

СОЛОМОН ВОЛКОВ

МОСКВА / MODERN
MOSCOW. ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ В
РАССКАЗАХ И
ДИАЛОГАХ

Соломон Моисеевич Волков
Москва / Modern Moscow.
История культуры в
рассказах и диалогах

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=44132407

*Москва / Modern Moscow : История культуры в рассказах и диалогах /
Соломон Волков.: АСТ, Редакция Елены Шубиной; Москва; 2019
ISBN 978-5-17-116193-4*

Аннотация

Москва / Modern Moscow – это опыт осмысления “московского” вклада в отечественную и мировую культуру. В исторических очерках Соломон Волков рассказывает о ключевых фигурах и важных событиях истории московской культуры XX века. В книгу включены специально подготовленные диалоги Соломона Волкова о культурном облике столицы XXI века. Собеседниками Волкова стали: директор ГМИИ имени А.С. Пушкина Марина Лошак, литературный критик Галина Юзефович, директор Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля Дмитрий Бак, художественный руководитель театра “Геликон-опера” Дмитрий Бертман, главный редактор журнала “Искусство кино” Антон Долин, ректор ГИТИСа Григорий Заславский.

Содержание

Пролог	6
Чехов и МХТ: московская культура на пороге XX века	36
Театр – абсолютно алогичное искусство	64
Купец-визионер Щукин: от старообрядческих икон к живописному авангарду. Символисты, “Бубновый валет”, “лучизм” Ларионова и Гончаровой	88
Феномен московского коллекционерства	116
Конец ознакомительного фрагмента.	131

Соломон Волков

Москва / Modern Moscow:

История культуры в рассказах и диалогах

Издательство и автор выражают глубокую признательность Правительству Москвы и Федеральному агентству по печати и массовым коммуникациям за неоценимую помощь и поддержку при подготовке настоящего издания

На суперобложке:

фрагмент картины Бориса Кустодиева “Групповой портрет художников общества «Мир искусства»” (1920, *Государственный Русский музей*), атриум Государственного музея А.С. Пушкина (*фотограф Анна Провидение*);

Дмитрий Александрович Пригов (2002, *фотограф Александр Тягны-Рядно*), Любовь Орлова и Леонид Утесов, кадр из фильма “Веселые ребята” (*реж. Г. Александров. Мосфильм, 1934*); Патриаршие пруды (1850), афиша спектакля “Чайка” в МХТ (1898, *Музей МХАТ*); портрет Соломона Волкова (2000-е) и фото с Дмитрием Шостаковичем (1974) (*из личного архива автора*)

© Соломон Волков, 2019

© Бондаренко А.Л., художественное оформление, 2019

© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург,
2019

© ООО “Издательство АСТ”, 2019

Пролог

В Москве я оказался впервые в декабре 1955 года. Мне было одиннадцать лет, и я был участником декады латышского искусства и литературы. Декады эти проходили в столице по указанию Сталина с 1936 года. Их официальной целью была демонстрация расцвета социалистической культуры в республиках СССР, а неофициальной – предоставлявшаяся диктатору возможность ознакомиться, не выезжая из Москвы, с тем, что особенно его интересовало, – с новейшими операми и балетами (нередко создаваемыми “варягами” из России) на “национальные”, часто фольклорные темы. (Недаром литературу и изобразительное искусство стали включать в программу этих декад гораздо позднее, с 1950 года.)

К декадам, принимая в расчет, что на любое из представлений может явиться вождь, готовились с особым трепетом. Тщательно отбирали репертуар, не жалели денег на декорации и костюмы, шили новые фраки музыкантам. До последней минуты тасовали солистов и дирижеров. Старались придумать что-нибудь новое и занимательное, не переходя за невидимую “красную черту”.

Обычай этот по инерции сохранялся и после смерти Сталина в 1953 году. Декады проводились до 1960 года, хотя и с урезанными бюджетами, а затем были тихо свернуты. В 1955

году Латвия показала на сцене Большого театра несколько качественных национальных опер и балетов. А для торжественного заключительного концерта на той же сцене подготовили забавный трюк.

У Йозефа Гайдна есть опус под названием “Детская симфония”. (Новейшие исследователи приписывают ее авторство отцу Моцарта.) Это прелестная музыкальная шутка для струнного оркестра с участием детских игрушек – свистульки-кукушки, трещотки, барабанчика. В Москве она приобрела популярность сравнительно недавно, когда прозвучала в исполнении “Виртуозов Москвы” под управлением Владимира Спивакова со следующими знаменитыми “солистами”: Олегом Табаковым, Марком Захаровым и Леонидом Рошалем, обладателем звания “Детский доктор мира”. Публика рыдала от смеха.

Но для Москвы 1955 года это была новинка. Симфонию на заключительном концерте в Большом театре исполнил специально для этого сформированный из учеников рижской музыкальной школы при консерватории оркестр, в котором не было ни одного участника старше пятнадцати лет. Дирижировал тоже школьник, в белой рубашке и при пионерском галстуке. Я в такой же “униформе” сидел скрипачом за первым пультом. Зрители веселились, мы тоже.

В сталинские времена маленьких оркестрантов перед концертом десять раз бы обыскали: не собирается ли кто-нибудь пронести на сцену огнестрельное оружие или даже бомбу?

Но Хрущев покушений, видимо, не боялся. Единственное, о чем нас строго предупредили, – во время исполнения не глазеть на правительственную ложу!

Однако я не удержался, посмотрел и увидел там смеющихся и аплодирующих Хрущева, Булганина и Микояна (остальных не признал).

Для меня, понятное дело, это была памятная оказия. До сих пор в моей нью-йоркской квартире хранится почетный значок участника декады и подарок от школы: двухтомная биография Глинки с благодарственной надписью директора. Но я, разумеется, не мог тогда и предположить, что нахожусь в центре перекрестка культуры и власти и что именно этой темой – взаимодействие между культурой и политикой – буду заниматься в течение последующих десятилетий.

* * *

Вторым культурным событием, в полной мере отозвавшимся в моей памяти лишь шестьдесят лет спустя, стало посещение спектакля по пьесе Николая Погодина “Кремлевские куранты”, показанного Московским художественным театром в 1956 году. На его премьеру пришли делегаты XX съезда партии, того самого съезда, на котором Хрущев выступил с неожиданным и сенсационным разоблачением культа личности Сталина. Это потрясло и делегатов, и всю страну – да, пожалуй, и весь мир. Речь Хрущева сравни-

вали – кто с восторгом, а кто с ужасом – с ураганом.

А между тем дыхание оттепельного ветра перемен в стране многими ощущалось заранее, в первую очередь, как всегда, людьми искусства. “Кремлевские куранты” уже шли когда-то на сцене МХАТа. Работа над пьесой, где впервые в истории этого театра на сцене должен был появиться Ленин, началась еще в 1940 году. Но репетиции, которыми руководил сам Владимир Иванович Немирович-Данченко, по мхатовскому обыкновению затянулись.

Началась война. Премьеру “Курантов” показали в эвакуации, в Саратове. Спектакль был удостоен Сталинской премии, стал знаковым в лениниане. О нем вспомнили в преддверии съезда, первого после смерти Сталина, когда нужно было вновь подчеркнуть роль Ленина.

Сталина из пьесы и спектакля удалили – одно это уже посылало громкий и ясный сигнал чуткой аудитории. Ведущий “либеральный” театральный критик той поры Инна Соловьева писала в эвфемистическом раннеоттепельном стиле: “Спектакль говорит о главном в нашей жизни, о том, что делает реальными самые смелые планы Советского государства, – о великой силе народа-творца, о простых людях, которым принадлежат долг и слава исторического свершения”¹.

В переводе с эзопова языка на русский это означало: хватит восхвалять Сталина! Вернемся к “ленинским нормам”! Под флагом возвращения к этим самым “ленинским нор-

¹ Спектакли этих лет. 1953–1956 гг. М., 1957. С. 45.

мам” тогда выступали ведущие шестидесятники: и Евтушенко, и Вознесенский, и Окуджава. Кто-то понимал, что это не флаг, а всего лишь фиговый листок; многие принимали выпячивание ленинской “простоты и человечности” за чистую монету. Лишь единицы ухмылялись в ответ на призыв Вознесенского: “Уберите Ленина с денег!” (Среди них был молодой Иосиф Бродский.)

Мне, помнится, “Кремлевские куранты” во МХАТе понравились прежде всего актерской игрой – еще бы, Борис Ливанов как мятущийся инженер Забелин, Борис Петкер в роли еврея-часовщика... Я, безусловно, не знал тогда, что для МХАТа это была попытка выйти из многолетней спячки, когда на его освященной именами Чехова и Горького сцене шли унылые пьесы-поделки, выпускавшиеся под эгидой “системы Станиславского в действии”...

Мне повезло: я стал невольным свидетелем прощания с культурными артефактами сталинской эпохи (латышская декада) и появления первых росточков оттепельного искусства. Это был один из важнейших переломных моментов в истории культуры Новой Москвы.

* * *

Новая Москва... Какое содержание вкладываю я в это понятие? В современной культурологии широко применяется термин *modernity*. Это особая тенденция в культуре, не свя-

занная напрямую с модернизмом или авангардом, не то, что в Советском Союзе именовалось “буржуазным формалистическим искусством” и о чем Михаил Лифшиц писал: “...бывают хорошие модернисты, но не бывает хорошего модернизма”.

Моему пониманию термина *modernity* во многом помогло знакомство с книгой американского философа культуры Маршалла Бермана “*All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*” (1982) – знакомство с книгой, а затем и с ее автором. Маршалл был замечательным человеком, глубоким мыслителем и блестящим педагогом, чьи лекции и беседы напоминали поэмы в прозе.

Говоря о *modernity*, он цитировал Маркса, Диккенса, Бодлера и Достоевского, которых справедливо причислял к ее духовным отцам. А также с охотой ссылаясь на Дьёрдя Лукача, Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама, чьи парадоксальные размышления и волнующие прозрения конкретизировали это широкое и во многом доступное лишь художественному анализу понятие.

Modernity, говорил Берман, только по видимости представляется чем-то противоположным традиции, будь то традиция политическая, эстетическая или моральная. На самом деле она породила собственную традицию, согласно которой современная городская жизнь, находясь в динамическом развитии, создает ситуацию постоянного обновления: в борьбе между прошлым и настоящим рождается будущее.

Modernity, в понимании Бермана, включает в себя внешне противоположные импульсы: текучесть, спонтанность, революционность, тягу к коллективизму – и фетишизм, склонность к индивидуализму, затворничеству, мироощущение “подпольного человека”. Варясь в этом котле противоречий, мы можем быть глубоко несчастны, но нам никогда не будет скучно. Это и есть мироощущение жителей мегаметрополисов, к каковым принадлежит современная Москва.

* * *

Некоторые уважаемые мною российские теоретики искусства именно это слово – “современность” – предлагают использовать как русскоязычный эквивалент *modernity*. Но в моей книге, говоря о *Modern Moscow*, я буду называть ее Новой Москвой, подразумевая, что в этом качестве город начал развиваться после отмены крепостного права в 1861 году, когда в “старую” Москву, на ее бурно строящиеся фабрики и мануфактуры, преимущественно текстильные, хлынули освобожденные крестьяне.

Многие из этих мужичков, осмотревшись и пообтершись в Москве, начали заниматься собственным “бизнесом”. Их поразительную эволюцию ярко и смачно описал в своих мемуарах Федор Шаляпин: “Его не смущает, каким товаром ему приходится торговать... Сегодня иконами, завтра чулками, послезавтра янтарем, а то и книжечками... А там глядь,

у него уже и лавочка или заводик. А потом, поди, он уже 1-й гильдии купец. Подождите – его старший сынок первый покупает Гогенов, первый покупает Пикассо, первый везет в Москву Матисса. А мы, просвещенные, смотрим со скверно разинутыми ртами на всех непонятых еще нами Матиссов, Мане и Ренуаров и гнусаво-критически говорим:

– Самодур...

А самодуры тем временем потихонечку накопили чудесные сокровища искусства, создали галереи, музеи, первоклассные театры, настроили больниц и приютов на всю Москву...”²

В этом чудесном шаляпинском пассаже отчетливо звучит его восхищение когортой великих деятелей отечественной культуры, выходцев из именитых московских купеческих семей, чьи имена и по сей час у всех на слуху: Павел Михайлович Третьяков (мануфактура льняных изделий), Савва Иванович Мамонтов (из откупщиков, известен был как строитель важнейших железных дорог), Константин Сергеевич Алексеев-Станиславский (переориентировавший семейную золотоканительную фабрику в кабельный завод), Сергей Иванович Щукин (текстильное дело), Савва Тимофеевич Морозов (бельевой и одежный товар), Алексей Александрович Бахрушин (кожевенный завод и суконная фабрика).

Понятно, что помнят о них не в связи с их предпринима-

² *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах. Париж, 1932. С. 149–150.

тельскими успехами, а по именам основанных или материально поддержанных ими культурных достопримечательностей Новой Москвы: Третьяковская галерея, Частная опера Мамонтова, Художественный театр, Музей нового западного искусства, Бахрушинский театральный музей... Усилиями этих необыкновенных личностей Москва к концу XIX – началу XX века была выведена на уровень культурного соперничества со столичным Петербургом. Более того, драматический театр, опера, живопись, художественные ремесла, музейное дело в Москве оказались более смелыми, авангардными, с замахом на мировое влияние.

Отсчет этой московской авангардной традиции мы можем вести с 1898 года, с того момента, когда Художественный театр показал чеховскую “Чайку”, взмахом своих крыльев преобразившую теорию и практику отечественного и мирового театра. Чехов и МХТ – этот союз и по сей день продолжает оставаться легендой.

Мог ли вообразить себе нечто подобное Петр I, когда он к 1717 году практически завершил преобразование в новую столицу Государства Российского заложенный им в 1703 году Санкт-Петербург? Ведь он, вероятно, полагал, что благодаря его демиургическому жесту слава, могущество и всякое культурное влияние старой столицы, столь ненавистной ему Москвы (в которой он когда-то чуть не погиб и которую почитал гнездом направленных против него заговоров, подлинных и мнимых) навсегда останутся позади.

Петербург, с его расчерченными по линейке широкими и прямыми “прешпектами”, весь открытый и насквозь просматриваемый, замышлялся Петром как антитеза опасной и скрытной Москве, где по кривым улочкам прячутся его враги. И неважно, что, в отличие от естественно возникшей Москвы, удобно выросшей на возвышенности, Петербург был построен на местности, легко затопляемой при наводнениях, – решение, как вскоре обнаружилось, безрассудное. Неважно, что столица оказалась в опасной близости от государственной границы. (А до 1721 года, до заключения Ништадтского мирного договора, она и вовсе официально находилась на территории Швеции!) Французский философ-просветитель Дени Дидро заметил по этому поводу: “Чрезвычайно нецелесообразно помещать сердце на кончике пальца”.

Петр, презрев все эти обстоятельства, показал себя не расудительным монархом, а своевольным карточным игроком, способным поставить на кон истории жизни многих тысяч людей. Как писал, сравнивая два города-соперника, в своем программном стихотворении “Петербург” (1910) Иннокентий Анненский:

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

В блестящем очерке-памфлете “Москва и Петербург” (1842) Александр Герцен жестко подытожил результат этой роковой петровской “ошибки”: “С основания Петербурга Москва сделалась второстепенной, потеряла для России прежний смысл свой и прозябала в ничтожестве и пустоте до 1812 года. <...> Москву забыли после Петра и окружили тем уважением, теми знаками благосклонности, которыми окружают старуху-бабушку, отнимая у нее всякое участие в управлении имением”.

Западник Герцен умудрился саркастически прокомментировать даже провиденциальную роль Первопрестольной в трагических событиях Отечественной войны 1812 года: “И вдруг эта Москва, о существовании которой забыли, замешалась со своим Кремлем в историю Европы, кстати сгорела, кстати обстроилась <...> Фантастические сказки о том, как обстроилась она, обошли свет. Кому не прокричали уши о прелести, в которой этот феникс воспрянул из огня. <...> Нашлись добрые люди, которые подумали, что такой сильный толчок разбудит жизнь Москвы; думали, что в ней разовьется народность, самобытная и образованная...”

Но нет, иронически вздыхает Герцен, Москва “почивает опять. А уж Наполеона не предвидится!”. На эти почти святотатственные шуточки коренного москвича, опубликованные лишь в 1857 году в лондонском “Колоколе”, заранее, еще в 1834 году, ответил Пушкин в своей так и не опубликованной при его жизни по цензурным соображениям статье “Пу-

тешестве из Москвы в Петербург”: “Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством”.

* * *

Вот лишнее доказательство непревзойденной наблюдательности и точности Пушкина в любом амплуа, в данном случае – как историка и социолога! Но даже он вряд ли предвидел удивительный зигзаг в судьбе Москвы, случившийся менее чем через сто лет, в 1918 году. Зигзаг этот принадлежит к числу наиболее загадочных в русской истории, притом что внешние его обстоятельства хорошо известны. Вот они.

Вечером 11 марта на Николаевский вокзал в Москве прибыл специальный поезд из Петрограда. В нем находились Владимир Ленин и возглавляемое им большевистское правительство, захватившее власть в стране в 1917 году.

