространстве и обзорим со всех сторон. Аникушин не учел только одного ракурса, при котором правая рука вождя воспринимается как признак мужского достоинства. А особенно, когда идут ленинградские дожди и вода стекает с этой руки, — впечатление получается ошеломляющее... Эта конфузная ситуация, естественно, была замечена вездесущими старыми большевиками-ленинцами. В Москву, в ЦК, полетели письма и фотографии (особенно эффектно были снимки, сделанные во время ливня). Сам Брежнев приехал расследовать досадное недоразумение.

К счастью для Аникушина, в тот день, когда скульптор показывал генсеку свой шедевр, стояла ясная погода. Памятник, а заодно и автор были спасены.

Вскоре у «танцующего вождя» возникла еще одна проблема. Странные взаимоотношения существуют между памятниками и голубями. То ли от возмущения, то ли от восторга они неизменно отправляют свои естественные надобности на неподвижные изваяния. Спасти памятник Ленину от птиц удалось группе ленинградских инженеров. Через скульптуру пропустили ток высокого напряжения. Несколько голубей поплатились жизнью, став жертвой проведения в жизнь общеизвестного лозунга: «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация». И с тех пор голубей с памятника как ветром сдуло!

Милиция, разумеется, денно и нощно охраняла его. И часто детишки, играющие в разбитом вокруг сквере, приближаясь к ступеням постамента, слышали грозный окрик: «Здесь играть не положено». В ночные часы, когда сквер пустел, постовые с опаской поглядывали на бронзовую фигуру, вот-вот готовую сорваться с пьедестала в неистовой пляске.

Идея создать памятник Ленину в виде маяка воодушевляла многих архитекторов со времен Щуко и Гольфрейха. Мысль эта давно не давала покоя архитектору В. Петрову, который в 60-е годы был главным художником Ленинграда. Вооружившись бригадой скульпторов училища имени Мухиной, где он был проректором, Петров создал свой проект памятника для устья Невы в месте, где река впадает в Финский залив. Он задался циклопической идеей (а почему бы нет? Бросать народные деньги на такие прожекты советская власть была готова всегда): она состояла в том, чтобы на искусственно насыпанном острове водрузить грандиознейшую колонну, которую увенчает 150-метровая фигура Ленина. Неоднократно поясняя на выставке свой проект, Петров говорил, что на колонне будут изображены достижения советской власти истекших шести десятилетий. Жаль, что под «достижениями» этот родившийся сразу после революции человек подразумевал, конечно, отнюдь не то, что видел собственными глазами: коллективизацию, сталинский террор, войны, разруху, гибель страны... Но оставим это на его совести.

Между Петровым и Аникушиным началась распря за право каждого осуществить свой проект, которая, к счастью, так ничем и не завершилась.

Сия скорбная чаша по созданию памятника Ленину не миновала и меня. В Разливе, у так называемого «шалаша», еще в 30-е годы был поставлен памятник

основоположнику: по проекту архитектора Гэгэла вырубili из гранитного блока его макет. Но на самой железнодорожной станции того же имени, мимо которой проходит множество поездов, памятника вождю еще не было. Управление Октябрьской железной дороги заказало проект его мне. Ввиду столь ответственного задания выделили небольшое помещение в Ушаковских банях Нарвского района. Это была низкая сырая комната, где все время собиралась стекавшая из бани грязная вода.

Образ Ленина в Разливе, сидящего на пеньке с чайником, в пиджачке и кепочке, сочиняя «Апрельские тезисы», весьма традиционен и многократно повторен в советском «искусстве». Мне тогда попала на глаза фотография Ленина тех лет, загримированного под рабочего: он был в русской косоворотке и простонародной куртке. В таком виде якобы скрывался от так называемых «ищеек Временного правительства». Так я и вылепил его из глины на колченогом станке в своей сырой бане, бывшей женской мыльной комнате. Над головой Ленина я изобразил ветви дерева с шумящими на ветру листьями. Фигура была отлита из бронзы и водружена на гранитный постамент. Мой памятник сразу вызвал гнев Управления культуры. Одна из дам этого ведомства тов. Нетунихина категорически потребовала, чтобы я убрал «корзину» над головой Ленина, но я был неумолим и дерево свое оставил. Дальше дело пошло хуже.

Первый секретарь Ленинградского обкома партии Толстиков на очередном заседании потребовал снять памятник, искажающий образ основоположника. Но как раз в это время Брежнев подписал закон об охране природы и архитектурного наследия. И памятник в Разливе не сняли. Однако Толстиков не унимался. В таких случаях вершители судеб обычно обращаются к людям, которые «лично» знали Ленина — так называемым «старым большевикам». Они должны были ответить на вопрос: «Похож или не похож?» И часто это решало саму судьбу памятника. Подобные эпизоды нередко походили на анекдот или фарс по природе своей нелепости. Помню, я лепил памятник молодого паренька, романтического героя гражданской войны, погибшего восемнадцатилетним. Его имя было Саша Кондратьев — по нему назван проспект в Ленинграде. У меня в мастерской часто бывал отец Саши, персональный пенсионер, получивший квартиру на улице, названной в честь сына. Человек он был веселый, разговорчивый, с огромной фантазией. С большим успехом выступал на вечерах и собраниях с воспоминаниями о своих встречах с Лениным. И вдруг все это неожиданно кончилось. Кто-то

докопался и узнал, что он был не рабочим-большевиком, а нэпманом и с Лениным ни разу не встречался. После этого случая к свидетельствам старых большевиков стали относиться с определенным недоверием.

Толстиков не стал прибегать к этому методу. Он решил поступить иначе и тут совершил тактическую ошибку, предложив населению города Разлив некий опросный лист на предмет оценки моего памятника. Но советские люди на горьком опыте хорошо знали, что им грозит, ежели они осмелятся сказать что-либо худое даже о памятнике Ленину, да еще в письменной форме. Затея Толстикова не увенчалась успехом. Памятник остался стоять, тем более что сам гонитель вскоре впал в немилость и был отправлен в Китай послом.

Вспоминается мне еще один подобный «монумент». В Петрозаводске на главной площади, где расположен сделанный в прекрасном стиле «ампир» бывший дом губернатора, установлена огромная «гранитная куча» (как ни странно, автор ее очень талантливый архитектор Ильин и скульптор Манизер). Эта «куча» должна была изображать Ленина на трибуне. Вам сразу бросается в глаза рычащая пасть вождя и колоссальные слоновьи ноги, по-видимому символизирующие незыблемую мощь советского строя...

И все это в крупных городах, где работали высокопрофессиональные архитекторы и скульпторы, а памятники, прежде чем их установить, проходили десятки комиссий и контролей (правда, чаще только мешающих работе, ибо все они состояли из представителей партийных и советских властей, ничего в искусстве не понимающих).

А что же творилось в провинции?..

Проезжая по Средней Азии, Сибири, Кавказу, на каждом шагу бросались в глаза ремесленные изображения Ленина, которому авторы неизменно придавали местные черты: то узбека, то казаха, то татарина, а то и заносчивого грузина. Поражали даже не столько профессиональная беспомощность этих «работ», в которых обычно голова выкрашивалась бронзовой или алюминиевой краской, сколько полное несоответствие фигуры с постаментом. Последний был то слишком велик, то несоизмеримо мал. И это производило впечатление какого-то кошмара, кадра из фильма ужасов.

Бывало, что в ажиотаже усердия и советского патриотизма авторы памятников не ограничивались одной кепкой на голове, а давали вождю еще другую в руки про запас.

Кроме бесчисленных истуканов Ленину, натканных по стране, было много и других изваяний, призванных воспитывать население в «духе преданности». Широко известен памятник обороны Ленинграда (архитектор Сперанский, скульптор Аникушин). В основе его заложена древняя идея обелиска, принцип которого заключается в том, что все плоскости сходятся в одной точке. В ленинградском памятнике один край обелиска срезан, и именно отсюда пошло его крылатое название: «Стамеска в унитазе». Чтобы избавиться от досадного прозвища, власти решили уже готовый памятник увенчать фигурой. Но технически это оказалось неосуществимо, да и материально дорого. Ведь памятник и так обошелся населению в сотни миллионов народных рублей и бесчисленное количество никчемушных субботников.

Обелиск-стамеску окружает прорванное кольцо (идея прорыва блокады). На цоколе кольца расположены бронзовые четырехметровые фигуры. Эти рабочие, работницы, партизаны, комиссары, солдаты сцеплены друг с другом и опять, как и на памятнике Ленину, исполняют какой-то танец...

Тщательно, мастерски вылепленные здоровые тела молодых натурщиков не только лишены всякой монументальности, в них отсутствует главное — трагизм и страдание. Возникает вопрос: а представляли ли себе авторы памятника, чем была на самом деле блокада Ленинграда, длившаяся 900 дней и стоившая нескольких миллионов жизней? Характер танцующих фигур и звуки метронома, который включался во время воздушных налетов и обстрелов, да еще псевдомузеей блокады, расположенный в цокольном этаже — все производило впечатление фальши, кощунственной небрежности, художественной инфантильности. Действительно, «Стамеска в унитазе»! Вообще эта способность народа проникать в сущность художественного явления, давая беспощадные клички, воистину удивительна!

Ведь нет никаких уничижительных кличек у прекрасного монумента первопечатнику Ивану Федорову или у одного из лучших памятников Москвы — драматургу Александру Островскому, сидящему у здания Малого театра. Нет оскорбительных прозвищ для Минина и Пожарского. Под сенью превосходного изваяния Пушкина скульптора Опекушина долгое время с опасностью для свободы собирались люди, которым были дороги идеи свободы и демократии...

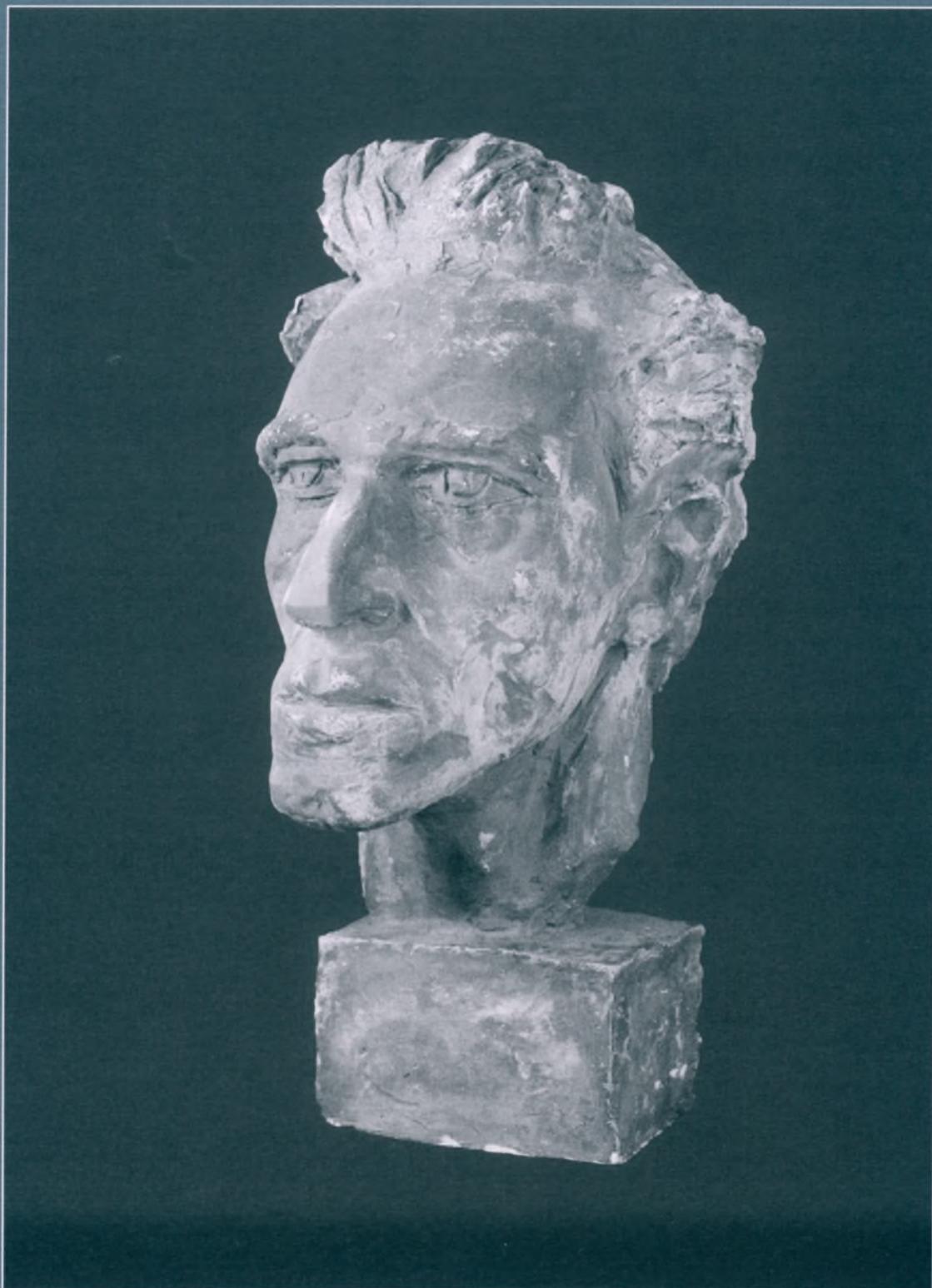
Примеры можно продолжить. Когда автобус приближался к бывшей сельскохозяйственной выставке, водитель объявлял: «Следующая остановка у чучелов». Под «чу-

челами» подразумевалась группа Мухиной «Рабочий и крестьянка», в 30-е годы венчавшая советский павильон на парижской выставке. После ее закрытия она была выставлена на ВДНХ (Выставке достижений народного хозяйства). На очень низком постаменте как бы застыли в стремительном порыве две претенциозные фигуры с серпом и молотом. И это искусственное застопоренное, прерванное движение, без пространства внизу, производило впечатление чего-то насильственного, тяжеловесного и противоестественного.

В центре Москвы, напротив Большого театра, во времена Хрущева была воздвигнута бесформенная бетонная глыба, из которой с удивлением высовывалась голова Карла Маркса. Это творение скульптора Кербеля обезобразило старинную городскую площадь. Но и здесь народ нашел меткое определение: «Дедушка на печке».

Размышляя о всех этих истуканах, ложных и по своим идеям, и по изобразительным решениям, я невольно вспоминаю конец 1950-х годов, когда сотни тысяч скульптурных изображений Сталина сбрасывали с пьедесталов. Самосвалами стаскивали в мусорные кучи и разбивали эти позорные памятники, которым было обещано бессмертие. И хочется верить, что мы еще будем свидетелями того, как множество «идейных и художественных» болванов, обезобразивших облик нашей прекрасной родины, будут снесены, а на их месте возникнут величественные скорбные скульптуры, которые увековечат многострадальную и трагическую судьбу России.

*Лондон, 1985 г.*



Портрет В. Мейерхольда. 1970. Гипс тонированный. СПбГМТими

ΓΛΑΦΑ

XII



В. Мейерхольд. 1995. К., см. тех. 67x53

## *Гений мятежный*

(Всеволод Мейерхольд)

В одном из писем ко мне известного немецкого писателя Хорста Бинека, в доме которого в Мюнхене висит большое полотно моей работы, изображающее Всеволода Эмильевича Мейерхольда, есть, между прочим, такие строки: «Когда я, проходя мимо твоей картины, вижу всякий раз два лика Мейерхольда, я снова думаю о нем. И фантастично, что при свете дня вижу оба лика — гениального творца свободного театра и узника сталинского лагеря. А при вечернем свете узник исчезает, уходит смерть, и только сияет лицо незабываемого режиссера...»

Эти слова заставили меня снова, уже в который раз, задуматься над личностью и судьбой художника, многие спектакли которого я знал, которого много раз видел и изображал в живописи, графике и скульптуре. Действительно, у Мейерхольда было несколько совершенно различных обликов, связь между которыми порою трудно уловить. Мейерхольд — «вождь театрального Октября», бунтарь в кожаной куртке комиссара, в гимнастерке и фуражке с пятиконечной звездой, одержимый духом разрушения и противоречия. Мейерхольд — изысканный маэстро на вершине мировой славы, милостиво принимавший всеобщее поклонение. Мейерхольд — неистовый творец, которому нестерпимо тесно было среди условностей старого театра, маленькой сцены, затхлых кулис и отживших традиций классической драматургии. И, уничтоживший эти условности, по образному выражению театроведа Алперса, Мейерхольд «вывел на сцену человека без грима и без театрального красочного костюма — полугимнаста, полумима...».

Мейерхольд — наряду с Кандинским, Корбюзье, Шёнбергом, Стравинским, Прокофьевым — был глашатаем и создателем нового стиля в искусстве XX века. Немудрено, что в условиях советского строя бунтарь Мейерхольд очень скоро стал грозной опасностью для сталинского стремления загнать замечательное русское искусство в клетку соцреализма или совсем его уничтожить. И Мейерхольд, затравленный, преследуемый, лишенный театра и возможности творить, уже всё предвидя, принял свою судьбу, которая привела его к гибели в застенке в 1939 году. Даже имя его на долгие десятилетия было предано анафеме, начисто изъято из истории театра, книг и журналов.

Личность Мейерхольда, его судьба — необъятное поле для творческой фантазии художника. Гениального режиссера изображали многие. Художники Головин, Григорьев, Кончаловский, Ульянов и многие другие создали парадно-пышные декоративно-затейливые изображения Мейерхольда — властелина театра с его буйной театральностью. Никто из них не предвидел (или предвидел, но скрыл это) судьбу Мейерхольда. В этом смысле у меня было несомненное преимущество перед ними: я начал изображать его уже после трагической гибели. Мне не надо было предвидеть будущее, я его знал.

В 60-е годы я написал картину, которую назвал «Тюремная похлебка» или «Ложка баланды». Я изобразил Мейерхольда сидящим в профиль. Его лицо, похожее на нахохлившегося кондора, угловатое, лишенное жизни, устремлено к руке с ложкой баланды. Торс, ноги, всю фигуру я посадил по схеме египетского фараона, чтобы подчеркнуть вечность. Портрет монохромен, написан черно-белыми красками.



Я хотел передать холодное и щемящее ощущение момента, когда спадают одежды праздничной театральности. То, что было спектаклем, игрой, обернулось жестокой правдой истории и жизни. В ритмах картины, в холодном мерцании живописи я хотел передать образ тюрьмы, неволи. Полотно это осталось в России. Не знаю, будет ли оно когда-нибудь выставлено, но я часто возвращаюсь мыслью к нему, вижу в нем символ моего времени, символ современной мне России.

И здесь, на Западе, время от времени я обращаюсь к образу Мейерхольда, вспоминаю его на редкость динамичные и необычайно разнообразные спектакли, в которых он всякий раз смело разрушал уже достигнутое им, решал новые головокружительные задачи, повинаясь зову своего гения. Я вспоминаю изменчивое, трудно уловимое лицо художника, полное

*Ложка баланды (В. Мейерхольд)*

неистовых страстей, вдохновенья и горечи. А также свою первую короткую встречу с мастером.

Поезд «Красная стрела» начал курсировать между Москвой и Ленинградом очень давно. В убогой и бедной советской действительности 30-х годов состав этот, неизменно заполненный людьми искусства и высокопоставленными чиновниками, казался роскошным, невероятно комфортабельным. Я не раз ездил на этом курьерском поезде, а еще чаще провожал и встречал знакомых и друзей. В эти минуты перед отходом «Красной стрелы» на узком заполненном людьми перроне царила какая-то удивительно оживленная атмосфера. Люди обменивались приветствиями, удивлялись неожиданным встречам, спешили, прощались. Помню, не раз я видел там известного скульптора Манизера с папкой эскизов, уезжавшего в Москву. Плотный, среднего роста, в очках, встречаясь с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем на перроне, он неизменно произносил, будто заученную, фразу: «Каждый раз на евом самом месте». Шостакович улыбался в ответ своей тихой, немного застенчивой улыбкой, и они расходились. Вряд ли тогда композитор мог подумать, что несколько лет спустя, когда начались на него гонения, тот же Манизер выступит в печати со столь же заученной фразой: «Выгрываясь в музыку Шостаковича, я стал понимать, что она всегда была антинародной». И с тех пор на перроне Манизер старательно обходил опального композитора...

Как-то в 30-е годы морозным январским вечером я тоже был пассажиром «Красной стрелы» и ехал в Москву. Рядом со мной в двухместном купе оказался интересный и словоохотливый попутчик — музыкант из симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

— Ну, здравствуйте, здравствуйте, молодой человек, — сказал он, приподнимаясь. — Знаю вас, конечно, знаю. Вижу часто на репетициях нашего оркестра. Будем знакомиться!

Он представился и закурил:

— Мы всегда замечаем, как вы, слушая, стоите у колонны, «скрестивши могучие руки», — продекламировал он.

Я сказал, что, действительно, очень люблю посещать репетиции оркестра, которые всегда бывают необычайно интересны. Поезд тронулся. Вагон мерно закачался. За окном была темнота. Мы долго говорили о филармонии, где я бывал очень часто. Мама в те годы работала билетершей. Я очень любил музыку.

Вспоминали концерты Клемперера, Ансерме, Штидри, Бандровской-Турской и других. Помянули и замечательного певца Владимира Ричардовича Сливинского.

— Помните, как он пел арию Веденецкого гостя Римского-Корсакова? — спросил мой сосед. — Жаль, что он уходит с оперной сцены.

— Почему? — удивился я.

— Со зрением совсем плохо. Ничего не видит! А какой певец! — восхищенно закончил он.

— Я Печковского больше люблю, — заметил я и стал горячо расхваливать моего любимого певца. — Печковский — Герман из «Пиковой дамы» неповторим — сказал я. — Эти холодные, будто стеклянные, светлые пронзительные глаза, черный плащ, так ладно на нем сидящий, белый парик, треугольная шляпа... И сколько в голосе драматизма, чувств! Я как сейчас помню в его исполнении арию «Вся наша жизнь — игра».

От чая мы отказались, и проводник ушел, закрыв дверь. В окна быстро несущегося поезда бился снег, начиналась метель.

За несколько дней до отъезда в Москву я был на концерте прекрасного пианиста Владимира Софроницкого. Впечатление от его игры, от холодного сдержанного темперамента, с которым он исполнял Баха, Листа, сонаты Скрябина, было еще очень свежо. Я сидел на концерте, слушал музыку и смотрел на красивый, будто хорошо нарисованный профиль пианиста. Какой точный портрет Софроницкого написал Кончаловский! Он исполнил его в своей «густо-псовой» живописной манере, изобразив за огромным сверкающим концертным роялем.

— А Софроницкий вам нравится? — спросил я у моего попутчика.

— Еще бы! Мы к тому же друзья, — ответил он с улыбкой. — Недавно мы вместе были у Мейерхольда.

— У кого?

— У Мейерхольда, на репетиции у этого властителя дум. Софроницкий со Всеволодом Эмильевичем очень дружны. Они оба страстно любят музыку. Разве вы не знаете, что иногда Софроницкий играет на рояле в спектаклях Мейерхольда? — Мой попутчик снова закурил.

Мы замолчали... В вагоне стало совсем тихо, зажегся ночной свет, и время перевалило за полночь. Сосед пожелал спокойного сна, повернулся к стене

и сразу заснул. А я сидел и глядел в темное окно, за которым бушевала метель и изредка мелькали огни станций. Разговор меня взволновал. Меня всегда очень интересовал Мейерхольд, волновали и поражали его спектакли. Я был совсем молод и плохо разбирался в театре, но театр Мейерхольда увлекал меня. Под стук колес, прислонившись к мягкому дивану, я стал вспоминать, как в первый раз увидел его.

В 30-е годы мы заканчивали строительство ленинградского Дома культуры промкооперации. Я работал там техником-строителем. В здании была очень большая, по тем временам просто поражающая своими размерами сцена с вертящимся кругом и другими техническими новшествами. И именно на этой сцене спектаклем «Лес» по пьесе Островского начались гастроли театра Маяковского в Ленинграде. К новой сцене необходимо было приспособиться, что было совсем не просто для рабочих, бутафоров, осветителей, которые весь день трудились, не покладая рук. Мне приходилось иногда отвечать на их вопросы.

И тут я неожиданно увидел Мейерхольда. Его профиль резко выделялся на фоне темных кулис. Я впервые видел его так близко. Меня поразила линия его длинного носа, резкий скос от него к верхней губе, выступающая нижняя губа и довольно большой подбородок, массивно завершающий это необычное лицо, окаймленное седеющими густыми волосами. На лбу были большие залысины.

Мейерхольд что-то сказал осветителю и посмотрел на колосники: тут я запомнил его бледное изможденное лицо в фас и большие белесые глаза почти без зрачков. А когда он снова повернулся в профиль, я с удивлением заметил, что глаз его на профиле расположен не привычно, а совсем как на ассирийских барельефах, в фас.

Приготовления к репетиции на новой сцене кончились, и прозвучал звонок, возвещающий о начале «прогона». Я спустился в зрительный зал, где было уже немало людей, пришедших посмотреть репетицию. В зале вдруг наступила тишина, и стремительно вошел Мейерхольд. Я как-то не сразу узнал в необычайно элегантном, изысканно одетом человеке с гордо закинутой назад головой и горящими глазами больного, изможденного, трагического Мейерхольда, которого всего несколько минут назад видел на сцене. Он совершенно преобразился. Работал он удивительно, превращая репетицию в грандиозное зрелище, гениально показывая актерам, то и дело срывая аплодисменты. Он был остроумен, блестящ, предельно выразителен. Три часа пролетели как одно мгновение. Я был

совершенно ошеломлен этим грандиозным спектаклем. Именно так воспринималась репетиция, на которой посчастливилось побывать. И я совершенно согласен с Гордоном Грэггом, который как-то сказал: «Я был бы рад, если бы меня приковали к моему стулу на несколько недель, чтобы я мог наблюдать мейерхольдовские репетиции и спектакли, и тогда, только тогда, не отрываемый посещениями других театров, я был бы в состоянии изучить и понять этот исключительный театральный гений».

А видел я в тот незабываемый день (и потом еще несколько раз) зрелище совершенно необычное, поражающее...