В Петрограде тогда, осенью 1917-го, большевики свергли Временное правительство почти без сопротивления. Героический штурм Зимнего дворца был мифом, созданным Сергеем Эйзенштейном десятилетие спустя в кинофильме “Октябрь”. Другое дело – Москва. Юнкера, откликнувшиеся на призыв Московской городской думы, засели в захваченном

ими Кремле и оборонялись с ожесточением.

В ответ красногвардейцы подвергли Кремль, эту святыню русской государственности, массивному артиллерийскому обстрелу. Было ли это вызвано военной необходимостью, судить сейчас трудно. Скорее всего, артобстрел (вероятно, санкционированный самим Лениным) должен был продемонстрировать готовность большевиков жестоко расправляться с противниками новой власти. Заодно он посылал внятный сигнал о пренебрежительном отношении рабоче-крестьянского правительства к реликвиям старой культуры.

Об этом свидетельствует известный конфликт между Лениным и Анатолием Луначарским, первым советским наркомом просвещения. Узнав об обстреле Кремля, Луначарский, интеллигент старой закваски, немедленно подал в отставку. Ленин вызвал его к себе и задал головомойку: “Как вы можете придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?”³

Иными словами, Ленин, этот “великий утопист”, был абсолютно уверен, что создать нечто, “безмерно превосходящее” красоту Кремля и его изувеченных большевистским артиллерийским обстрелом соборов и монастырей, освобож-

³ Луначарский А.В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 178–179.

денному пролетариату ничего не стоит. Нигилистические взгляды вождя сформировались под влиянием творчества Николая Чернышевского и других так называемых народных демократов 1860-х годов. Но у тех энергия отрицания и разрушения оформилась, скорее, в эстетическую программу, а Ленин возвел ее в ранг программы политической и был готов проводить в жизнь со столь свойственной ему фанатичной последовательностью.

* * *

Ленин был, однако же, политик *par excellence*. И с той же фанатичной последовательностью мог продвигать самые непредсказуемые идеи, если решал, что это диктуется текущей политической необходимостью. (В этом и заключался его политический гений.)

В начале 1918 года ситуация для молодой Советской власти сложилась критическая. В феврале германские войска начали наступление на Петроград. Ленин запаниковал: будучи смелым политиком, человеком он был весьма осторожным. Ему совсем не улыбалась перспектива стать военнопленным или даже погибнуть.

Принятое по ленинской инициативе экстренное решение перевезти правительство из Петрограда в Москву 26 февраля подтвердил Совнарком. Для маскировки оно было оформлено как “временное”: “Берлинский пролетариат по-

может нам вернуть столицу обратно в красный Петроград. Но мы, конечно, не можем сказать, когда это будет”.

На стенах домов и афишных тумбах появился написанный Лениным декрет-воззвание Совета народных комиссаров “Социалистическое Отечество в опасности!”. Для всякого, кто был знаком с ленинским лексиконом, появление в тексте вождя-интернационалиста слова “Отечество” наверняка оказалось полной неожиданностью. Но это был типичный пируэт великого мастера выдавать политические лозунги на потребу текущего момента – редкое искусство!

Еще несколько лет назад Ленин-эмигрант поучал: “Лозунг национальной культуры есть буржуазный (а часто и черносотенно-клерикальный) обман. Наш лозунг есть интернациональная культура демократизма и всемирного рабочего движения”. Но теперь, пока всемирное, и в частности германское, рабочее движение не поспешило еще на помощь русской революции, надо было срочно опираться на какие-то иные культурные ценности и символы.

Волей-неволей таким символом становилась древняя Москва, которая вновь, после более чем двухсотлетнего перерыва, была объявлена столицей государства. Произошло это 12 марта 1918 года.

Интересно проследить, как молниеносно менялась тактика Ленина-прагматика. Перебравшись в Москву, он немедленно отдал приказ о реставрации того самого Кремля, разрушение которого санкционировал совсем недавно. Но то-

гда это был ненавистный ему символ сопротивления пролетарской революции, а сейчас – резиденция советского правительства и его, Ленина, лично!

Поскольку ремонт его кремлевской квартиры затянулся, разгневанный вождь накатал угрожающее послание ответственному за это дело помощнику наркома с требованием “найти виновного в невероятных промедлениях”⁴. Ремонт закончили через два дня...

Ленин также распорядился, чтобы знаменитые часы на Спасской башне Кремля, поврежденные в результате артобстрела, были безотлагательно реставрированы. Но, конечно, теперь они вместо гимна “Коль славен наш Господь в Сионе” должны были называться “Интернационал”. (Именно этот эпизод лег в основу пьесы Погодина “Кремлевские куранты”, о которой я вспоминал выше.)

Трансформация Кремля в символический коммунистический флагманский корабль была завершена, когда (опять-таки по указанию Ленина) над ним взвилось красное знамя, для чего в железный купол здания бывших Судебных установлений (где жил отныне вождь) было встроено специальное гнездо. (25 декабря 1991 года это знамя было приспущено, а поднят российский триколор – историческое событие, описанное неутомимым поэтом-хроникером Евгением Евтушенко в “Красном знамени”, одном из сильнейших его

⁴ Волжогонов Д.А. Ленин. Политический портрет. В двух книгах. Книга 1. М., 1994. С. 338.

политических стихотворений.)

Отныне – и, вероятно, навсегда – слова “Кремль”, “Москва”, “Россия” для всего мира стали синонимами. Следующие важнейшие шаги в закреплении этого синонимического ряда были предприняты преемником Ленина в роли советского вождя – Иосифом Сталиным.

Символическим началом преобразования Москвы стало сооружение в ее центре, на Красной площади, Мавзолея Ленина. Сейчас трудно даже вообразить, насколько фантазмагорической была эта реализованная за несколько январских дней 1924 года идея: мумифицировать тело Ленина и поместить его в открытый саркофаг в специальной гробнице. Идея принадлежала Сталину, он осуществил ее вопреки сопротивлению Троцкого и Бухарина, проигнорировав даже возражения вдовы Ленина, Надежды Крупской.

Сталин, бывший семинарист, знал силу русской религиозной традиции поклонения святым мощам. Он понимал, как важно поместить рядом с Кремлем новые, коммунистические мощи, к которым со всей России, а в дальнейшем и со всего мира стекались бы народные массы.

Сталинский замысел было поручено озвучить Леониду Красину, его сподвижнику. Красин заявил, что Мавзолей Ленина превратит Москву в Новый Иерусалим. При этом Мавзолей будет внешне простым, чтобы не соперничать с кремлевской архитектурой, а дополнять ее. Сталин также предложил возвести на Мавзолее трибуну, с которой партий-

ные вожди будут обращаться к народу, – тоже новаторская по тем временам идея, сыгравшая в дальнейшем огромную роль в создании всемирного образа Новой Москвы.

Решающим событием на пути создания сталинской Новой Москвы стал грандиозный план реконструкции столицы, принятый в 1935 году. Осуществлялся он стремительно и безжалостно: чтобы расчистить место для новых построек, сносили памятники истории и архитектуры, разрушили Китайгородскую стену, несколько церквей (храм Христа Спасителя взорвали еще в 1931 году).

Все это совершалось под лозунгом “Превратим Москву в красивейший город мира!”. В столице прокладывали новые широкие улицы и проспекты, особое внимание уделялось строительству Московского метрополитена, на которое не жалели денег. Метро должно было поражать визитеров-иностранцев, и эта цель была достигнута. Лион Фейхтвангер в своей книге “Москва 1937” заметил: “...наивная гордость местных патриотов по отношению к их метрополитену вполне обоснована: он действительно самый красивый и самый удобный в мире”⁵.

Не представлял ли себе Сталин метрополитен как некое идеальное подземное царство, которое должно было стать образцом для его Новой Москвы? Об этом невольно задумываешься, бродя по “сталинским” станциям с их мрамором, мозаикой, витражами, скульптурами и живописью. Это ско-

⁵ Фейхтвангер Л. Москва 1937. М., 2001. С. 13.

рее музей, нежели городская подземка. И так же, как музей, она выполняет пропагандистские и воспитательные задачи.

Юбилейный сборник к пятилетию метрополитена уверенно предсказывал: “И недалеко то время, когда пассажир, поднявшись по гранитной лестнице московской подземки, увидит себя в новом городе, таком же стройном, удобном и просторном, как мраморный город метрополитена. Скоро в Москве будет так же хорошо, как в метро под Москвой”⁶.

* * *

Интересно, что особая роль в создании сталинской Новой Москвы отводилась электрическому освещению. Недаром, говоря об образцовом метро, его пространство называли “ослепительно-светлым”. То же отмечал и Фейхтвангер: “Клубы рабочих и служащих, библиотеки, парки, стадионы – все это богато, красиво, просторно. Общественные здания монументальны, и благодаря электрификации Москва сияет ночью, как ни один город в мире”.

Это впечатление “сияющей столицы” пытались тогда передать в своих работах многие московские художники, но никому это не удалось сделать так убедительно, как талантливому Юрию Пименову в его знаменитой “Новой Москве” (1937), сразу же приобретенной Третьяковской га-

⁶ Пять лет Московского метро. М., 1940. С. 158.

лереей и размноженной в бесчисленных репродукциях и даже на почтовых открытках.

Пименов начинал как ученик Владимира Фаворского в авангардистском ВХУТЕМАСе и стал одним из учредителей Общества станковистов (ОСТ). Его работы 1920-х годов – пример модного тогда “московского импрессионизма”. Но затем Пименов плавно перешел к обновленному импрессионизму, проповедуя принцип “прекрасного мгновения”.

Его “Новая Москва” может показаться наилучшим воплощением этого принципа. Но так ли уж эта картина однозначна и безоблачна? С этим вопросом я обратился к моему другу, художнику и скульптору, а также автору нескольких примечательных книг Грише Брускину. Вот его комментарий.

Доедет ли она до дома?

Май выдался на редкость теплый. Гроза отгремела. В воздухе разлита свежесть. Вокруг как будто слышатся дивные строки:

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит...

С губ слетает слово “прелестно”. Девушка за рулем. Да не за баранкой трактора или штурвалом самолета, и не “до Зацепы водит мама два прицепа”, а в своем частном авто!

Не чудо ли? Модная прическа, нарядное летнее платье, рукава фонариком. Гадаем: молодая, хорошенькая? Да, конечно. Красавица!

Впереди взметнулось в небо новенькое здание Госплана СССР. Вторая пятилетка только что отгремела, а в Госплане уже работают над третьей. Страна одержала победу! Социалистическое общество построено. И благосостояние трудящихся на подъеме. Надежды, надежды... Сегодня прекрасно. А завтра будет еще лучше! Оказывается, счастья нет предела. Девушка внимательно смотрит на мир сквозь мокрое ветровое стекло. И мы, зрители, также глядим на “Новую Москву” сквозь “перлы дождевые”. Вместе со ставшей нам дорогой и близкой незнакомкой.

Произведение написано с удивительной легкостью. И все было бы чудесно, если бы не одно обстоятельство: “на дворе” не пастернаковское тысячелетие, а, чисто-конкретно, **ОДНА ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОЙ ГОД!** Уточним для молодежи – год Большого террора.

Итак, дождь кончился, и девушка за рулем откинула крышу кабриолета. Сегодня Первомай. К ветровому стеклу привязана пара гвоздик. С фасада Дома Союзов на москвичей приветливо взирает Сталин. А мы гадаем: кто же эта прекрасная незнакомка – счастливая владелица роскошного авто, на затылок которой уставился зритель? Ведь в 1920–1930-е годы лишь пара сотен частных автомобилей колесили по необъятным просторам СССР.

Может быть, за рулем назначенная “товарищем правительством” вдова поэта Маяковского Лиля Брик? И ведет она тот самый иностранный “автомобильчѣт”, привезенный пролетарским поэтом для своей пассии из заграницы? Или это популярная в то время актриса Валентина Серова – жена другого советского поэта, Константина Симонова, любившая погонять на своей машине по Москве? Да нет, пожалуй, кинозвезда значительно позже осчастливит автора посвященного ей шедевра “Жди меня, и я вернусь. Только очень жди...”. И автомобиль-то обернется серебристым “виллисом”.

Но вернемся в наш тридцать седьмой. Скорее всего, незнакомка – жена крупного советского военачальника. Наша героиня только что проехала Лубянскую тюрьму, где сегодня в ночь под праздник на славу поработала энкавэдэшная братва. Ей не по себе. В зеркале заднего вида темнеет автомобиль. Впереди казенные “эмки”. ЧЕРНЫЕ МАРУСИ! Нашу девушку пасут. И мы вместе с героиней картины волнуемся: доедет ли она до дома?

* * *

В этом маленьком эссе о пименовской картине Брускин затронул сразу несколько важных тем. Одна из них – двуличность лучших произведений так называемого социалистического реализма. Брускин выявил и тонко подчеркнул двой-

ственность картины Пименова. На поверхностный взгляд она дает парадный образ сталинской Москвы, однако разлитые в ней подспудная тревога и напряжение (вероятно, и придающие полотну такую убедительность) отражают скрытую – и оттого особенно царапающую душу – трагическую изнанку жизни в сталинской столице: страх арестов, исчезновение тысяч людей, липкая атмосфера всеобщего соглядатайства и массовых доносов...

Московская культура той поры могла гордиться подлинными достижениями мирового уровня: фильмами Эйзенштейна, музыкальными достижениями Шостаковича, Гилельса и Рихтера... Все эти люди искусства стали сталинскими лауреатами (а такое было возможно только по прямому указанию вождя). Но всем им (и многим другим) пришлось также пройти через унижения, санкционированную свыше травлю, аресты и гибель близких...

Эти великие творческие личности находились в сложных, порою драматических отношениях со Сталиным. Кто-то (подобно юному Гилельсу) им восхищался, кто-то (подобно Шостаковичу) его ненавидел, эмоции других можно охарактеризовать как густую взвесь уважения, страха и мистических переживаний (Булгаков, Пастернак). На многие страницы “Мастера и Маргариты” и “Доктора Живаго” легла тяжелая тень вождя...

Приход на смену Сталину Никиты Хрущева ознаменовал новый существенный поворот в истории московской культу-

ры. Нагляднейшим из возможных примеров может служить внезапная и резкая дискредитация архитектуры знаменитых сталинских высоток (их стиль отныне клеймился как “архитектурные излишества”) и повсеместное возведение хрущевских пятиэтажек.

В литературе и искусстве повеяло оттепелью. Изменившаяся общественная атмосфера сделала возможным появление субкультуры шестидесятников, которая после некоторого периода забвения и даже поношения в постсоветское время в наши дни вновь стала привлекать сочувственное ностальгическое внимание. Типичной для оттепельных лет была стремительная эволюция молодого Евтушенко – от поэта-“сталиниста” до самого громогласного обличителя культа личности и убежденного противника его реставрации.

При том что сам Хрущев – при всех его привлекательных чертах – был фигурой, мягко говоря, неоднозначной (вспомним его решительное заявление: “в вопросах искусства я – сталинист!” и агрессивную позицию в “деле Пастернака”, о котором еще пойдет речь в этой книге), есть все основания говорить о “хрущевской странице” в истории культуры Новой Москвы.

Хотя буйный вождь грубо нападал на писателей, поэтов и других “пидорасов” и “абстрактистов”, их все же не арестовывали и не расстреливали. Страх поубавилось.

Многое из того, что создавалось в советской столице в 1920–1930-е, на Западе по справедливости воспринималось

как прогрессивное и даже авангардное искусство (к примеру, театр Мейерхольда, те же фильмы Эйзенштейна или музыка Шостаковича). Железный занавес перекрыл это взаиможивляющее культурное кровообращение. И лишь в 1960-е мы вновь смогли наблюдать удивительные переключки между культурой Москвы и Парижа, Рима или Нью-Йорка (поздние сюрреалисты, “Новая волна”, поэты-битники).

* * *

Когда Хрущева сменил гораздо более предсказуемый и осмотрительный Брежнев, это странным образом не пошло на пользу культурным поискам. Советское вторжение в Чехословакию в августе 1968 года, многими из нас пережитое как личная катастрофа, уничтожило идеалистические надежды на “социализм с человеческим лицом”.

Воцарилась эпоха, столь точно определенная как “застойная”. (Интересно, что поздний сталинизм, несравненно более затхлый и тяжелый по своей атмосфере, до сих пор не получил такого же точного и емкого определения.) Многие московские интеллигенты эмигрировали, благо это стало осуществимо. Некоторых выслали или лишили советского гражданства (случаи Солженицына, Ростроповича и Вишневской, Аксенова, Юрия Любимова).

Повальный алкоголизм и бегство в социальное подполье сделали мрачным фоном культурного застоя. Трагиче-

ческая смерть Высоцкого, больше похожая на растянувшееся во времени самоубийство, была воспринята москвичами как национальное бедствие и как символ времени. Подпольной Библией той эпохи стала поэма в прозе Венедикта (“Венички”) Ерофеева “Москва – Петушки”, а ироническим “постмодернистским” комментарием к ней – стихи Дмитрия Александровича Пригова.