И было чему удивляться! Островский без пресловутой «правды» Малого театра, без купчих, свах и грозных толстосумов в поддевах, затхлого быта Замоскворечья с пирогами и запахом щей, с гниющим в сундуках приданым. Мейерхольд снял с драматурга паутину, вывел действие на простор, свет и воздух, расцветил спектакль тонкими акварельными красками. Вместо тесных декораций на сцене была выстроена большая изогнутая деревянная дорога, уходящая из партера далеко вверх и разделявшая сцену на две большие части. Больше трех десятков эпизодов пьесы разыгрывались на этой дороге или около нее. Действие шло в темпе бешеного ковбойского фильма. И актеры виртуозно двигались и манипулировали со множеством вещей, которые вносились и выносились со сцены в стремительном ритме. Это были тазы, кувшины, зеркала, беседки, столы и многое другое. Актеры, произнося текст, переживая различные чувства, качались на качелях, бегали на «гигантских шагах». Помню, как замечательно Ильинский в роли Аркашки удил рыбу. Звучали в спектакле рояль, гармоника, пели разные хоры. И все это праздничное, искристое, эксцентричное представление было еще одной победой конструктивного театра Мейерхольда. Недаром спектакль прошел 1500 раз и сошел со сцены только потому, что начались гонения на театр.

Но и это не была моя первая встреча с творчеством великого режиссера-реформатора. И под стук вагонных колес в ночной тишине я вспомнил еще один, давно виденный мною спектакль — и не мог лишний раз не подивиться, каким разнообразным был всегда Мейерхольд.

В трагические февральские дни 1917 года в Петрограде в Александрийском театре состоялась премьера драмы Лермонтова «Маскарад». Спектакль готовили в течение шести лет три замечательных русских таланта — режиссер Мей-

ерхольд, художник Головин и композитор Глазунов. Постановка стоила огромных денег, и спектакль получился необычайно и изысканно красочным и пышным, сказочно богатым, сверкающим и блестящим. Подобных зрелищ можно не так много насчитать в истории театра. Но для Мейерхольда этот спектакль не был удачным. Его фантазия и темперамент натолкнулись на актеров, правда, замечательных — таких, как Юрьев, Малютин, Студенов, но старой реалистической выучки, которые не в состоянии были выполнить его задачи. Много позже в своей студии Мейерхольд воспитал плеяду талантливых актеров новой школы. А актеры Александринки были чуждыми ему, и спектакль так и остался всего лишь блестящим зрелищем. Я видел «Маскарад» там много лет спустя после памятной премьеры. Арбенина по-прежнему играл сильно располневший и уже старый Юрьев. Глядя на него, слушая, с каким виртуозным мастерством классики прошлого века читал он монологи, невольно вспоминались рассказы о том, что в день премьеры в 1917-м, в эти последние дни русской монархии, Юрьев получил в подарок от императора Николая II золотые часы. А, глядя на высокую, статную, очень женственную актрису Железнову в роли Нины, с низким сексуальным голосом, я думал о том, как в узком кругу друзей дома она однажды задумчиво сказала: «У государя были серо-синие прекрасные глаза. Таких глаз я больше в жизни не встречала...»

Я с восторгом смотрел этот спектакль. В 30-е он шел уже очень редко, и зрелище было действительно сверкающее и изысканное.

...Поезд замедлил ход и остановился. В затемненном снегом окне я прочел название станции «Бологое». Полпути от Москвы до Ленинграда. Я вышел вдохнуть немного свежего воздуха. На перроне было вьюжно и пустынно. Двое засыпанных снегом сумрачных железнодорожников катили тележку с багажом. Не останавливаясь, промчался окутанный клубами снежного пара товарный поезд. Удар глухого колокола возвестил отправление, и я вошел в теплый вагон. Меня начинало неумолимо клонить ко сну. Я лег, накрылся и стал засыпать, но мысли снова и снова возвращались к Мейерхольду и его спектаклям, которые я видел. В ушах под стук колес звучала музыка Чайковского, его «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда — спектакль, который я до сих пор не могу забыть и никогда не забуду, хотя с тех пор прошло уже больше полувека. Почти засыпая, я погрузился в его упоительную атмосферу, созданную в 1933 году на сцене ленинградского Малого оперного театра: ведь он стал едва ли не са-

мым крупным событием мировой оперы XX века. Мейерхольд — режиссер-музыкант — сумел решить, казалось бы, неразрешимую задачу. Разрушая и переделывая малоудачное либретто Модеста Чайковского, он приблизил музыку его брата к повести Пушкина и сделал это удивительно тонко. По его собственному выражению, он насытил музыку Чайковского «озоном еще более чудесной повести Пушкина». В прекрасных декорациях до того никому не известного, очень талантливого художника Чупятова спектакль расцвел еще больше. Я видел перед собой винтовую лестницу в центре сцены, огромный ломберный стол в игорном доме, финал оперы, казарму с железной кроватью, покрытой серым солдатским одеялом, леденящее кровь появление призрака графини, я слышал великолепное звучание оркестра под управлением Самосуда. Я упивался, вспоминая каждую мизансцену. Не открывая глаз, уже тяжелых от сна, я улыбался от счастья, что, вернувшись в Ленинград, смогу снова и снова слушать и смотреть это представление. Тогда я еще не знал и не предполагал грозных грядущих событий. Я не знал, что в январе 1936 года по воле Сталина и Жданова ленинградский Малый оперный театр привезет в Москву на гастроли три спектакля — «Пиковую даму» Мейерхольда, «Леди Макбет» Шостаковича и «Тихий Дон» Дзержинского. Эти гастроли стали началом яростной правительственной атаки на так называемый «формализм».

Поставленная Мейерхольдом «Пиковая дама» и опера Шостаковича были сняты с репертуара и запрещены.

...Проводник принес чай. Метель кончилась. Стояло ясное морозное утро. Поезд уже ехал московскими пригородами. Мимо проносились деревья в инее, морозные дымки вились над крышами, и, наконец, мы въехали в самую Москву. Вокзал, перронная суета, снующие носильщики с металлическими жетонами, легкий морозец, снег, поскрипывающий под ногами.

В первые мгновения первопрестольная столица всегда казалась мне какой-то чрезмерно шумной, беспорядочной, живущей совсем не в тех ритмах, к которым я привык в Ленинграде. Ожидая такси на привокзальной площади, я увидел огромные афиши театра Мейерхольда и подумал, что и они, и сам режиссер на редкость органично вписываются в московскую атмосферу тех лет.

Я видел, к сожалению, не все его спектакли, но все, что удалось повидать, помню до сих пор очень хорошо. Незадолго перед закрытием театра я видел в нем незабываемую «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына, сентимен-

тальную мелодраму, в которой режиссер оставил в полной неприкосновенности текст французского писателя. Несомненно, была логика в том, что Мейерхольд-бунтарь, смелый преобразователь театра, неизменно поражавший всех дерзкой новизной, ошеломляющей яркостью своих решений, вдруг обратился к салонной пьесе, в которой даже намек не было на пресловутую «идеологию». В своей книге «Реконструкция театра», вышедшей в 1930 году, Мейерхольд, излагая творческое кредо, заявляет: «...довольно! Давайте-ка на время отойдем от этой так называемой идеологии, дайте хоть немного музыки, света, что хотите, только ободрите же нас, черт возьми, искусством вашим!»

Смотря «Даму с камелиями», зритель буквально погружался в мир чувств и изысканной красоты. На сцене среди прекрасных вещей, подобно музыкальной пьесе с пленительным ритмом, гармонично и целомудренно воспевалась запретная любовь, трагическая история умирающей женщины и ее молодого возлюбленного.

Помню темную винтовую лестницу в центре сцены, уходящую вверх, тяжелые спадающие ткани, драпирующие кулисы, негромкую речь героев, их скользящие движения, задушевность и чистоту. В страшные сталинские времена этот неожиданный спектакль был отрадным погружением в мир прекрасных чувств, любви и светлой грусти. Думается, ставя пьесу, режиссер сам наслаждался поэтической и возвышенной атмосферой. Ведь большинство его постановок были окрашены в трагические тона, полны сумрачных настроений, образов безумия, смерти, гибели.

В свое время Вахтангов, горячий почитатель Мейерхольда, сказал, что «Мейерхольд дал корни театрам будущего». Действительно, влияние гениального режиссера на мировой театр XX века трудно переоценить. Он, в сущности, снабдил свое столетие особым театральным языком так же, как Кандинский определил язык живописи и графики нашего времени. Я люблю картины Кандинского, хранившиеся в запасниках музеев Советского Союза и, увы, редко извлекавшиеся оттуда. Они полны музыки и смысла. Но многие последующие творения художника, сделанные циркулем и линейкой, всего-навсего дизайны. И сейчас мир наполнен сотнями тысяч таких «Кандинских». Это уже не искусство, а лишь формальное сходство.

Так же и Мейерхольд породил множество последователей, идущих по пути, проложенному мастером, — последователей, творящих театр. Но одновремен-

но он возбудил и продолжает возбуждать великое множество подражателей, занимающихся формальными манипуляциями, ничего общего не имеющими с искусством. Ибо сила Мейрхольда была прежде всего в неукротимости и мягкости его неповторимого дара.

*Лондон, 1987 г.*

ΓΛΑΦΑ

XIII



Монахов в роли Годуна

## Николай Монахов

Удивительной магией обладал театр в 30-е годы.

В страшной атмосфере сталинского террора, в холодном дневном Ленинграде, люди, живущие в постоянном страхе и напряжении, именно в театре находили кратковременное забвенье. Литература, кино, изобразительное искусство же были закованы в «прокрустово ложе» соцреализма.

Театр еще жил, еще дышал... Еще вечерами в Александринке, в Большом драматическом театре выходили на сцену замечательные русские актеры самых различных художественных направлений...

Театр заставлял людей забывать о страшной действительности, переносил их в другие времена и страны, он возбуждал в зрителях такое мощное воображение, что они за короткие часы проживали другие, более счастливые жизни... Театр был глотком свободы, источником надежды, без которой невозможна человеческая жизнь... Никогда больше и нигде не встречал я такого мощного процесса сотворчества, сопереживания, такого единения сцены и зрительного зала, такой тишины и внимания, таких чувств, таких аплодисментов, такого поклонения перед актерами!..

И хотя в эти годы я, студент Академии художеств, был увлечен скульптурой и живописью, я часто ходил в театр, и это время навсегда связано для меня с незабываемыми театральными впечатлениями.

Одно из них — Николай Федорович Монахов в роли короля Филиппа в трагедии Шиллера «Дон-Карлос». Как сейчас, вижу перед собой плотную, несколько статичную, величественную фигуру короля Филиппа. Монахову очень шел темный испанский костюм XVII века из бархата, парчи и драгоценностей, с высоким воротником. К прекрасному лицу актера подходил большой берет. Играл Монахов удивительно. Он не кричал, не повышал голос даже в самых патетических местах, ни на минуту не выходил из состояния мрачной погруженности в свои думы. У него был настолько «летающий» голос, что, даже когда он говорил почти шепотом, было слышно на пятом ярусе галерки. Таким особым акустическим свойством отличался его голос. Филипп у Монахова был внешне очень спокойный человек. Я помню только одно место в спектакле, где он нараспев громко произнес: «Крамола в Нидерландах!!!». На зал это произвело огромное

впечатление. Зрителей бросало в дрожь. «Принцесса Эболи!!!» — восклицал он при мертвой тишине в зале. Филипп—Монахов был какой-то весь заколдованный, замкнутый. Но при внешнем покое и непроницаемости зрители все время ощущали его необычную жестокость. Спектакль производил сильное впечатление. Прекрасная трагедия Шиллера, очень интересные декорации архитектора Шуко и блестящая игра актеров, особенно Монахова, неизменно вызывали восторг зрителей.

Монахов был любимцем Ленинграда! В 1936 году к его шестидесятилетию театр готовил торжественное чествование юбиляра и большую выставку, посвященную его творчеству. Я, начинающий студент Академии художеств, получил тогда совершенно неожиданный заказ — вылепить скульптурный портрет Монахова в роли Филиппа. Несколько дней я был вне себя от волнения и никак не мог начать работу. Еще несколько раз посмотрел мой любимый спектакль, стал бывать в театре днем, на репетициях, но все равно не решался приступить к лепке и часами простаивал у скульптурного станка с куском сырой глины. Наконец однажды, поздно вечером, придя домой из академии, я начал лепить портрет. Передо мной стояло лицо Монахова, которое я видел множество раз и на сцене, и в жизни. (Кстати, роль Филиппа Николай Федорович играл почти без грима.) У него была большая костистая голова с выпуклым упрямым лбом. Глаза Монахова с тяжелыми веками смотрели вниз — такие глаза мой друг кинорежиссер Эрмлер называл «собачьими», и это придавало его лицу особое выражение. У него был довольно острый нос и большие плотоядные губы, окантованные, как говорят скульпторы, «тесьюмой». В общем, очень «скульптурное» лицо. Портрет я лепил большой, в полторы натуры и, когда подготовительные работы были завершены, продолжал лепить уже в закрытом вестибюле Ленинградской филармонии, потому что студии в то время у меня еще не было. В вестибюле стояли сырость и холод, у меня сильно болели ноги, но я все-таки решился пригласить Монахова и однажды попросил, чтобы он посетил меня. Николай Федорович сразу согласился. Он несколько раз приходил ко мне. Очень хорошо помню, как он входил в темноватое помещение вестибюля, большой, величавый, медленный, снимал пальто и садился в старое плетеное кресло, которое при этом поскрипывало. Я лепил его портрет, внимательно всматриваясь в необыкновенное лицо, и при этом мы часто беседовали. Вернее, говорил он, а я только иногда спрашивал или бросал короткие

реплики. Рассказывал он очень интересно, говорил тихо, но помещение вдруг делалось высоким, большим и все наполнялось звучанием его удивительного голоса. Он любил вспоминать свою юность, когда был опереточным актером и одно время «лапотником». Помню, я спросил: «А что такое, Николай Федорович, лапотник?»

«Нас, — ответил он, — была тройка. — Он назвал еще двух артистов, имен которых не помню. — Мы выступали в кабаках, в ресторанчиках, и я под балладой сочинял куплеты и пел их».

Играть драматические и трагические роли Монахов начал уже после революции, и это было связано с созданием в 1919 году Большого драматического театра имени Горького. Основали этот театр с большим энтузиазмом Луначарский, Горький, Андреева, Блок, Монахов и другие. Назывался он тогда Театр Драмы и Революции и располагался в здании бывшего театра на Фонтанке. И именно тогда на сцене этого театра, в трагедии Шиллера «Дон-Карлос», в роли короля Филиппа, родился замечательный трагический актер Монахов.

В те давние годы Николай Федорович много общался с Александром Блоком. Видимо, великий русский поэт и его трагическая судьба произвели на Монахова большое впечатление. Иногда в наши короткие встречи Монахов вспоминал Блока, читал его стихи, вернее, произносил нараспев какие-то короткие стихотворные строчки то из «Двенадцати», то из «Снежной маски», при этом голос его звучал как-то совсем приглушенно, а большие руки лежали неподвижно на коленях. Я чувствовал, что, читая стихи Блока, Монахов думал о чем-то своем, личном.

Однажды он вдруг, прямо глядя на меня, спросил: «Читали «Розу и Крест»? Загадочная драма... Почему-то Блок в эти годы для меня был именно автором «Розы и Креста». — Потом, помолчав, добавил тогда непонятную для меня фразу: — Революция поглотила его!».

Много, много позже, через несколько десятков лет, увлекаясь Блоком, я изобразил позднего Блока в портрете, который назвал «Роза и Крест». Я писал эту вещь, вспоминая слова Монахова, пытаюсь их расшифровать.

Скоро бюст Монахова был завершен и экспонировался на его юбилейной выставке. Помню, очень известный в то время советский художник Исаак Бродский хорошо отозвался о моей работе. (К сожалению, бюст этот не сохранился, но один из отливок находится в театральном музее в Ленинграде.) Свидания наши с Монахо-

вым в вестибюле филармонии прекратились, и больше я с ним не встречался, хотя на сцене видел его еще много раз.

Монахов много и плодотворно играл в театре, в пьесе Лавренева «Разлом», Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони и многие другие роли классического и советского репертуара.



Распутин. 1966.  
Х., м. 135x65

Сильное впечатление произвел он на меня в роли Ричарда Третьего в великой трагедии Шекспира. С большим горбом, сильно хромая, Монахов—Ричард зловеще двигался на сцене среди мрачных средневековых бастионов. (Художник спектакля Александр Тышлер повторил потом эту интересную мысль в оформлении «Короля Лира» в театре у Михозлса.) Играл Монахов в своей обычной сдержанной манере, достигая весьма скудными средствами язвительной выразительности. Образ злодея в исполнении Монахова был не только грандиозен и символичен, но и на редкость достоверен. Кстати, другой прекрасный актер театра — Сафронов, который иногда заменял в этой роли Николая Федоровича, строил образ Ричарда еще более сдержанно и скрытно. Вероломство и злодейство Ричарда в его исполнении до конца спектакля были скрыты под самыми различными масками. Когда я лепил бюст Сафронова в этой роли, не раз поражался его мастерству, умению создать многоплановый характер.

Монахов—Ричард, несомненно, вызывал у современников конкретные жизненные ассоциации. Ричард своим мастерством, вероломством, жестокостью напоминал Сталина. Известно, что тиран не любил эту пьесу

Шекспира, может быть, не лишены основания слухи, что гениальный русский актер Монахов был отравлен. По официальной версии, в 1936 году он был найден мертвым утром в постели, у себя на даче.

Истина навсегда скрыта от нас. Но, так или иначе, мрачная тень Сталина легла и на его судьбу. Незадолго до смерти Николая Федоровича была арестована и расстреляна как шпионка его любимая жена, очень красивая, несколько экстравагантная женщина, которую часто можно было увидеть гарцующей на хорошем рысаке.

Монахов тяжело переживал гибель жены, мало играл, вскоре умер.

Но в эти последние годы он сыграл еще одну, запомнившуюся мне роль. В 20-е годы в популярной газете «Вечерний Ленинград» начали печататься якобы найденные дневники Вырубовой, фрейлины последней русской императрицы Александры Федоровны. Газета расхватывалась, за ней стояли очереди. Вся эта «мистификация» в то время представлялась достоверной. Авторы этой явной фальшивки — Алексей Толстой и историк-драматург Щеголов — получили заказ «сверху». Они неплохо вели свое дело и лихо выполнили задание. С неменьшим успехом шла несколько позже пьеса этих же авторов, которые не брезговали ничем, под названием «Заговор императрицы».

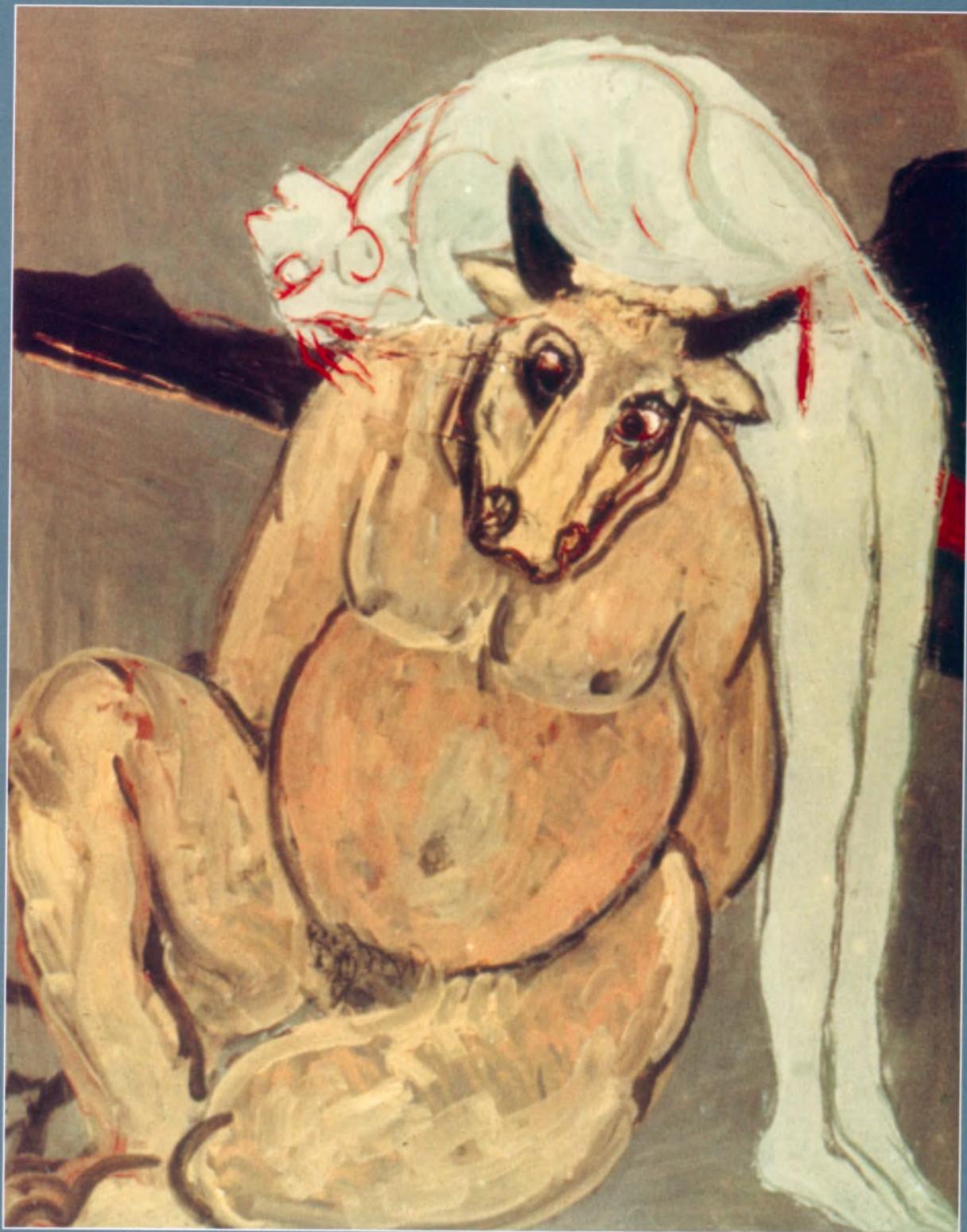
Пьеса эта, тоже сделанная умелыми руками, была отвратительна. Главную роль Распутина в спектакле, поставленном в Большом драматическом театре, играл Монахов. Распутин—Монахов как бы сошел с картины Сурикова «Утро стрелецкой казни». Он бывал страшен в трагические моменты по роли и был неизмеримо выше пьесы. Характерно по-мужицки чесал он свою спину. Спина Распутина в этом спектакле была вообще удивительно выразительна. Монахов часто обращался к зрителю спиной. Умение артиста «играть спиной», сделать понятными и выразительными многочисленные немые сцены, когда зрители не видели его лица, вызывало восхищение. Образ Распутина в спектакле в исполнении Монахова звучал трагически. Это было неожиданно и смело. Много лет спустя, в 60-е годы, я как-то зашел в Большой драматический театр на Фонтанке. Там были уже совсем другие спектакли, и актеры другие, и общая атмосфера другая. И хотя театр пользовался большой полярностью, для меня он стал чужим.

Я зашел в антракте в музей театра и стал рассматривать старые фотографии, афиши, макеты декораций. Прошлое нахлынуло на меня с такой силой,

что я не вернулся на спектакль, а провел долгое время в музее. Меня поразила фотография Монахова в роли Распутина. Я вспомнил очень ясно весь этот спектакль и, главное, Распутина—Монахова. С тех пор, как я видел этот спектакль, прошло тридцать лет, но все запомнилось мне с необычайной силой. В эти дни я написал портрет Монахова в роли Распутина. Этот портрет для меня не только воспоминание. Нет! Я как-то по-новому понял и личность Распутина, и многое другое, связанное с историей России.

ΓΛΑΒΑ

XIV



Жертвоприношение Минотавру

## *Замыслил я побег*

(Владимир Яхонтов)

Помню, как я впервые увидел Владимира Яхонтова. Я сидел, примостившись где-то сбоку, в дальних рядах уютного зала Ленинградского центрального лектория на проспекте. Несмотря на июльскую жару, помещение было переполнено до отказа. Тогда, в 1937 году, превосходный чтец Владимир Яхонтов с его театром одного актера «Современник» пользовался огромной популярностью. Попасть на концерт Яхонтова было не так-то просто, и меня в тот вечер пригласили мои друзья по Ленинградской академии художеств.

Неожиданно, без всякого объявления, на эстраду быстрой, какой-то летящей походкой вышел высокий, очень красивый, хорошо одетый человек. Это был Яхонтов. Меня поразила его редкая для тех времен особенная элегантность. Зал разразился аплодисментами и сразу затих в ожидании. Помню, как Яхонтов легко и округло поднял руку, скользящим движением откинул со лба свои волнистые светлые волосы, слегка закинул голову назад и, полузакрыв глаза, замер на одно короткое мгновение, словно готовился к прыжку в неизвестность. И... зазвучали стихи Пушкина. В этот вечер Яхонтов читал «Евгения Онегина». Голос, подобный хорошо отлаженному музыкальному инструменту с множеством оттенков и нюансов, заполнял весь зал. И пушкинские ямбы в исполнении Яхонтова были понятны, доступны каждому и одновременно ослепляли своей поэтической красотой. Читал он виртуозно, иногда с легкостью двигаясь по сцене, порой деталью, намеком, тембром голоса, жестом изображая героев пушкинского романа. Это было не просто чтение, а настоящий театр, театр одного актера — жанр для тех времен в достаточной степени новый и интригующий.

В то время Яхонтову было тридцать восемь лет. Позади остались занятия во 2-й студии Московского художественного театра, в студии театра имени Вахтангова, несколько лет работы под руководством Мейерхольда в его театре. Однако свой жанр чтеца, свой путь в искусстве, Яхонтов определил очень рано, в начале двадцатых годов, и следовал ему неуклонно до конца жизни.

Яхонтов дочитал «Евгения Онегина», и зал разразился громкими аплодисментами. Некоторое время чтец стоял на эстраде, принимая аплодисменты, а потом улыбнулся, поднял руку, зал затих, и он громко объявил: «Владимир Маяковский, «Юбилейное».

В ту пору Маяковский для многих являлся кумиром, любимым поэтом, и стихи его постоянно звучали в концертах. Яхонтов тоже любил читать его стихи. Конечно, он не раз видел, как читал сам поэт.