Со смертью Пригова московский постмодернизм и концептуализм, по точному наблюдению Дмитрия Бавильского, “музеефицировался”. Солидный том воспоминаний о Пригове, выпущенный издательством “НЛО”, был назван “Неканонический классик” (2010). Арсенал приговских креативных стратегий используется его многочисленными эпигонами и сейчас.

Это и дает мне возможность и повод обозначить данную – по необходимости краткую – историю культуры Новой Москвы за сто десять лет ее существования как воображаемую арку “от Чехова до Пригова”. В ней прочерчена общая линия “модерной” московской культуры и представлены некоторые из ее наиболее характерных – в разное время и в разных сферах – фигур.

Чехов и расцвет (в значительной мере под эгидой его драматургии) МХАТа представляют здесь театр, отмечая одновременно выход культуры первопрестольной столицы на мировую арену.

Этой теме посвящена и глава о Щукине. Как и Стани-

славский, Щукин был купцом, в своей собирательской деятельности (вновь ставшей важным фактором столичной художественной жизни в постсоветское время) совершившим беспрецедентный прорыв к авангарду. Плоды этого смелого прорыва отечественные музеи пожинают по сию пору.

В той же главе я касаюсь оказавшихся жизненно важными связей московского авангарда с древнерусским искусством. На них во многом базировались поиски “лучистов” – Ларионова и Гончаровой. Уехав в поисках творческой свободы на Запад и насладившись (непродолжительным) успехом, связанным с оформлением дягилевских постановок, они жили там в бедности и умерли в забвении. По контрасту участники группы “Бубновый валет”, в особенности Кончаловский, жили в Советской России в довольстве, но заплатили за это художественными компромиссами. Любопытно наблюдать, как в наши дни возрастает слава (и цены) творений и “лучистов”, и “бубнововалетовцев” на международном рынке.

Тема мирового признания (и связанных с ним противоречий и конфликтов) новой московской культуры – одна из важнейших в моей истории. Эйзенштейн, чьи фильмы при всех сменах моды неизменно продолжают входить в топ-списки международных киноведческих опросов, – яркий тому пример. У Эйзенштейна была возможность перебраться на Запад, но он предпочел вернуться в Советский Союз, где ему пришлось включиться в работу государственной пропагандистской машины.

Здесь впервые на сцене появляется зловещая фигура Сталина. Этот диктатор, в отличие от Ленина, занимался “микроменеджментом” советской культуры, вступая в личные, тщательно им подготавливаемые и осуществляемые контакты со многими ее наиболее выдающимися представителями.

Сталин был Карабасом-Барабасом отечественной культуры, ее коварным кукловодом. Он мог по-царски наградить, а мог жестоко наказать подвластных ему гениев. Иные из них на протяжении всей жизни оставались словно бы зачарованными этой демонической фигурой. (В великом “московском” романе Булгакова “Мастер и Маргарита” Сталин-Воланд – один из центральных персонажей.)

Закрывать на это глаза – значит уподобляться страусу. Участие диктатора в создании новой московской культуры было велико и нуждается в исследовании и обсуждении.

Один из малоизученных аспектов этой проблемы – формирование под эгидой Сталина основ советской музыкальной исполнительской школы. В качестве примера я разбираю “случаи” Гилельса и Рихтера, двух титанов отечественного пианизма (и лауреатов Сталинских премий), до сих пор служащих образцами для начинающих пианистов всего мира. Эта страница московской культуры, с ее внешним блеском и скрытым драматизмом, не должна быть забыта.

Смерть тирана в 1953 году обозначила переход к оттепели, увы, частенько прерываемой “заморозками”. Историю постсталинской художественной жизни в моей книге продол-

жают до сих пор болезненно саднящие эпизоды: “всенародное” осуждение прочитанного в ту пору единицами романа “Доктор Живаго” и попытка запретить исполнение Тринадцатой симфонии Шостаковича, положенной на стихи Евтушенко, среди которых всемирно известная поэма “Бабий Яр” (1961).

Написанию этой книги и пониманию породившей ее сложной и турбулентной эпохи способствовали беседы автора с некоторыми из ее протагонистов и свидетелей той поры: Василием Аксеновым, Григорием Александровым, Татьяной Бек, Никитой Богословским, Лилей Брик, Гришей Брускиным, Андреем Вознесенским, Владимиром Высоцким, Эмилем Гилельсом, Олегом Ефремовым, Евгением Евтушенко, Вячеславом Вс. Ивановым, Василием Катаняном, Эдуардом Лимоновым, Юрием Любимовым, Владимиром Максимовым, Юрием Мамлеевым, Евгением Мравинским, Эрнстом Неизвестным, Давидом Ойстрахом, Булатом Окуджавой, Владимиром Паперным, Виктором Пивоваровым, Майей Плисецкой, Линой Прокофьевой, Святославом Рихтером, Робертом Рождественским, Мстиславом Ростроповичем, Анатолием и Татьяной Рыбаковыми, Константином Симоновым, Андреем Синявским, Борисом Слуцким, Леонидом Соковым, Владимиром Спиваковым, Александром Тышлером, Николаем Харджиевым, Арамом Хачатуряном, Мариэттой Чудаковой, Мариэттой Шагинян, Родионом Щедриным, Сергеем Юткевичем.

Книга не была бы полной без разговоров с нашими современниками – экспертами в области литературы, музыки, кино, изобразительного и театрального искусства. Я искренне благодарен Дмитрию Баку, Дмитрию Бертману, Антону Долину, Григорию Заславскому, Марине Лошак, Галине Юзефович за то, что они согласились поговорить о современной Москве.

Я также признателен Питеру Кауфману и Антонине Бусис за ценные советы, а Александре Брускиной и Ирине Берендт – за дружескую помощь. Эта книга не была бы написана без поддержки Роспечати (Владимир Григорьев и Юлия Казакова). Отдельное спасибо – издателю Елене Шубиной и ее дружной команде.

Чехов и МХТ: московская культура на пороге XX века

Как известно, Лев Толстой, чрезвычайно высоко ценивший Чехова и как писателя, и как человека, о его произведениях для театра отзывался – прямо ему в лицо – так: “Ваши пьесы, Антон Павлович, слабее даже шекспировских”⁷.

В этом, только внешне парадоксальном отрицании достоинств чеховской драматургии Толстой отнюдь не был одинок. Сейчас это кажется по меньшей мере странным, но при жизни Чехова нападки на его пьесы были обычным делом. Их порицали критики самых разных, порою противоположных направлений: в официозных газетах и в бульварных, народники и марксисты, сторонники традиционной драмы и новаторы-символисты. Даже таким близким друзьям Чехова, как Максим Горький и Иван Бунин, пьесы его не нравились.

В историю литературы вошел катастрофический провал “Чайки”, первой зрелой чеховской пьесы, на сцене петербургского императорского Александринского театра в октябре 1896 года. “Чайку” показали после девяти дней репетиций. И хотя на роль Нины Заречной поспешно ввели великую Веру Комиссаржевскую, Чехов предчувствовал, что дело кончится плохо: “Актеры ролей не знают... Ничего не

⁷ Толстой С.Л. Очерки былого. М., 1956. С. 207.

понимают. Играют ужасно. Одна Комиссаржевская хороша. Пьеса провалится”.

На премьере “Чайки” бесцеремонные зрители громко переговаривались, обмениваясь оскорбительными замечаниями по адресу автора и исполнителей, гоготали в драматических и свистели в лирических эпизодах пьесы. Комиссаржевская в слезах пыталась убежать из театра после первого действия, ее еле остановили.

После окончания представления публика расходилась в озлоблении, раздавались голоса: “Черт знает что такое! Скука, декадентство! Этого даром смотреть нельзя, а тут деньги берут!”

Газетные рецензии на “Чайку” оказались одна враждебнее другой. Вот типичный отзыв “Петербургского листка”: “Это очень плохо задуманная, неумело скомпонованная пьеса с крайне странным содержанием или, вернее, без всякого содержания. Это какой-то сумбур в плохой драматической форме”. (Словечко “сумбур” еще всплывет в 1936 году в печально известном сталинском поношении музыки Шостаковича.)

Тридцатишестилетний Чехов был к этому моменту уже около десяти лет болен туберкулезом, но все близко знавшие его подтверждают, что психологически он был человеком сильным. Тем не менее с премьеры “Чайки” автор сбежал в полном расстройстве чувств. Брату Мише он написал: “Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре бы-

ло тяжкое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес”.

Еще более решительно Чехов высказался в разговоре со своим другом и покровителем, издателем Алексеем Сувориным: “Если я проживу еще 700 лет, то и тогда не отдам на театр ни одной пьесы”.

Вполне вероятно, что Чехов выполнил бы свою угрозу, тем более что жить ему оставалось вовсе не семьсот, а всего лишь восемь лет. Мир в этом случае потерял бы самого популярного на сегодняшний день – после столь нелюбимого Толстым Шекспира – драматурга.

Но судьба или богини театра, Мельпомена и Талия, решили по-своему. Меньше чем через год после провала “Чайки” в московском ресторане “Славянский базар” состоялась впоследствии легендарной встреча между средней руки драматургом Владимиром Немировичем-Данченко и актером-дилетантом Константином Алексеевым-Станиславским.

От этого свидания сохранилась только сбереженная Станиславским визитная карточка Немировича с надписью карандашом на обороте: “Я буду в час в Славянском базаре – не увидимся ли?” Ни фотографии, ни счета за обед... Догадывались ли они, что от этой случившейся 22 июня 1897 года многочасовой беседы будет исчисляться начало революции в русском – да и мировом! – театре? Вряд ли.

“Слава зависит от тысячи пустяков”, – заметил позднее

Немирович-Данченко. Но время и место для культурной революции – Новая Москва на пороге XX века – он, обладая интуицией и деловой хваткой прирожденного театрального менеджера, выбрал безошибочно...

* * *

В русском театре того времени профессии “режиссер”, как мы ее понимаем сегодня, не существовало. Были популярные артисты, на них и ходила публика.

Работа так называемого режиссера заключалась в следующем: получив пьесу, он распределял роли – в соответствии с пожеланиями ведущих актеров и дирекции; затем заполнял заявку со следующими рубриками: “декорации; мебель; костюмы; парики; бутафория”. В рубрике “декорации” указывал, к примеру, “тюрьма, гостиная, лес”, в рубрике “мебель” – “богатая” или “бедная”. Костюмы заказывались “исторические” или “городские”. И заявка отправлялась в контору театра.

На выпуск премьеры даже в лучших театрах отводилось десять – двенадцать репетиций. Больше и не надо было, потому что актеры выбирали роли соответственно своим амплу. Фактически они постоянно выступали в одной и той же роли, только с разными текстами. Потому важно было обладать хорошей памятью.

На первую репетицию актеры приходили с тетрадка-

ми-текстами и разбирались, кто где будет стоять или сидеть. (Мебель неизменно расставлялась сиденьями по направлению к зрителям.) После третьей репетиции роль нужно было знать наизусть и тетрадки с текстами изымались.

Актеры твердо знали, что они – “владыки сцены”, а пьеса – лишь материал для демонстрации их талантов. Поэтому выучивали они только свою роль, чрезвычайно мало заботясь о содержании и смысле пьесы в целом. Гораздо больше внимания уделялось платьям ведущих актрис. Считалось, что в каждом акте они должны появляться в новом туалете. Для зрителей сцена служила, таким образом, выставкой мод.

Все эти удручающие реалии русской театральной жизни и Немировичу, и Станиславскому были хорошо известны – и ненавистны. Оба они были полны решимости радикально изменить ситуацию. Но как? Договорились в общих чертах попытаться организовать совместное предприятие, названное ими Художественно-общедоступным театром.

Немирович брал на себя ответственность за репертуар, Станиславский – за режиссуру. Кроме того, Немирович рассчитывал, что Константин Алексеев (“Станиславский” – его актерский псевдоним), выходец из богатой и почтенной династии московских купцов, торговавших хлопком и шерстью, станет главным спонсором новой антрепризы.

Станиславский пойти на это наотрез отказался, объяснив Немировичу: частная антреприза обязательно прогорит, Москва “не поверит частному делу, она даже и не обратит на

него внимания, а если и обратит, то слишком поздно, когда наши карманы опустеют и двери театра будут заколочены”⁸.

Станиславский, хорошо знавший психологию московских толстосумов, доказал Немировичу, что предпочтительнее создать новый театр как акционерное общество со сразу заявленной просветительской программой – и тогда воротилы “из принципа” денег не пожалеют.

Недаром Станиславский в московских купеческих кругах слыл дельным бизнесменом: он оказался прав. Первым отвалил десять тысяч рублей купец-меценат Савва Морозов, за ним потянулись и другие. Необходимая сумма была собрана. Внесли свою долю и сам Станиславский, и даже Немирович-Данченко.

Идея театра как акционерного общества с ограниченным числом пайщиков помогла удержать Московский Художественный театр (МХТ, как он стал в итоге называться) на плаву вплоть до революции.

* * *

В преддверии открытия МХТ газета “Московский листок” изумлялась: “Ни одно театральное предприятие не вызывало столько толков, горячих споров, суждений вкривь и вкось, как новый театр Станиславского и Немировича-Данченко.

⁸ Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1961. Т. 7. С. 124.

Новизна дела, новизна приемов, оригинальность организации – все это уже теперь нашло горячих поклонников и, как всегда, пессимистически настроенных скептиков⁹.

Конэсеры сомневались, сможет ли труппа “без звезд” выдержать конкуренцию с кумирами московской публики – актерами императорского Малого театра, такими как прославленные Мария Ермолова, Александр Южин, Александра Яблочкина. Но заинтригованная публика уже брала билеты с бою. 14 октября 1898 года МХТ начал свою жизнь исторической стихотворной драмой Алексея Константиновича Толстого “Царь Федор Иоаннович”. Пьеса эта открывалась словами боярина Шуйского, которые прозвучали со сцены как заклинание: “Да, да, отцы! На это дело крепко надеюсь я”.

На самом-то деле МХТ возлагал надежды в первую очередь не на “отцов”, а на “детей” – на московских студентов: им должны были понравиться и молодые актеры, и тот факт, что драма А.К. Толстого тридцать лет пролежала под цензурным запретом и в Москве показывалась впервые как сенсационная новинка.

Первые рецензии были кислыми. Критики сетовали, что на сцене слишком много движения и суеты, что массовые эпизоды получились чересчур крикливыми, а молодые исполнители, наоборот, лишены темперамента: “Покамест смотреть их ровную, не согретую, если хотите – вымученную

⁹ Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М., 1989. С. 39–40.

игру несколько скучно”¹⁰.

Побывавший на премьере новоназначенный директор Московской конторы Императорских театров Владимир Теляковский в своем дневнике отозвался еще более сурово: “... играли плохо, декорации с претензиями, прилажены плохо, общее впечатление: любительский спектакль...”¹¹

Позднее и Станиславский, и Немирович признавали, что их первая совместная работа оказалась все же недостаточно революционной. Внешних инноваций было много, и о них немало тогда писали: театральные занавесы не поднимались, а бесшумно раздвигались; с началом представления в зале стали впервые гасить свет; опоздавших не допускали в зал во время спектакля; отменили одну популярную традицию – музыку во время антрактов и запретили другую – аплодисменты во время действия, в ответ на которые артисты с удовольствием раскланивались. Теперь они выходили на поклонны все вместе по окончании спектакля.

Эти мелочи, ныне такие привычные, в конце XIX века поражали и раздражали. Они подготавливали фундаментальные сдвиги в отношении к театру как общественной институции. Но до того особого места, какое МХТ занял позднее в русском и мировом культурном пантеоне, ему было еще далеко. Этот путь Художественный театр проделал с помощью

¹⁰ Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М., 1989. С. 57.

¹¹ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1898–1901. М., 1998. С. 20.

чеховской драматургии.

* * *

Немирович это чувствовал острее, чем Станиславский. Он писал о начальных шагах театра, что это был только “как бы некий корректив старого. Прекрасные внешние новшества не взрывали глубокой сущности театра”. МХТ спокойно мог отправиться по дороге историко-бытовой драмы, “исторического натурализма”, как выражалась тогда критика.

Но у Немировича на руках уже была чеховская “Чайка”.

Ни он, ни Чехов не помнили, когда и где они познакомились. Это могло произойти в Московском университете, где будущий режиссер учился на физико-математическом факультете, а будущий писатель – на медицинском. Но уж точно они должны были столкнуться в редакциях московских юмористических журнальчиков, куда еще в студенческие годы приносили свои первые “опусы”, сочинявшиеся исключительно для заработка. (Хотя оба получали стипендии – Немирович от своего родного Тифлиса, Чехов от Таганрога, – но денег вечно не хватало.)

Немирович одним из первых оценил дарование Чехова-драматурга. Известно его высказывание: “Чехов – это талантливый я”. Оно иногда трактуется как пример неслыханной прозорливости и неслыханного самоумаления. Ничего подобного. Вот если бы он написал: “Чехов – это гениальный

я”...

Чехов, в свою очередь, отзывался о своем знакомце с симпатией, но не более того: “Мне кажется, что сей Немирович очень милый человек и что со временем из него выработается настоящий драматург. По крайней мере, с каждым годом он пишет все лучше и лучше. Нравится он мне и с внешней стороны: прилично держится и старается быть тактичным. По-видимому, работает над собой”.