Читая Маяковского, Яхонтов совершенно преобразился. И без того высокий, он как-то сделался еще выше, мощнее, в его легкой стройной фигуре появились тяжеловесность и огромность. Широкие плечи, гордая неукротимая голова, упрямо сжатый рот!.. Ну прямо живой Маяковский, хоть отливай из бронзы и ставь на площадь! Глаза у Яхонтова как-то потемнели, и легкие руки его, еще несколько минут тому назад поражавшие меня своей изысканностью, рубили воздух в такт громящему ритму стихов:

Нами лирика в штыки  
неоднократно атакована,  
Ищем речи точной и нагой,  
Но поэзия — пресволочнейшая штуковина  
Существует и ни в зуб ногой!

Когда смолкли аплодисменты, Яхонтов, вернувшись в свой прежний облик, пошел к краю эстрады и, глядя пристально в зал своими светлыми глазами, почти без интонации, с какой-то затаенной душевной болью прочел пушкинское стихотворение:

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.  
Летят за днями дни, и каждый день уносит  
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем  
Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем.

На свете счастья нет, но есть покой и воля,  
Давно завидная мечтается мне доля —  
Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Когда он кончил, в зале повисла тишина. Уж очень неожидан был контраст между громяющим стихом «горлана» и «бунтаря» и пушкинской элегией...

И наверное, чтобы разрядить эту недоуменную паузу, эту лирическую погруженность, Яхонтов расправил плечи и голосом сильным и властным прочел тысячекратно издаваемое, цитируемое и читаемое:

Я достаю из широких штанин  
Дубликатом бесценного груза:  
Смотрите, завидуйте, я  
Гражданин Советского Союза...

Разумеется, после «Стихов о советском паспорте» последовала положенная в этом случае порция аплодисментов. И все-таки уверен, что после светлой пушкинской лирики все ощутили в поэтических громаханиях Маяковского нечто кощунственное, двусмысленное, режущее слух! Я подумал, может быть, Яхонтов умышленно вызвал этот эффект?! Все возможно!

В артистическую я пробрался, безжалостно работая локтями. Через головы многочисленных поклонников я обратился к Яхонтову, который щедро раздавал автографы:

— Владимир Николаевич... Я работаю над бюстом Маяковского... Пожалуйста, попозировьте мне немного... ну, час-другой — не больше.

Видно, на лице моем было отчаянье. То ли Яхонтов поразился моей прыти, то ли необычность просьбы его заинтересовала, но он спросил меня:

— А вы кто?

— Студент Академии художеств... Скульптор. Всего на час-другой...

Я думал, что Яхонтов откажет, но он сказал:

— Хорошо. Согласен. Телефон у вас есть? Запишите. Я позвоню, когда буду в следующий раз в Ленинграде.

Вне себя от счастья, даже не попрощавшись, я помчался через ночной Ленинград к себе домой, на Петроградскую сторону. В свои двадцать с небольшим лет я был увлечен поэзией Маяковского, постоянно твердил его стихи, мне импонировала сама личность поэта, его темперамент, воинственность, театральность его облика, его словно созданное для скульптуры лицо. Даже самоубийство Маяковского, которое в то время никто не мог объяснить, импонировало мне. Как и большинство моих современников, я не понимал (а Маяковский это, кстати, понимал), что вне советской власти, вне этой системы, какой бы она ни была и какой бы ни стала, вне

этой единственной своей принадлежности он вообще не существует как поэт и личность.

«Я ни одной строкой не могу существовать при другой власти, кроме советской власти, — говорил сам Маяковский. — Если вдруг история повернется вспять, от меня не останется ни строчки, меня сожгут дотла».

Сейчас, читая эти строчки, я поражаюсь, как же прозорлив был поэт!!! Но в то время, в страшные тридцатые годы сталинского террора, десятки миллионов безвинных людей томилась в ГУЛаге, а мы бодро маршировали по улицам, пели песни Дунаевского и захлеб упивались Маяковским — поэтом без концепции, без убеждений, без духовной родины, тяжелым, мрачным человеком, циником и разрушителем. Но это было время великих заблуждений, массового гипноза. Прозрение к нам пришло намного, намного позже...

После того памятного июльского концерта 1937 года и встречи с Яхонтовым я очень ждал его нового приезда в Ленинград. Время шло быстро — занятия в академии, увлечения, новые друзья, концерты. И все-таки бюст Маяковского не давал мне покоя. Однажды глубокой осенью, когда я вернулся поздно вечером из академии домой, мама сказала, что мне звонил Яхонтов и просил передать, что он в Ленинграде, остановился в гостинице «Астория» и ждет меня завтра утром.

Я плохо спал ночь и рано утром — еще не рассвело — взял бумагу, пластилин, уголь и пешком отправился в «Асторию». Шел легкий снежок, и снежинки, оседая на темном асфальте, таяли. В туманном рассвете громоздился темный силуэт Исакиевского собора, вода в Неве была неподвижной и застывшей, ранние трамваи, грохоча, дребезжали на стрелках. Я зашел в «Асторию» — в те далекие времена в гостиницу вход разрешен был только по пропускам, — сел в удобное кресло и стал ждать. Когда стало совсем светло, я постучал в номер Яхонтова. Он встретил меня приветливо, с улыбкой, как старого знакомого, и опять поразил своей внешностью: широкие серые брюки из тонкой шерсти, ослепительно белая рубашка, жилет, стягивающий в талии его стройную фигуру. Яхонтов был красив, но, когда я встретился с его глазами, увидел их близко, меня поразила застывшая в них тоска, какое-то затравленное выражение. Я разложил бумагу, достал карандаши, стал делать наброски, потом взялся за пластилин. Яхонтов сел на диван и взял книгу.

— Ну, вы рисуйте, а я пока почитаю. Надо учить Достоевского «Белые ночи». Скоро премьера!

И он углубился в чтение. Однако скоро отложил книгу, начал расспрашивать меня о моей жизни, о занятиях в академии художеств.

— Где вы родились? — спросил он.

Я ответил, что в Белоруссии, недалеко от Витебска.

— Да?! Значит, мы почти земляки. А я в Седлице. Слышал о таком польском городке? — спросил он.

Я, конечно, не знал о существовании этого города и, разумеется, не знал тогда, что через несколько лет пути войны приведут меня в этот город, на родину Яхонтова.

Я лепил и наблюдал пристально за Яхонтовым, смотрел в его одухотворенное интеллигентное лицо, ловил в глазах щемящую тоску, и облик Маяковского постепенно расплывался, исчезал — передо мной сидел совсем другой человек. Я был в отчаянии... Что же делать? Как лепить бюст Маяковского? Наконец я решился и попросил Яхонтова:

— Владимир Николаевич, пожалуйста, если можно, почитайте Маяковского, хоть вполголоса.

Яхонтов посмотрел на меня:

— Любите Маяковского?

И, не дождавшись ответа, задал еще один вопрос:

— Разве я на него похож? Неужели?

Я не знал, что отвечать. В эти минуты он совсем не походил на моего любимого поэта. Пока я размышлял, Яхонтов начал, словно беседа сам с собой:

— Маяковского люблю ли? Не знаю. Но ближе другое — Достоевский, Пушкин «Медный всадник», «Онегин», лирика, конечно.

Подойдя к большому окну, Яхонтов посмотрел на памятник Николаю Первому, на падающие крупные хлопья мокрого снега и тихо проговорил несколько строчек того самого пушкинского стихотворения, которое так поразило меня в тот вечер:

На свете счастья нет, но есть покой и воля,  
Давно завидная мечтается мне доля!..

— Вы любите это стихотворение? — спросил я.

— Да! Но оно из тех, что ранит сердце.

Яхонтов так и сказал «ранит сердце». Я хорошо это запомнил.

— Хорошее стихотворение, — подтвердил я, думая о своей скульптуре, и с самоуверенностью молодости добавил: — Маяковский доходчивее.

Яхонтов улыбнулся:

— Что ж! Раз так — давайте почитаем Маяковского.

И громко, снова преобразившись, он начал читать поэму «Во весь голос»:

Слушайте, товарищи-потомки,  
Агитатора, горлана-главаря.  
Заглуша поэзии потоки,  
Я шагну через лирические томики,  
Как живой с живыми говоря.

Я слушал его, лепил, лихорадочно рисовал его в профиль, в фас, стараясь не упустить ничего...

Всю зиму я работал над бюстом поэта, пользовался, разумеется, и его смертной маской, снятой скульптором Меркуровым, и фотографиями Маяковского, и набросками, сделанными мною с Яхонтова. Наконец летом я закончил бюст Маяковского размером в две натуры. В эти дни ко мне в студию пришел директор Ленинградского литературного музея Матвей Матвеевич Калаушин — человек, любящий искусство и понимающий его. Ему понравился бюст Маяковского, но в связи с тем, что в советском искусстве это было одно из первых скульптурных изображений поэта, потребовалось показать мой бюст для утверждения директору Пушкинского дома Лебедеву-Полянскому. Имя это мне показалось знакомым. Скоро я вспомнил, что после революции возникло издательство «Книгу в массы», эмблемой которого было изображение рабочего и крестьянки с открытой книгой в руках. На очень плохой серой бумаге выходили произведения Пушкина, Некрасова, Белинского, а на первом листе обычно стояло — «Разрешено к печати» и подпись: «Комиссар правительственной комиссии по печати Лебедев-Полянский». Этот человек, большевик с 1902 года, сотрудничавший с Лениным и чудом уцелевший в сталинские времена, хорошо знал Маяковского. Он должен был оценить и утвердить бюст поэта. В раннее июльское утро я шел по Невскому, направляясь к Европейской гостинице, где меня ждали Калаушин и Лебедев-Полянский. Невский был пуст, поливочные машины смывали ночную пыль с мостовых и тротуаров.

Из Европейской гостиницы в условленное время вышел невысокий человек в потрепанном костюме и представился — Лебедев-Полянский. У него была седая борода клинышком, очки и интеллигентное лицо. Матвей Матвеевич познакомил нас, мы сели в такси и поехали ко мне в мастерскую. Лебедев-Полянский был очень образован, вежлив и прост в обращении. Он внимательно осмотрел бюст Маяковского, одобрил его, рассказывал много о Маяковском. Помню, как, изображая поведение поэта на диспуте, Лебедев-Полянский выхватил из кармана свой старый кошелек и, держа его, как пистолет в руке, нацелил дулом в публику. Это была одна из типичных шуток Маяковского. Впрочем, тогда все по этому поводу смеялись.

Бюст Маяковского моей работы был водворен в нишу на центральной лестнице Пушкинского музея. Я был очень горд и часто тайком приходил любоваться своим созданием.

Вот однажды, то ли солнце так ярко светило из окна, то ли я по молодости лет решил поэкспериментировать: никого не спросив, я пришел с ведерком и выкрасил бюст поэта в зеленый цвет. На мое горе, в то время музей посетил весьма почтенный ученый, академик Орлов — человек, страстно увлеченный лингвистикой, большой специалист по древнерусскому языку. Он написал интересную книгу «Древнерусская литература», и его перу принадлежало исследование о «Слове о полку Игореве».

Орлов был старый, тучный человек с добрыми, выцветшими от возраста глазами, которые смотрели на меня из-за старых стекол очков. Одет он был в холщовую толстовку, какие-то мягкие полудомашние туфли. Орлов в ужасе посмотрел на меня, красящего бюст Маяковского в зеленый цвет, поспешил в канцелярию музея.

«Какой-то хулиган красит бюст Маяковского чернилами», — заикаясь от волнения, пролепетал он.

Разумеется, бюст сняли. А я еще долго казнил себя за это ребячество.

Все предвоенные годы передо мной мелькало в печати и на тумбах имя Яхонтова. Я не мог забыть этого прекрасного чтеца. Кроме того, его облик все-таки по-прежнему был связан для меня с образом Маяковского. Совсем перед войной я побывал еще на одном его концерте в Ленинграде, в маленьком эрмитажном театре. Прошло совсем немного лет после наших встреч, но, когда Яхонтов вышел, я сразу увидел, он изменился. Волосы у него поредели и были гладко зализаны, скулы резко обозначились, а глаза на исхудавшем лице были тревожными и лихорадочными. В этот вечер он читал с тонким и изящным юмором пушкин-

ского «Графа Нулина»), потом стихи Есенина, Маяковского. Но не было в его исполнении какого-то внутреннего восторга, горения, которые в сочетании с филигранным мастерством всегда так поражали. Но у публики он по-прежнему вызывал бурю эмоций и вполне заслуженный восторг. Он читал на бис многое, но стихотворений Пушкина не читал. Вряд ли это было случайностью. Ведь программы концертов и очередность исполнения тех или иных произведений всегда тщательно продумывались, выверялись Яхонтовым. И следовал он этим программам неукоснительно. Концерт, как всегда, имел большой успех, но за кулисы к Яхонтову я почему-то не пошел.

Скоро началась война. Отправляясь на фронт, я взял в свою полевую сумку «Гамлета» Шекспира в великолепном переводе Пастернака и томик стихов Маяковского — «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»... В такие минуты жизни удобно расставаться с юношескими увлечениями...

В конце войны, в феврале 1945 года, меня — артиллерийского офицера — отправили с Северного фронта на 1-й Белорусский фронт, и я должен был присоединиться к своей части на станции Мензежец. В старой выгоревшей гимнастерке, кирзовых сапогах и залатанной шинели, я отправился в этот нелегкий поход. На поезде до Бреста, потом на попутных машинах я пробирался вперед, пытаюсь догнать свою часть. Это было очень трудно. 1-й Белорусский фронт, почти не встречая сопротивления врага, стремительно двигался на Запад, приближаясь к границам Германии. Где-то в первых числах марта, к вечеру, на попутной машине я добрался до небольшого польского городка. Темнело.

Я шел по средневековым узким улочкам, мимо маленьких деревянных домишек с закрытыми ставнями, в которых мелькал иногда слабый свет самодельных светильников, мимо шинка, кладбища со свежими крестами. Я шел и никого не встречал на улицах с неубранными сугробами желтоватого мартовского снега. Я не знал, что мне делать и где провести ночь, прежде чем двинуться дальше на Запад. Наконец, я остановился около одного из небольших домов и робко постучал в двери. К моему удивлению, где-то в закрытых окнах мелькнул свет, раздался звук отпирающейся щеколды, и дверь открылась.

На пороге стояла молодая, удивительно красивая женщина с грудным ребенком на руках и вопросительно смотрела на меня. Я оторопел, глядя на лицо этой польки, слегка бледное, с прекрасным овалом, с чуть косящими большими дымчато-серыми глазами — это было настоящее лицо мадонны, прекрасное и чистое, та-

кое неожиданное в этом грязном городке, растерзанном годами войны, нашествий и лишений. Несколько мгновений длилось молчание, а потом я заговорил, как умел, по-польски, объяснив, кто я и как здесь очутился. Женщина выслушала меня, приветливо улыбнулась и пригласила войти.

«Садитесь, пан, подержите моего маленького — будем снедать», — сказала она и стала накрывать на стол. Мы молча поели при свете коптилки. Я исподволь, незаметно любовался ее прекрасным лицом. Мне хотелось запомнить польскую донну и нашу необыкновенную вечернюю трапезу. «Что это за город?» — спросил я. — «Седлец», — ответила мадонна (я так и не узнал ее имени). — «Седлец?!» — я не мог сразу вспомнить, почему мне было так знакомо это название. «Седлец!!» — мучительно напрягал я память, но все напрасно. И только когда я лег на лавку, уткнулся лицом в большую подушку с надетой на нее вылинявшей ситцевой наволочкой и накрылся шинелью, я вдруг вспомнил: это город, в котором родился Яхонтов!

За деревянной перегородкой поскрипывала колыбель, моя польская мадонна тихо напевала что-то своему ребенку. Я вдруг необычайно ясно вспомнил лицо Яхонтова, его стройную фигуру, его тревожные глаза, его прекрасный голос, стихи, которые он читал. И в эти минуты в маленьком польском городке — островке тишины среди бушующей войны, в городке, где он родился, я вдруг понял его тоску, его стремление к тишине, покою, свободе. И как-то по-особенному тогда зазвучали в моей душе неожиданно воскресшие в памяти слова пушкинского стихотворения, которое так любил Яхонтов:

На свете счастья нет, но есть покой и воля,  
Давно завидная мечтается мне доля —  
Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег...

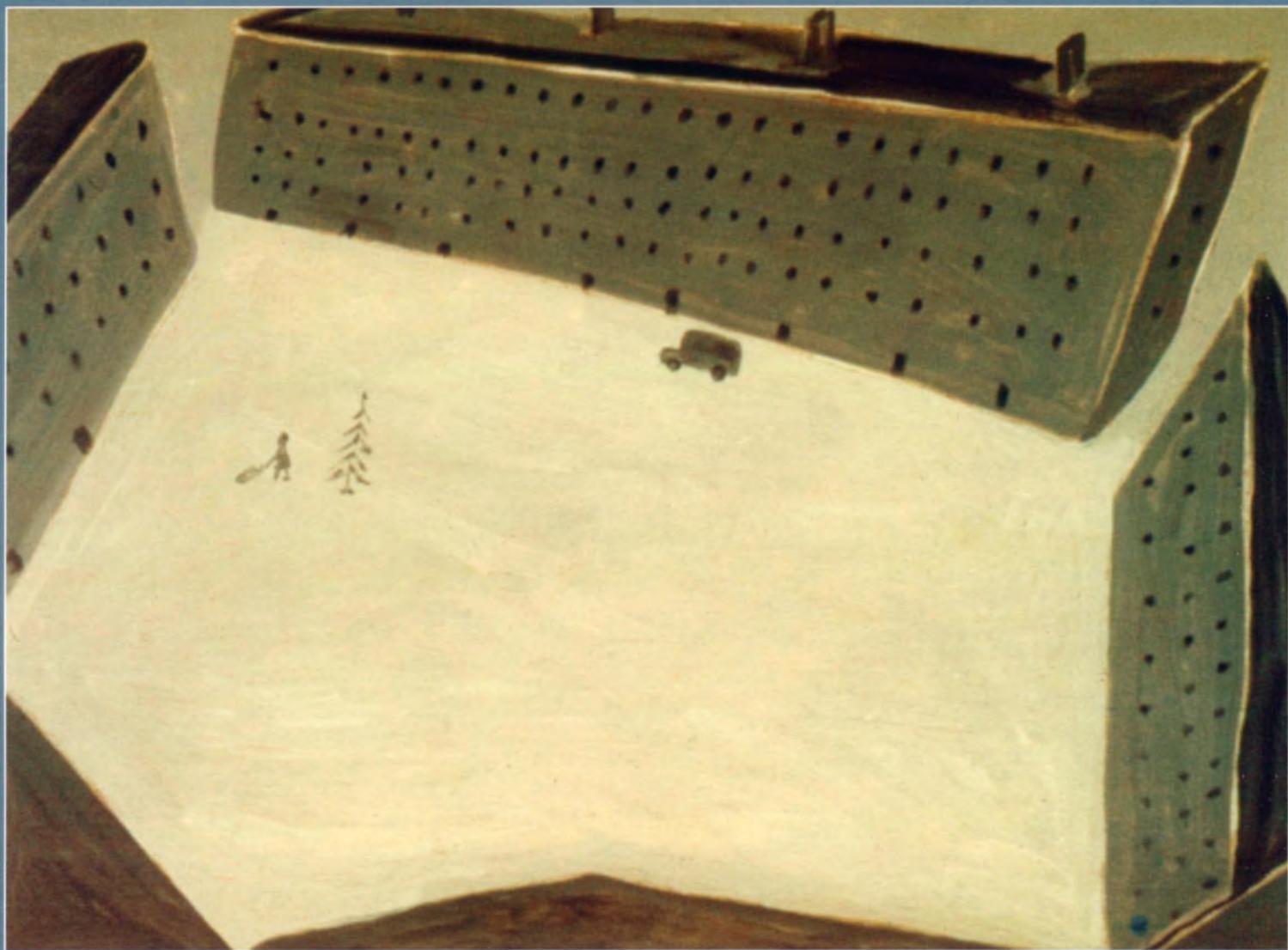
Скоро я заснул. Под утро я слышал сквозь сон, что в дом пришли какие-то люди. Хозяйка им что-то шептала обо мне. Я так никогда и не узнал, что это были за пришельцы и что хотели они от меня, невооруженного советского офицера. Может быть, моя польская мадонна в ту ночь в Седлеце спасла мне жизнь?!

Вернувшись после окончания войны в Ленинград, я узнал, что в июле 1945 года Владимир Николаевич Яхонтов покончил жизнь самоубийством, бросившись

в пролет лестницы многоэтажного дома. О причинах его смерти ходили разные слухи. Я не узнал, где похоронили Яхонтова. Слишком много смертей я видел в своей жизни, слишком много в России могил остались безымянными. Но Яхонтова я иногда вспоминал, рядом с ним неизменно возникают образы Пушкина и Достоевского. Да... Пушкин, Маяковский, Яхонтов... возникали передо мной эти трое, разумеется, несравнимые ни по масштабам, ни по степени дарования, ни по характерам. Никакого иного сходства между ними нет. Впрочем, может быть, и есть. Конечно, есть. Одно сходство, характерное для всех людей вообще: извечное, рано или поздно приходящее к человеку стремление к душевному покою, самоуглубленности, свободе. Для Яхонтова, как и для многих, очень многих моих соотечественников, это стремление, это пушкинское «замыслил я побег»), стало побегом в смерть.

ΓΛΑΒΑ

XV



Черный воронок

## Чувелла о сапогах

В тридцатые годы зимы в Ленинграде были долгие, очень холодные, с колючими ветрами и снегопадами... Помню, в один из студеных декабрьских дней 1934 года вышел экстренный выпуск газет с черной каймой, с портретом улыбающегося Кирова на первой странице и известием о зверском убийстве этого руководителя ленинградских трудящихся. В убийстве обвинялись «проклятые отщепенцы», «троцкистско-зиновьевское отребье». Со всех полос газет кричали страшные слова: «Раздавить и уничтожить гадов!» Начались бесконечные митинги на заводах и фабриках, в учреждениях, школах, институтах. Все они кончались теми же призывами: «Раздавить, уничтожить...» Я хорошо помню этот декабрь... Светало, как обычно, лишь в 10 утра, а в 3–4 часа уже темнело, и зажигались огни трамваев и окна домов. С неба сыпалась колючая изморозь, замороженный дождь. Холодная сырость проникала сквозь наши бобриковые пальто, дырявую обувь, толстые стены домов. Забравшись в сумерках в мою полутемную комнату, закулив папиросу, я чувствовал себя отгороженным от мира и погружался в невеселые размышления...

Город жил лихорадочной, тревожной жизнью. Стали пропадать люди... Десятки, сотни, тысячи исчезали бесследно. Многие не спали ночами. «Черные вороны» каждую ночь кружили по городу, хватая ни в чем не повинных людей. Исчезали и ораторы, недавно так воинственно выступавшие на митингах и призывавшие к убийствам. Жить стало еще страшнее. Террор давно стал почти бытом, но такого неистового террора мы еще не испытывали.

В эти дни мне на работу позвонил мой знакомый — инспектор оркестра Ленинградской филармонии Лев Юхнин — и попросил помочь отправить пюпитры и инструменты музыкантов оркестра в Таврический дворец. Я бросил все дела и поехал в филармонию. Мы быстро нагрузили машины и отправились к Таврическому дворцу, который весь был оцеплен конной милицией. Какие-то подозрительные типы в кожаных тужурках шныряли вокруг. В воздухе, в этой таинственной тишине вокруг было какое-то особенное напряжение. В белокаменном зале, куда нас провели, было пусто. Огромные хрустальные люстры и колонны были затянuty черным крепом. Я сразу увидел высокий красный постамент, на котором стоял гроб с телом убитого Кирова. У меня были зоркие молодые глаза, и, хотя мертвец был тщательно

загримирован, я увидел след пули, которая прошла через правый висок и вышла почти у левого глаза.

Мы быстро расставили пюпитры и инструменты туда, где нам указали, вошли музыканты, дирижер взмахнул палочкой, и зазвучала траурная музыка Бетховена, Чайковского, и в тот же момент появился Сталин в сопровождении своих соратников. Меня поразило его поведение. Поднявшись по ступенькам на постамент, Сталин быстро подошел к изголовью убитого Кирова, посмотрел на него, будто хотел убедиться, что он мертв, и потом так же быстро отошел и, отвернувшись, встал к убиенному спиной...

Музыка наводила на всякие размышления. Я почему-то вспомнил висящую в Академии художеств копию картины Делароша «Оливер Кромвель у гроба убиенного им короля Карла». На полотне Кромвель, подняв крышку гроба, внимательно, даже с каким-то состраданием разглядывает убитого... Раздумывая о картине, я не заметил, как по чьему-то сигналу в зал стали медленно входить колонны людей, пришедших проститься с Кировым. Это была медленно текущая, безмолвная толпа, в которой трудно было различить лица. Впрочем, я не обращал на идущих внимания. Я был весь поглощен Сталиным. Так близко я видел его впервые. Он был невысок ростом, без «тараканьих усищ» и без начищенных голенищ. На его сером лице были заметны следы оспы, черные провалы небольших глаз были без белков. Жидкая полоска седых усов скрывала очертания рта. Когда он сказал что-то стоящему рядом Кагановичу, показались два черно-желтых клыка... У Сталина был низкий лоб, высокое темя и жидкие седовато-рыжие волосы. Короткие руки он держал на животе, то и дело оглядываясь кругом, иногда бросая острый взгляд на оркестр и дирижера, а потом снова смотрел пристально на колонны людей, которые пришли проститься с Кировым. Это был бесконечный человеческий поток. Они шли и шли, а Сталин все смотрел, не отрываясь, и не уходил. О чем он думал?

Много лет спустя, вспоминая эту сцену, я представил себе, что Сталин, может быть, видел в этих идущих людях смертников, он видел их уничтоженными, убитыми, расстрелянными. И, вглядываясь в их лица, он мысленно казнил каждого... Но тогда мне было чуть больше двадцати лет, я не был провидцем и просто испытывал чувство холодного ужаса и леденящего страха. И что бы я ни думал в эти мгновения, я знал, что надо молчать.

Но в моей памяти навсегда запечатлелся этот темный поток людей и фигура Сталина в серовато-зеленом кителе с отложным воротником, в брюках того же цве-

та, заправленных в короткие голенища мягких кавказских сапог. С того места, где я стоял, сапоги эти были особенно хорошо видны: сделанные из тонкой эластичной кожи, они приняли точную форму маленькой ступни хозяина и были похожи на черные лапы животного, которыми он нетерпеливо перебирал.

Глядя на эти ноги, я невольно вспоминал запыленные высокие хромовые сапоги лежащего в гробу Кирова, которого я видел много раз при следующих обстоятельствах...