Мысль о “работе над собой” была, безусловно, чрезвычайно важна для Чехова. Вспомним знаменитые чеховские слова из письма к Суворину: “Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...”

Бунин, изучая фотографии Чехова, заметил, что у того лицо менялось практически каждый год. Сначала – губастый

малый с азиатским разрезом глаз, “настоящий монгол”. Потом – пошлые усики: типичный земский доктор. И вдруг – какое стало лицо тонкое и благородное! “Чехов жил небывало напряженной внутренней жизнью”, – заключал Бунин.

У Чехова был культ труда. На эту тему он, избегавший высоких, “красивых” слов, мог говорить долго и горячо: “Чтобы хорошо жить, по-человечески, надо же работать! Работать с любовью, с верой. А у нас не умеют этого”. Архитектор, говаривал Чехов Горькому (с чувством безнадежности, близкой к отчаянию), выстроив парочку приличных домов, “всю оставшуюся жизнь играет в карты”. Актер, сыгравший сносно две – три роли, “надевает цилиндр и думает, что он гений”. “Вся Россия – страна каких-то жадных и ленивых людей, они ужасно много едят, пьют, любят спать днем и во сне храпят”.

Горький вспоминал: “Тоскливое и холодное презрение звучало в этих словах. Но, презирая, он сожалел...”¹² Быть может, здесь и сокрыта загадка личности Чехова? Для меня несомненно, что из всех великих русских писателей он обладал самым сложным характером. Пушкин при всех его противоречиях был, вероятно, самым ясным и гармоничным. Но даже Достоевский и Толстой рядом с Чеховым выглядят как-то проще и понятнее.

¹² Горький М. Литературные портреты. М., 1983. С. 138–139.

Чехов ускользающе калейдоскопичен. Бунину он говорил, что читать его будут только семь лет, а потом забудут. Но тот же Бунин утверждал, что Чехов знал себе цену, просто этого не показывал. Он также мог твердо заявлять, что идея жизни после смерти – сущий вздор. А потом еще тверже настаивал на противоположном: “Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие – факт”.

В воспоминаниях обычно рисуют Чехова мягким, доброжелательным, участливым. Но его выводили из себя бездарности: “Когда бездарная актриса ест куропатку, мне жаль куропатку, которая была во сто раз умнее и талантливее этой актрисы...” Бунин задавался вопросом: была ли в жизни Чехова хоть одна большая любовь? И отвечал: “Думаю, что нет”. Это относится не только к женщинам. Чехов на всех людей взирал холодным взглядом профессионального медика, каковым и являлся. Недаром он часто повторял: “Я – хороший врач”.

Странно, что никто из тех, кто общался с Чеховым, не высказал предположения, что тот был великим актером. (Соблазнительно предположить: именно потому и возможно назвать его таковым, что никто этого не замечал.) Он был хамелеонски переменчив. Это особенно бросается в глаза при чтении его писем: к разным адресатам он обращается по-раз-

ному. И стиль, и содержание его посланий отличаются разительно.

Скажем, в письмах к тому же Суворину Чехов выступает как писатель: часто это настоящие эпистолярные рассказы с развернутыми описаниями и диалогами. Своего непутевого старшего брата Александра он учит приличному обращению с женой: “Постоянные ругательства самого низменного сорта, возвышение голоса, попреки, капризы за завтраком и обедом, вечные жалобы на жизнь каторжную и труд анафемский – разве все это не есть выражение грубого деспотизма?”

Начинающим писателям и писательницам Чехов дает дельные профессиональные советы, с поклонницами фамильярен и игрив. Отношения Чехова с женщинами – отдельная тема. В молодости он, судя по всему, был сущим Дон Жуаном (об этом пишут новейшие исследователи жизни Чехова, англичанин Дональд Рейфилд и петербуржец Михаил Золотоносов), но постепенно становился все более воздержанным и осторожным: туберкулез требовал экономить силы для писательства.

При этом Чехов массу времени тратил на общение со случайными посетителями, стремившимися, как это было заведено на Руси, поговорить со знаменитым писателем “о смысле жизни”. Чехов их терпеливо выслушивал, от разговоров на философские темы уклонялся, вместо этого расспрашивая дам, нравится ли им мармелад, а мужчин – как они относятся к граммофону и синема.

Что же это было? Накопление материала? Изучение под безжалостным писательским микроскопом будущих персонажей своих произведений? Ведь, согласно многим воспоминаниям, при встречах Чехов был молчалив! С другой стороны, известно, что во времена своей врачебной практики он принимал до трех тысяч пациентов в год...

Здесь мы опять сталкиваемся с этой загадочной дуальностью Чехова-человека. Он мог быть – и был! – пугающе разным. Эта его загадочность проецировалась и на его пьесы.

* * *

Сейчас они представляются нам более понятными. Но вспомним о провале премьеры “Чайки” в Александринском театре. Она оставила столь глубокий шрам в душе Чехова, что он не хотел давать “Чайку” Станиславскому и Немировичу-Данченко.

Да, Чехов с симпатией относился к своему давнему знакомцу Немировичу. Но Станиславский? Для Чехова он олицетворял соединение двух наименее приятных писателю типов – московского купца и актера-любителя. Об актерах Чехов всю жизнь отзывался презрительно: “На семьдесят пять лет отстали в развитии от русского общества. Пошлые, насквозь прожженные самолюбием люди...”

Вдобавок Станиславский пьес Чехова поначалу не понимал и не принимал. Об этом есть свидетельство Немиро-

вич-Данченко: “Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика”¹³.

“В лучшем случае”! Сдержанному сарказму Немировича можно было бы не поверить, если бы не простодушное признание самого Станиславского: “Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе: «Хорошо, но... ничего особенного, ничего ошеломляющего. Всё как надо. Знакомо... правдиво... не ново...» Нередко первое знакомство с его произведениями даже разочаровывает”¹⁴.

Немирович, конечно, понимал, что “Чайка” – великая пьеса. Но он вовсе не был уверен в ее успехе в трактовке МХТ и боялся, что больной Чехов еще одного театрального фиаско может не пережить. Но его (уже упоминавшаяся мною) профессиональная интуиция побуждала Немировича к решительным действиям. В МХТ у него была официальная должность “заведующего репертуаром”, и в этом качестве он буквально выклянчил у Чехова, поначалу упрявившегося, разрешение на постановку “Чайки”: “Так уступи пьесу мне. Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе...”; “Если ты не дашь, то заре-

¹³ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1936. С. 115.

¹⁴ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 274.

жешь меня, так как «Чайка» – единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера...”.

* * *

В результате “Чайку” Немирович и Станиславский поставили совместно. Немирович потратил массу времени и нервов на то, чтобы убедить своего партнера в ценности чеховской пьесы. Они спорили, даже ссорились. Но когда Станиславский сочинил наконец режиссерскую “партитуру” спектакля, Немирович пришел в восторг, хотя в процессе репетиций и настоял на кое-каких поправках.

Под влиянием Немировича-Данченко Станиславский постепенно проникся пониманием того, что сюжет у Чехова – не главное. В “Чайке” он сводится к тривиальной истории соблазнения провинциальной актриски Нины Заречной опытным ловеласом писателем Тригориным. Но это, разумеется, только верхушка айсберга. Подлинное содержание “Чайки”, как и других чеховских пьес, трудно, почти невозможно пересказать словами. Оно кроется не в тексте, а в подтексте – в том, что получило название “чеховское настроение”.

Сам по себе диалог в пьесах Чехова (как заметил еще Дмитрий Святополк-Мирский) – это набор обособленных высказываний, в которых начисто отсутствует какое-либо логическое единство. В этом смысле театр Чехова является прямым предшественником театра абсурда, скажем, Сэмюэ-

ла Беккета с его пьесой “В ожидании Годо” (1952).

Но именно это свойство “Чайки”, поначалу Станиславского отпугивавшее, в конце концов позволило ему реализовать заветное желание: продемонстрировать истинную роль режиссера как полноправного автора спектакля. Произошло это, как признавался сам Станиславский, с подсказки Чехова: “Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу”¹⁵.

Это погружение символических, бесплотных чеховских персонажей в квазинатуралистическую сценическую среду стало одним из величайших театральных открытий Станиславского. Следуя многочисленным ремаркам Чехова, он воссоздал на сцене МХТ заход и восход солнца, сумерки и дождь, грозу и стук отъезжающего экипажа, утреннее птичье щебетание и вечерний стрекот сверчка, банальные вальсовые наигрыши и (в финале “Вишневого сада”) знаменитый звук лопнувшей струны...

¹⁵ Там же. С. 276.



На премьере “Чайки” в МХТ 17 декабря 1898 года Чехова не было: многодневные кровохарканья (плюс катар желудка) удерживали его в Крыму, в Ялте, куда он перебрался жить в надежде на то, что теплый сухой климат задержит развитие туберкулеза.

Заречную играла Мария Роксанова, Тригорина – Станиславский. Зал, как и боялся Немирович, был далеко не полон. В голове у Станиславского навязчиво стучала мысль: “Если не будет успеха, Чехов умрет. Мы станем его палачами”. Свою роль он проговаривал как в тумане. После конца первого акта – гробовое молчание зала. Одна из артисток упала в обморок, сам Станиславский еле держался на ногах от отчаяния.

И вдруг – бешеные аплодисменты, рев публики! Как вспоминал Станиславский, артисты “стояли как обалделые... неподвижно, не соображая, что нам надо раскланиваться”. А когда поняли, начали обниматься, “как обнимаются в пасхальную ночь”.

О “колоссальном успехе” “Чайки” Немирович сообщил Чехову телеграммой, подписанной всеми участниками премьеры: “Мы сумасшедшие от счастья”. Автор ответил: “Ваша телеграмма сделала меня здоровым и счастливым”.

Но когда Чехов весной 1899 года увидел, наконец, спек-

такль (правда, без декораций, в чужом помещении – спецпоказ только для автора), ему многое в нем не понравилось: и Заречная, и в особенности Тригорин – Станиславский, похожий на “безнадежного импотента” и произведший на Чехова самое мрачное впечатление. Вдобавок МХТ играл “Чайку” как драму, в то время как автор считал ее комедией.

Станиславскому он сказал, что его герой должен появляться на сцене в брюках в клетку и в дырявых башмаках. Артист был в недоумении: он играл модного писателя, любимца женщин, облаченного в элегантный белый костюм! Правоту Чехова он, по собственному признанию, понял только годы спустя...

Парадокс заключался в том, что в 1896 году в Петербурге Комиссаржевская сыграла Заречную потрясающе, но “Чайка” провалилась. В МХТ же две важнейшие роли явно не удались, зато спектакль постепенно стал культовым. На глазах у удивленных и озадаченных критиков и театральных профессионалов происходила смена культурной парадигмы.

Режиссер сменил актера в качестве главенствующей фигуры на театре. Но культурные изменения оказались еще более значительными, затронув общественную ситуацию.

* * *

Москвичи и раньше были заядлыми театрами. Они неизменно заполняли свой любимый Малый театр, от души

хохотали на тамошних комедиях и обливались слезами на мелодрамах, восхищаясь своими артистическими кумирами – Ермоловой, Александром Южиным, Александром Ленским. В Малом театре публика чувствовала себя как дома. Это было место отдыха и развлечения.

С появлением МХТ представление о театре у москвичей решительно изменилось. Об этом написал Осип Мандельштам: “Сходить в «Художественный» для интеллигента значило почти причаститься, сходить в церковь”.

Да, в МХТ входили тихо, как в церковь, в антрактах исчезло привычное веселое оживление, после спектакля не спешили расходиться, с просветленными лицами обсуждали увиденное... И смех, и слезы теперь переживались как некий душевный катарсис.

Постановки МХТ заставляли задуматься о главном: о смысле жизни. Это была невиданная до сих пор коллективная исповедь. У зрителей возникало ощущение общности их судеб. Борис Алперс превосходно описал этот квазирелигиозный экстаз: “Мир раздвигается на твоих глазах. Твое личное горе, твоя личная неудавшаяся жизнь оказываются горем всеобщим, неудачами всеобщими. И из этого ощущения рождается чувство освобожденности от тяжести, нависшей над тобой... Тогда-то и появляется надежда, что эта трагическая тяжесть когда-то исчезнет, когда-то будет сдвинута общими усилиями”¹⁶.

¹⁶ Алперс Б.В. Искания новой сцены. М., 1985. С. 239.

Чехова-прозаика в идеологизированной атмосфере российской общественной жизни постоянно упрекали в безыдейности, “индифферентизме”. О Чехове с раздражением писали, что ему “все едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца”. Это отношение переменилось лишь после неожиданного успеха у публики – сначала в Москве, а затем в Петербурге и по всей России – чеховских пьес.

Став внезапно культовым автором русского студенчества, да и всей “мыслящей” интеллигенции, Чехов не без удивления и даже некоторого раздражения взирал на то, как он становится популярной фигурой также и на страницах чуткой к общественному мнению массовой прессы. “Чехову не нравился его успех. Он боялся своей славы, боялся стать «модным писателем»”, – подтверждает Бунин.

Чехов жаловался: “Переписки у меня очень много, моя комната похожа на почтовое отделение, а люди ходят то и дело; часа нет свободного, хоть беги вон из Ялты”. На ялтинской набережной писателя теперь обступали поклонницы, которых местные жители прозвали “антоновками”.

* * *

Как стало ясно после постперестроечных публикаций чеховской эпистолярной, подвергавшейся прежде жестокой цензуре, он вовсе не был аскетом, каковым его настойчиво

пытались изобразить на протяжении почти ста лет. Оказывается, Чехов в своих письмах весьма подробно описывал, как он “тараканил” (московский эвфемизм!) проституток во время путешествий на Цейлон и в Японию и не без удовлетворения заключал: “Распутных женщин я видывал и сам грешил многократно”¹⁷.

После обострения болезни от посещения борделей и многочисленных романов пришлось отказаться, хотя встречи с “антоновками” (теперь уже большей частью платонические) и игривая переписка с бывшими возлюбленными продолжались.

Но новая популярность принесла Чехову другой важнейший бенефит: солидную материальную обеспеченность. Этот аспект тоже замалчивался в советской литературе о Чехове – ведь почти все без исключения титаны русской дореволюционной культуры в СССР считались “жертвами царизма”, а значит, должны были жить в нужде и лишениях (по контрасту с достатком творцов социалистической эпохи).

Издатель Адольф Маркс, смекнув, что Чехов стал национальным брендом, купил у него права на публикацию собрания его сочинений за семьдесят пять тысяч рублей – сумму по тем временам огромную и вызвавшую большой шум в прессе. (Он окупил ее меньше чем за год!)

Чехову эти деньги действительно были нужны: в ту пору он оплачивал большое имение (и школу) в Мелихове, мос-

¹⁷ Цит. по: Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 55.

ковскую квартиру, строительство крымской дачи, а также дома на приобретенном им земельном участке в Ялте да еще содержал многочисленную родню.

Большим финансовым подспорьем стали поспектакльные отчисления за постановки его пьес – “Чайки”, “Дяди Вани”, “Трех сестер” – по всей России, но в особенности в МХТ, где автору причиталось десять процентов с валового сбора (и где Чехов числился одним из главных пайщиков – тоже источник постоянного дохода).

Вроде все складывалось благополучно и даже более того. Все, кроме здоровья. Чехов знал, что умирает. Как врач он понимал, что его чахотку не вылечить, не остановить. Это усиливало присущий Чехову дуализм.

С одной стороны, он впадал в ипохондрию и говорил Горькому (сухо покашливая и вертя термометр): “Жить для того, чтобы умереть, вообще не забавно, но жить, зная, что умрешь преждевременно, – уж совсем глупо...” В такие минуты Чехов, как вспоминал Горький, превращался в сущего мизантропа.

К тому же ему все труднее становилось сочинять. Смертельно усталый, он жаловался в одном из писем: “Не видно писать, вечерет”. И еще: “...ухожу куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар”.

С другой стороны, у писателя обострилось желание выжать из остатка своей жизни еще хоть каплю радости и счастья. Именно этим во многом можно объяснить наделавшую

столько шума и по сию пору controверзную женитьбу писателя весной 1901 года на ведущей актрисе МХТ Ольге Книппер.

* * *

Отношение Чехова к актерской братии нам уже известно: будучи профессиональным драматургом, он оценивал ее не без брезгливости как необходимое зло. Когда-то он пошутил, что ему не везет настолько, что от его брака с актрисой непременно родится орангутанг. Но Книппер эти чеховские страхи сумела преодолеть: она была талантлива, обаятельна, умна и настойчива. И блистала именно в чеховских пьесах – обстоятельство, немаловажное для них обоих.

Это был странный, но очень “чеховский” союз. Чехов всегда говорил, что, женившись, хотел бы с женой жить отдельно. Причины такой позиции можно анализировать бесконечно, но они, по сути, сводятся к двум основным: желанию сохранить свой “круг одиночества” и свою творческую свободу.

Чеховский дуализм в данном случае обострен до предела: ему хотелось и общения, и одиночества. Хотелось любить, но и экономить силы для работы. Книппер удивительным образом соответствовала этим противоречивым пожеланиям Чехова.