Пятьдесят лет тому назад в Ленинграде нас, семерых студентов строительного института, с дневного отделения перевели на вечернее и отправили в качестве техников-строителей на строительство Дома культуры промкооперации (теперь это Дом культуры Ленсовета) на Кировском проспекте. Каждому из нас дали секцию строительства, и нам нужно было, изучив чертежи, составить смету. Работа нам показалась интересной, и мы, встав рано утром, торопились на работу к восьми часам. Трамвая приходилось ждать долго, он всегда был переполнен, и даже зимой двери не закрывались, из-за чего в трамвае было холоднее, чем на улице. Мы ехали по Невскому, по всем центральным улицам, трамвай очень кружил и, наконец, подъезжал к нашему строительству. Здание Дома культуры сооружалось на месте бывшего Скэттинг-Ринга, где когда-то еще до войны 1914 года катались на роликах. Строила этот Ринг немецкая строительная фирма, и строила очень добротнo. Приходилось ломать старые, очень крепкие железобетонные конструкции вручную, зубилами, так как пневматических молотов не было. Это была тяжелейшая работа.

Начальник строительства Токарь — его имени и отчества никто не знал — был плотным человеком низкого роста с такими толстыми ногами, что голенища сапог пришлось расширить на два-три дюйма клиньями. Ходил он всегда расстегнутым, в поношенной шубейке с облезшим котиковым воротничком, из-под которой виднелась черная сатиновая рубашка, перетянутая на толстом животе кавказским ремешком. У Токаря была большая голова с крупным затылком в мелких завитках волос. Цвет лица у него был восковой, бритая кожа на щеках отдавала синевой, и от этого особенно выделялись его маленькие черные глаза. Шумно входя в комнату, он приближался к каждому из нас, подозрительно осматривал наши столы и говорил: «На чем сидишь?» Потом, обычно не дождавшись ответа, все так же громко, обращаясь к неизвестному оппоненту, заявлял: «Социализм без конкуренции и безработицы не построишь!» Увы! Думаю, и эти слова ему в свое время вспомнили. В один из дней после убийства Кирова он исчез навсегда...

Главным инженером строительства был обрусевший швед Александр Константинович Стэр, тоже, как и многие другие, исчезнувший навсегда в тридцатые годы. Всегда аккуратно одетый, в костюме, «при галстуке», подтянутый, малоразговорчивый, он с раннего утра до ночи сидел у себя в холодном кабинете за чертежами и на полях блокнота рисовал в раздумье бесконечные спирали. Я хорошо помню его стального цвета глаза с темными подглазницами и аккуратно зачесанные на косой пробор русые волосы. Его большие знания, внешность и врожденная интеллигентность вызывали у нас — молодых техников — восхищение. Когда мы ошибались (а ошибались мы очень часто), он добродушно, полушутливо-полуукоризненно говорил: «Опять брешете!» Мы его любили и никогда не обижались.

Дни на строительстве проходили незаметно. Обедали мы в рабочей столовке, в одном из наспех приспособленных для этого помещений. Помню, к перерыву приходила обычно моя мать с кастрюлей, я покупал несколько лишних порций кролика, мама ставила теплую кастрюлю в сетку и шла домой. Там она добавляла что-нибудь к кролику — лапшу, картошку, чтобы к вечеру был ужин.

На строительстве часто бывали простои — то не хватало кирпича, то не подвозили вовремя цемент и железо для арматуры. Подъемных кранов вообще не было, и кирпич рабочие поднимали вверх прямо на плечах, вручную.

Очень часто к концу рабочего дня на строительство приходил Сергей Миронович Киров. Он жил совсем рядом, на улице Красных Зорь, 26–28. Приходил он обычно пешком, реже приезжал на машине. Почти всегда без охраны. Обычно он останавливался на строительной площадке, где его сразу окружали рабочие и технический персонал. Киров спрашивал: «Ну, Токарь, когда дашь первую очередь? Надо бы обязательно к празднику, к седьмому ноября!» Начинался разговор, порой вялый, порой бурный, с шутливой перебранкой, иногда со взаимными упреками и обвинениями, с жалобами на трудности с рабочей силой и строительными материалами.

Киров всегда обещал во всем помочь: и в нуждах строительства, и в частных просьбах рабочих о жилплощади или врачебной помощи. Но хотя говорил он без угроз и начальственного тона, чувствовалось, что и сам он не очень верит в свои обещания, да и вправду, ему редко удавалось их выполнить.

Я всегда наблюдал за этим усталым озабоченным человеком... Был он крепок, коренаст, с сильной шеей, хорошо посаженной крупной головой и густой шевелюрой. Лицо было багрово-красное, обветренное, голос неожиданно высокий, крикливый. И хотя Киров был популярен и, несомненно, обладал известным обаянием,

глядя в его небольшие темно-карие глаза, которые пылливо выглядывали из-под круглого лба, я всегда испытывал чувство какой-то настороженности и даже недоверия к этому человеку. Причины этих чувств я тогда не пытался, да и не мог бы себе объяснить... Что скрывалось за этой кажущейся простотой? Какие тайные замыслы таил этот человек — верный сталинский сатрап? Киров принадлежал к первому поколению коммунистов, еще до сих пор, к сожалению, овеянных ложным ореолом «революционной романтики». Как бы проявил себя этот человек, встань он у власти? Думаю, ничего доброго от него ждать бы не пришлось...

Уже в те годы, а особенно позже, я часто задумывался над природой коммунизма — этой страшной болезни души и разума, которая погрузила в мрак насилия, голода и террора добрую половину человечества.

Не буду говорить о честолюбцах, злодеях и карьеристах, но я встречал немало людей, которые становились коммунистами, имея самые лучшие, порой даже патриотические (во время войны) намерения. Но даже они, заболев этой злокачественной болезнью, перерождались, не могли выбраться из мрака и ужаса коммунистических тисков.

И вот в Таврическом дворце в дни похорон, смотря на Сталина в мягких кавказских сапогах, стоящего у гроба убитого им Кирова, я вспоминал Кирова живым, в военной гимнастерке с отложным воротником и незастегнутой верхней пуговицей, в галифе защитного цвета и высоких, до колен, всегда запыленных хромовых сапогах.

А дальше события разворачивались как по нотам. Сталин любил пышно отмечать память убитых им соратников. Правительственные сообщения об увековечивании памяти Кирова выходили одно за другим. Именем убитого были названы города, поселки, колхозы. Театру оперы и балета в Ленинграде было присвоено его имя, Путиловский завод переименовали в завод имени Кирова. Улица Красных Зорь стала называться Кировским проспектом. Был создан музей имени Кирова. Поэт Николай Тихонов написал поэму о Кирове, который всегда среди нас и с нами, как и Ленин — «живее всех живых», «вечно живой». В залах ленинградского Русского музея развернулась большая выставка конкурсных проектов памятника Кирову. Лучшим из них был признан проект скульптора Томского. Он изобразил Кирова трибуном, стоящим на высоком постаменте, в макинтоше, фуражке и высоких сапогах... Памятник был торжественно открыт в 1936 году в самом заводском районе Ленинграда, на площади Стачек.

В это же время я как-то посетил Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в его новой квартире в только что выстроенном доме на Кировском проспекте для передовых деятелей культуры и знатных трудящихся. Шостакович работал тогда над своей Пятой симфонией. В этот вечер он познакомил меня с большим поклонником его музыки — маршалом Тухачевским. О Тухачевском я много слышал. Человек, который в свое время жестоко подавил в крови Кронштадтское восстание и крупные волнения крестьян в Тамбове, в эти годы был на вершине славы и власти. Он только что вернулся из Англии, где присутствовал во время коронации как почетный гость из СССР.

Тухачевский был среднего роста и к тому времени уже немного располневший. У него были синие, занимавшие пол-лица глаза, волевой подбородок с ямочкой. Нос и лоб образовывали прямую античную линию. Русые гладко зачесанные волосы уже начали седеть. Во всем облике этого умного человека, любимца женщин, знавшего несколько иностранных языков, скрипичного мастера-любителя, было что-то барственное, высокомерное и холодное, несмотря на весь его внешний лоск и воспитание.

Узнав, что я скульптор, Тухачевский заговорил о только что открывшемся памятнике Кирову. Я не мог понять, что он думает на самом деле о памятнике. Маршал был очень осторожен. Помню только одно его замечание, сказанное без определенной интонации, но в глазах его мелькнула насмешка: «Скульптору особенно удалось сапоги Кирова».

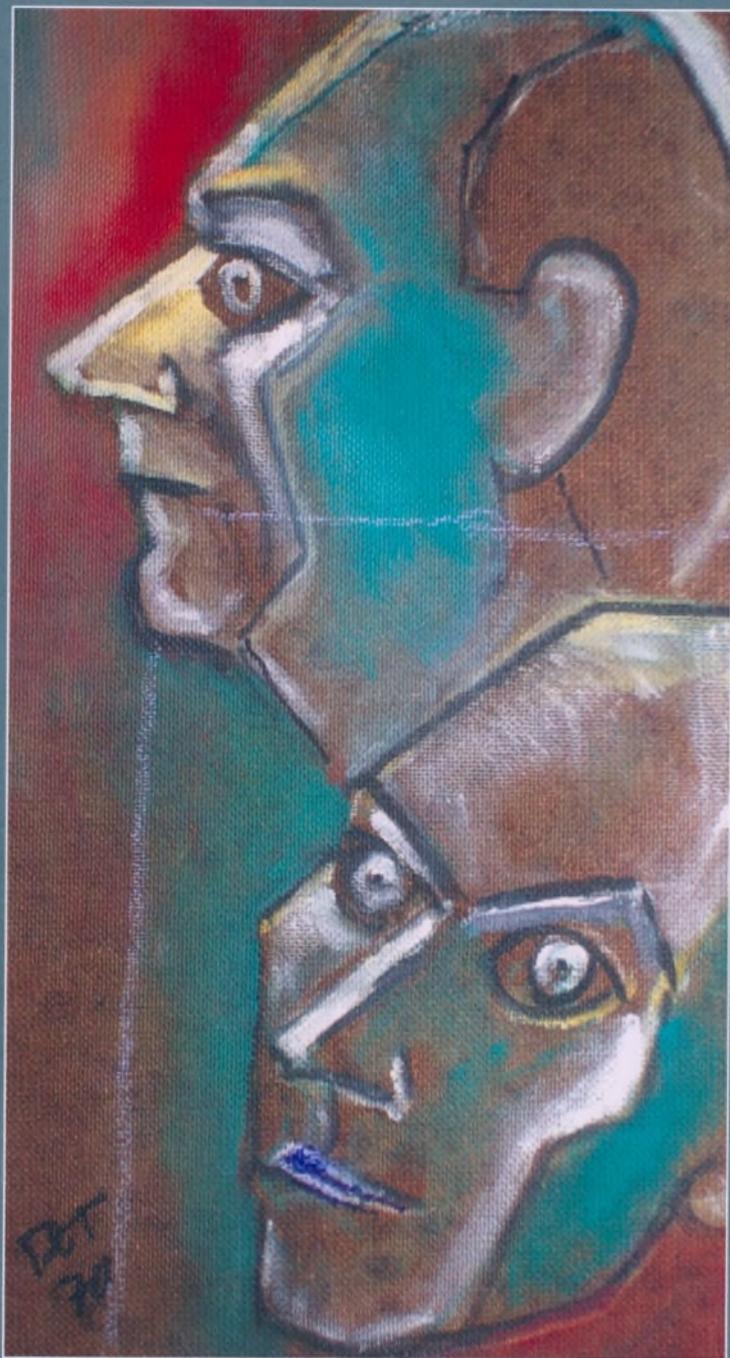
На этом разговор о памятнике прервался. Тухачевский оживленно и красочно рассказывал об Англии, о музыке, о женщинах, о скрипках — обо всем на свете. Он говорил, а я слушал и думал об его странном замечании. Я глядел на до блеска начищенные сапоги сталинского маршала и чувствовал какую-то непонятную тревогу...

Прошло совсем немного времени, и кровавая лапа Сталина обрушилась и на преуспевающего маршала... И через тюремный двор с выколотыми глазами вели на расстрел Тухачевского... босого... без сапог.

*Мюнхен, август 1984 г.*

ΓΛΑΒΑ

XVI



Н. АКИМОВ . 1990. К., м. 47x26

## Николай Павлович Акимов

«Гамлет»! Эту трагедию Шекспира знают все. Маленькая фигурка в черном плаще, мятущаяся среди враждебного мира со своими мучительными сомнениями — «Быть или не быть?» — уже несколько столетий выражала самые сокровенные раздумья, чаянья и сомнения многих поколений людей, говорящих на разных языках. Нет, вероятно, в мировом репертуаре пьесы, более популярной и загадочной, дающей повод для самых разнообразных прочтений и трактовок, чем «Гамлет».

Одного такого очень своеобразного и на всю жизнь запомнившегося мне «Гамлета» я видел в 1932 году в театре имени Вахтангова. Трагедия Шекспира была решена в комическом, даже гротескном плане. Гамлет—Горюнов (кстати, прекрасный комический актер) надевал кастрюлю на голову вместо знаменитого берета, держал в руках дохлую крысу... И другие действующие лица тоже были гротескны... Не говоря уже о том, что на сцене появлялась живая белая лошадь, на которой въезжал король. В спектакле были многочисленные пародийные турниры, поединки, потешные бои, розыгрыши, царило безудержное веселье. Казалось, режиссер — а им был Н.П. Акимов — решил разом нарушить все известные ему театральные традиции в постановке шекспировской пьесы и сделал это талантливо, остроумно, с ироническим блеском. И хотя спектакль вызвал шквал яростной критики, у зрителей он имел огромный успех.

Это была моя первая встреча с прекрасным русским художником и режиссером Николаем Павловичем Акимовым, человеком яркого и большого таланта, 85 лет рождения которого недавно исполнилось.

Наше личное знакомство состоялось в Ленинграде, где в 1935 году Акимов основал свой знаменитый театр комедии, в котором проработал, как режиссер и художник, вплоть до своей преждевременной смерти в 1968 году. Ленинградцы очень любили свой театр комедии, называя его просто «театр Акимова». Каждый спектакль в нем (особенно в предвоенные годы) становился событием, билеты достать было трудно, а посещение театра неизменно превращалось в праздник.

Репертуар у Акимова был очень интересный и по тем временам необычно смелый: «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Пигмалион» Б. Шоу, «Валенсианская вдова» и «Собака на сене» Лопе де Вега, «Дон Жуан» Байрона, «Школа злосло-

вия» Шеридана, «Опасный поворот» Пристли, прекрасные и многозначительные пьесы-сказки Е. Шварца и многое другое. Акимов ставил и русскую классическую драматургию, и пьесы советских авторов, но чаще уже не в своем театре, очевидно не желая уклоняться от строгой репертуарной линии, а во МХАТе, в театре имени Вахтангова или других. Но и пьесы Сухово-Кобылина, Островского, Тренева, Лавренева приобретали в его интерпретации новое, острое и современное звучание.

Акимов умел найти и заинтересовать очень колоритных актеров, которые сразу становились любимцами ленинградцев: Сухаревская, Борис Тенин, Елена Юнгер, Ирина Гошева, Зарубина, Лецкий, Беньяминов...

Когда сейчас я вспоминаю акимовский театр тех лет, то думаю, что, помимо интересного репертуара и прекрасных актеров, зрителей покоряла яркая зрелищность, живописность, которые в сочетании с комедийным блеском и острой иронией превращали спектакли в фейерверк смеха, праздничности и красочности. Во всем — в афишах, декорациях, костюмах, мизансценах, гриме актеров, даже в актерских типажах ощущался острый, умный и изобретательный глаз художника. Думается, в личности Николая Павловича Акимова, человека очень одаренного, художник всегда брал верх над режиссером и диктовал ему свои решения и вкусы. Это я наблюдал часто. В эти годы мы иногда встречались, и встречи эти, порой даже самые мимолетные, всегда бывали очень интересны. Помню, я иногда приходил в театр днем, когда Акимов репетировал. Сидя в пустом темном зале, я наблюдал за ним. Обычно он сидел в центральном проходе за режиссерским столиком и смотрел на сцену своими пристальными пронзительными глазами, иногда негромко делал замечания, порой быстро шел на сцену и что-то говорил тому или другому актеру. На репетициях царил атмосфера сосредоточенности и, казалось, что режиссера и актеров связывают невидимые, но прочные нити.

По аналогии я невольно вспоминал Мейерхольда. Как репетировал Мейерхольд? Свои репетиции он превращал в зрелище. Всеволод Эмильевич любил, чтобы на репетиции присутствовало двести, триста, пятьсот человек. Он всюду любил театр, любил зрелище и, конечно, любил аплодисменты. Показывая актрисе, играющей графиню, — он сам изображал графиню. Или, показывая, как играть Германа, он сам изображал Германа. Но показ его был особенный, он не ставил своей целью заставить актера копировать. Нет! Он давал какой-то набросок

образа, и если актер был талантлив, то он из этого «наброска» мог лепить характер, то есть создать полноценный, законченный театральный образ. В этом отношении Мейерхольд был универсален и гениален. Он умел точно и исчерпывающе ярко показать актеру «зерно образа», дать толчок и пищу для актерского творчества.

Николай Павлович Акимов шел совсем по другому пути. Он совершенно не был склонен к лицедейству и никогда никого не изображал. Он был очень сдержанный человек. И образ актерский Акимов создавал и конструировал, как художник. Он видел прежде всего внешний зрительный образ действующего лица. К примеру, у него в «Двенадцатой ночи» пирата играл в свое время очень известный актер Савостьянов — детина двухметрового роста. Акимов дал ему большой античный плащ с орнаментом и приказал держать открытым рот, как в античной маске. Это производило потрясающее впечатление, особенно когда пират-Савостьянов еще раскидывал свои большущие ручки и вещал зычным голосом. Акимов конструировал образ через грим, костюм, типаж актера.

Тот же путь предлагал он и в «Гамлете», и в пьесах Сухово-Кобылина. Николай Павлович давал рисунок роли, и актер уже сам интерпретировал этот «рисунок», насыщал его внутренней жизнью. Зрительное воплощение образа давало актеру возможность раскрыть характер. Я не раз наблюдал, как у Николая Павловича Акимова были точно распределены, разработаны мизансцены, входы и выходы, расположение мебели и декораций, и все это давало очень интересные возможности для сценического действия. Помню до сих пор некоторые из его очень знаменитых оформлений спектаклей. Например, «Человек с портфелем» Файко, когда Акимов ставил на сцене натюрморт. Он вообще любил строить натюрморты. В «Человеке с портфелем» всю сцену занимал огромный письменный стол с чернильницами, ручками и с обязательным в те времена пресс-папье. Это создавало атмосферу, придавало особенную остроту происходящему на сцене.

Как-то однажды 9 мая, в День Победы, я отправился погулять по Невскому. Воздух был напоен ароматом распускающихся тополей, погода стояла отличная весенняя, и небо, словно умытое долгими дождями, сияло ослепительной голубизной. Я решил зайти к Николаю Павловичу в театр, который помещался на Невском, в том же доме, где находился знаменитый Елисейевский магазин, — пышно орнаментированном здании, принадлежавшем купцу Елисейеву. Проспект в это утро был еще совсем пустынным и тихим. Акимов сидел один в своем

большом, увешанном эскизами и афишами кабинете, маленький, подвижный, весь — сгусток энергии. В ответ на мое шумное приветствие: «Николай Павлович, поздравляю вас с весной!» — он улыбнулся и предложил мне сесть, как всегда, внимательно изучая своими небольшими пристальными глазами, а потом, прищурившись, сказал: «Дайте-ка, я напишу ваш портрет! Вот так! Посидите немного спокойно!» Затем добавил лукаво: «Скульптора надо рисовать с особой ответственностью!» И Акимов, взяв два листа бумаги, нарисовал меня в профиль и в фас.

Как художник, Николай Павлович был явлением очень интересным. В юности он занимался в мастерской Добужинского, Яковлева и Шухаева. Именно там он и воспринял технику так называемой «растертой сангины» — технику, которой не изменял до конца жизни. Он блестяще, с тонким чувством стиля оформил в 20-е годы книги Анри де Ренье, Анри Жиды и многих других западных писателей. Но главным увлечением Акимова был, конечно, театр, и здесь он проявил себя очень ярко. Эскизы декораций и костюмов, афиши спектаклей всегда поражали своей выдумкой, декоративностью, изяществом.

Кроме театра Николай Павлович всегда интересовался портретным искусством и создал большую серию портретов. Он изобразил всех, кого знал, всех, с кем работал в театре, — драматургов, актеров, друзей, знакомых. Акимову-художнику были посвящены две большие выставки. Одна из них — еще при жизни — в Ленинграде, вторая — уже посмертная — в 70-е годы в Москве.

В начале 60-х я начал увлекаться живописью. Много писал в различной технике и разных манерах, пытаюсь выразить на холсте переполнявшие меня мысли и живописные образы. Разумеется, мнение такого художника, как Акимов, было для меня очень интересно. И как-то летом, случайно встретив Николая Павловича на Невском, я пригласил его к себе. Он согласился и вскоре посетил мою квартиру, где я занимался в то время живописью.

Стояла прекрасная июньская погода. Мы купили первые ароматные помидоры и огурцы на Кузнечном рынке. Жена моя сделала хороший салат, который всем понравился. Мы закусили, поговорили обо всем понемногу, и потом Николай Павлович, подойдя к моим картинам, начал их быстро перебрасывать. Меня, признаться, очень удивило, как молниеносно произвел он этот «осмотр». Наверное, у него было какое-то особое свойство, умение мгновенно охватывать и оценивать то, что написано и нарисовано. А скорее, он сразу почувствовал

абсолютную полярность наших методов и творческих устремлений и потерял к моей живописи интерес. Кстати, в начале встречи я сказал Николаю Павловичу, что я скульптор, а пишу только для себя, что живопись — это мое, так сказать, хобби. «Хобби, — Акимов был категоричен. — Нет! Зря вы себя демобилизуете. Зачем, во-первых, вы делаете такие большие картины? Надо писать картины меньшего размера! И потом, нельзя себя демобилизовывать. Художник всегда должен работать целенаправленно».

Я был с ним совершенно не согласен, но Николай Павлович был гость, и его суровые замечания я выслушал с большим терпением, порой даже не совсем искренне признаваясь в своих ошибках. Будучи очень умным человеком, он это, конечно, почувствовал и, чтобы разрядить обстановку, шутливо заметил: «Никогда себя не критикуйте! Это за вас сделают ваши друзья». С тех пор по вопросам живописи у нас с Николаем Павловичем возник молчаливый конфликт. И он был немало удивлен, когда картины мои стали покупать, а американские музеи и фирмы затребовали мою живопись. Но все это отношений наших, разумеется, не испортило.

Однажды Ленинградский театральный музей заказал мне скульптурный портрет Акимова. Я пришел к Николаю Павловичу в театр и рассказал об этом. Я сказал: «Конечно, было бы лучше, если бы вас лепил Пикассо». Он на меня посмотрел своими хитрыми, серыми щучьими глазками, усмехнулся и ответил: «Пикассо сделал бы непохоже, а вы похоже сделаете». Потом добавил: «Пожалуйста, можете работать, но никаких «позирований» не будет». Я согласился, принес железную треногу, пластилин, стеки. Нужно сказать, что изобразить Николая Павловича было довольно просто, потому что, во-первых, он сам дал изобразительный ход в своем знаменитом автопортрете. (Кстати говоря, к себе он был очень беспощаден, изобразив себя на нем Буратино и сделав нос в виде стручка.) И потом, вообще, внешность у Акимова была весьма колоритна: небольшого роста, примерно метр 68; быстрые пронзительные глазки, покатый лоб и голова, вросшая в плечи. Его неторопливость сочеталась с удивительной внутренней динамикой. Чувствовалось, что никакого напрасного жеста у этого человека нет и быть не может. Все рассчитано и продумано.

В общем, я приготовился. Он посмотрел на меня и сказал: «Начинайте работать, располагайтесь!» Внимательно всматриваясь в его лицо, я начал лепить. Николай Павлович занимался своими делами, но иногда мы беседовали, он многое

рассказывал. Вспоминал, как в 30-м году на премьеру его спектакля «Коварство и любовь» по пьесе Шиллера пришел Мейерхольд. Не дожидаясь конца представления, он разразился дикой бранью, вел себя в зрительном зале неприлично, кричал: «Долой халтурщиков, закрыть, запретить!» — и потом продолжил свой «разнос» за кулисами.

Рассказывая это, Акимов усмехнулся: «Он и Гамлета моего не принял. Мейерхольд был, конечно, гений, но человек нетерпимый. Помните его фразу, — обратился он ко мне. — «За плохие спектакли надо расстреливать»?!»

Иногда он жаловался на свои трудные взаимоотношения с другими театрами, сетовал на руководителя Большого драматического Товстоногова, который не раз, как выразился Акимов, «обдирал» его спектакли.

Вообще, Николай Павлович очень любил рассказывать. И надо признаться, что рассказчик он был прекрасный, чем тоже прославился в Ленинграде. После двухнедельной поездки по Америке Акимов вернулся полный впечатлений, с массой интересных фотографий. И тут началось его триумфальное шествие с лекциями об Америке. Николая Павловича буквально разрывали на части: Дом ученых, Дом искусств, исследовательские институты, театры, университет, различные собрания, совещания не обходились без акимовских рассказов, показа фотографий и диапозитивов. Оставалось только удивляться, как много он сумел увидеть и понять за такое короткое время. В те далекие годы было в новинку слышать, что в Америке много партий, а белые, черные и краснокожие имеют одинаковые права. Что на свалку выбрасываются такие машины, которые в Советском Союзе могли бы служить еще десятки лет. Когда он рассказывал о культуре, театрах, магазинах — это было настоящее представление. Можно было сидеть два-три часа, слушать Николая Павловича и смотреть его великолепные снимки. Слушателям потом казалось, что они и сами побывали в Америке.

Когда я его лепил, он тоже любил вспоминать Америку. Видно, эта страна поразила его воображение. Скоро работа моя закончилась. Бюст получился удачным, очень похожим, и Николаю Павловичу понравился. Я отлил скульптуру из бронзы, и нынче она находится в экспозиции театрального музея.