Она жила в Москве, он – в Крыму; виделись они урыв-

ками. Их любовная жизнь осуществлялась скорее в интенсивной переписке, чем в реальности, – и это, вероятно, удовлетворяло обоих (хотя трезвый Бунин характеризовал брак Чехова и Книппер как “медленное самоубийство” писателя).

В одной из чеховских записных книжек, куда он заносил наброски к возможным будущим работам, находим строку пронзительно автобиографическую: “Как я буду лежать в могиле один, так, в сущности, я и живу один”.

Чеховский дуализм, закованный в панцирь ледяного одиночества, – вот что, по моему убеждению, сделало его одним из любимейших русских авторов в Европе и Америке. На Западе его чтут наравне с Достоевским и Толстым, и он далеко обходит Пушкина – обстоятельство, которое самого Чехова наверняка удивило бы.

Необычайно высоко оценивают Чехова в Англии, где, согласно авторитетному свидетельству Святополк-Мирского, “Вишневый сад” уже в первые десятилетия XX века характеризовали как лучшую пьесу после Шекспира, а “Три сестры” – как лучшую пьесу нового времени.

Из Англии это преклонение перед Чеховым перекочевало в США. Там его тоже без оговорок сравнивают с Шекспиром, указывая на сходство “драматургической стратегии”: у Чехова, как и у английского гения, персонажи предпочитают диалогу монологи; им присущ, по выражению американца Гарольда Блума, “великолепный солипсизм”.

Блум также выдвинул любопытный тезис о сходстве иро-

нии у Шекспира и Чехова. Для англосаксонского отношения к Чехову типично замечание Блума, что Шекспира “Три сестры” восхитили бы.

* * *

Для нас особенно важно, что Чехов завоевал мировую сцену с помощью МХТ. Чехов и Художественный театр неотделимы, несмотря на то что в 1932 году, по указанию Сталина, театру присвоили имя Горького, главного в то время “социалистического” писателя.

Благодаря гастролям Художественного театра на Западе там поняли, как надо играть Чехова, чтобы он пользовался успехом у современной публики. Большое значение имели выступления МХАТа в 1923 году в США, побившие рекорды посещаемости, несмотря на то что спектакли шли на русском языке.

Театральное учение Станиславского, его знаменитая система, которую в США приняли как мантру нового театра, адаптировав ее под названием “метод”, послужило путеводной звездой для многих знаменитых американских режиссеров и актеров – Элиа Казана, Ли Страсберга, Генри Фонда, Джеймса Стюарта, Марлона Брандо, Пола Ньюмена. Я свидетель тому, что и сейчас система Станиславского в США популярна и влиятельна.

На Чехова ориентировались почти все ведущие американ-

ские драматурги XX века – от Юджина О’Нила до Теннесси Уильямса и Артура Миллера. В одном нашем памятном долгом разговоре Миллер даже признался мне, что немаловажным импульсом для его сенсационной женитьбы на Мэрилин Монро стал прецедент союза Чехова с Ольгой Книппер. (Монро, кстати, не раз называла себя последовательницей системы Станиславского.)

Так Москва в начале XX века оказалась мощнейшим трамплином для трансформации и модернизации мирового театра – и в репертуарном плане, и в плане приемов сценического воплощения этого нового, удивительного явления – чеховских пьес. “Московский след” в западном театре приметен и по нынешнюю пору.

* * *

В современной России МХАТ утратил свою монополию на интерпретацию драматургии Чехова. Ничего подобного легендарным мхатовским “Трем сестрам”, поставленным Немировичем-Данченко в 1940 году и продержавшимся в репертуаре четыре десятилетия, сейчас невозможно даже вообразить.

Чехова ставили практически все значительные режиссеры, от маститого Эймунтаса Някрошюса до молодого скандального Константина Богомолова. Их разительно несхожие истолкования объединяет, пожалуй, одно: почти все они де-

конструируют Чехова, решительно отменяя традиционную чеховщину. Абсурдистские элементы чеховских пьес выходят на первый план, они трактуются как трагифарсы. Станиславский от этих представлений пришел бы в ужас.

А Чехов? Вспомним, что и “Чайку”, и “Вишневый сад” он определил как комедии и был недоволен тем, что МХТ преподносил их в качестве драм. Абсурдность бытия Чехов ощущал неизмеримо острее, чем Станиславский и Немирович. Деятели театра, они по определению были большими оптимистами, чем их автор. Знаменитая эмблема чайки на занавесе МХТ стала своеобразным символом этого специфического оптимизма: ведь театральный занавес должен, несмотря ни на что, раздвигаться каждый вечер. В театре не бывает посмертного успеха...

Театр – абсолютно алогичное искусство

Диалог с Григорием Заславским

Соломон Волков. Книга эта задумывалась как попытка выяснить, что такое московская культурная традиция, “московский стиль”, и постепенно расширилась, но мы, если вы не возражаете, давайте начнем с Художественного театра, его истории от смерти основоположников и до наших дней. Особенно я интересуюсь постсоветским периодом, конечно.

Григорий Заславский. Давайте. Единственное, если вы позволите, я все-таки немножечко ввинчусь вглубь истории Художественного театра, чтобы проартикулировать очень важную для меня деталь. Дело в том, что сама идея Художественного театра зародилась в стенах ГИТИСа. Но не в этих конкретно, потому что ГИТИС в этот особняк и на эту территорию въехал в 1902 году¹⁸, когда один добрый купец просто подарил Московскому филармоническому училищу землю и свой дом. А в начале 1890-х в ГИТИС пришел преподавать Владимир Иванович Немирович-Данченко. И когда на курсе одновременно оказались Мейерхольд и Книппер (тогда еще не Чехова, естественно), то он понял, что с

¹⁸ С 1902 года ГИТИС находится в Малом Кисловском переулке, 6.

этими ребятами надо что-то делать новое, новый театр. Поскольку он был бедным армянином, он начал искать какого-нибудь богатого русского купца. И нашел его, знаете, как неосознанно дальнего себе. Неосознанно, а вернее, вполне осознанно, наметил он Константина Сергеевича Алексеева и написал ему ту самую записку. И после встречи пригласил Станиславского на одну из репетиций. Станиславский пришел, посмотрел репетицию спектакля “Трактирщица” Гольдони и согласился делать новый театр. Еще к этому добавился предыдущий выпускник Немировича-Данченко Москвин, сыгравший, как известно, главную роль в спектакле “Царь Федор Иоаннович”, которым открылся новый театр. То есть идея Художественного театра зародилась в ГИТИСе в 1897 году.

С. В. Это замечательно, первые шаги ведь плохо исследованы... У меня в книжке есть и чеховский театр, и булгаковский. Но что было после этого, если так можно сказать, героического периода? Послевоенная история МХАТа – как она вам представляется, какая была линия, какие взлеты и падения, может быть?

Г. З. Это очень непростая история. Потому что, с одной стороны, мы знаем об этом времени в отраженном свете недовольства тех людей, которые, в протесте против этого театра, как им казалось, замшелого, абсолютно ушедшего от идеи как Станиславского, так и Немировича-Данченко, создали в 1956 году театр “Современник”; но с другой стороны,

еще до этого Олег Павлович Табаков, приехавший в 1948-м тринадцатилетним пионером в Москву, смотрит спектакль “Три сестры” Немировича-Данченко, умершего пять лет назад. И он до конца дней утверждает, что это самое сильное его театральное впечатление. А про диалог без слов Маши и Вершинина в третьем акте, когда она произносит “трам-там-там”, а он “тра-та-та”, Табаков говорил, что ничего более сильного в плане эротизма он в своей жизни ни в одном спектакле, ни в одном театре больше никогда не видел.

С. В. Как интересно!

Г. З. Да. И это был театр, где шел спектакль “Милый лжец”, например, где играли Степанова и Кторов, актеры второго поколения Художественного театра. Табаков, судя по всем воспоминаниям, считал этот спектакль выдающимся, да, но у нас все равно есть ощущение, что к 1970 году, когда театром по-прежнему руководила какая-то там коллегия, он был уже в серьезнейшем упадке...

С. В. То есть МХАТ после войны, после смерти Немировича-Данченко сейчас рассматривается как театр в упадке?

Г. З. Да. Но понимаете, к этому так банально, так просто нельзя подходить. Потому что начало 1950-х годов – это триумфальные гастроли Художественного театра в Японии, вызвавшие абсолютный восторг; именно после этих гастролей начинается невероятный всплеск интереса к европейской театральной традиции... Собственно, весь европейский театр, который существует сегодня в Японии, начался после тех

спектаклей. Театр привез туда, скажем, “Три сестры” с введенными в спектакль Маргаритой Юрьевой, другими актерами первого выпуска Школы-студии МХАТ. Первый выпуск Школы-студии МХАТ 1947 года – это третье поколение Художественного театра. Можно, конечно, предположить, что японцы, ничего не смыслящие в европейской традиции, были восхищены чем-то не таким уж замечательным с точки зрения искусства, но именно эти актрисы, эти актеры – Георгиевская, Кошукова, Стриженова, Коркошко, Юрьева, Градополов, Зимин, Губанов, Калиновская и другие, кого при разделении труппы в 1987 году Ефремов не взял в свою часть Художественного театра, оказались теми, чей авторитет и чей действительно выдающийся талант не позволили Дорониной принять приглашение Ефремова и остаться с ним в его, так сказать, демократической половине, и наоборот принять этот вызов самой себе и остаться с ними. Другое дело – дальше мы будем говорить об этом, – что, к сожалению, никому из этих актеров она не дала ничего серьезного, но первый порыв ее был связан именно с тем, чтобы не бросить этих по-настоящему крупных артистов.

С. В. Давайте вернемся к истории. Почему, по вашему мнению, Ефремов решил в 1970 году оставить “Современник” и, взяв своих актеров, все-таки возглавить Художественный театр? Зачем это ему нужно было?

Г. З. Тут очень важно сказать, что он никого с собой не смог взять, потому что первоначально “Современник” про-

голосовал за то, чтобы отказаться от приглашения Ефремова... Понимаете, “Современник” воспринимал уход Ефремова во МХАТ как предательство. А Ефремов воспринимал их отказ как предательство, потому что он был абсолютно человеком Художественного театра, он как бы по следам Станиславского ушел в студию, чтобы потом этой студией оживить Художественный театр, поэтому для него приглашение Фурцевой было абсолютно естественным, логичным и единственно возможным. То есть он не видел для себя никакого иного варианта, кроме того, что “Современник” вдохнет жизнь в тело умирающего, заглохшего Художественного театра. И он абсолютно был уверен, что они сейчас с “Современником” придут и эту самую жизнь, и эту самую новую кровь вольют – в старые мехи новое молодое вино, – и театр оживет.

А театр отказался от этого счастья. В результате трех, по моему, многочасовых ночных собраний актеры отказались, заявив, что это невозможно. Один из артистов сказал ему: “Олег, когда-нибудь, когда ты умрешь, в энциклопедии будет статья о тебе, где будет сказано: «Олег Николаевич Ефремов, создатель театра “Современник”, в последние годы жизни руководил Московским Художественным театром им. Горького»”.

С. В. А почему власть решила, что нужно приглашать именно Ефремова?

Г. З. Ну, Фурцева, во-первых, была действительно выдаю-

щимся руководителем, а кроме того, вероятно, она как женщина по-настоящему любила Ефремова. Нет, у них никаких связей не было, но Ефремова она любила просто как мужчину. Кроме того, несмотря на всю фронду, Ефремов был для власти своим. Он сын рабочего, хотя на самом деле отец Ефремова не был рабочим, там очень сложная история, как я понимаю, он был водителем, да еще и не просто водителем, а в системе исполнения наказаний, как говорят. Ефремов скрывал, во всяком случае, эти подробности. И было решено, что этот человек, свой одновременно и для власти, и для Художественного театра, сможет вывести театр из кризиса. И он это смог, да. Тут Фурцева не ошиблась, потому что первые годы Художественного театра при Ефремове – это были годы довольно серьезного обновления. И все-таки одного за другим он выдергивал актеров из “Современника” и приводил в свой театр – и Калягина, и Евстигнеева, и Лаврову, и Мягкова, и Вознесенскую, и так далее. Плюс еще у Ефремова, конечно, было невероятное чутье и на режиссеров, и на актеров, причем в этом было что-то, можно сказать, ворованье, потому что он хватал все, что блестит, нес и приносил к себе в гнездо, но как этим пользоваться, он по-настоящему не понимал. То есть он, например, принял Смоктуновского, но, конечно, это был актер не его манеры. Он позвал Олега Ивановича Борисова, но Борисов ему был совсем не нужен. И все это заканчивалось довольно печально, потому что Борисов от него ушел, проведя немало лет практиче-

ски на безрыбье. Единственная интересная роль, которую он сыграл, был Астров в “Дяде Ване”, очень малоудачном спектакле, хотя там играл фантастический состав – Смоктуновский, и Вергинская, и Калягин. . . Нет, Калягин там не играл, Калягин играл в “Чайке” Тригорина. Но понимаете, Ефремову и Калягин был не особо нужен. Да и Смоктуновский сыграл, наверное, свою лучшую роль в спектакле, который поставил не Ефремов, а Додин, это были “Господа Головлевы”. В Олеге Николаевиче было очень много по-человечески прекрасного, однако была и невероятная бесчеловечная режиссерская жестокость. Например, он пригласил безработного Хейфеца и дал ему поставить спектакль по пьесе Арро “Колея”, а потом ничего не давал. И Хейфец однажды пришел к нему, а Ефремов сидел, судя по всему, не очень трезвый за столом. Хейфец постоял-постоял и говорит: “Олег, я ухожу”. Тот отвечает: “Ну и уходи! И правильно делаешь, что уходишь!” И Хейфец ушел. И точно так же ушел Борисов. И потом Ефремов еще уволил Евстигнеева – сам уволил! Это, конечно, трагические сюжеты, потому что ведь у актера как? Жизнь проходит, значит, больше он чего-то уже не сыграет. Или вообще ничего не сыграет, если нет ролей особых. . . Конечно, и Евстигнеев, и Борисов, и Смоктуновский могли более интересно провести эти годы, в том числе в Московском Художественном театре.

Но все по-человечески прекрасное в Ефремове способствовало тому, что он приглашал безработных режиссеров и

режиссеров, которым просто нигде бы в другом месте работать не дали, потому что это были диссидентствующие фигуры, и они находили спасение под крылом Олега Николаевича Ефремова... Среди них был и Кама Гинкас, да и Борисов покидал Ленинград не очень просто. Преследовали его сына, как я понимаю, по 121 статье, ему нужно было убежать. И Васильев, которому Ефремов дал работу, и Додин, потом из следующего поколения Михаил Мокеев. В результате он собрал в Московском Художественном театре лучших режиссеров времени. И ревности к другим режиссерам, в отличие от своих коллег, Ефремов был начисто лишен. Он, казалось, даже получал удовольствие, что, безжалостный в других местах и вне Художественного театра, вот так выручает, спасает людей, неугодных советской власти...

С. В. А скажите, как, по вашему мнению, произошла драматическая история раскола?

Г. З. Поскольку я говорил на эту тему с самим Олегом Николаевичем Ефремовым, и с Татьяной Васильевной Дорониной, и со многими другими людьми, например, с Квашой и с замечательным театральным критиком Верой Анатольевной Максимовой, я в результате сделал вывод, что Ефремов был человеком, которому всегда нужно было, что называется, взвинчивать ситуацию до предела. Более того, он жил с постоянным ощущением кризиса дела, которым занимается. И в этом он был абсолютным наследником, продолжателем и, я бы даже сказал, еще и единокровным родствен-

ником Станиславского и Немировича-Данченко, потому что уже в 1902 году, то есть задолго до появления многих и многих шедевров, им первый раз пришло в голову, что эту лавочку пора прикрывать и расходиться. Вот Ефремов, когда я с ним беседовал накануне столетия Художественного театра, в 1997-м, перед Новым годом, – это было одно из самых больших интервью последних лет его жизни, а может, и самое большое... Я его спросил: когда вы делили театр, в труппе было сто двадцать человек, а сейчас, по-моему, девяносто пять. У вас нет ощущения кризиса? Он печально улыбнулся и ответил: “Да ты понимаешь, театр – такая штука... в театре, понимаешь, всегда кризис”. И это слова, которые именно так, с той же искренностью, той же печалью, с тем же ощущением неизбежности точно мог произнести и Станиславский, и Немирович-Данченко. И это, повторяю, было очень искреннее ощущение. И поэтому Ефремов все время жил с желанием что-то изменить. Идея раздела была его идеей, и все же раздела бы, наверное, никогда в жизни не произошло, если бы не появился такой человек, как Анатолий Миронович Смелянский...