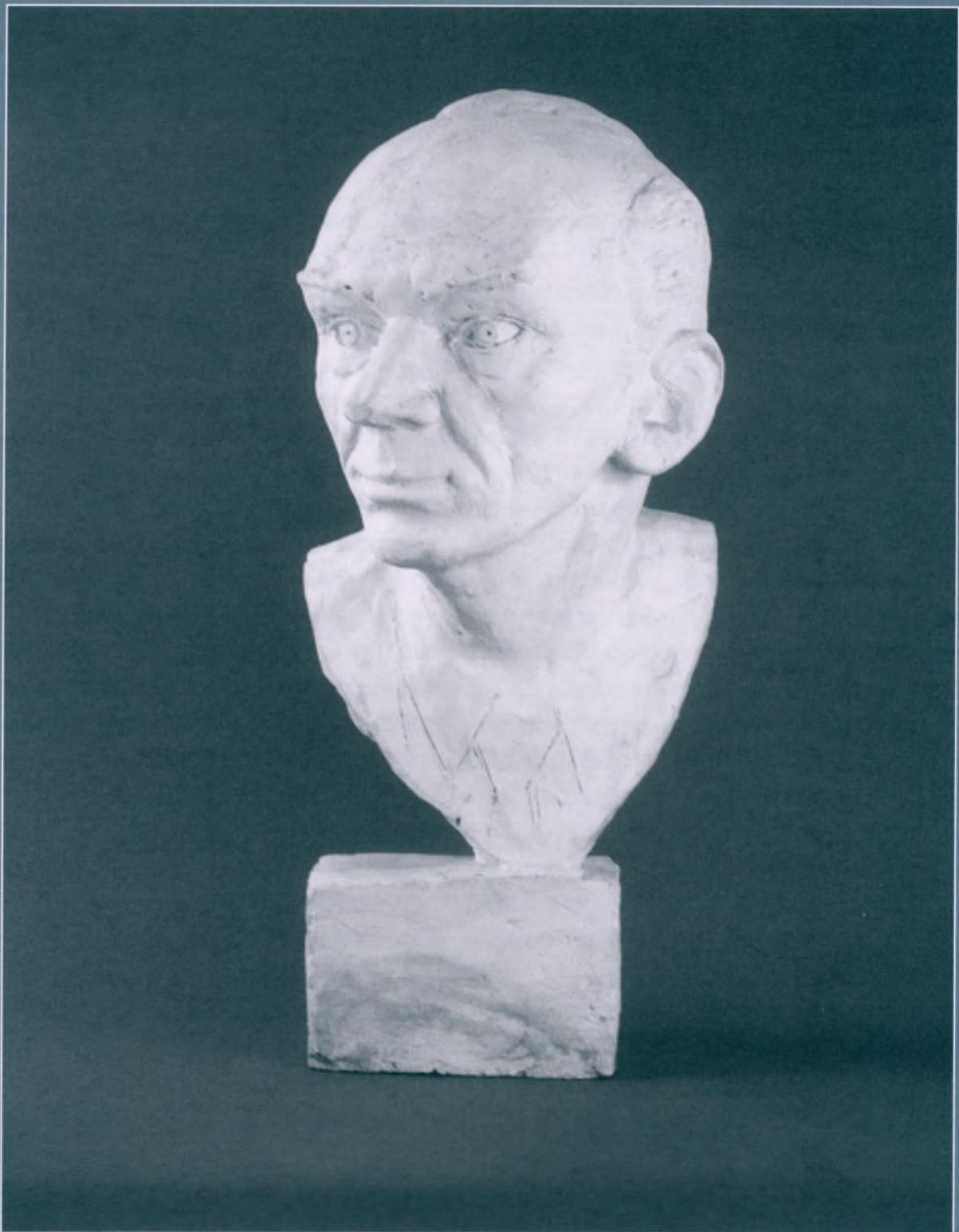
Эта работа и частые встречи с Акимовым были необычайно интересны и запомнились. Я еще лучше узнал его. Был он человек очень умный, очень наблюдательный, порой нетерпеливый и резковатый, что умело сглаживалось юмором. Акимов всегда решительно шел к своей цели и обычно достигал ее. В случае

неудачи его спасало тщеславие, которым он был наделен, и умение скрывать свои чувства и мысли.

В конце жизни не все складывалось у Акимова благополучно. Уже после войны Ленинградский театр комедии изменился. Появились новые авторы — Эдуардо де Филиппо, новые пьесы Шварца, новые актеры. Но, хотя спектакли по-прежнему имели успех, ушли из театра прежние свежесть, задор, острота. Может, и послевоенные зрители изменились?.. Но театр стал каким-то скучноватым, формальным. Акимов, конечно, это чувствовал. Как-то при встрече он жаловался, что театр потерял свой «задор». Он вообще стал непривычно мрачным.

В нашу последнюю встречу Николай Павлович стал рассказывать, как художник Шмаринов препятствует присвоению ему звания академика. Вообще, проблемы наград и званий были ему в эти годы совсем не безразличны. И вдруг, казалось, мелькнул луч счастья и удачи! В 1968 году Акимов получил предложение поставить в Париже, в Комеди Франсез «Свадьбу Кречинского». Николай Павлович с огромным рвением начал работать над эскизами. Он мечтал покорить Париж. Эта мечта родилась очень давно. В молодости Акимов оформлял в ленинградском Пушкинском театре спектакль «Робеспьер», поставленный режиссером Н. Петровым. Николай Павлович не был в Париже, но сумел передать в декорациях атмосферу этого города, воссоздать прекрасные парижские пейзажи, костюмы и типажи действующих лиц. Это был большой успех. И вот, наконец, много лет спустя Акимов едет в Париж с прекрасными эскизами, с отлично переведенной на французский пьесой, едет в лучший, прославленный в веках французский театр!

К несчастью, большие ожидания и надежды не оправдались. Спектакль сыграли только два раза, без всякого успеха, и он навсегда сошел со сцен. Акимов перенес это очень тяжело, он как-то осунулся, похудел, постарел. Не спасли Николая Павловича и гастрольные театры в Москве, которые проходили с триумфом. Они и на этот раз начинались с большим успехом. Все билеты были раскуплены уже за несколько месяцев. После одного из спектаклей Николай Павлович вернулся в гостиницу и утром был найден мертвым в своей постели с книжкой в руках. Тело его перевезли в Ленинград и похоронили на почетных литературских мостках Александрово-Невской лавры. Это была тяжелая утрата. Николай Павлович Акимов — художник-режиссер, человек — оставил неизгладимый след в истории русской культуры.



Н. Акимов. 1966. Гипс. СПбГМТИМИ

ΓΛΑΦΑ  
XVII



Н. Альтман. 1988. Х., м. 100x60

## *Жайна хужожника Альтмана*

Натана Альтмана я знал давно, еще со времен моей юности. В 20–30-е годы он был весьма яркой и своеобразной личностью и одним из интереснейших художников.

Познакомились мы значительно позже, уже после окончания войны. В 1946-м я вернулся из армии, заканчивал скульптурный факультет Ленинградской Академии художеств, участвовал в художественных работах по восстановлению Ленинграда и был принят в Союз художников. Именно в это время я однажды встретил в ленинградском отделении Союза Натана Исаевича. Это было глубокой осенью в прекрасном особняке на улице Герцена, 38, где когда-то до революции помещалось знаменитое Общество поощрения художеств.

Я присутствовал на совещании, посвященном восстановлению прекрасных пригородов северной столицы — Царского Села, Петергофа, Ораниенбаума, сильно пострадавших после войны и блокады. Во время перерыва все вышли покурить. День был сырой, дождливый, и сумерки наступили совсем рано. В коридоре при тусклом электрическом свете, окутанные облаками папиросного дыма, художники громко разговаривали. Я сразу обратил внимание на человека, одиноко стоявшего у высокого окна и не принимавшего участия в общей беседе. Подойдя к нему, я попросил разрешения прикурить и, когда он протянул мне зажженную спичку, узнал Альтмана. Мы обменялись несколькими словами и разошлись, но знакомство уже состоялось. И потом в течение многих лет мы встречались, чаще случайно, разговаривали об искусстве, порой спорили, иной раз даже ссорились, но забывали об этих ссорах уже при следующей встрече.

Тогда, в наше первое знакомство, меня сразу поразила внешность Альтмана. Представьте себе очень смуглого человека с темной кожей, с заплывшими китайского разреза глазами, напоминавшими темных жучков, которые выглядывают из-под больших толстых стекол роговых очков. У него был довольно крупный нос, и половину лица занимал рот с большими плотными губами и крупными зубами, среди которых поблескивали золотые коронки. Натан Исаевич держался очень замкнуто, ни с кем не общался. Было в его внешности и манере поведения что-то особенное, значительное и, я бы сказал, таинственное в сочетании

с какой-то настороженностью и напряженностью. Вокруг Альтмана существовало словно поле отчужденности, которое нельзя было не ощутить. И я всегда после встреч с ним думал, что у этого человека есть, наверное, какая-то страшная тайна, которая не только отгораживает его от других людей, но и делает его жизнь опасной и трудной. О том, что это была за тайна, я мог только предполагать.

Биография Альтмана для того времени была ничем не примечательна. Родился в 1889 году в Виннице, на Украине. В первые годы века учился в Одесском художественном училище у профессора Костанди. Потом уехал в Париж, где продолжал заниматься живописью. Вернувшись в Советский Союз, молодой, блестяще одаренный Альтман в первые послереволюционные годы с большим воодушевлением возглавил так называемую «монументальную пропаганду».

В те годы существовала знаменитая «Тройка», в которую, кроме Альтмана, входили Владимир Маяковский, критик-искусствовед Абрам Эфрос, а позже теоретик искусств, одно время муж Анны Ахматовой, погибший в сталинских застенках, Николай Пунин. «Тройка» эта пыталась официально руководить изобразительным искусством молодой Советской республики. Из газеты «Северная коммуна» я узнал об их взглядах на то, что художники должны поставить себя вровень с рабочим классом, что они не должны быть какой-то привилегированной надстройкой, что их работы должны оцениваться, как и труд слесаря, столяра или литейщика, и тому подобное...

Что только не говорилось и не писалось в эти годы! Вещи, о которых через пару лет пытались забыть, хотя это было не легко. Альтман сам не любил вспоминать это безудержно-азартное время великих заблуждений. Но главное событие в биографии Натана Исаевича, определившее многое в его жизни и творчестве, произошло именно тогда.

В 20-е годы по заданию так называемого отдела ИЗО Альтман был направлен в Кремль, в кабинет Ленина, где он в течение двух месяцев работал над скульптурным портретом вождя большевиков. Конечно, в итоге Ленину совсем не понравилось кубистское творение художника, получившего воспитание как живописец, скульптор и график во Франции. Альтман, кроме скульптуры, сделал еще серию прекрасных карандашных набросков Ленина.

По нраву были или не по нраву Ленину работы художника Альтмана — совсем неважно. Сегодня для нас не имеют значения вкусы вождя Советского го-

сударства, которые всегда были консервативны и весьма примитивны. Важно другое: именно Натан Исаевич создал самые достоверные и, вероятно, самые выразительные в советском изобразительном искусстве изображения Ленина, ибо писал и лепил с натуры и был большим художником. Кстати, этим портретам и скульптурам потом бесчисленное число раз подражали, и они вскоре, увы, превратились в штампы.

Важно и значительно также другое. Альтман почти каждый день приходил в Кремль, часами наблюдал, как Ленин работает, пишет, разговаривает по телефону, принимает посетителей. С этими сеансами связан даже один комический эпизод.

Однажды, прерывая работу на несколько дней, Натан Исаевич обратился к Ленину с просьбой не забывать поливать скульптурную голову. Сейчас скульпторы пользуются пленкой, и поэтому глина не засыхает в течение месяцев. А в те времена скульптуру завертывали в мокрые тряпки. И к тому же глина издавала зловоние... Альтман, уходя, обычно говорил: «Товарищ Ленин, будьте любезны, полейте свою голову». Имея в виду, разумеется, скульптурную. Помня эти просьбы, однажды Ленин, оставшись в кабинете, обратился к своей секретарше Стасовой: «Полейте мою голову из чайника!» Стасова взяла чайник и подошла к Ленину. Она была послушная и образцовая секретарша и не показала своего недоумения, только спросив: «Какую голову?» Ленин, не отрываясь от бумаг, ответил: «Скульптурную, конечно».

Но это лишь комический эпизод. Важно другое. Нельзя забывать, что в ленинском кабинете в те годы вершились судьбы страны. Альтман слышал и знал многое, очень многое, о чем позже молчал, не смел говорить: может быть, боялся, а может быть, в те годы и не хотел говорить. Это безмерно отягощало и затрудняло его жизнь, накладывая на характер печать замкнутости и трагичности.

В 20-е годы он опять уехал в Париж и пробыл там до 1935-го. Вернулся он вместе с Фальком и целой группой художников (Коненков остался тогда в Америке). Однажды на мой вопрос — почему они вернулись? — он ответил: «Ведь мы сезаннисты, а сезаннистов в Париже тьма-тьмущая, поэтому нас мало покупали, и мы находились в полубедственном положении...» В отношении к великому французскому художнику Сезанну мы были с Альтманом единомышленниками. Сезанн дал язык живописи всему двадцатому веку, и все мы, грешные, сейчас,

так или иначе, какими бы ни были индивидуалистами, пользуемся его палитрой. Он дал язык времени, язык эпохе. Подражали ему многие, и русские художники европейского направления не сумели поэтому удержаться во Франции. Только Марк Шагал, который в своей живописи остался самим собой и по теме, и по своей индивидуальности, не будучи ни на кого похож, преуспел в Париже. А вот Альтман, Фальк и многие другие вернулись в Ленинград. Началась новая полоса в жизни художника. Надо сказать, что репрессии 30-х годов, погубившие миллионы, Альтмана не коснулись. Все мы втайне удивлялись, что кровавая лапа Сталина не посягнула на Натана Исаевича. В этом тоже была тайна.

В страшные 40–50-е Альтман очень изменился, стал еще более замкнут и неразговорчив. Создавалось впечатление, что он живет в постоянном нервном напряжении, а быть может, и страхе. В это время мы долго с ним не встречались, вплоть до его выставки, состоявшейся совсем незадолго до смерти в декабре 1970 года. Эта выставка в ленинградском Союзе художников имела грандиозный успех. Толпы жаждущих попасть на нее людей заполняли улицу Герцена вплоть до Невского. Надо отдать должное, что Альтман-художник, при всей своей так называемой французской манере живописи, в те годы был понятен всем и очень доходчив. Например, его портрет Анны Ахматовой, написанный еще до революции в его мастерской на улице, позже названной 8-й Советской, несмотря на некоторый мистический колорит, очень материален. Анна Андреевна опирается ногой о скамеечку, которая изображена совсем конкретно: видны даже слои дерева, все понятно. А когда широкий советский зритель смотрит на картины Сезанна, он в некотором недоумении восклицает: «Что это за мазня?!» Портрет работы Матисса, изображающий его жену, часто тоже вызывает усмешку: «Разве это женщина?» Картины же Натана Альтмана весьма доходчивы. Поэтому выставка имела успех, и художник был ею весьма доволен. Немного позже он попытался повторить выставку в Москве, но райкомы, обком и горком партии ответили, что подобная живопись вызывает у публики «нездоровый интерес». Правда, потом Альтману все же предложили какое-то захудалое помещение в Замоскворечье, в некоем Доме культуры. Он отказался, а вскоре после этого умер.

Как-то в эти годы я встретился в Эрмитаже с известным художником Александром Николаевичем Самохваловым, личностью весьма интересной. Начал он с левого искусства. Его знаменитая физкультурница в полосатой май-

ке, его акварели «Девушка из Метростроя» сделаны с большим мастерством. Был он высокий, рыхлый сероглазый человек. Его первая жена умерла. А потом, во время его собственной болезни, у Самохвалова начался роман с медицинской сестрой, которая за ним ухаживала. Скоро она сделалась его новой супругой и, кстати, оказалась еще и неплохой художницей. Однажды я встретился в Эрмитаже с ними обоими. Он сразу задал мне вопрос: «Гавриил Давыдович, почему Альтман имеет такой большой успех, а мою выставку в Русском музее посещали 10–15 человек в день? Объясните». Я не успел ему ничего сказать, как он сам ответил на свой вопрос: «Скажу вам по секрету: это сионисты, еврейская пропаганда — они все организовали». Я вытаращил на него глаза: «Александр Николаевич! Вы русский интеллигент, получили воспитание до революции, как же можно так говорить?» Его супруга согласилась со мной: «Ну, Саша, ты, конечно, не прав». На прощание он мне сказал: «Наш разговор я обязательно запишу в своем дневнике».

...Альтман же был художник разносторонний. Он сделал интереснейшее оформление «Короля Лира» в Большом драматическом театре и «Гамлета» в Пушкинском. Все, что он делал, было высокоталантливо. И скульптурный бюст Ленина тоже (его, кстати, в экспозиции Ленинского музея не было из-за того, что он, по мнению начальства, «левый») — произведение большого искусства. Альтман прекрасно выразил характер «Ильича» и его монголоидную внешность: широкие скулы, узкий разрез глаз. Причем все это выражено превосходным скульптурным языком.

Много лет спустя он пытался сделать повтор, но так, чтобы угодить вкусу Художественного фонда. Этот новый бюст он показал на выставке. Конечно, его купили, и Натан Исаевич получил какие-то средства. На этой выставке я сам показал небольшие скульптуры — полусатирические фигурки. Среди них были художники Рудаков, Серов, Исаева, Матвеев, артисты Толубеев, Полицеймако и другие. Во время экспозиции ко мне подошел Альтман и сказал со своей характерной интонацией: «Что ж вы выставили какие-то анекдоты вместо скульптуры?» Я был несколько озадачен, но ответил тогда с редкой для меня находчивостью, о которой потом даже несколько пожалел: «Знаете, Натан Исаевич, лучше хороший анекдот, чем плохой роман», — и указал на переделанного в угоду начальству Ленина. Я думаю, что Альтман и сам прекрасно понимал, что сделал дурное повторение своего первого произведения.

Да... скульптуру Ленина 20-х годов работы Альтмана я навсегда запомнил. Это для меня не только высокоталантливое произведение, но и знак эпохи. В нем скрыто немало мыслей и тайн, которые автор унес с собою в могилу.

ΓΛΑΦΑ  
XVIII



Умирающий Прокофьев. 1977. Х., м. 130x95

## *Душа России*

Бывают в жизни неизгладимые впечатления, навсегда проникающие в сердце. Одно из таких впечатлений — скорбная широкая мелодия, которую поет низкий женский голос. Могучая кантилена полна страдания и величия. Поет ее русская женщина среди убитых воинов на бранном поле, и чудится, будто поет эту песню сама земля русская. Незабываем этот эпизод «Мертвое поле» из музыки Прокофьева к фильму Эйзенштейна «Александр Невский»! Типичный для сталинских времен фильм, созданный в 1938 году, был когда-то весьма популярен. Сейчас он совершенно заслуженно забыт и остался только в книжках по истории кино. А гениальная музыка Прокофьева к картине живет самостоятельной, полнокровной жизнью и часто исполняется не только в России.

Замечательна симфоническая картина «Ледовое побоище». Разрабатывая хоральную музыку древних тевтонских богослужений в современной инструментовке, композитор создает впечатляющее музыкальное полотно: грохот железного вооружения рыцарей, цокот конницы, лязг мечей и щитов звучат в бешено нарастающем крещендо. Этот музыкальный эпизод оказал несомненное влияние на 7-ю Ленинградскую симфонию Шостаковича. Но у Прокофьева звучание гораздо трагичнее, выразительнее и современнее.

В других эпизодах музыки к фильму — песне Александра Невского, замечательном хоре «Вставайте, люди русские» и во всей кантате «Александр Невский» Сергей Прокофьев поднимается до высочайших вершин, создавая образ России, рассказывая о ее величии и трагической участи. В разнообразной музыке Прокофьева, вероятно, как ни у одного другого композитора XX века, вдохновенно и красочно раскрывается душа России.

И всякий раз, слушая эту музыку, я очень хорошо понимаю, почему этот гениальный композитор, оваянный мировой славой, вполне благополучный за границей, не мог жить без России, без ее живительных соков, и снова и снова возвращался на родину, прекрасно все понимая и предчувствуя, зная, что фактически возвращается в тюрьму и что его там ждет.

Да, в советской России Прокофьеву приходилось нелегко, хотя композитору вручали премии и музыку его много исполняли. Но вся окружающая действительность была абсолютно противопоказана и враждебна истинно русскому таланту, глубоко искреннему и светлому, его смелому новаторству и всей его личности.

В 1936 году свой гениальный балет по трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» Прокофьев отдал в Москву, в Большой театр. Музыка балета с необычайной яркостью и точностью раскрывала замысел драматурга. Это было ново и ошеломляюще. В Большом балет мало кто понял и оценил. Настороженно и недоумевающе было встречено детище Прокофьева и в Ленинградском театре оперы и балета. Даже знаменитая балерина Галина Уланова была несколько ошарашена музыкой Прокофьева. По Ленинграду ходила ее едкая прибаутка: «Нет повести печальнее на свете, что музыка Прокофьева к «Ромео и Джульетте». Впрочем, скоро балерина, привыкшая к классическим балетам Чайковского и «Жизели» Адана, искренне и восторженно оценила творение Прокофьева и не раз каялась в своей ошибке. В «Ромео и Джульетте», прекрасно поставленном балетмейстером Лавровским, Уланова блистательно станцевала едва ли не лучшую свою хореографическую роль — партию героини.

С Прокофьевым я познакомился на премьере его оперы «Война и мир» в ленинградском Малом оперном театре. Этому долгожданному событию предшествовало много происшествий. Композитор поставил перед собой на редкость трудную задачу: раскрыть музыкальными средствами грандиозную эпопею Толстого. Перед ним был трудный толстовский текст, множество персонажей и исторических событий, разнообразие судеб. Писал Прокофьев оперу больше десяти лет, сделал две редакции и в результате со своей задачей справился гениально, создав одну из самых выдающихся опер XX века. Сценический путь «Войны и мира» тоже был полон трудностей и трагических перипетий.

Тогда, в 1946-м, в Ленинграде опера была поставлена и продирижирована Самосудом. Спектакль при переполненном зале прошел с большим успехом. Помню Сергея Сергеевича за кулисами после представления. Этот сдержанный, очень умный и скрытный человек был крайне взволнован. Лицо его все покрылось какими-то красно-малиновыми пятнами, на лбу выступила испарина, которую он все время вытирал. Помню его очень светлые, какие-то скользящие глаза, удивленно и рассеянно смотрящие из-за очков, и большой, пухлый, по-детски беспомощный рот. И, хотя я впоследствии много раз встречал Прокофьева, лицо его в этот вечер мне особенно запомнилось. В своих многочисленных живописных портретах, рисунках и скульптурах Сергея Сергеевича я исходил, прежде всего, из этого своего впечатления от первой встречи с композитором.

В последние годы на долю Прокофьева выпало немало тяжелых испытаний. Начался страшный поход на так называемых «космополитов», «формалистов», «абстракцио-

нистов», который был придуман Сталиным и партией, чтобы нанести еще один тяжкий удар по искусству. В эти годы состоялась знаменитая встреча Жданова (сталинского соратника, палача и невежественного человека) с деятелями культуры. Кстати, знаменательно, что некоторые художники — верные прислужники власти — незамедлительно откликнулись и на эту очередную кампанию. Появились картины на тему о том, как Жданов беседует с Шостаковичем, Прокофьевым, Кабалевским... Они все сидят и с колоссальным вниманием слушают, что скажет этот еще один великий учитель музыки!

С одной из таких встреч Жданова с ведущими композиторами связан трагикомический эпизод из жизни Прокофьева. Идеолог партии настойчиво учил композиторов, как надобно сочинять музыку. Во время этой лекции Прокофьев вздремнул, слушая дребедень. Жданов это заметил, посмотрел на Сергея Сергеевича и резко воскликнул: «Вы что — спите?!» Прокофьев посмотрел на Жданова своими наивными голубыми глазами и спросил: «А вы кто такой?» Что вызвало с трудом сдерживаемый смех и, конечно, испуг; а сам композитор отнесся к произошедшему довольно спокойно. Хотя потом он, наверное, горько переживал эту унижительную и страшную ситуацию.

Впрочем, Прокофьев не безответно переносил притеснения и унижения. Обладая острым чувством юмора, он умел и зло посмеяться. Ходили упорные слухи, что композитор сочинил музыку на тексты из знаменитого «Краткого курса истории ВКП(б)», в частности к пресловутой главе о диалектическом материализме, которая была лично написана Сталиным. Там было немало отменного материала для музыкального юмора и сатиры, которыми так блестяще владел Сергей Сергеевич.

В этой главе, например, Сталин рассказывает о мифе, который мог отлично лечь на музыку: «В системе античной мифологии Антей борется с Гераклом, но он непобедим, пока связан с землей. Когда Геракл оторвал его от земли, он его победил. Точно так же наша коммунистическая партия, пока она связан с народом — непобедима». Можно себе представить, с каким мелодическим сарказмом Прокофьев мог переложить эти слова на музыку...

Концерт Прокофьева для виолончели с оркестром — тоже неплохая издевка, которую цензура, к счастью, наверное, не поняла. Тема одной из частей его вся построена на мотивчике «Выпьем за Родину, выпьем за Сталина...» — и это звучит так гнусно, это такая насмешка, что только действительно великий иронический талант Сергея Сергеевича мог это осуществить.

Не только в музыке, но и в жизни этот спокойный, сдержанный человек обладал каким-то особенным, острым чувством юмора. Помню — мне однажды рассказы-

вали, как художник Кончаловский писал портрет Прокофьева, а Сергей Сергеевич ему позировал. Тот изобразил композитора сидящим в саду; у его ног были навалены еловые шишки. Прокофьев долго смотрел на портрет и неожиданно очень серьезно сказал, обращаясь к его создателю: «Я бы хотел еще одну, изобразите и ее, пожалуйста!»

Да, трудно было сломить человека, талант и личность которого были пронизаны солнцем. Любопытно, что в молодости у Прокофьева был альбом, в котором он предлагал своим друзьям и знакомым ответить только на один вопрос: «Что вы думаете о солнце?» Композитор был не только светлым человеком, он органически не переносил зла. Однажды по чьему-то совету Сергей Сергеевич начал было писать оперу на сюжет шекспировского «Отелло», — но очень скоро прекратил работу. «Я не могу ее писать, — сказал он, — потому что не могу так долго находиться в мире зла».

Личность Прокофьева великолепно и исчерпывающе выражена в его музыке. С одной стороны, это «Гадкий утенок», искрящиеся весельем и радостью оперы «Друзья» и «Любовь к трем апельсинам», лучезарный балет «Золушка» и знаменитая «Классическая симфония». Я очень люблю это произведение. Оно очаровательно и совершенно; оно для меня всегда праздник, эликсир жизни. Симфония вносит какой-то аромат свежести, ветерок, радостное ощущение, что есть свобода, есть высокое искусство, есть великие мысли, есть грандиозный светлый талант автора.

С другой стороны, есть в творчестве великого композитора много драматичных, трагических настроений и музыкальных образов. Они — не только отражение личной судьбы Прокофьева, но и его отклик на события, связанные с родиной, с Россией.

Был какой-то знак судьбы, некий особый трагизм в том, что Прокофьев умер в тот же год и день, что и Сталин — 5 марта 1953-го. Поэтому он пролежал в морге долгое время. И только после того, как окончилась шумиха с погребением Сталина, тело Прокофьева предали земле.

Я лепил и писал Сергея Сергеевича очень много раз. Неизменно, видя его, делал наброски или зарисовки. Здесь, уже на Западе, продолжаю изображать композитора по памяти. Для меня он и его бессмертная музыка есть полное и прекрасное выражение России, ее души.

Музыка эта чиста и трепетна. Она всегда близка человеческому сердцу. Разве можно сейчас не вспомнить вновь «Мертвое поле» из кантаты «Александр Невский»? Эту скорбную песнь всей земли, плач женщин об узниках уже советских застенков, о десятках тысяч парней, погибших в Афганистане?

ΓΛΑΦΑ

XIX



И. Соллертинский. 1982. К., м. 104х60

## *Такая короткая жизнь*

(И. Соллертинский)

В моей жизни было у меня немало встреч с людьми удивительными и блестящими, людьми, которые оставили след в суровой истории России нашего века. Еще застал, видел, а порой и знал многих из тех, кто являлся истинным цветом русской интеллигенции и творчество которых погибло в эпоху сталинского террора. Среди таких людей был историк искусства, музыковед Иван Иванович Соллертинский — личность интересная, яркая, неповторимая.

Впервые я увидел Ивана Ивановича Соллертинского где-то осенью в 1932-м или 1933 году на эстраде Ленинградской филармонии в день открытия очередного концертного сезона. Осень в тот год выдалась сухая, теплая, похожая на затянувшееся бабье лето. Прекрасные ленинградские сады и парки стояли одетые в золотой багрянец. Днем бывало еще тепло, и только вечерами, когда солнце скрывалось, на город опускалась сырость и чувствовалось дыхание осени. В один из таких вечеров я пошел в филармонию на концерт. Программа была очень интересная: Бетховен и Малер. Большой белоколонный зал, неизменно прекрасный, построенный почти 150 лет тому назад архитектором Росси, истинный храм музыки, с которым была связана вся моя жизнь, оказался наполовину пуст. Впрочем, в те времена в этом не было ничего необычного. Уже значительно позже, лет через 20–30 народ начал валом валить в филармонию. Может быть, больше стало любителей музыки, а может, просто посещение филармонии стало модным. Порой люди ходили туда не только слушать музыку, но и встретиться со знакомыми, поболтать, приятно провести вечер... Когда директорами работали Легран, Оссовский, атмосфера в филармонии была какая-то особая, я бы сказал, интимная. Музыкантам разрешалось приглашать на концерты своих знакомых и друзей. При приглушенном свете слушатели, собравшись задолго до начала концерта, тихо говорили, заранее рассаживались по своим местам, торжественно готовясь к таинственному путешествию в мир музыки. Сейчас это все даже трудно себе представить, но ведь тогда не было телевидения, звукозапись и трансляция музыки по примитивному радио не стали, как сейчас, массовым, если хотите, бытовым явлением. Поэтому каждое посещение концерта становилось событием. Музыка была доступна только узкому, избранному кру-

гу истинных любителей. И даже на концертах таких прославленных музыкантов, как дирижёры Штидри, Отто Клемперер, великолепный Ансермэ, блистательный грек Митрополус, который гениально дирижировал, сидя за роялем, и многие другие гастролеры с мировым именем, которых в те годы было очень много, зал далеко не всегда бывал полон. Впрочем, помню, однажды дирижёр Родзинский, приехавший вместе с замечательной певицей Бандровской-Турской, гениально продирижировал тогда еще малоизвестное «Болеро» Равеля, открыв это произведение целому поколению слушателей. В тот вечер зал Ленинградской филармонии был переполнен, и слушатели, стоя, долго аплодировали дирижёру.

Но, когда я впервые услышал Соллертинского, народа в зале было немного. Прозвенел последний звонок. Зажегся яркий свет, оркестр занял свои места, музыканты настроили инструменты, все стихло, и на эстраду легкой и быстрой походкой вышел Иван Иванович Соллертинский. Был он выше среднего роста, довольно полный, с зеленовато-кариими глазами, которые он всегда слегка прищуривал. У него был высокий, покатый лоб, большой детский рот с очень полными губами.

Художественный руководитель Ленинградской филармонии, усилиями которого она стала музыкальным центром всей страны, — Соллертинский был человеком в то время уже очень известным. С огромным успехом он читал в вузах, в хореографическом училище, немного позже в Ленинградской консерватории лекции об истории театра, эстетических учениях, об анализе музыкальной драматургии, лекции по истории музыки и вообще по всем вопросам искусства. И это был отнюдь не дилетантизм. Нет, Соллертинский был человеком не только исключительной одаренности, но и редкой эрудиции и образованности. В тот осенний вечер, когда я услышал его впервые, он буквально ошеломил меня. Я сидел в партере недалеко от эстрады и в первый момент, когда появился Соллертинский, был несколько разочарован. Весьма потрепанный, лоснящийся черный костюм, очевидно предназначенный на все случаи жизни, несвежая белая рубашка с небрежно повязанным галстуком, стоптанные, плохо начищенные полуботинки... Вся его полноватая фигура со слегка приподнятым правым плечом и опущенной левой рукой выглядела не концертной, не сценичной... Но вот Соллертинский в тишине, наступившей при его появлении, начал говорить.

Никогда до этого момента ни после мне не доводилось слышать такого блистательного оратора. Иван Иванович рассказывал о музыке, которая долж-

на была исполняться в концерте. Он буквально заморозил аудиторию. Зал замер от напряжения. Люди слушали, затаив дыхание, стараясь не пропустить ни одного слова. Оркестранты не отрывали от него глаз. Я взглянул на концертмейстера оркестра скрипача Заветновского. На лице его застыло выражение восторженного удивления. Неожиданность и оригинальность сравнений, мыслей и образов, кипучий темперамент Соллертинского излучали гипнотическую силу. Его немного сипловатый, резкий голос, разумеется, без всяких микрофонов заполнял весь белоколонный зал, сверкающий огнями люстр. Выступление Ивана Ивановича продолжалось не больше пятнадцати минут, но было удивительно, как много мыслей и чувств сумел вложить он в эти короткие четверть часа, как о многом сумел сказать, какую удивительную атмосферу создал, как открыл сердца людей навстречу музыке. Возвращаясь в этот вечер к себе домой после концерта, я с удивлением поймал себя на мысли о том, что вступительное слово Соллертинского произвело на меня большее впечатление, чем прекрасный концерт...

А уже после войны дирижер Евгений Александрович Мравинский рассказал мне о его безвременной кончине в Новосибирске в феврале 1944 года. Вместе с Ленинградской филармонией Иван Иванович эвакуировался в начале войны в Новосибирск, где продолжал свою просветительскую деятельность. Но со здоровьем у него стало плохо. Перенесенная уже во взрослом возрасте дифтерия повлекла за собой серьезное сердечное заболевание. Тяжелые бытовые условия во время войны, систематическое недоедание, нищета, семья (в это время у него родился сын), непосильные нервные перегрузки, злоупотребление алкоголем и, главное, огромная просветительская научная работа, которой Соллертинский занимался с присущей ему страстью, забывая о сне, отдыхе, болезнях — все это подтачивало его силы. И вьюжным февральским вечером, после очередного выступления в симфоническом концерте Иван Иванович остался в здании новосибирского Дворца культуры. Все опустело, слушатели и музыканты разошлись по домам, ушли рабочие сцены, опустился занавес, погас свет, и никто не заметил Ивана Ивановича, оставшегося в темной, холодной артистической, где утром нашли его окоченевший труп. Приехала большая грузовая машина. Соллертинского положили в кузов, машина уехала, переваливаясь по камням, по снежным сугробам, и тело Ивана Ивановича раскачивалось из стороны в сторону. Был ему тогда 41 год. Такая короткая, но такая наполненная жизнь. Жизнь, которую ни-

как нельзя измерять числом прожитых лет, ибо Соллертинский, как яркая комета, пронесся по мрачному, трагическому небу советской действительности 30–40-х годов.

После моей первой встречи с Иваном Ивановичем той осенью мне довелось познакомиться с ним и часто видеться. Был он человеком исключительной энциклопедической образованности буквально во всех областях гуманитарных наук: философии, эстетике, литературе, музыке, изобразительном искусстве, психологии. Знал он все европейские языки и многие восточные. Но эта феноменальная образованность, память, начитанность, писательский дар удивительно сочетались с общественным импульсивным темпераментом, живым ощущением жизни и современности, полемическим задором, находчивостью, остроумием и сверкающим, вечно юным, пронзительным, блестящим умом.

Ивана Ивановича можно было часто видеть на Невском проспекте. Дорога в филармонию и рядом в Малый оперный театр, в хореографическое училище на улице Зодчего Росси, а оттуда путь в консерваторию и Мариинский театр — таковы были его проверенные, часто повторяющиеся маршруты. Ходил с туго набитым, очень старым портфелем, из которого торчали книги, свертки с партитурами. Под мышкой он носил записи статей в папках. И всегда Ивана Ивановича сопровождала толпа что-то спрашивающих его людей, свита поклонников, которые Соллертинского очень любили. Он то и дело раскланивался со встречными, иногда останавливался. Для них у него находилась свободная минута, всем он был готов отвечать, со всеми делился своими знаниями и неизменно гениальными мыслями.

Иногда после концерта я ждал маму, которая работала вахтершей в филармонии, и мы с Иваном Ивановичем оказывались в одном трамвае, в 12-м номере. Зимы стояли колючие, холодные, трамваи, как правило, не отапливались, шли долго. И во время нашего пути я замечал, как Иван Иванович поглощал книги! У него был диагональный метод чтения, и страницу он читал в течение двух-трех секунд. Все в этом человеке было феноменально. Кроме того, он был всегда в курсе всего современного, умудряясь в условиях закрытой страны знать обо всем новом, что рождалось в мировом искусстве. Это было удивительно. Он знал атональную музыку Шёнберга, живопись Пикассо, Брака... Казалось, он почти интуитивно угадывал и предвидел пути развития современного ему мирового искусства. И эти глубокие знания сочетались у Ивана Ивановича

с весельем, юмором, язвительностью. Он давал такие меткие характеристики, которые прилипали к человеку на всю жизнь. Помню, однажды на очередном погромном обсуждении оперы Шостаковича «Леди Макбет», возмущенный выступлением некой музыковедки Крохмаль против оперы, он сказал: «Крохмаль и прочие углеводы». Смех в зале уничтожил незадачливый критический запал выступавшей.

В опасные 30-е годы Соллертинского публично заклеямили, навесили на него ярлык — «трубадур формализма». Жить становилось все труднее и труднее. И главное, будучи от природы человеком честным и глубоко порядочным, он все-таки вынужден был порой лавировать, кривить душой... Наверно, это тоже ускорило его конец.

Я даже здесь, на Западе, часто вспоминаю Ивана Ивановича. И думаю, как интересно могла бы сложиться его судьба в свободном мире, в свободной России. Как бы мощно и широко развернулся его огромный талант! Ведь он тоже был фактически жертвой того страшного времени, которое душило, корежило и уничтожало души и таланты лучших сынов России! И тем не менее трудно переоценить роль Соллертинского в художественной жизни страны в 30-е и 40-е годы. Он был другом и советчиком многих, всегда готовый прийти на помощь, вдохновить, направить. Он был глубоко почитаем и ценим в художественной среде. Дмитрий Дмитриевич Шостакович не раз говорил, что, когда он работал над своими новыми сочинениями, он всегда думал о том, что бы сказал об этом Иван Иванович.

Действительно, Соллертинского не могут забыть не только люди, которые его знали, но даже и те, которые хоть раз слушали его выступление. К сожалению, не существует ни одной магнитофонной записи его выступлений. Что же касается его статей, брошюр о Чайковском, Шёнберге, Малере, Брукнере, Бетховене и о многих, многих других, то хотя их в свое время в издательстве, существовавшем до войны при Ленинградской филармонии, было напечатано немало, они позже не переиздавались и давно уже стали библиографической редкостью. А кроме того, статьи эти и книги при всей своей огромной ценности не дают представления о блестящем ораторском и полемическом даре Соллертинского.

В семидесятые годы у меня возникла мысль, которую, кстати, поддержал Дмитрий Дмитриевич Шостакович, о том, чтобы перевезти прах Соллертинского из Ново-

сибирска в Ленинград — город, с которым была связана вся жизнь Ивана Ивановича, и на его могиле поставить памятник. Официальный отказ на это предложение основывался на том, что якобы вешние подземные воды размыли могилу Соллертинского. Не знаю так ли это или просто перед нами очередная бюрократическая отписка, в которой есть что-то трагическое и символическое.

ΓΛΑΒΑ

XX



В. Кандинский. 1995. К., м. 60x50

## *«Отселе я вижу потоков рождение...»*

(Василий Кандинский)

За последние годы мне довелось увидеть немало самых разнообразных музеев — огромных, интимных, оригинальных, ошеломляющих... Среди них и Лувр, подавляющий своей грандиозностью, и превосходная мюнхенская Старая Пинакотека, и небольшие музеи Германии, Голландии и Бельгии, и изысканная британская Национальная галерея, и многие-многие другие. Но среди этого разнообразия маленький дом-музей Габриэлы Мюнтер, или, как его здесь называют, «Русский дом», занимает какое-то особое место.

В этом двухэтажном строении, так странно напоминающем сестрорецкие дачи прошлого века, расположенном в часе езды от Мюнхена, в старинном городе Мурнау, великий русский художник Кандинский жил со своей ученицей и возлюбленной — замечательной художницей Габриэлой Мюнтер с 1908 по 1914 год. Перед этим Василий Кандинский учился в знаменитой мюнхенской школе Ашбэ.

В «Русском доме», расположенном на высоком, заросшем зеленью холме, все на редкость достоверно, все хранит живую атмосферу тех лет. Узкая скрипучая деревянная лестница ведет на второй этаж. Из маленькой передней вы попадаете в две комнаты — небольшое светлое ателье и спальню художника. Мольберт с начатой картиной, палитра с засохшими красками, кисти... Простые стулья, уютное кресло-качалка, зеленая изразцовая печка, узкая железная кровать, таз и кувшин для умывания. Книжные шкафы, комод, полки, письменный стол Кандинского расписаны самим художником. Все в яркой гамме: синее с красным, зеленым... Много старых книг по искусству, каталоги известнейшей тогда берлинской выставки. В стенном шкафу наивные фигурки из дерева, глины; изображения святых, крестьяне в национальных одеждах, лошадки, птицы. На стенах — живописные полотна, рисунки, фотографии — работы Габриэлы Мюнтер.

В доме-музее удивительно интимная достоверная обстановка, красноречиво говорящая об обитателях этих светлых просторных комнат. Кажется, люди, жившие здесь, просто покинули свой дом и скоро вернуться. Ощущаешь, какая здесь была жизнь — вот фотография Кандинского с неизменной трубкой, с засученными рукавами копающего землю в саду, а вот Габриэла Мюнтер в сарафане, с граблями, Кандинский у фисгармонии, рисунок Мюнтер, изображающий художника, о чем-

то спорящего за столом. А споров и интересных встреч в этом доме было много. Частыми гостями здесь были художники Явленский, Марианна Веревкина, Клее, Франц Марк, с которыми очень дружил хозяин. Тут же обсуждались планы творческого содружества «Голубой всадник».

Ибо главным, разумеется, чем была наполнена жизнь в «Русском доме», было творчество. На стенах музея висят прекрасные картины, эскизы и рисунки Габриэлы Мюнтер. Работы Василия Кандинского, написанные здесь, находятся в Ленбаххаузе в Мюнхене. И в этом музее — самая большая в мире коллекция картин великого русского художника, в основном его ранние работы. В этот период Кандинский еще не обрел полного своего стиля, ставшего художественным языком XX века. Он писал реалистические пейзажи, портреты... Это был еще путь становления, сложных поисков.

Как-то, читая его книгу «О духовном искусстве», я обратил внимание на одну мысль: «Тогда неминуемо приходит один из нас, — пишет автор, — он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает».

Эти слова я вспомнил в ателье «Русского дома», смотря в окно. Рыжие черепичные крыши домов. Много зелени, и вдалеке, внизу, распластанная на огромном просторе неба старинная церковь. Я сразу вспомнил знаменитую картину Кандинского «Церковь в Мурнау». Это было очень похоже и совершенно непохоже. Вид из окна стал для художника лишь толчком, исходной точкой. Он сам вспоминает о том, как в сумерках был неожиданно поражен тем, что увидел из окна. Это было невыразимо прекрасно и удивительно для художника, открывало новые горизонты... «Я понял, чего не хватало моей живописи!» -- восклицает он.

И, думается, именно в этой картине, здесь, в маленьком «Русском доме», родилось и оформилось то «виденье» художника, которое сделало его Кандинским. Действительно, как сказал Пушкин: «...отселе я вижу потоков рождение...» И, глядя из окна на открывающийся пейзаж и на картину Кандинского, лишний раз убеждаешься в том, как «виденье» способно бесконечно преображать, украшать и раскрывать мир.

Я покидал дом-музей Мюнтер—Кандинского с чувством гордости за моего соотечественника, большого художника, который, к счастью, не погиб в пучине трагического русского XX века, а выжил и высоко поднял знамя русского искусства.

*Мюнхен, 1989 г.*

ΓΛΑΦΑ  
XXI



Художник П. Филонов. 1977. К., м. 90x65

## Бегство к Филонову

В начале 1970-х годов в Ленинграде холодной ветреной зимой я написал портрет художника Филонова. Написал по памяти, единым порывом, словно боясь, что неожиданно пришедшее яркое воспоминание о далеких годах исчезнет так же внезапно, как и появилось. Портрет еще не высох, когда вечером в мою студию пришел очень известный ленинградский актер — мой старый друг. Картина произвела на него сильное впечатление. Он долго рассматривал ее, а потом сказал:

— Пожалуйста, Гавриил Давыдович, продайте мне этот портрет. Я хочу, чтобы моя дочь росла рядом с ним.

Мне было жаль огорчать Сережу, я любил этого человека и видел, как взволновал его мой Филонов, но все-таки отказал. Мы с женой не собирались расставаться с этим полотном и тоже хотели, чтобы оно всегда было рядом. Сейчас портрет висит в нашей мюнхенской квартире на почетном месте.

В изображении этом есть какая-то тайна, порой мне не верится, что я сам его создал. Из фона, пропитанного туманом и отблесками пожарищ, выступает аскетическое, узкое лицо человека с сурово сжатым ртом, в шинели «буденовского» образца. Тонкая вдохновенная рука художника держит кисть. Но самое притягательное для меня — глаза Филонова, пронзительные, пристальные глаза фанатика. Я читаю в них вопрос, осуждение, печаль... Эта печаль многократно повторена на моем полотне в призрачных головах лошадей, которых он так любил изображать.

Трудно сказать, из каких глубин памяти, а может, и подсознательно возникло во мне это воспоминание полувековой давности. В сущности, с самим Филоновым и его картинами я встречался не так часто в течение всей моей творческой жизни. Одна встреча меня попросту поразила.

Уже после смерти художника (а умер он 58 лет от роду в 1941-м в Ленинграде от голода) в послевоенном оживленном городе на Неве мне довелось познакомиться с удивительно интересным человеком — профессором военномеханического института Борисом Николаевичем Окуновым. Этот огромного роста грузный мужчина с длинной бородой был не только знатоком артиллерийской науки баллистики, но и страстным коллекционером. Привел меня к нему художник Николай Павлович Акимов. Большая четырехкомнатная квартира соби-

рателя была вся увешана в основном картинами и рисунками «Мира искусства». Но меня особенно привлек большой женский портрет. Изысканная картина была выдержана в темно-синей гамме. Поражали с блеском выписанные руки модели и глаза с каким-то перенапряженным зрачком. Невольно припоминался Врубель. Каково же было мое удивление, когда я узнал, что автор портрета — Павел Филонов. Как это было непохоже на все то, что я видел раньше, да и позже. Помню его картину «Цветы мирового пространства», выставленную когда-то в Русском музее, вспоминал множество весомых и объемных рисунков, на которых изображены крестьяне, сидящие за тяжелыми деревянными столами во время трапезы: натруженные руки, куски мяса, ощущение еды как своеобразного ритуала. Величавость, зримость, спокойствие этого «Пиршества» словно смаковалось вечно голодным художником. Не могу забыть своеобразно написанные головы и фигуры детей, людей, очеловеченных лошадей, многочисленные автопортреты. Как хотелось бы мне посмотреть все это не на репродукциях, а в подлиннике! Понять путь развития, становления и гибели своеобразнейшего, загадочного художника Филонова.

К сожалению, сделать это крайне трудно. На Западе его картины можно лишь изредка увидеть на выставках. Их очень мало — может быть, единицы, в основном в частных коллекциях. На родине же более четырехсот работ Филонова прочно закрепились в запасниках Русского музея и Третьяковской галереи (частично они были тайком распроданы на Запад).

Большая монография о Филонове вышла несколько лет назад в Чехословакии и быстро сделалась библиографической редкостью. Недавно на Западе были опубликованы необычайно интересные воспоминания сестры Филонова — его большого друга и единомышленника, в которых Евдокия Глебова цитирует отрывки из дневников художника. Читать это сейчас интересно и немного страшновато: Филонов был фанатически предан идеям большевизма. Во время гражданской войны состоял председателем Реввоенсовета, беспредельно верил в грядущую мировую революцию. Отсюда жестокость, непримиримость его политических взглядов, от которых он не отступил до конца жизни. Несмотря ни на что. Он хотел, чтобы его идеи после победы мировой революции стали руководством для пролетариев всего мира, их художественным языком.

От этих теоретических выкладок и идет его теория так называемого «аналитического искусства». Его полотна наполнены наплывами фигур, окрашены бредовы-

ми галлюцинациями, сюжетами массовых действий и торжественных апофеозов. Все это производит гнетущее, подавляющее впечатление.

Вот именно такого Филонова я встретил в начале тридцатых годов. Тогда мы, студенты Ленинградской академии художеств, очень интересовались этим большим и своеобразным живописцем. Жил он в маленькой, вечно нетопленной убогой комнатке на набережной реки Карповки. Помню высокого, необычайно худого человека, довольно плечистого, с крупными руками. Филонов был очень бледен, почти лыс, имел небольшие острые глаза. Пока он негромко и не спеша расспрашивал нас, как идут занятия в академии, я с интересом разглядывал комнату. Много картин, рисунков, свернутых холстов, кисти, палитры, краски, подрамники — никаких следов того, что в этой комнате человек не только работает, но и живет. Никаких предметов быта, даже намеков на удобства. И действительно, Филонов работал по 18 часов в сутки. Кроме того, он служил ночным сторожем, чтобы заработать себе на нищее пропитание.

Многие наши студенты ходили в те годы к Филонову. Это было опасно, грозило исключением из академии — и все-таки его посещали. Пожалуй, понять это будет проще, если вспомнить саму академию тридцатых годов. После варварского хозяйничанья в ней в 20-е безумца директора Маслова, ополчившегося против так называемого «буржуазного наследия», а если говорить просто, то безжалостно уничтожавшего картины художников прошлого, — наступила полоса некоторого покоя. Вновь назначенный директор Исаак Бродский пригласил для преподавания таких крупных художников, как Иогансон и Осмеркин. Бродский и сам руководил мастерской. Большим успехом тогда пользовался академик Петров-Водкин с его теорией трехцветки: красный, желтый и синий. Многие студенты увлекались супрематизмом Малевича, теорией пространственного видения Матюшина, и, наконец, очень популярна среди молодежи была и названная выше теория «аналитического искусства» Филонова.

Но эти светлые времена относительно свободного творчества очень скоро миновали. В конце 1930-х художник Осмеркин со своими студентами уже начал отходить от пути, по которому следовал, вдохновляемый манерой Матисса и французским искусством XX века. В мастерской Иогансона перестали чрезмерно увлекаться магией смешивания красок и строго придерживаться традиций реализма старой академии. А Бродский уже повел своих учеников по пути прямого следования натуре, добиваясь от живописца фотографичности. Всякие отклонения от пресловутого

соцреализма карались. В академии стало скучно, запахло рутинной. Уже повеяло холодом грядущего Большого террора. Стали бесследно исчезать студенты и профессора. Здесь, как и по всей стране, воцарилась атмосфера страха и напряженности.

Именно в это время студенческая молодежь начала опять тайно ходить к Филонову. В этом дерзком революционном романтике виделось нечто свежее, вызывающее. Оно ощущалось уже в самом воздухе его маленькой убогой мастерской. Всем очень импонировал эпизод из далекого прошлого, после которого Филонов, едва начав занятия, уже через год покинул академию. Об этом случае все знали. А дело было так.

Руководитель класса живописи профессор Ционглинский поставил модель — прекрасно сложенного молодого натурщика. Филонов принес трехаршинный белый-белый холст, взял очень толстый и большой уголь и начал широкими штрихами рисовать. Профессора эти мощные штрихи возмутили. Но Филонов, не обращая внимания на замечания, не стал стирать уголь, а наоборот, зафиксировал рисунок и покрыл его ярко-зеленой краской.

Профессор возмутился: «Ничего не понимаю. Что он делает?!» Но когда Филонов, взяв крапак, стал по всему телу прописывать вены, схватился за голову и обратился к молодому художнику:

— Вы с ума сошли!!!

Филонов же невозмутимо и тихо ответил, глядя в глаза Ционглинскому: «Дурак», а затем навсегда покинул академию. Его искусство всегда не укладывалось ни в какие привычные рамки.