Вот сейчас вышла книжка Сергея Николаевича “Театральные люди”, где он совершенно справедливо рассказывает, что Виталий Яковлевич Вульф считал Смелянского злым гением Ефремова и злым гением Художественного театра, и утверждал, что без Анатолия Смелянского никакого бы раздела не было. Я тоже так считаю, так считала и считает

и Доронина, и Ангелина Степанова, многие так считали. И конечно, это была трагедия, но трагедия такая, что... Понимаете, никто, разумеется, не заставлял Ефремова это делать. Идея, повторяю, была его. И актеров, тех, которых он не взял, не взял именно он. И Георгиевскую не взял именно он, и Маргариту Юдину, и Луизу Кошукову и других прекрасных актрис и актеров. А взял он тех, кто от него довольно скоро ушел. И Калягин ушел, и Вертинская ушла, и Борисов. Все эти артисты оказались ему не нужны... Ну, а другие уже умерли. В итоге эта труппа, лучшая труппа, которую он собрал в Московском Художественном театре, не особо где и блеснула. Потому что первый важный для Ефремова спектакль после раздела, “Перламутровая Зинаида”, где играли и Ефремов, и Калягин, и Невинный, и многие другие, по пьесе Михаила Рождина, которую Ефремов заставлял переписывать семь, а то и больше раз, – это был вымученный, очень неудачный спектакль. И так и пошло... Эти выдающиеся актеры уходили от Ефремова, потому что невозможно было существовать в неудачном театре. Они пришли, чтобы существовать в главном театре страны, а оказались в театре, где все удачи пришлись на время до раздела, до их прихода. Это и “Господа Головлевы”, и “Кроткая”, и “Иванов”, и многие другие спектакли. А после раздела пошли один за другим точно такие же вымученные спектакли, где были выдающиеся роли, в том числе и у самого Ефремова. Например, был потрясающий в его исполнении Борис в очень неудач-

ном спектакле “Борис Годунов”. Ефремова часто называют “горбачевцем”, и в этом спектакле во второй половине 1990-х он сыграл собственную версию трагедии народной нелюбви к власти в России. И в первую очередь к либеральной власти. Именно этим мучился ефремовский Годунов, об этом твердил в своих монологах: он никого не убивал, а страна, тем не менее, его отвергла и в ответ совсем не любит. Для него это трагическое открытие, как и для Горбачева было.

Нет, были какие-то еще спектакли, хорошие спектакли. Но больше было печальных анекдотических историй вроде поездки Художественного театра в Америку на, так сказать, исторические гастроли по следам легендарных гастролей 1920-х годов... Театр прилетел играть “Три сестры”. Это был, наверное, единственный по-настоящему великий спектакль, прощальный спектакль Ефремова 1997 года. Спектакль, где не было ни одной крупной удачи в главных ролях, но зато прекрасно играла Пилявская няньку, прекрасно играл Владлен Давыдов Ферапонта, Невинный гениально играл Чебутыкина. И были какие-то очень сильные сцены, скажем, у Майоровой – прощание с Вершининым, уход Тузенбаха (Гвоздицкого) на дуэль, и потрясающей красоты и трагизма декорации Левенталя. И вот труппа летит в Америку, садится самолет, и выносят совершенно пьяного артиста, по иронии судьбы фамилия его была Алексеев. Он играл то ли Федотика, то ли Родэ. Ему, значит, дали проспаться и отправили обратно в Москву. В Москве за ним приехала замди-

ректора театра Ирина Корчевникова, но Алексеев уже и на обратном пути успел напиться. И забирали его из отделения милиции, он совершенно был не транспортабелен. Такая была по-своему смешная и одновременно грустная история...

Так что когда Табаков пришел и заявил, что для работы театра первым делом он будет вытаскивать, выковыривать окурки из батарей и выносить стеклотару из гримерок, коридоров и курилок... В этом доля правды была, хотя и в “Табакерке” у Табакова тоже неплохо принимали на грудь актеры, особенно когда Табаков с ними на гастроли не ездил... хорошо тоже выпивали. Ну, дело-то не в этом, а в том, что, например, на последнем спектакле ефремовского МХАТа, – очень интересной постановке Вячеслава Долгачева по автобиографической пьесе Толстого “И свет во тьме светит”, где ну просто предвосхищает Толстой свою собственную дальнейшую жизнь со всеми этими переживаниями, нравственными метаниями и исканиями, хорошем спектакле, где замечательно играл Щербаков, например, и другие актеры, – был полупустой зал. Может быть, половина, может, шестьдесят процентов зала было заполнено. Потому не зря Табаков говорил, что очень важно вернуть зрителей в театр. Это то, что ему удалось сделать, и то, что не удавалось в последние годы Ефремову. Театр тех лет был, знаете, как в стихотворении известном:

Качался старый дом, в хорал слагая скрипы,

и нас, как отпевал, отскрипывал хорал.

Он чувял, дом-скрипун, что медленно и скрытно
в нем умирала ты и я в нем умирал.

Вот в Художественном театре последних лет умирал Ефремов и вместе с ним умирал театр. В том последнем интервью что-то такое он говорил про кризис... Я спрашиваю: какие-то старые, известные нам диагнозы? Он говорит: да не-ет, для этого диагноза уж здоровья нету...

С. В. То есть Табакову удалось, по-вашему, добиться выхода из этого кризиса?

Г. З. Творчески нет, конечно, а как фабрике по производству спектаклей – да. Табаков был выдающимся менеджером, но он был совершенно лишен, скажем так, большой художественной идеи. У него не было великого замысла художественного. Того, что было, конечно, у Ефремова. Олег Павлович превратил театр в такую производственную мощь по выпуску качественного театрального продукта...

С. В. А как же “Табакерка”?

Г. З. ...и одновременно он забросил “Табакерку”. Я считаю, это была просто трагедия для театра с выдающимися актерами, потому что поначалу Табаков вроде бы занимал их в спектаклях МХТ, и Хомякова привлекал, и Смолякова, но чем дальше, тем меньше... Чувствовалось, что театр выпал из сферы табачковских интересов, а кому-то передоверить его он не то чтобы побоялся – он не боялся никогда

искать преемника, в отличие от других режиссеров. Но это тоже, наверное, было его бедой: поскольку сам он постоянно публично декларировал финансовый успех как кредо, как одну из главных (а может, и главную) цель и своей жизни, и жизни театра, то его собственные ученики тоже организовывали свой бизнес актерский, как Владимир Машков, или свой театр, как Женя Миронов и Безруков, – то есть они в итоге от него отпочковывались и уходили в свое собственное театральное приключение, а не работали на славу учителя вместе с ним. И все это обернулось, на мой взгляд, довольно жестоко, когда Евгений Миронов возглавил Театр Наций, который располагается в бывшем филиале Художественного театра, который, в свою очередь, Табаков вот-вот надеялся вернуть в Художественный театр. Для него было шоком, что Миронов ушел в этот театр и фактически закрыл Табакову дорогу к этому самому возвращению, и он остался без филиала. И другая история, уже под конец жизни, когда была странная затея со стройкой на Коломенской, которая до сих пор не завершена.

С. В. А как вы оцениваете сегодняшнюю ситуацию в обоих ответвлениях МХАТа?

Г. З. Дорониная вернуть славу Художественного театра, увы, не смогла. И более того, существуя более или менее достойно, самое большее, что она смогла за эти годы сделать, – это давать возможность публике убеждаться в том, что она действительно великая актриса. Это было видно и в том, как

она играла в одном из первых спектаклей своего театра, по моему, 1988 года, по пьесе Радзинского “Старая актриса на роль жены Достоевского”. Радзинский написал ее для Дорониной, своей бывшей жены, по мотивам раздела театра. Это был один из двух или трех спектаклей, которые поставил безусловно крупный режиссер Роман Виктюк. Был “Вишневый сад”, поставленный Сергеем Данченко, киевским режиссером. Не стану сравнивать его с Виктюком, но там Доронина очень интересно играла Раневскую. И потом был очень сильный спектакль, поставленный самой Татьяной Васильевной, “Без вины виноватые”, где ей удалось показать свой мощный мелодраматический талант. Но это были спектакли, где кроме нее почти невозможно было ни на что смотреть. Последний ее спектакль, “Васса Железнова”, поставленный актером и режиссером Театра имени Моссовета Борисом Щедриным, к сожалению, сегодня находится в плохом состоянии. Понятно, что и Дорониной, и всем остальным исполнителям уже так много лет, что эта пьеса Горького теряет все свои очевидные для автора, а теперь совсем затуманенные смыслы. И все отношения, кто кому кто и кого какие здесь эротические чувства волнуют... В этой истории, понятно, уже никакого эротизма даже в воспоминаниях быть не может.

С. В. А вы не представляете себе возможности в каком-то близком или, быть может, отдаленном будущем воссоединения этих театров?

Г. З. Табаков пытался найти пути к примирению. У него

же были очень добрые отношения с Дорониной, несмотря на то, что все, кому это интересно, знают, что раздел начался во многом благодаря решительному жесту Табакова. Шло какое-то очередное муторное собрание, и началась чья-то, не помню чья, двусмысленная речь... Пошли в ход рассуждения о патриотизме театра, о национальных претензиях. А Табаков всегда был совершенно непримиримым противником национализма и в частности антисемитизма – при том, что он не был евреем, несмотря ни на какие слухи; Березовский – это была фамилия его отчима, а не родного его отца. И Табаков, что называется, всем русским русский, всегда болезненно на такие речи реагировал. Он тогда встал и сказал: “Кому вот это надоело – пойдемте за мной”. И начался раскол, вылившийся в раздел театра. Не Ефремов и даже не Смелянский был этим первым революционером... И часть труппы ушла в Камергерский, отремонтированное, отреставрированное, реконструированное старое здание Художественного театра.

И когда Табаков возглавил чеховский МХАТ в 2000 году, то передал Дорониной предложение вместе сыграть в спектакле (в каком – честно говоря, не помню, то есть не помню, говорил ли мне Табаков, в каком именно, но что приглашал – рассказывал, и я уверен, что так и было). Он помнил, как они в начале 1980-х играли вместе в довольно смелом, тогда даже сенсационном спектакле Ефремова и Мокеева “Скамейка” по пьесе Гельмана, где произошло первое появление про-

ститутки как героини на сцене тогда еще советского театра. Это не было главным достоинством спектакля, но слухи по Москве разлетелись стремительно, и все спешили попасть на спектакль, который “вот-вот закроют”. Они вообще вместе много играли, например, он был Мамаевым, а она Мамаевой в спектакле “На всякого мудреца довольно простоты”. У них вообще были хорошие отношения.

Напоминаю: Доронина была приглашена в ефремовскую половину Художественного театра. Но этот жест Табакова не был направлен против Дорониной, она никакое знамя борьбы против Ефремова не поднимала в минуту раздела. Я спрашивал, кстати, Ефремова в интервью: “Вы пригласили на юбилей Доронину?” – “Ну а зачем? Она сама отмечает, мы сами отмечаем”. То есть это его не мучило, у него не было ощущения необходимости объединяться спустя двенадцать – тринадцать лет... А Табакову это было важно, он считал, что время прошло, можно уже заново искать какие-то точки близости, точки соприкосновения с помощью творческого взаимодействия.

И он передал ей вот это предложение. Доронина ответила: “Да, я готова. На сцене МХАТа имени Горького”. Табаков: “Нет, на сцене МХТ имени Чехова”. Они не сошлись. С одной стороны, понятно. С другой стороны, это очень грустно, потому что мы лишились большого спектакля, или не большого, но спектакля с двумя совершенно точно великими актерскими работами, потому что и Табаков, и Доронина – это,

конечно, великие русские актеры...

А что касается объединения, я думаю, оно было возможно, пока театром руководила Доронина, то есть можно было предположить какое-то, извините за цинизм, естественное завершение эпохи Дорониной и воссоединение театра. В этом смысле подходящей фигурой был и Сергей Женовач, назначенный художественным руководителем МХТ имени Чехова, который не имеет никакого отношения к тому разделу, к тем скандалам, одинаково, так сказать, приемлемый как режиссер психологического театра и для тех, и для других. Сегодня, когда во МХАТ имени Горького пришел такой амбициозный человек как Эдуард Бояков, конечно, ни о каком объединении говорить не приходится.

Что касается МХТ, чеховского, ефремовского, потом табаковского, мне кажется, что с приходом Женовача в этот театр возвращается определенная художественная цель, близкая к тому, чем бы сегодня занимались Станиславский и Немирович-Данченко, хотя, разумеется, не в том виде – понятно, что любой психологический театр меняется во времени, в актерах... К счастью, первый спектакль Женовача на сцене МХТ, булгаковский “Бег”, не стал “блином комом”, может быть, потому, что он при Табакове уже здесь работал, был приглашен и ставил того же любимого своего Булгакова.

С. В. Какие, по-вашему, из знаменитых московских театров – Вахтангова, Маяковского, тот же “Современник” – сохранили жизнеспособность и не утратили своих прежних

позиций? И почему?

Г. З. Знаете, чем отвратительны театральные критики? Их спрашиваешь: “Хороший спектакль?” Они начинают: “Понимаете, я скажу вам так...” – “Хороший или плохой?!” Но критик никогда не может ответить коротко, одним словом. Вот и я не смогу ответить коротко, потому что театр – это организм сложный и непредсказуемый. Когда в Театр имени Ленинского комсомола в 1973 году пришел Марк Анатольевич Захаров, там уже работали многие прославившиеся актеры, которые сейчас воспринимаются большинством как актеры захаровского “Ленкома”. Тут самый яркий пример – это, конечно, Александр Збруев, который в театре с 1961 года.

Так же непросто вопрос о театре “Современник”. С одной стороны – ну как может театром руководить человек в инвалидной коляске? Хотя мы знаем, что Рузвельт, прикованный к инвалидному креслу, даже государством руководил. И не последним в мире государством. Но театром, наверное, руководить сложнее, чем государством. Я думаю порой – с горечью, с печалью, поскольку очень люблю Галину Борисовну Волчек, – что “Современник” сегодня тоже близится к своему закату, но понимаю, почему она не уходит. Просто боится, что выпустит вожжи, и все рассыплется и развалится в результате этих деструктивных процессов, которые постоянно происходят в театре и которые так точно охарактеризовал Ефремов: “в театре всегда кризис”... И вдруг прихо-

дит молодой режиссер Заббаров, приглашенный Волчек, и ставит спектакль по прозе модного в России писателя Евгения Водолазкина. Этот спектакль – “Соловьев и Ларионов” – на мой взгляд, одно из самых сильных, самых мощных, самых амбициозных и масштабных по замаху и воплощению высказываний в русском театре о русской истории последних ста лет, продолжающее живые традиции “Современника”. Как такое возможно, мне и самому трудно понять. Ясно же, что театр не может жить с ощущением, что все в нем продолжается лишь затем, чтобы не расстроить Галину Борисовну, но как только она дверь закроет за собой – тихо или хлопнет ею – все разбегутся, а пока центробежные силы едва-едва, последним усилием удерживают людей, заставляют работать здесь. И вдруг – абсолютно живой спектакль, такой спектакль в мертвом театре выйти не мог. Вот это и есть загадка театра, и это дает надежду на то, что “Современник” будет жить и дальше, хотя меня в последние годы постоянно одолевала мысль, что я как историк театра являюсь свидетелем последних лет этого безусловно великого советского театра.

Или “Театр на Таганке”, из которого в 2011 году ушел Любимов, потом Любимов незадолго до своего столетия уходит из жизни, творится какая-то неразбериха, и ставят во главе театра актрису. В общем, не выдающуюся. И вдруг там начинают выходить какие-то живые спектакли. Да, этот театр сегодня больше похож на свободную площадку, но последнее,

чего можно ждать от великого театра, когда он теряет своего великого основателя, – это попыток сохранить свое прежнее величие. Тогда театр с гордым достоинством идет ко дну. Когда приходит такой человек, как Кирилл Юрьевич Лавров в БДТ, театр с гордо поднятой головой уходит под воду.

С. В. В небытие.

Г. З. Да. Но с достоинством. А потом появляется Андрей Могучий и действует методом проб и ошибок, ошибок, ошибок... и вдруг удачи. И снова удачи. Пытается что-то новое выстроить. Какой-то свой другой театр. Но только другой театр и может спасти такие великие театральные сюжеты. Вот Мастерская Петра Фоменко. Уходит Петр Наумович. Что делать дальше? На дне рождения Фоменко его вдова говорит: “Я прошу вас восстановить и все остальные спектакли тоже”. А я считаю преступлением то, что они восстановили “Безумную из Шайо”, потому что, слушая призывы к возобновлению спектаклей, ты думаешь: “Боже мой! Она столько лет прожила с Петром Наумовичем бок о бок... Мы его знаем издавека, как режиссера, как критика-режиссера, а ты его видела каждый вечер: он в туалет ходил, умывался, придумывал спектакли, чавкал, сморкался, всё! И ты должна была лучше всех нас понимать, что он бы на следующий день после премьеры уже не занял бы этих же актрис (там главные женские роли основные) в этих ролях, а через год просто поставил бы все по-другому. А вы пытаетесь сохранить рисунок пятнадцатилетней давности без живого Фоменко, да

еще и других актеров вводите. Он бы с этими же актерами поставил по-другому, он бы с этими же актерами скорее всего не стал бы ставить, а с другими актерами поставил бы все иначе...”