Поэтому молодежь так к Филонову и стремилась. Ничего не боясь, он открыто протестовал против академической рутины. Чего стоит его столкновение со всемогущим Бродским, который в течение нескольких лет был президентом академии художеств. Филонов на собрании в присутствии всех гневно бросил ему такие опасные слова: «Вы говорите, что преподаватели вашей академии мастера, а я вам скажу, что вы попадете под суд. Кто бы ни назначил вас в академию, кто бы ни объявлял «народным художником», вас будут судить и «аналитическое искусство» станет вашим могильщиком!»

Это «аналитическое искусство», за которое так ратовал Филонов, было на фоне академической рутины очень привлекательно для молодых. Филонов утверждал, что «произведение искусства есть любая вещь, созданная с максимумом напряже-

ния аналитический сделанности». И дальше он разъяснял свою мысль так: «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи. Упорно и точно делай каждый атом. Каждый может стать художником! — провозглашал Филонов. — Главное — труд».

Утверждение это было опасно для людей малоспособных. Каждый может сделаться художником, трудясь двенадцать часов в сутки, утверждал Филонов. Но что было доступно его большому таланту, становилось лазейкой для людей бездарных, мечтающих стать художниками, но не имеющих для того никаких данных, кроме трудолюбия.

Вообще, подражать Филонову было опасно. Слишком яркий и мощный талант был у него, и подражание грозило молодым художникам гибелью, разрушением их индивидуальности. У Филонова можно было многому научиться, но нельзя было впасть в подражание. В этом смысле интересна судьба известного художника Кибрика, который, вовремя выйдя из-под влияния Филонова, но получив у него неплохую школу, стал большим мастером. Достаточно вспомнить его прекрасные иллюстрации к «Кола Брюньону» Ромена Ролана.

Да, несомненно, в личности Филонова было много привлекательного, захватывающего для художественной молодежи 1930-х годов, которая задыхалась в тисках рутины, наступающей мрачной громады соцреализма. И вместе с тем яркий талант его погиб под грузом ложных идей, от которых он до конца дней не только не смог избавиться, да, собственно, и не стремился.

Идейные заблуждения человека постепенно разрушали большой талант художника. Отсюда загадочность, таинственность, непонятность и недосказанность его творчества. В этом смысле символична и смерть Филонова в возрасте 58 лет, о которой так просто и ярко рассказывает его сестра Евдокия Глебова:

«Войдя в комнату, мы увидели брата, лежащего на постели в куртке, теплой шапке. На левой руке была белая шерстяная варежка, на правой — не было. Он был как будто без сознания, глаза полузакрыты, он ни на что не реагировал. Лицо его, до неузнаваемости изменившееся, было спокойно. В правой руке была зажата варежка, рука немного откинута в сторону и вверх. Рука большого мастера, не знавшего при жизни покоя, теперь успокоилась. Дыхания его не было слышно. Он так тихо и медленно дышал, что его последнего вздоха мы не услышали.

Плакали мы или нет — не помню. Кажется, так и остались сидеть в каком-то оцепенении. Не в силах осознать, что произошло, что его нет, а все созданное им оста-

лось — стоит его мольберт, лежит палитра, краски, висят на стенах его картины, висят часы-ходики — его нет».

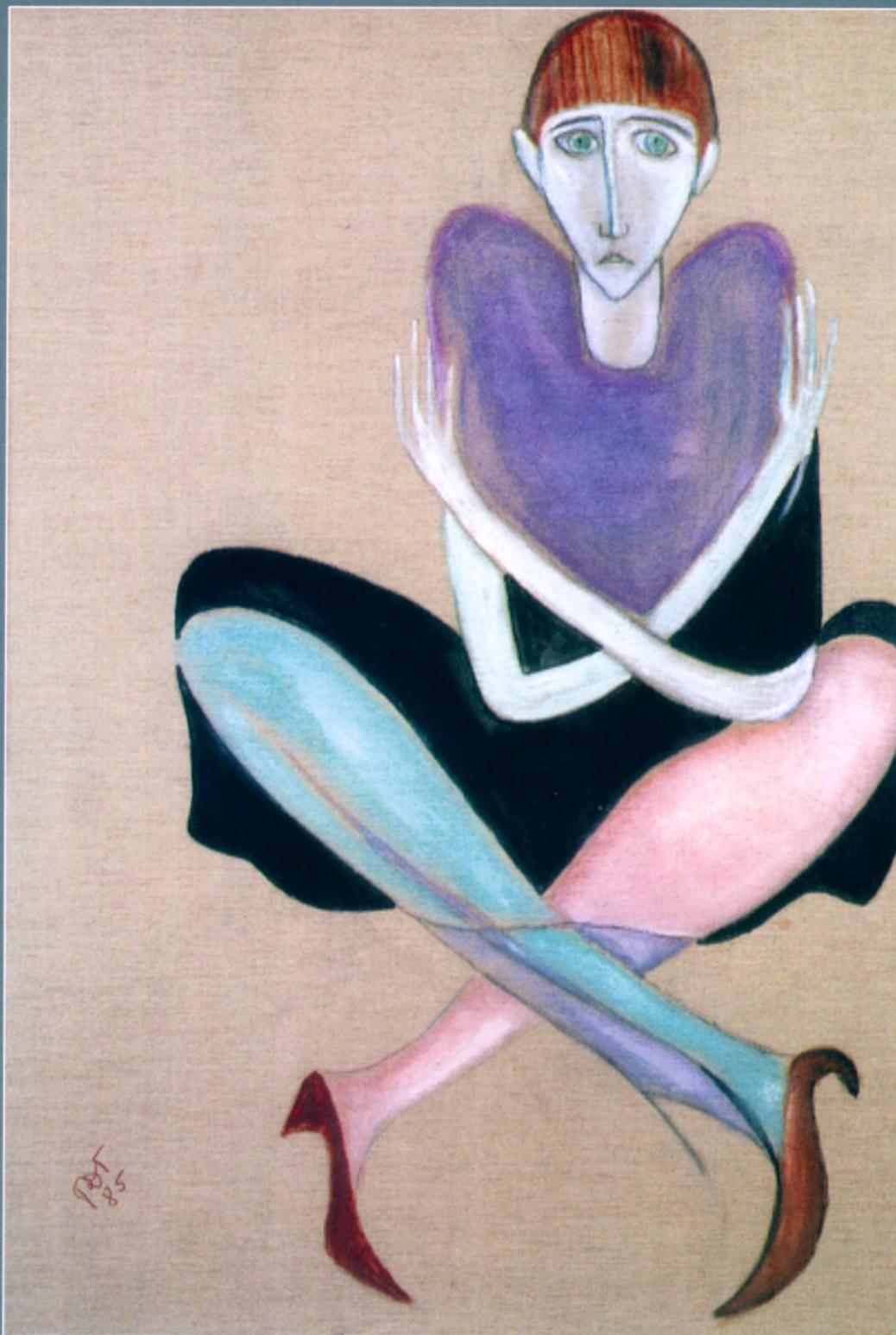
Несмотря на абсолютную преданность делу большевистской революции и полную политическую благонадежность, Филонов жил в страшной нищете. Всегда голодал, бедствовал, не имел ни одной выставки. Спрашивается: почему? Как это ни парадоксально, но ему мешал его огромный талант. Да, да, мешал талант, далеко выходящий за рамки узколобых политических идей и всегда, неведомо для самого Филонова, рвущийся из пут лживой, бесчеловечной идеологии.

Часто вечерами, смотря на мой портрет Филонова и размышляя о его жизни, я думаю, что в морозную декабрьскую ночь блокады 1941 года в Ленинграде замечательный художник умер не только от голода и холода. Смерть настигла его раньше времени еще и потому, что талант, правда искусства не могут быть долго в плену ложных идей и устремлений.

*Мюнхен, 1986 г.*

ΓΛΑΦΑ

XXII



С. Аллилуева. 1968. Х., м. 120x80

## Чевский проспект

Я всегда с большим интересом писал женские портреты. У меня их очень много. Я вообще считаю, что женщина по своему внутреннему миру гораздо тоньше, прозрачнее и глубже, чем мужчина. Внутренний мир женщины напоминает мне отражение в горном ручье, отражение, которое непрестанно меняется, исчезает и появляется вновь. Так же трепетны, изменчивы, наполнены одухотворенности женские лица.

Я писал портреты и известных женщин — поэтов, писателей, музыкантов, певиц. Некоторых из них я знал лично или просто видел. Среди них Анна Ахматова, Марина Цветаева, Галина Вишневская, Майя Плисецкая и другие. Интересна, с моей точки зрения, история создания портрета Светланы Аллилуевой.

Помню, однажды осенью в мою ленинградскую мастерскую пришла дочь Сталина, в ту пору уже умершего. Она была выше среднего роста, в вельветовой зеленой курточке, в носочках и потрепанных туфлях на тонких ногах.

У нее было растерянное лицо, бледная кожа, рыжеватые кудряшки и мутные серые глаза, в которых было к тому же что-то отцовское. Она была внимательна и немногословна. Да, собственно говоря, и я не был склонен к беседе.

Я молча рассматривал ее, не зная, как писать портрет. В мастерской повисла тишина. И вдруг во мне родилось удивительно четкое звучание любимой мною «Токкаты» Прокофьева, и, не помня себя от волнения, я приступил к написанию портрета. Я чувствовал огромное напряжение, подчиняясь стихии музыкального ритма «Токкаты».

Портрет я окончил очень быстро и очнулся, когда Аллилуева тихо сказала: «Ну, вы меня совершенно уничтожили!»

Тогда я стал рассматривать только что законченную картину. Я сместил на ней фигуру Аллилуевой резко к краю. Скрестил ее тонкие руки и ноги — получились два креста. Голова была втянута в плечи, кисти рук прижаты к худым плечам. На не тронутом краской фоне холста выделялось только лицо, полное смятения, и ноги в каких-то фантастических туфлях...

От живописи как бы исходили жесткие скрежещущие звучания — сочетание дисгармонии с тоскливым голосом одинокого фагота. Эту музыку я слышал вся время, пока писал портрет.

Не знаю, прав ли я. Но, думаю, это один из моих самых удачных женских портретов.

В 60-е годы стало очень популярным искусство Александра Вертинского. Это было совершенно новое и неизведанное. Как-то, вернувшись с его концерта, я сидел в своей мастерской. Было темно и тихо. Во мне все еще звучали мелодии песен Вертинского, виделись его жесты, пластичность. Под этим впечатлением я тогда же, поздней ночью, написал женщину в красном с сигаретой в руке. В артистичности, изысканности этой фигуры и остроте композиции мне хотелось передать своеобразие сценической манеры Вертинского.

Но большинство портретов женщин я писал с натуры по первому впечатлению, иногда по памяти, бродя по Невскому проспекту в Ленинграде. Я ходил по нему и в метель, и в дождливую погоду, и в белые ночи, и в жаркие летние дни. Здесь всегда было много народу. Лица были такие яркие, такие выразительные, что я совершенно терялся. Иногда мне удавалось просто запомнить поразившее меня лицо. Иногда будущая модель соглашалась посетить мою мастерскую. Это была всегда большая удача. Обычно я писал женский портрет под музыку и расспрашивал о жизни. Лицо модели делалось еще выразительнее. Для меня это были удивительно интересные и вдохновенные часы.

Так родился широко известный цикл «Невский проспект». Подобных этюдов, набросков таких мимолетных портретов я написал около двухсот. Многие из них в музеях и частных коллекциях. Что-то сохранилось и у меня.

## *Гавриил Гликман и музыка*

(Интервью с художником)

Так случилось, что мое творчество, да и вся моя жизнь очень глубоко и тесно связаны с музыкой. И связь эта отнюдь не внешняя. Дело, разумеется, не в том, что я написал много портретов композиторов и музыкантов. Среди них были не только мои современники, которых я хорошо знал, но и музыканты разных эпох и стран.

Как-то один мой хороший знакомый, известный дирижёр Евгений Мравинский, сказал: «Знаете, в ваших картинах есть симфоничность, то есть многоголосие. Оно в разнообразии тем, образов, мыслей, живописных сочетаний и ритмов. Каждый из этих компонентов существует в картине сам по себе, и все они составляют единую, пронизанную музыкой ткань». Хотелось бы думать, что он прав. Во всяком случае, подобная связь живописи и музыки была всегда для меня главной целью.

Поясню на примерах. Мы все в юности увлекались прекрасной книгой Виноградова о Паганини, читали «Флорентийские ночи» Гейне, где описывается игра этого гениального музыканта. Образ Паганини вдохновлял не раз таких художников, как величайший Делакруа и утонченный Энгр, но на их портретах Паганини не больше, чем маленький уличный музыкант или чистенький артист на сцене. А где «чертовщина», дьявольское начало Паганини? Именно это я пытался выразить в его портретах, которых написал несколько. Не мне судить, насколько это удалось.

В мировой живописи существует множество изображений музыкантов, музыкальных инструментов, как, например, у Дега, и оркестров, у Менцеля. В конце концов, здесь не больше, чем производственный момент. Но музыка в живописи может звучать и без этих «компонентов».

Помню, всякий раз, бывая в Эрмитаже, я останавливался перед абстракциями Кандинского и восхищался их музыкальностью. Глядя на них, я слышал музыку. Она была в сопоставлении цветов, композиционных построений и ритмов.

И именно такова, по моему усмотрению, глубокая связь живописи и музыки.

Несколько слов о моем портрете Вивальди. Современник изобразил его ласковым, милым красавцем с кудряшками. Я смотрю на это изображение, слу-

шаю музыку Вивальди и думаю: «Нет, человек, изображенный на старинном портрете, не мог написать такую музыку!» На моем портрете Вивальди — рыжий неистовый пастор, одержимый вдохновением. Он молился в церкви, а потом торопился домой, чтобы записать переполнявшие его мелодии. Я надел на Вивальди страшную диковинную шляпу. Красный, с огненным взором Вивальди наполнен музыкой. Желтая, зеленая, красная живописная гамма звучит музыкально, в ней мне слышались полускрытые намеки, скользящие интонации, захватывающие ритмы.

Я много раз писал портреты Моцарта. Люблю очень этого композитора. Но здесь всегда возникала сложность. Как-то мой учитель в Академии художеств сказал: «В искусстве немало поставлено точек, которые трудно миновать, от которых надо танцевать. Можно ли изобразить человека, стреляющего из лука, после «Геракла, стреляющего из лука» скульптора Бурделя? Можно ли после Родена изобразить Бальзака?» Я добавлю, можно ли после рисунка-портрета Лангэ, изображающего Моцарта в профиль, найти другое решение образа великого композитора?

Я это пытался сделать неоднократно, опираясь не на сходство, а ища в живописных и ритмических построениях портрета эквивалент музыки Моцарта: сочетание гармонии с обрывками речитативов, которые рождаются и вновь исчезают.

С Игорем Стравинским я встречался когда-то еще в Ленинграде, беседовал с ним, рисовал его. В свое время Пикассо сделал отличный рисунок, изобразив характер Стравинского жестко и скупой. Я изображал (и много раз) Стравинского совсем иначе, споря с Пикассо. Мой Стравинский — босой, худой, с тонкой старческой шеей нищий, опирающийся на палку. Человек вроде бы всего достигший, а в сущности, ничего не достигший, нищий, подходящий к последней черте. Это решение (чисто субъективное!) подсказала мне музыка Стравинского, лишенная, с моей точки зрения, главного — одухотворенности. И живопись моих портретов Стравинского жесткая, суховатая, резкая по своим живописным тонам.

От великого Баха не осталось никаких изображений: ни посмертной маски, ни портрета. Он был слишком беден и совсем не знаменит. Я написал большой портрет гениального композитора, стремясь передать в живописи величие его хоралов, а в композиции — жесткую геометрию. Ведь, заимствуя многое от Ви-



Стравинский и Дягилев. 1990. Х., см. тех. 113x75



Еврейский портной. 1962. Х., м. 125x100

вальди, Бах как бы поместил мелодическое полноводье последнего в геометрический квадрат.

Как-то мне сказали, что достаточно в большом помещении над раскрытым черным роялем повесить портрет М. Ростроповича моей работы, чтобы возникло яркое решение всего интерьера. Я много раз проверял справедливость этого замечания. Портрет М. Ростроповича имеет длинную историю. Я давно знаю этого замечательного музыканта, много раз слушал его виртуозную игру, наблюдал его, делал эскизы, рисунки. И портрет этот создавался много лет.

Геометрически построенная фигура Ростроповича прочно посажена — портрет очень прост по живописи: контраст черного и красного. Как-то репродуцируя портрет, фотограф сделал темный фон, и тогда портрет Ростроповича приобрел суровость, стал похож на старую живопись. Голова на портрете у Ростроповича придумана, придуманы и кисти рук. Это не пальцы, а клавиши, и они играют.

По четкости, конструктивности и лаконичной выразительности портрет, с одной стороны, близок к квадрату Малевича, а с другой — к портретам древних китайских императоров. В одном из интервью Ростропович сказал, что в портрете работы Дали он изображен в виде черточек, а в портрете Гликмана виолончель — живот. Если вспомнить, что в древнерусском языке слово «живот» означало и «жизнь», возникает образ — для Ростроповича музыка и жизнь едины. И в этом смысл портрета, родившегося из музыки и музыку излучавшего.

## *Мой «еврейский портной»*

Начну издалека. 1939 год. Ленинград. Похороны Ильи Яковлевича Гинцбурга, выдающегося скульптора, академика. Гроб с телом Гинцбурга установлен в Академии художеств. Похоронную комиссию возглавляет Матвей Генрихович Манизер, профессор академии.

Проститься с покойным пришло много людей. Среди них и я, в то время студент академии, ученик Манизера. И здесь у гроба мне вспомнилось недавнее знакомство с Ильёй Яковлевичем. Он преподавал в этой же академии. Узнав, что я ученик Манизера, Илья Яковлевич воскликнул: «Молодой человек, как вам повезло, вы — у Манизера! Не могли бы вы показать мне ваши работы?» — «С радостью», — ответил я.

Манизер часто хвалил меня за некоторые мои скульптуры, а за другие ругал. Говорил, что у меня косые глаза. Очевидно, он был по-своему прав — уже тогда моя творческая манера в некоторых работах не вмещалась в академические рамки. Поэтому, когда такой именитый мастер пожелал посмотреть, что я делаю, я был этому рад.

Гинцбург пришел в мою мастерскую, и я показал ему свои работы: барельефы, скульптурные портреты, статуэтки. Надо сказать, что сам он был большим мастером жанровых фигурок, жизненно ярких и непосредственных. Многие из них и сейчас находятся в экспозиции Русского музея. Очевидно, мои работы ему понравились, так как он пригласил меня к себе домой.

И вот, я в гостях у академика в его квартире в Доме ученых. Он попросил меня рассказать о себе. Я сказал, что родом из Бешенковичей, небольшого местечка под Витебском, что вылепил свою первую работу из глины, когда мне было 8 лет. Это была голова Сократа. Я нашел ее в какой-то книжке. С этого все и началось. Потом был Витебск, где я в художественной школе мальчиком наблюдал, как работали Шагал и Малевич. Он слушал меня с интересом. Затем рассказал, что и он из Белоруссии, из Гродно. Что тогда это был небольшой городок, где жили еврей-ремесленники: сапожники, шорники, портные...

При слове «портные» глаза его загорелись. На лице появилась лукавая улыбка, весь он как-то поджался. И неожиданно для меня этого маленького роста старый человек запрыгнул на стол, сел на него и... превратился в портного. Это было чудесное перевоплощение. Передо мной на обеденном столе сидел не великий скульптор и академик, ученик самого Марка Антокольского, а подслеповатый еврейский портной, каких немало видел я в своих Бешенковичах.

«А знаете, — сказал он мне, когда мы с ним пили чай, сидя за столом, на котором он только что лицедействовал, — то, что я вам сейчас показал, я показывал Льву Николаевичу Толстому».

И рассказал мне такую историю:

«Было это в конце 90-х годов. Илья Репин, с которым мы были дружны, предложил мне поехать к Толстому. Я знал, что Репин в Ясной Поляне свой человек. Он много писал и лепил Толстого, и тот высоко ценил его творчество. Как же я мог отказаться? Мы приехали в Ясную Поляну. Лев Николаевич встретил нас радостно. Илья Ефимович представил меня ему и рассказал о цели нашего приезда — сделать скульптурные портреты хозяина. Толстой не возражал. Даже предложил пойти с ним,

как он сказал, «за первоклассной глиной». Мы взяли лопаты и тачку и пошли за Толстым. Он привел нас на участок. Глина там была жирная, мягкая и коричневого цвета, как шоколад.

Мы с Репиным были довольны — знали, что с такой глиной работать будет легко. Накопали глины, привезли домой. Нам соорудили подставки типа станков, мы сделали деревянные каркасы и стали их прокладывать глиной. Каждый лепил «своего» Толстого. Каким его видел. Кстати, тот репинский бюст в натуральную величину сейчас находится в экспозиции в музее Ясной Поляны.

Когда я закончил прокладку, я вдруг почувствовал большую усталость. Очевидно, сказались и дорога, и волнение от встречи со знаменитым писателем, и напряжение от работы. Увидев, что я едва стою на ногах, Лев Николаевич показал мне мою комнату, где бы я мог отдохнуть.

Там я лег на кровать и буквально провалился в сон. Проснулся от ощущения, что кто-то в комнате есть. Я открыл глаза и в сумраке комнаты разглядел Толстого. Он виновато сказал: «Илья, извините. Мне, право, неловко, что вас потревожил. Но вот Илья Ефимович сказал, что вы обладаете искусством подражания. А я так охоч до изображения людей. Не могли бы вы что-нибудь показать моим гостям?»

Я говорю: «Лев Николаевич, это ж детская забава, это студенческие игры наши, и ничего более. Мне даже как-то стыдно...» Но он сказал: «Илья, ну я вас прошу». И вышел из комнаты.

Конечно же, я не мог отказать в просьбе Льву Николаевичу. Я спустился в гостиную. Она была ярко освещена, горели лампы и свечи. В зале было человек пятнадцать незнакомых мне людей. Надо сказать, что к Толстому постоянно приезжали литераторы, ученые, артисты, музыканты... Он представил меня гостям. Затем обратился ко мне: «Ну, пожалуйста» — и показал на столик, который кто-то заранее поставил в центре зала. Лев Николаевич сел совсем близко. Я недовольно посмотрел на Репина. Он спросил: «Ты, наверно, сердисься на меня?» Я пожал плечами — мол, что теперь поделаешь.

Охватив присутствующих взглядом, я легко впрыгнул на стол и вспомнил себя студентом, когда я изображал разных людей. И вдруг большая и светлая гостиная сузилась и померкла в моих глазах до темной, грязной каморки еврейского портного. И я стал им. В моей правой вытянутой руке пощелкивали ножницы, пальцами левой руки я перебирал воображаемую ткань на коленях, мои глаза близоруко

щурились. Я раскачивался в такт грустной еврейской мелодии, которую сам и напевал.

Я увидел, как люди замерли, глядя на меня. В гостиной стояла тишина. Я посмотрел на Льва Николаевича и увидел, как затряслись его широкие плечи, а из глаз, больших серых глаз потекли слезы. Слезы умиления и добра к тому образу, который мне удалось создать.

На следующее утро еще до завтрака Лев Николаевич предложил мне покататься на лошади. Ему вывели гнедого коня. Он легко вскочил на него. Затем сверху протянул мне руку и помог запрыгнуть к нему. И мы поскакали вдвоем на одном коне по лугам и полям.

То, что рассказал мне Гинцбург и что он мне показал, глубоко запало тогда в мою душу. Мне захотелось написать портного, но я не решался. Я даже боялся приступить к этой работе. Очевидно, образ не созрел еще до той степени, когда сам готов был «упасть» на полотно.

Прошли годы, десятки лет, в которые вместились и четыре фронтовых года, и ранения, и трудная послевоенная жизнь. В Ленинграде я был уже довольно популярным скульптором и живописцем. В 1962 году я поехал отдыхать в Репино в Дом творчества композиторов. Это изумительное место на Карельском перешейке. Там у меня была комната с небольшой верандой. Я делал наброски и писал портреты музыкантов, певцов, композиторов. Кстати, тогда же там находился и Евгений Александрович Мравинский, с которым я был хорошо знаком. Я писал и его.

И вот как-то в одно из ранних утр, необыкновенно ясных и свежих, я, достаточно отдохнувший, освобожденный от городской суеты, вышел на веранду. Там лежали тюбики с красками, растворители, листы плотного картона. Я взял лист. Как сейчас помню его размеры — 120x90. И прямо на полу, махнув пару раз кистью, набросал портного. Я писал его не более часа. Настолько ярко он предстал перед моим внутренним взором. Я видел его раскачивание, ритм его движения, его худое, почти бестелесное тело с тонкими руками и тонким корпусом. Это не было натуральным изображением человека, это была, я бы сказал, конструкция. Эти колени, на которых он кроит ткань, эта босая нога с огромным ногтем — все создавало этому образу особый колорит. Мне говорили, что это не просто портрет, это своего рода икона. Портной иконографичен. Это не ремесленник, это — лицедей.

Мой портрет «Портной» — собирательный образ, плод десятилетних наблюдений. Он прост по цвету, почти без фона: у портного босые ноги и четко написанный ноготь большого пальца. Весь образ окутан объемно-пространственным решением, которое еще больше подчеркивает настроение портрета. Изящный тонкий торс портного лишен плеч. Правая рука поднята вверх. И в ней звенящие ножницы, которые как бы отбивают такт нехитрой песне портного. И как аккомпанемент песне — красная ткань на коленях. Кажется, что легкая фигура портного плавно раскачивается, и музыка, протяжная, однотонная, пронизывает всю живописную гамму портрета.

Мне удалось в 1980 году этот портрет и некоторые другие свои работы привезти на Запад, в эмиграцию. Затем были выставки. На одной из них, в Роттердаме, «Портного» вместе с портретом Шостаковича и другими рисунками приобрел у меня один известный голландский коллекционер.

Я выставляю сейчас один из вариантов той картины. Вот такая история моего «Портного».

*(Литературная запись этого рассказа Исаия Шпицера)*



Гавриил и Таисия Гликман. Фото 1977 г.

## КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Гавриил Давыдович Гликман родился 14 июля 1913 года в селе Бешенковичи Витебской губернии Российской империи (ныне — Белоруссия). В 1929 году его семья переехала в Ленинград, где Г. Гликман и прожил всю свою дальнейшую жизнь вплоть до эмиграции в 1980 году на Запад.

В 1937 году он поступил в Ленинградскую Академию художеств на отделение скульптуры (профессор Г. Манизер), которую окончил только в 1947 году, так как с 1941 по 1945 год воевал на фронтах Великой Отечественной войны, дойдя до Берлина.