Я хочу сказать, что театр – это абсолютно алогичное искусство. Есть такой пример алогизма: “Во-первых, я не брала чужой горшок, во-вторых, я его не разбивала, а в-третьих, он и был дырявым” – вот в театре это оказывается истиной. Понимаете? Вот она – загадка. И поэтому, на мой взгляд, то, что делает Евгений Борисович Каменькович, – это правильный выбор. Мне близка мысль Сергея Женовача, который говорит: “Театр – это не навсегда”. Помню, как-то разговаривал с одним известным российским архитектором, Юрием Григоряном, и он сказал: “Знаете, в чем достоинство нашей архитектуры? В том, что через пятьдесят лет все это будет разрушено и построено что-то другое”. Вот театр ужасен и прекрасен тем, что все это на следующий день уже будет по-другому, через полгода или через год, ну, через пять лет уж точно.

С. В. Григорий, а как вы считаете, возникли ли какие-то новые театры, сопоставимые с этими знаменитыми театрами? Совсем новые?

Г. З. На моих глазах родилось несколько великих театров. Это Малый драматический театр – Театр Европы Льва Додина в Санкт-Петербурге, это Мастерская Петра Фоменко, это замечательная Студия театрального искусства Женовача.

А когда на твоих глазах за относительно небольшой отрезок жизни... или большой отрезок жизни... но все-таки рождаются три театра таких, ты не теряешь оптимизма. И потом, театр – это все-таки место приложения сил большого числа идеалистов, и эти самые идеалисты не переводятся. Хотя понятно, что сегодняшние абитуриенты, которые сейчас под дождем... (В сторону. Да, можно всех абитуриентов пустить с улицы в буфет срочно, хорошо? Это Григорий Заславский, я вот ректор. Срочно проведите их.) ...их сейчас проведут в буфет – и они перестанут мокнуть... Они, конечно же, испорчены рассказами о голливудских заработках и хотят не только зрительского, но и финансового успеха. Это их портит, но и идеалистов среди них немало. К тому же мы видим, как самые известные, гонораристые актеры, самые востребованные, все равно откликаются на предложения дебютантов-режиссеров, снимаются в дипломных короткометражках ВГИКа. Искусство – хоть в Голливуде, хоть в России – все равно объединяет в том числе и идеалистов. И самый что ни на есть Аль Пачино согласится на интересную роль, если до него достучаться, минуя всех агентов. Потому что сыграть интересную роль для актера всегда важнее, чем получить даже самый большой гонорар.

С. В. Ну и несколько слов в заключение. Какой вы видите роль ГИТИСа в жизни театра?

Г. З. У ГИТИСа, я считаю, одна из ведущих ролей, причем не только в России, но и в мире, потому что в сегодняш-

ней ситуации очень сложно противостоять всей этой энтропии, сложно отстаивать идеалы ремесла и школы и говорить о том, что в этой профессии многое нужно уметь и не нужно торопиться. И не нужно путать успех и профессию. Успех приходит раньше, профессией во многих случаях приходится овладевать дольше. И в то же время – ни за что нельзя зарастать мхом, потому что это тоже пугающая и понятная перспектива для тех, кто пытается отстаивать какие-либо идеалы. Эти идеалы ни в коем случае не должны превратиться в застойные ужасы, которые так пугали Ефремова и Квашу, что они бежали из гримерки Художественного театра, куда пригласили после окончания Школы-студии МХАТ Игоря Владимировича Квашу, – бежали на природу, на улицы московские, чтобы фантазировать о том новом живом театре, который они будут строить в абсолютном соответствии с заветами Станиславского и теми, я бы сказал, народовольческими и жестокими народническими принципами, сопровождавшими первые годы жизни “Современника” по ими же придуманному уставу. Уставу, который в чем-то напоминал страшные фантомы Замятина и Олдоса Хаксли. Это судьба идеализма, к сожалению... Крайности сходятся – крайности тоталитаризма и крайности демократии оказываются одинаково ужасными.

С. В. Большое спасибо за интересную беседу.

22 июня 2019

Купец-визионер Щукин: от старообрядческих икон к живописному авангарду.

Символисты, “Бубновый валет”, “лучизм” Ларионова и Гончаровой

24 октября 1911 года в Москву приехал Анри Матисс, скандально известный французский художник. Он прибыл туда по приглашению Сергея Ивановича Щукина, богатого московского коллекционера современной живописи, к этому времени владевшего двадцатью пятью работами Матисса. Их дружбе было суждено войти в историю культуры XX века. Но тогда, в 1911 году, об этом еще никто не догадывался, хотя и Щукин, и его гость осознавали всю важность момента.

Щукин начал приобретать полотна Матисса еще в 1904 году. Для него это был шаг огромной смелости. Наследник купца-миллионера из старообрядцев, Щукин первым в Москве стал собирать актуальное французское искусство, которое в самой Франции встречалось публикой и критиками в штыки. Один из них в 1905 году окрестил творчество Матисса и его соратников фовизмом – от французского слова *fauve*, дикий. Ему, как и многим другим, казались дикостью присущие картинам Матисса неслыханная до сих пор

интенсивность цвета и упрощенность линий. Это был особый, галльский неопрIMITИВИЗМ.

Щукин поначалу тоже был шокирован. Но этот невысокий, простецкий на вид, заикающийся купеческий сын постепенно пришел к сформулированному им самим революционному выводу: “Если, увидев картину, ты испытываешь шок – покупай ее!” Престарелый Матисс рассказывал о Щукине писателю Илье Эренбургу: “Иногда мне было жалко расставаться с холстом, я говорил: «Это у меня не вышло, сейчас я вам покажу другие...» Он глядел и в конце концов говорил: «Беру тот, что не вышел»”¹⁹.

С 1909 года Щукин открыл доступ к своей коллекции для избранной публики – художников, критиков, ценителей, студентов. В его особняк в Большом Знаменском переулке зачастили те москвичи, для которых знакомство с новейшими европейскими культурными веяниями становилось признаком хорошего тона или даже необходимостью. Их число все возрастало.

Для них Щукин сам исполнял роль энтузиастического гида, своим всей элитарной Москве известным “баском с заиканьем” растолковывая значение выполненных по его заказу панно Матисса – “Танец” и “Музыка”. Эти матиссовские шедевры, ошеломлявшие публику раскрепощенным вакхическим порывом, до сих пор являются ключевыми для понимания его раннего творчества. За ними закреплено почетное

¹⁹ Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3 т. М., 1990. Т. 3. С. 81.

место в истории культуры XX века.

Для Матисса московский купец стал главным патроном и финансовым ангелом. А Щукин со временем по-настоящему полюбил картины Матисса и пропагандировал их с одержимостью неофита.

Щукин оказался мастером пиара. Будучи человеком деловым и обладая необходимыми средствами, он решил “раскрутить” французского мастера в Москве. Убеждая Матисса приехать в Москву, он соблазнял его экзотичностью подобного вояжа: “Вы увидите нечто совершенно новое, потому что вы знаете Средиземноморье и немного Африку, но Азии вы не знаете, и вы получите представление об Азии в Москве. Потому что Москва – это Азия”²⁰.

Щукин, конечно же, лукавил. Он вовсе не считал Москву Азией, а себя – азиатом. И постарался сразу же погрузить Матисса в бурлящую интеллектуальную жизнь Москвы, приведя его на собрание общества “Свободная эстетика”, председателем которого был сам Валерий Брюсов, поэт и лидер московских символистов. Скуластый демонический Брюсов, тоже происходивший из купеческой семьи (его дед монопольно торговал пробкой), был замечательным стихотворцем несколько рационального толка и обожал всякого рода литературные собрания и заседания, где он неизменно главенствовал, наводя порядок своим властным гортанным

²⁰ *Spurling H. Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Colour. 1909–1954. New York, 2005. P. 87.*

клекочущим голосом.

В “Свободной эстетике” собиралась – соответственно названию общества! – публика, считавшая себя причастной к наиновейшим культурным течениям: писатели и художники с женами или любовницами, а также (в качестве членов-соревнователей) фабриканты, банкиры, врачи, инженеры. Здесь читались лекции, устраивались диспуты и музыкальные вечера – к примеру, гостя из Парижа клавесинистка Ванда Ландовска исполняла сочинения старых композиторов.

Торжественно поприветствовав несколько ошарашенного Матисса (рыжебородый, в очках без ободков, тот внешне напоминал русского учителя гимназии), Брюсов отдал его на растерзание другой звезде московского символизма – поэту Андрею Белому. Изгибаясь и пританцовывая, тонкий, стремительный Белый (на блестящем французском) закидал Матисса вопросами о соотношении рисунка и цвета в современной живописи.

Скромно отклонив обращенный к нему Брюсовым и Белым титул “мэтра” (он попросил называть его “товарищем”), Матисс, полностью оправдав рекламные замыслы Щукина, произнес зажигательную речь, на следующий день подробно пересказанную во влиятельной газете “Утро России”, которую внимательно читали московские промышленники и банковские магнаты. Матисс доказывал, что живопись, пренебрегающая яркими локальными красками и смелым рисун-

ком, обкрадывает себя и что натуралистически фиксировать цвет можно только в этюдах: “Основное назначение цвета – служить максимальной выразительности”²¹. Это заявление Матисса было встречено аплодисментами.

* * *

Общество “Свободная эстетика” считалось закрытым, для своих. Но уж совсем недоступным для посторонней публики было – особенно поначалу – кабаре “Летучая мышь”, существовавшее под эгидой Художественного театра. О нем ходили фантастические слухи: там-де под звуки оркестрика под управлением одного из основателей театра, Владимира Немировича-Данченко, другой его основатель, Константин Станиславский (тоже, кстати, из купцов), отплясывает канкан с величественной Ольгой Книппер-Чеховой, вдовой умершего в 1904 году знаменитого писателя и ведущей актрисой Художественного.

Артисты и гости, друзья МХТ, съезжались в “Летучую мышь” после полуночи. Во всю длину подвальчика простирался тяжелый некрашенный стол, на нем расставлялись вино и закуска. На миниатюрных подмостках разыгрывались пародийные скетчи, остроумно и зло высмеивавшие модные театральные новинки. На новых гостей здесь напяливали

²¹ Матисс. Сборник статей о творчестве. М., 1958. С. 99.

шутовской колпак. Можно вообразить, как сидел этот колпак на Матиссе, которого в “Летучую мышь” привезли Щукин и Брюсов.

В ту памятную ночь в кабаре с французом перекинулись несколькими словами Валентин Серов, маленького роста крепыш, глядящий исподлобья пронзительными голубыми глазами, один из самых почитаемых русских художников.

Замкнутый, нелюдимый Серов был тем не менее своим человеком и в “Свободной эстетике”, и в “Летучей мышши” – очередной парадокс богатой на парадоксы серовской натуры. Он начинал как передвижник, ученик Ильи Репина, мэтра русской реалистической школы, затем стал лидером московского импрессионизма, а закончил свой недолгий творческий путь смелыми работами в стиле модерн, неизменно оставаясь при этом собой – мастером Серовым.

Примечательно в этом смысле отношение Серова к Матиссу. Они познакомились в 1910 году в Париже на балете “Шехерезада”, едва ли не самой успешной постановке дягилевских “Русских сезонов”, для которых Серов исполнил великолепную афишу. Серов к этому времени уже был знаком с работами Матисса, о которых писал жене: “Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство – но все же радости не дает, – и странно, все другое зато делается чем-то скучным – тут можно призадуматься”²².

²² Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 184.

В этом высказывании сразу виден весь Серов – постоянно в мучительных раздумьях, честный и противоречивый. И этой противоречивости не стыдящийся. У него не получалось быть ортодоксом и брюзгой, каким был его наставник и старший друг Репин. Тот запросто мог обозвать Гогена и Матисса “взбитыми парижской рекламой нахальными недоучками”²³. Серов, напротив, был открыт для нового. Но ему обязательно нужно было докопаться до сути этого нового самому, без чужой подсказки. (Поэтому Серову претили пропагандистские усилия Щукина.)

Результатом стали неожиданные для своего времени картины Серова “Похищение Европы” (1910) и в особенности портрет Иды Рубинштейн (1910), который вызвал прямо-таки возмущение Репина: “Что это?! Гальванизированный труп? <...> Неужели и Серов желает подражать Матиссу?! И как неудачно”²⁴.

Однако художественную молодежь эти поиски Серова необычайно воодушевляли. Молодым было важно, что человек, к тому времени завоевавший славу первого русского портретиста, отнюдь не шарахается от французского фовиста. В “Летучую мышь”, когда там чествовали Матисса, набилось много художников. Они с жадным любопытством наблюдали за Матиссом, которого втянули в оживленную об-

²³ Биржевые ведомости. 1910. 2 марта.

²⁴ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2 кн. М., 1985. Кн. 2. С. 46.

щую беседу. Серов, как вспоминали, добродушно ухмылялся. Но на вопросы, по своему обыкновению, отвечал односложно, больше помалкивал и присматривался.

Никому и в голову не могло прийти, что меньше чем через месяц Серова не станет: внезапный приступ стенокардии. Он немного не дожил до сорока семи лет, и эта непредвиденная смерть потрясла Москву. Ни одного художника не оплакивали так, как Серова. Кончина Чехова, недавняя смерть Толстого были восприняты как национальная катастрофа, но впервые так скорбели о художнике. Это, кроме прочего, свидетельствовало также о возросшем значении изобразительного искусства в традиционно литературоцентричной стране. Недаром Серова после смерти стали величать “Чеховым живописи”.

В тот вечер в “Летучей мыши” собралось, как всегда, немало артистов Художественного театра. Они заявлялись в “свое” кабаре после спектакля, привнося туда дух импровизации и свободной фантазии. Иван Москвин и Леонид Леонидов, два корифея МХТ, пригласили Матисса посмотреть пьесу Кнута Гамсуна “Драма жизни” – то была постановка Станиславского, несколько лет назад наделавшая много шума. Их желание показать этот спектакль Матиссу, который на русскоязычном представлении определенно заскучал бы, не было случайным.

Станиславский охарактеризовал эту символистскую аллегорию Гамсуна о философе-мечтателе, создающем в постро-

енной для него Стекло́нной Башне трактат “О Справедливости”, как пьесу, написанную “без теней и полутонов, одними основными красками душевной палитры. <...> Получается картина, написанная как бы продольными полосами всех красочных цветов: зеленый, желтый, красный и т. д.”²⁵.

Кажется, что Станиславский говорит о картине Матисса! На “Драме жизни”, как вспоминал режиссер, половина зрителей шикала: “Долой декадентов! Долой ломанье!” Другая же половина неистово аплодировала, крича: “Смерть реализму!” Причем эти бурные эмоции были вызваны и стилем режиссуры, и непривычными для МХТ декорациями, написанными, по выражению Станиславского, “в духе тогдашнего крайнего левого направления”.

Другими словами, Матиссу хотели показать наиболее “авангардную” работу МХТ – как в плане режиссуры, так и в плане оформления. С этой же целью француза повели в Частную оперу Зимина на представление “Пиковой дамы” Чайковского. Спектакль пользовался у московской публики большим успехом, достать билеты было невозможно. Эскизы декораций к нему делал Федор Федоровский, впоследствии ведущий художник Большого театра. Если верить репортеру, декорации Матиссу понравились. Зайдя в антракте в кабинет владельца оперы (к тому времени крупнейшего частного театра России), купца Сергея Зимина, Матисс сделал в его альбоме несколько красивых зарисовок стоявшего на столе

²⁵ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 370.

горшка с цветами. Зимин окупил выставленное Матиссу угощение: осетрину и шампанское...

* * *

Но самым сильным и важным московским впечатлением Матисса стали увиденные им впервые древнерусские иконы. Уже в конце жизни в разговоре с Эренбургом он вспоминал: «Увидел Рублева. Это, может быть, самое значительное в мировой живописи...»²⁶

Имя Андрея Рублева, величайшего из русских иконописцев, Матисс услышал от Ильи Остроухова, московского художника, коллекционера и в те годы попечителя Третьяковской галереи. Об Остроухове его ученик, критик Абрам Эфрос, когда-то сказал: «Он был подлинным Колумбом древнерусской живописи; иконы его собрания, освобожденные от «ветхой чешуи» наслоений и искажений, впервые показали общеобязательную и чисто-художественную ценность этого искусства...»²⁷

Петербургский сноб Александр Бенуа именовал Остроухова, плешивого неуклюжего верзилу (сидя в кресле, тот напоминал медведя в берлоге), московским самодуром. Женившись на уродливой дочери богатого торговца чаем Петра Боткина, Остроухов получил возможность распоряжаться

²⁶ Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3 т. М., 1990. Т. 3. С. 80.

²⁷ Эфрос А.М. Профили. М., 1994. С. 58–59.

крупными деньгами. Но на коллекционирование тратил их, по московскому купеческому обычаю, весьма осмотрительно: покупал, по свидетельству Эфроса, “на грош пятаков”.

Бенуа даже подозревал, что именно в этом крылась истинная причина внезапного остроуховского увлечения собиранием старых икон: в то время они еще не особенно ценились, и Остроухов, выкладывая сравнительно небольшие суммы, обзаводился величайшими редкостями.