В СССР Г. Гликман был широко известен как скульптор, создал множество памятников в бронзе, мраморе и граните, которые украшали площади и здания Ленинграда, Москвы, Клина, Саратова, Саранска, Архангельска и многих других городов.

В 1980 году он был вынужден эмигрировать и выехал в Германию, в Мюнхен, где и прожил до самой своей кончины 4 января 2003 года. Это было время большой творческой активности художника, когда он создавал свои основные живописные полотна (живописью он начал заниматься давно, еще в Ленинграде, параллельно со своими занятиями скульптурой) и приобрел мировую популярность. У Гавриила Гликмана было на Западе свыше 60 выставок во многих странах Европы (в Германии, Англии, Голландии, Польше и др.), в Америке и в Австралии.

Свыше 600 произведений художника (живописных полотен, графики, скульптур) находятся в музеях и частных коллекциях. В Германии художник поставил два памятника Ф.М. Достоевскому — в Висбадене и Баден-Бадене. В этот же период Гавриил Гликман написал книгу воспоминаний и размышлений «Размышления с кистью в руке» — о своих встречах с различными людьми, о своей стране и своем времени.

О самом художнике и его творчестве на Западе издано несколько книг, написано множество газетных и журнальных статей, сняты документальные фильмы.

Последний фильм был создан на московском телевидении.



Жертвоприношение Авраама



Сероглазый король (А. Ахматова). 1996. Х., м. 95x80



3 цвета времени. О. Мандельштам. 1986. Х., см. тех. 195x90



М. Шагал и Г. Гликман. 1981. Х., м. 100х90



Двойной Стравинский. 1988. Х., см. тех. 113x75



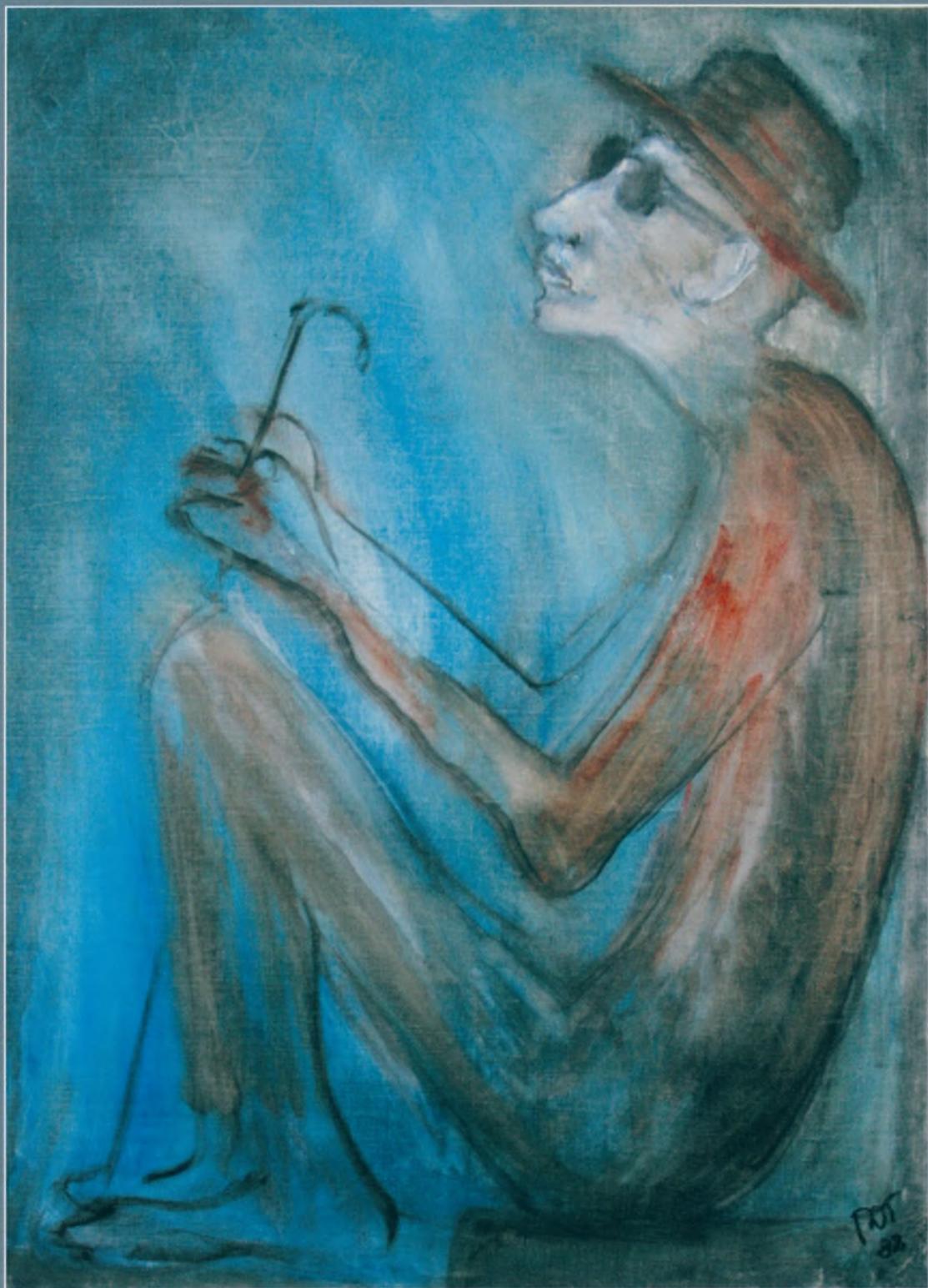
Клоун Мейерхольд



Ф. Кафка. 1966. К., м. 63x48



М. Ростропович. 1978. К., м. 85x55



Путник Стравинский



С. Прокофьев. 1991. К., м. 67x67



Ахматова и Пушкин. 1997. Х., м. 120x60



В. Набоков. 1992. К., м. 100x50



Есенин и Айседора. 1996. К., м. 105x80



С. Рихтер. 1977. Х., м. 120x100



Персонажи балета «Ромео и Джульетта». 1966. К., м. 100x50



Князь Мышкин. 1994. Х., см. тех. 175x60



Леда и лебедь



*Воскрешение Господне*



*Ночь в Гефсиманском саду*



Мария и Христос



Собаки



Совершеннолетие. 1970



Беседа. 1980. К., см. тех. 32,5x22,5



Субботник



Девочка



«...Она по проволоке ходила...». К., м., 49x69



Зимняя прогулка



Семья. 1986. К., см. тех. 65x90



Прогулка



Уличный точильщик



Песня



Трубач



Женский портрет



Женский портрет



Таиса. 1980. К., см. тех. 85x76



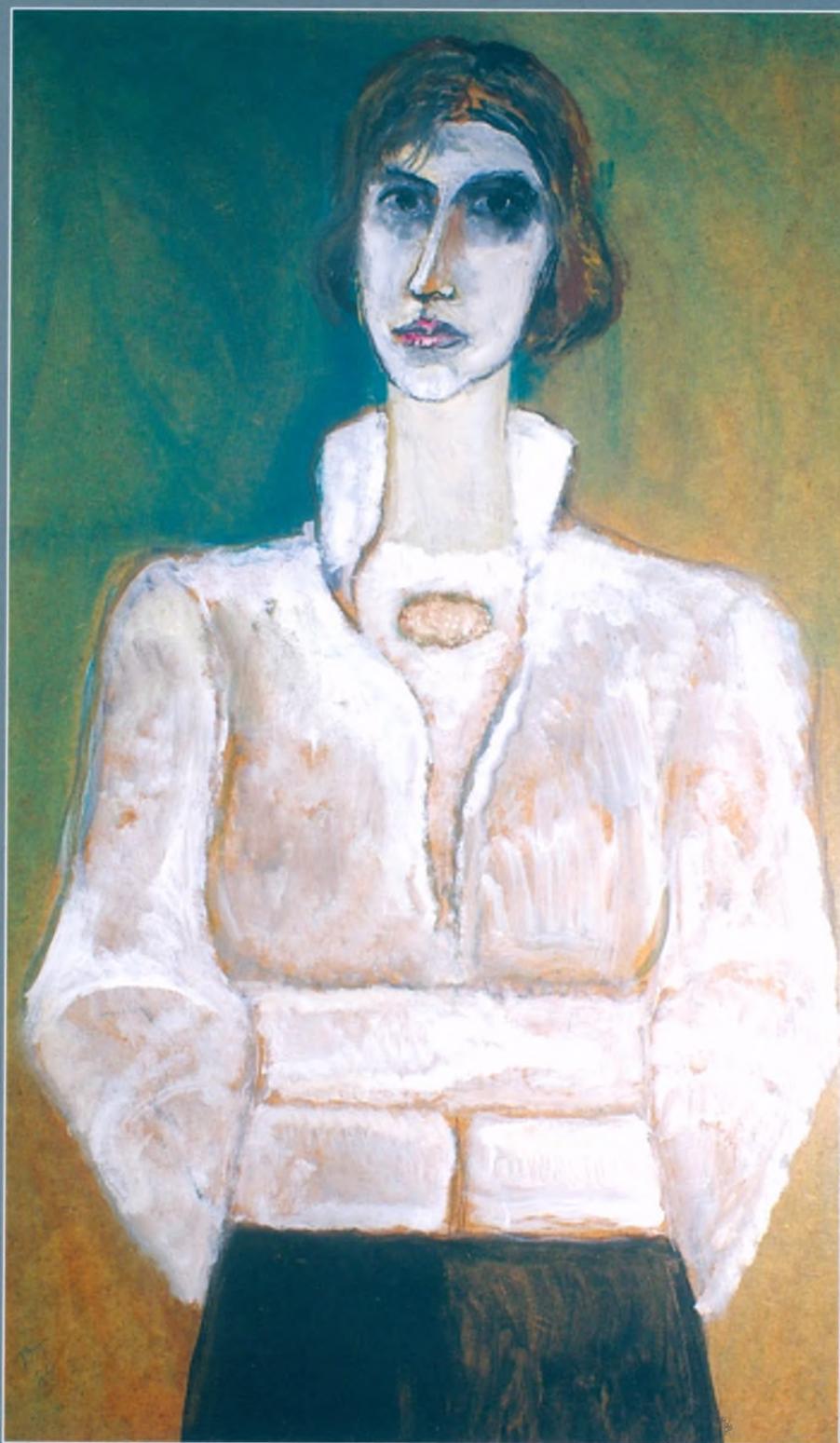
Женский портрет



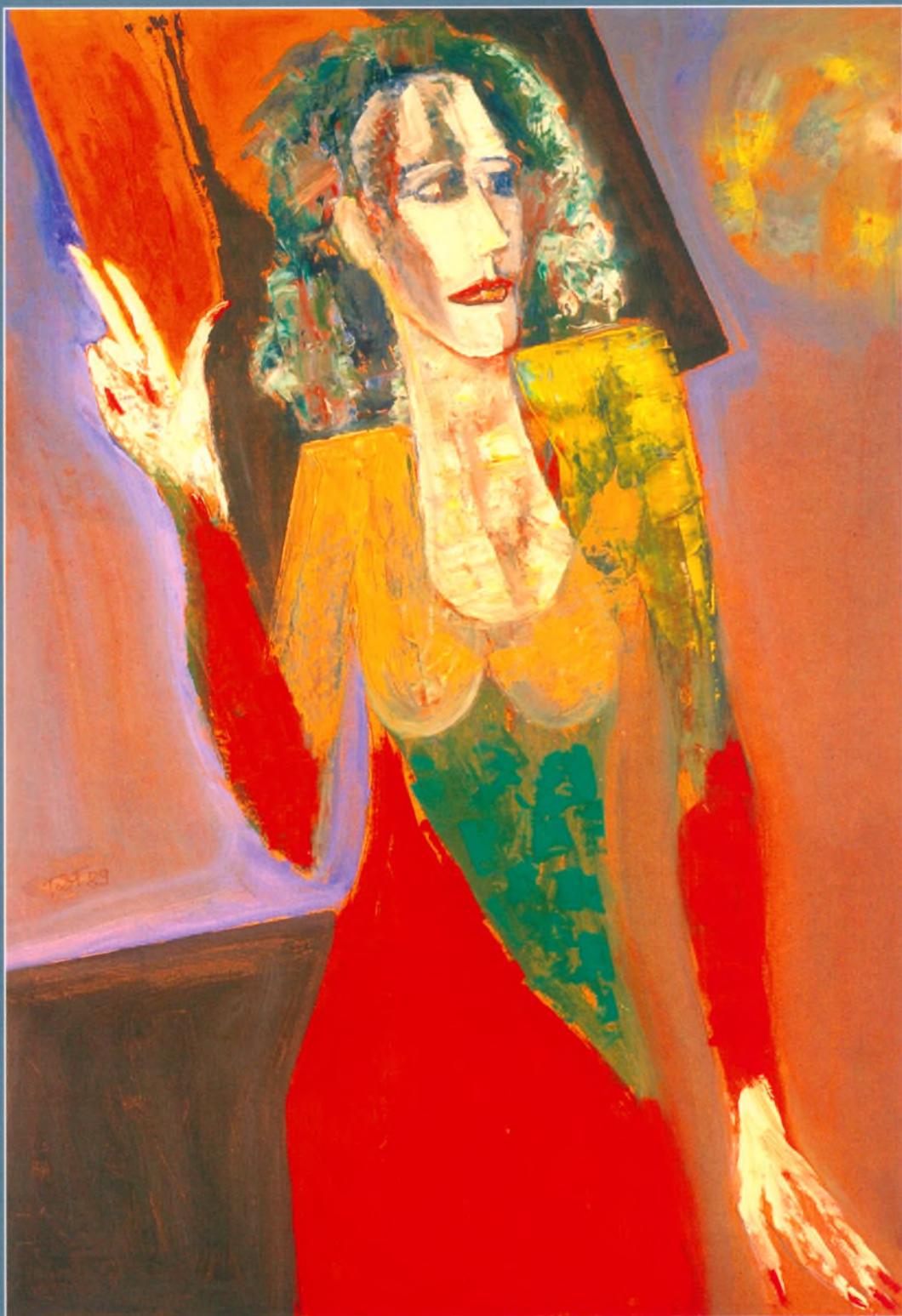
Женский портрет



Балерина. 1990. К., см. тех. 100x75



Туманова. 1984. К., см. тех. 120x75



Вернисаж. 1989. К., м. 120x80



Женщина с сигаретой. 1966. К., м. 78x66



Турчанка. 1982. К., м. 84x56



С. Михоэлс. Автолитография. 61x40



Людвиг ван Бетховен. Автолитография. 62x47



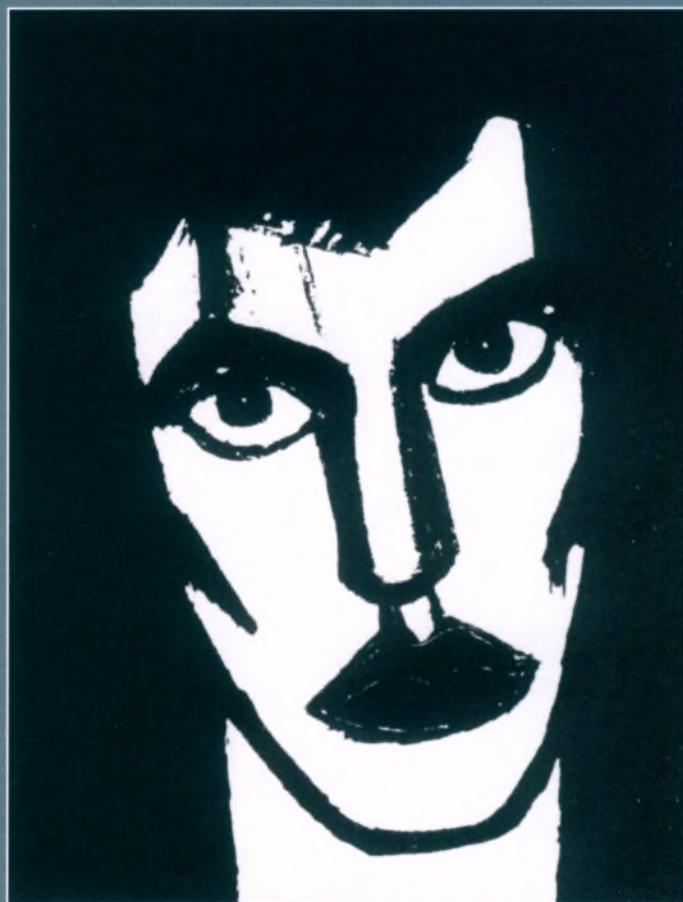
Е. Евтушенко. Литография. 62x43



Л. Горелик. 1972. Б., фломастер. 51x38



О. Мандельштам. Литография. 60x40



Б. Пастернак. Б., линогравюра. 62x44



А. Ахматова. Автолитография. 62x44



М. Цветаева. Литография. 62x42



*И. Смоктуновский в роли князя Мышкина. 1958. Бронза, литье. СПбГМТМИ*



С. Михоэлс. Король Лир. 1938–1956. Бронза, литье. СПбГМТМИ



Мравинский. СПбГМТими



В. Полицеймако в роли Эзопа. 1967. Бронза, литье. СПбГМТИМИ



Ю. Толубеев в роли Вожака. 1956. Бронза, литье. СПбГМТИМИ



Н. Гоголь. Бронза



Пушкин. Бронза



*Памятник М. Ломоносову. Гранит, бронза (г. Ломоносов)*



Балерина А. Шелест. 1960-е гг. Гипс. СПбГМТМИ

# СПИСОК СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ ГАВРИИЛА ГЛИКМАНА

*(по материалам печати)*

1. П.И. Чайковский. 1960. Бронза, гранит, г. Клин.
2. Йоффе. Бюст. 21.07.1964. Мрамор. СПб.
3. Памятник неизвестному солдату. 1956. Тонир. гипс, ст. Крюково.
4. Монумент борцам за Советскую власть. 1977, г. Саранск.
5. Памятник Е. Пугачеву. 1985, г. Саранск.
6. Циолковский. Бюст. 1973. Гранит. СПб, Петропавловская крепость.
7. Комиссаржевская. Горельеф. 1961. Мрамор. СПб, Театр им. Комиссаржевской.
8. М.В. Ломоносов. 1955. Бронза, гранит, г. Ломоносов.
9. Д.Д. Шостакович. Бюст. Бронза, гранит, г. Москва, Светлановский зал консерватории.
10. Д.Д. Шостакович. Бюст. Мрамор. СПб, филармония.
11. И.И. Газа. Бюст. 1963. Бронза. СПб.
12. Н.В. Гоголь. Бронза
13. Скульптура юного Пушкина. 1954. Бронза. СПб, ДК Трудовых резервов.
14. Фигура юного поэта Пушкина. 1950. Бетон, кирпич, г. Ярославль, пансионат «Ярославль».
15. Мемориальная доска на месте гибели Пушкина. 1955. Бронза. СПб.
16. Пушкин-лицеист. Мрамор. СПб, Дворец молодежи.
17. Пушкин и Державин. Бронза. СПб.
18. М.И. Калинин, сидящий на скамье. 1975. Бронза, ст. Тверь.
19. Памятник герою гражданской войны А.А. Кондратьеву. 1958. Бронза, гранит. СПб, ул. Арсенальная.
20. Памятник В.И. Ленину. 1955. Бетон. СПб, Канонерский остров.
21. «Стальной путь». Мемориал в составе Зеленого пояса славы. 1973. СПб, Петрокрепость.
22. Радищев. Гипс, г. Саратов. СГХМ им. А.Н. Радищева.
23. С. Есенин. Бюст. 1957. Гипс.
24. Бетховен. СПб, филармония.
25. Ф.М. Достоевский. 1997. Бронза, г. Висбаден.

26. Ф.М. Достоевский. Бронза, г. Баден-Баден.
27. Алеша Карамазов. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.
28. Неточка Незванова. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.
29. И.С. Бах. СПб, филармония.
30. Балерина А.Я. Шелест. Мрамор. СПб.
31. М. Мусоргский. Бюст. Дипломная работа. 1949. Гипс. СПб.
32. «Ленин в Разливе». 1956. Фарфор. СПб, ЛФЗ.
33. Мравинский.
34. Михоэлс. Бюст, г. Москва.
35. Раненый Пушкин. 1967. СПб.
36. «Моряк Черноморского флота — защитник Севастополя». 1950–1960. Бронза, г. Москва.
37. Портрет Д.Д. Шостаковича. Бронза. СПбГМТМИ.
38. Скульптурный портрет А.Я. Шелест. 1960-е. Гипс. СПбГМТМИ.
39. Ю.В. Толубеев в роли Вожака. 1956. Бронза. СПбГМТМИ.
40. Н.К. Черкасов в роли царевича Алексея в кинофильме «Петр I». 1958. Гипс. СПбГМТМИ.
41. И.М. Смоктуновский в роли князя Мышкина. 1958. Бронза. СПбГМТМИ.
42. Н.К. Черкасов в роли царевича Алексея. Гипс. СПбГМТМИ.
43. Н.Ф. Монахов в роли Годуна. 1956. Бронза. СПбГМТМИ.
44. Р.А. Быкова в роли Нелли. 1959. Бронза. СПбГМТМИ.
45. В.П. Полицеймако в роли Эзопа. 1967. Бронза. СПбГМТМИ.
46. Д.С. Михоэлс в роли короля Лира. Бронза. СПбГМТМИ.
47. Портрет Д.Д. Шостаковича. Гипс. СПбГМТМИ.
48. Н.Ф. Монахов в роли Филиппа Второго. 1949. Гипс. СПбГМТМИ.
49. Портрет Г.А. Товстоногова. 1960-е. Гипс. СПбГМТМИ.
50. Портрет Н.П. Акимова. 1966. Гипс. СПбГМТМИ.
51. Портрет Вс.Э. Мейерхольда. 1970. Гипс. СПбГМТМИ.
52. К.В. Скоробогатов в роли Луки в пьесе М. Горького «На дне». 1961. Гипс. СПбГМТМИ.
53. Портрет В.Ф. Комиссаржевской. Барельеф. 1960–1961. Гипс. СПбГМТМИ.
54. Портрет М.П. Мусоргского. 1955. Гипс. СПбГМТМИ.
55. Портрет Л.С. Вивьена. 1966. Гипс. СПбГМТМИ.
56. С.М. Михоэлс в роли короля Лира. 1938–1956. Бронза. СПбГМТМИ.

57. Портрет К.С. Станиславского. 1938–1956. Бронза. СПбГМТиМИ.
58. Портрет К.С. Станиславского. 1959. СПбГМТиМИ.
59. Портрет Сергея Юрьевича Юрского. Гипс. СПбГМТиМИ.
60. Мышкин (Идиот). Бронза. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.
61. Портрет Достоевского. Бронза. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.
62. Нелли. Гипс. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.
63. Неточка и Ефимов. Петербургские сумерки. Гипс. СПб, Музей Ф.М. Достоевского.

## ВЫСТАВКИ

Всесоюзная Художественная выставка, посвященная 40-летию Октябрьской революции. 05.11.1957 — 16.03.1958 — участник

Выставка. Ленинград, СССР, 1963

CORCORAN GALLERY. Вашингтон, США, 1982

SNAPE MALTINGS GALLERY. Альдебург, Великобритания, 1983

GALERIE DE DOELEN. Роттердам, Нидерланды, 1983

Вена, Австрия, 1983

WYLMA WAYNE FINE ART GALLERY. Лондон, Великобритания, 1984

GALERIE «ARNDT», Мюнхен, Германия, 1984

GALLERY ZUID. Амстердам, Нидерланды, 1985

BANKHAUS «TRINKHAUS UND BURKHAUS», Мюнхен, Германия, 1986

GENESIS ART GALERIE. Мюнхен, Германия, 1987

GALERIE RUF. Мюнхен, Германия, 1989

DG HYP. Гамбург, Германия, 1991/1992

Государственный музей им. К.А. Федина. Саратов, Россия, 1992

GALERIE «WEGMAN», Мюнхен, Германия, 1993

GALERIE «AVANTGARDE», Берлин, Германия, 1995

KULTURZENTRUM SPIELBANK, Висбаден, Германия, 1995

KLOSTER BENEDIKTBEUERN, Германия, 1996/1998

HERCULES SAAL, Мюнхен, Германия, 1999

PARKRESIDENZ BACHMAIR-WEISSACH, ROTTACH-EGERN, 2000

Международный университет. Москва, Россия, 2003

Министерство культуры РФ. Москва, Россия, 2003

Посольство государства Израиль. Москва, Россия, 2003

Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Саратов, Россия, 2006

## РАБОТЫ Г. ГЛИКМАНА ПРЕДСТАВЛЕНЫ В СОБРАНИЯХ МУЗЕЕВ:

ГУ «Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства»),

Государственного Русского музея,

Санкт-Петербургского Литературного музея («Пушкинский дом»),

Санкт-Петербургского Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского,

Государственного Литературного музея (Москва),

Музея-квартиры Ф.М. Достоевского — филиала ГЛМ (Москва),

Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева,

Музея театра (г. Рио-де-Жанейро),

Галереи Тейт (Лондон).

Работы также представлены и в частных коллекциях России, США, Великобритании, Израиля, Польши, Германии, Бразилии, Италии, Нидерландов.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

К. — картон

М. — масло

СПБГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

См. тех. — смешанная техника

Х. — холст

Литературно-художественное издание

**Гавриил Давыдович Гликман**

**Я ЖИВУ,  
ПОТОМУ ЧТО  
Я ВИЖУ**

Авторы проекта: народный артист России Л.Г. Горелик,  
арт-директор галереи «Гелон» М.Г. Салмина

*Мария*  
Кухни

Кураторы проекта — М.Г. Салмина, А.Ю. Графченко

Редактор — В.В. Гольяева

Компьютерные вёрстка и дизайн О.Е. Шумаковой

Корректор — Т.И. Красникова

На обложке воспроизведен автопортрет Г.Д. Гликмана, подаренный Л.Г. Горелику

При использовании материалов издания ссылка обязательна

Подписано в печать 25.08.2011. Бумага мелованная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 19,5. Тираж 1000 экз.

ООО «Орион»

410003, Россия, г. Саратов, ул. Федоровская, 5

Тел. (8452) 26-56-94. Тел./факс (8452) 26-21-77

E-mail: ra\_[@list.ru](mailto:ra_@list.ru) [www.radugasar.ru](http://www.radugasar.ru)

Отпечатано в типографии ООО «Издательский дом «Агни»

443110, г. Самара, ул. Мичурина, 23