Но постепенно Остроухов вошел во вкус собирательства икон и, обладая хорошим глазом и незаурядным художественным чутьем, а также будучи, по словам Эфроса, “самым страстным открывателем, какого знало русское коллекционерство”, превратился в выдающегося знатока и энтузиаста древнерусской живописи. Матиссу, можно сказать, повезло. Взяв приезжего француза под свое мощное крыло, неутомимый Остроухов не только показал ему иконы из своей коллекции и собрания Третьяковской галереи, но и свозил гостя в Успенский и Благовещенский соборы Кремля, в Новодевичий и Единоверческий монастыри, а также в церковь Рогожского кладбища. В качестве сувенира Остроухов подарил Матиссу две доски старинного письма и альбом с репродукциями икон (благодаря чему художник и запомнил имя Рублева).

Матисс был ошеломлен. В газетном интервью он заявил, что влюбился в “трогательную простоту” икон, которые показались ему ближе и дороже картин Фра Анджелико: “В

этих иконах, как мистический цветок, раскрывается душа художников, писавших их. И у них нам нужно учиться”²⁸.

В эти годы интерес к старинным иконам вообще и к Рублеву в частности начал заметно возрастать. Имя Рублева впервые привлекло внимание публики в 1817 году, когда в пятом томе “Истории государства Российского” о нем написал Николай Карамзин. Но в XIX веке Рублева обсуждали лишь просвещенные знатоки; преобладало общее мнение о древнерусской живописи как явлении косном и в художественном отношении неинтересном. Ею интересовались в основном старообрядцы, в среде которых и были выработаны первоначальные методы классификации икон по стилям и направлениям.

До появления в 1905 году Высочайшего указа “Об укреплении начал веротерпимости” старообрядцы находились под жесточайшим надзором официальной церкви, поэтому иконы они собирали в полуподпольных условиях, напоминая коллекционирование нонконформистского искусства в советское время. Купцы-старообрядцы приобретали старинные иконы “на ощупь”. Много было путаницы, неверных атрибуций. Большое количество икон было загублено самонадеянными неумелыми реставраторами.

Разброс мнений об Андрее Рублеве был чрезвычайно широк. Одни попросту сомневались в существовании художника, о котором до нового времени дошло лишь несколько

²⁸ Раннее утро. 1911. 26 октября.

кратких летописных упоминаний. Другие, наоборот, спешили приписать авторству Рублева любую приметную икону. Художественный критик Николай Пунин в 1915 году констатировал: "...страсть собирателей приписывать великому иконописцу чуть ли не десятки икон своих собраний привела к тому, что понятие о манере А. Рублева оказалось крайне сбивчивым даже у старообрядцев..."²⁹

Однако со временем искусствоведы пришли к согласию в мнении об основных фактах и датах жития Рублева: вероятно, родился он в 1360 году, а умер в 1430-м и был похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре. Учителями Рублева были иконописцы Феофан Грек и, предположительно, Даниил Черный. Достоверным можно считать его участие в росписи Владимирского Успенского собора и в создании иконостаса Благовещенского собора; его же кисти принадлежит лик Спаса из так называемого Звенигородского чина. Бесспорным шедевром Рублева – и всей древнерусской живописи – является драгоценная икона "Святая Троица", хранящаяся ныне в Третьяковской галерее.

Значение "Святой Троицы" для русской культуры осознавалось постепенно. Еще в XIX веке некоторые крупные знатоки почитали ее творением итальянского художника. До сих пор под вопросом точная дата ее написания – это, весьма приблизительно, 1411-й или 1427 год. Находилась она в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры, в подмосковном За-

²⁹ Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 42.

горске. Икона почти вся была закрыта глухой золотой ризой. В 1904 году ризу эту сняли и икону попытались частично отреставрировать. К ужасу реставраторов, обнаружилось, что “Святая Троица” уже была варварски подновлена в прошлом веке: изображенные на ней три фигуры ангелов какой-то маляр переписал заново. Некоторые подновления наносились в три слоя!

Драгоценную икону подвергали реставрации еще дважды – в 1918-м и 1926 годах. Окончательно “раскрыта” она была только в 1929 году, после помещения в Третьяковскую галерею. Предание определяло живописную манеру Рублева словами “дымом писано”. После реставраций “Святая Троица” засияла золотом и лазурью. Именно такой знают ее и восторгаются ею в наши дни. И неважно, что перед нами – сочетание разновременных слоев живописи... Как сформулировал еще в 1915 году Пунин: “Не все ли равно, кто написал икону Святой Троицы? Не все ли равно, что написал А. Рублев? Важно лишь то, что существовал Рублев и что икона Святой Троицы была написана...”³⁰

* * *

Уже тогда, в предреволюционные годы, зародилось особое отношение к “Святой Троице”: ее воспринимали как наци-

³⁰ Там же. С. 47.

ональный символ. Сейчас появилась тенденция рассматривать начало века как некую райскую эпоху. Однако такой она отнюдь не была. Мыслящие люди ощущали неизбежность перемен, близость сейсмических потрясений. Кто-то ждал их с нетерпением, а кто-то и с ужасом. Философ Николай Бердяев вспоминал: “Ничего устойчивого более не было. Исторические тела расплавились. Не только Россия, но и весь мир переходил в жидкое состояние”³¹.

Общее для русской прогрессивной элиты ощущение катастрофичности бытия питало ее эсхатологические настроения. Позитивизм, еще сравнительно недавно модный, подвергался осмеянию. Вячеслав Иванов, гуру символизма, определял новые настроения как “религиозную реакцию нашего национального гения против иконоборческого материализма”. Ему вторил Белый: “Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного...”³²

Неудивительно, что отношение к “Святой Троице” Рублева в продвинутых художественных кругах сделалось теперь почти экстаическим. Чтобы полнее восчувствовать эту атмосферу, вновь обратимся к Пунину. Он был трезвым критиком и человеком ироничным, в чем-то даже циничным, но о рублевской иконе писал как о произведении “такой вдохновенной красоты, что мы, как цветы к солнцу, возносим к ней свою душу. <...> Ее нежная грация, ее вдохновенная ми-

³¹ Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1990. С. 154.

³² Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 223.

стическая сила не перестают волновать воображение; можно приподнять слой за слоем черты ее стиля; можно раскрыть ее содержание, но и после долгого и тщательного анализа остается еще нечто, что придает этому памятнику очарование, по-видимому, неисчерпаемое; словно жизнь продолжает питать эти линии, эти лики, и каждый новый день ложится на них светом своих лучей, горестью своих забот и тоскою своего умирания”³³.

И этот исполненный экзальтации дифирамб иконе появился в журнале “Аполлон”, самом влиятельном художественном издании предреволюционной поры, где прокламировался переход от дионисийского буйства прошлых лет к новой аполлонической ясности!

Большие выставки древнерусского искусства шли одна за другой, стали издаваться сборники “Русская икона”. Об иконах писали и в высоколобом журнале “София”, и в популярных газетах. И, как полагается, сей иконный ренессанс вызвал ожесточенную полемику. Не желая отдать монополию на древнерусское искусство символистам и акмеистам, со своей интерпретацией иконописи выступили московские художники-авангардисты.

³³ Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 45.

Это было время мощного расцвета московского авангарда. В декабре 1910 года газеты оповестили об открытии на Большой Дмитровке “выставки живописи – «Бубновый валет»”. Это сочетание уже звучало как вызов! “Выставка живописи” – это нечто высококультурное, даже духовное... А “Бубновый валет” ассоциировался не только с игорным притоном, но и с “бубновым тузом” (так называли тогда ромбовидную нашивку на спине рабы каторжанина).

Идея окрестить себя “бубновыми валетами” принадлежала Михаилу Ларионову, одному из лидеров группы молодых московских художников, в которую входили также Наталья Гончарова (верная спутница и соратница Ларионова), Аристарх Лентулов, Петр Кончаловский, Илья Машков и другие. Все мужчины в этой группе были как на подбор дюжими широкогрудыми русскими молодцами, но высокий, белобрысый, светлоглазый Ларионов особенно выделялся своей шумливостью и веселым напором. А стройная узкобедрая Гончарова, с ненакрашенным, гладким, почти иконописным лицом, когда начинала, поразмыслив, рассуждать об искусстве, то, словно по контрасту, говорила медленно и серьезно. Гончарова и Ларионов были неразлучны, но упаси боже назвать Гончарову при Ларионове его женой – он тогда лез в драку.

Как вспоминал Лентулов, всем им претили и скучные анонсы “Товарищества передвижных художественных выставок” или “Союза русских художников”, и претенциозные названия символистских выставок вроде “Золотого руна” или “Голубой розы”. Когда Ларионов предложил свой эпатажный вариант – “Бубновый валет”, то даже дерзкий Лентулов поначалу заколебался. Но потом было решено: “Чем хуже – тем лучше!”³⁴

Расчет был на скандал, и он полностью оправдался. Посетителей вернисажа встречала афиша над входом, на которой, как на картах, были изображены два бубновых валета, один вверх головой, а другой – вниз. Гвоздем выставки было огромное, написанное за несколько дней полотно Машкова “Автопортрет и портрет Петра Кончаловского”: у одного художника в руках скрипка, у другого – ноты (слева раскрытое пианино, на крышке которого красуются толстые книги с надписями “Библия”, “Сезанн”). Но при этом, кроме спортивных трусов, на них ничего нет, на полу стоят гири и штанга, а справа на столе – откупоренная бутылка бенедиктина. Эта работа ошарашила даже Лентулова и Ларионова, который поначалу отказывался ее выставить и уступил только после долгих препирательств с Машковым.

Пресса набросилась на выставку “Бубнового валета” с остервенением. Наиболее типичным было ее сравнение с су-

³⁴ Лентулова М.А. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969. С. 32.

масшедшим домом: “Это какой-то кошмар, сплошной горячечный бред, галлюцинация безумных... Преподносится разноцветный бедлам – продукт разлагающегося человеческого мозга, насыщенного ядовитыми микробами... «Бубновому валету» действительно необходим психиатр. Необходимо «смирительная рубашка»...”³⁵

Те репортеры, что были пограмотнее, пытались уязвить молодых художников сходством с модными французами: “Наши новокрещенные Матиссы... бездарные эпигоны... подражатели-дилетанты...”

Когда Матисс через десять месяцев приехал в Москву, то ему, разумеется, устроили встречу с этими молодыми и задорными русскими авангардистами, которых репортер охарактеризовал как “целую группу русских Матиссов... из компании «Бубновых валетов»”. Среди них были Ларионов, а также Кончаловский и Машков. Их французский мэтр пообещал навестить особо (но так этого, видимо, и не сделал).

В разговоре с “бубнововалетцами” Матисс вновь выразил свое восхищение древними иконами: “Это примитив, это подлинное народное искусство. Здесь первоисточник художественных исканий. Современный художник должен черпать свое вдохновение в этих примитивах”.

Именно это “валеты” и хотели услышать! Большинство из них находилось тогда под сильным впечатлением от на-

³⁵ Крусанов А.В. Русский авангард 1907–1932. (Исторический обзор). В 3 т. М., 2010. Т. 1, кн. 1. С. 257, 262.

родного искусства: старинных лубков, вывесок, расписных подносов. И, конечно, икон! Восприняв (во многом благодаря знакомству с коллекцией Щукина) новейшие достижения европейской живописи, “валеты” жаждали создать свой национальный неопримитивистский стиль: яркий, вызывающе грубый, выражающий сильные чувства.

Матисс их поощрял: “Я жду многого от русского искусства, потому что я чувствую, что в душе русского народа хранятся несметные богатства; русский народ еще молод, он не успел еще растратить жара своей души”³⁶. И мэтр еще и еще раз настойчиво напоминал о мистической мощи старинных икон...

* * *

Эти мистические чувства – на свой, разумеется, лад – надеялись передать в своих работах и Лентулов, и Ларионов, и особенно Гончарова. Она меньше всех из группы стремилась эпатировать публику. На публичных диспутах, которые устраивались авангардистами, они вели себя вызывающе, оскорбляя оппонентов, публику и даже друг друга. Их лексика была такой, что даже бульварные газеты, со вкусом описывавшие эти поединки, предпочитали не воспроизводить ее дословно. Публика в ответ свистела, топала ногами,

³⁶ Там же. С. 325.

гомерически хохотала. Но когда на кафедру всходила Гончарова, тихо и вдумчиво вещая о смысле и целях современного искусства, смех стихал. Ее слушали внимательно и даже провожали аплодисментами.

Лентулов, щеголявший на вернисаже “Бубнового валета” с деревянной ложкой в петлице сюртука, мог выставить автопортрет под названием “Великий художник”, на котором он представил себя в ухарской позе в желтом кафтане, с лиловыми ногтями и, самое кощунственное, с нимбом вокруг головы. Гончарова ничего подобного себе никогда не позволяла. Она выставляла “Богоматерь с младенцем”, “Бегство на пути в Египет”, “Ангела”, “Бога-Отца с семью свечами” – все это без малейшего эпатажа.

Вершиной религиозной живописи Гончаровой можно считать тетраптих “Евангелисты”: они изображены на узких холстах, еле вмещающих их мощные неуклюжие фигуры, с сосредоточенно опущенными либо страстно вознесенными головами, тяжелыми руками и ногами. Влияние древнерусской иконы здесь особенно очевидно, да Гончарова и не стремилась его скрывать.

Православная церковь к подобным работам Гончаровой относилась враждебно, подозревая в них некое богохульство. Не раз и не два их пытались снимать с выставок. И это при том, что к различным формам “богоискательства”, столь популярным в среде московского символизма, наиболее просвещенные церковные иерархи особой неприязни не

выказывали. Но, видимо, символисты представлялись им – по сравнению с буйными авангардистами – приемлемыми собеседниками, хотя среди них можно было найти немало откровенных “еретиков”: оккультистов, адептов спиритизма и даже сатанистов.

И здесь таится любопытный парадокс, на который, как мне кажется, до сих пор не обращали должного внимания. Пресса, публика и большинство художественных авторитетов обвиняли “бубновых валетов” во всех смертных грехах. Их обзывали бездарями, шарлатанами, убогими эпигонами. Все эти нападки, как давно уже стало ясно, были абсолютно беспочвенными и вздорными. О выставках “Бубнового валета” (как и о показах других авангардистов) часто писали как о балагане. Это было немного ближе к истине: сами “валеты” не скрывали, что эстетика народного балагана им по нраву.

А парадокс заключается вот в чем. “Валетов” в прессе именовали еще и юродивыми – походя, в пейоративном смысле. Но между тем именно это внешне обидное сравнение было бы наиболее содержательным и справедливым. Для меня глубинная связь молодых московских авангардистов с древнерусскими юродивыми очевидна.

Как мы знаем, юродивые в большинстве своем вовсе не были сумасшедшими. Маску безумия они надевали на людях. Только перед народом юродивые начинали “баловать”, лицедействовать. Их даже сравнивали с профессиональными актерами, хотя средневековая Москва не имела театра

в нынешнем понимании этого слова. Тогдашними актерами были скоморохи.

Скоморошеское начало в творчестве “бубновых валетов” чувствовалось очень сильно. Но они, как и древнерусские юродивые, своим скоморошеством не просто развлекали аудиторию – они ее учили. Их “шаловство” было преднамеренным, их “безобразия” – нарочитым. Маска балаганного глумления скрывала высокие дидактические цели, столь типичные для русского авангарда. Внешне издеваясь над публикой, “валеты” стремились вывести ее на путь духовного возвышения и в конечном счете спасения. Их можно считать “новыми юродивыми” русской культуры.

* * *

Примечательно, что разговоры с Матиссом в октябре 1911 года послужили московским авангардистам существенным катализатором в их эстетических исканиях. Лестные слова французского мэтра об особой миссии русской культуры, которой нечему больше учиться у Запада, ибо она еще не растратила “жара своей души”, были мгновенно апроприированы.

Уже в декабре того же года друг Пастернака, молодой поэт и теоретик Сергей Бобров, выступая с докладом на Всероссийском съезде художников от имени московских авангардистов (он окрестил их русскими пуристами), самоуве-

ренно провозгласил: “В настоящее время, как мы полагаем, русские пуристы перестали учиться во Франции. Преодолев французов, русские пуристы увидели, что на их родине так много еще нетронутого и неразработанного. Наши изумительные иконы – это мировые венцы христианского религиозного искусства, наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфорах, на крестах и наши старые вывески. Здесь столько нового, никем не тронутого. Теперь, кажется, любят старину художники, занимаются ею, но почему-то сами они не идут далее дешевой и пошловатой стилизации, не понимая, не чувствуя громадной живописной ценности бесхитростных этих шедевров. Но русские пуристы, приглядев все эти ценности, сжились с ними, вошли в самую душу их. Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали”³⁷.

* * *

В 1915 году Гончарова и Ларионов уехали из России в Париж – и получилось, что навсегда. Там их творческая деятельность оказалась тесно связанной с легендарной антрепризой Сергея Дягилева “Русские сезоны”. Эти годы – до внезапной смерти Дягилева в 1929 году – стали временем шумной международной известности обоих художни-

³⁷ *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С. 180–181.

ков. Их декорации и костюмы к спектаклям на музыку Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева поражали яркостью, пышностью, экзотизмом – европейская элита ими восхищалась.

Потом пришли трудные времена. Как вспоминала Татьяна Яковлева-Либерман (та самая, адресат любовных стихов Маяковского), с которой я познакомился в 1970-е годы в Нью-Йорке, в довоенную эпоху картины художников-иностранцев в Париже продавались плохо. Даже самые значительные из них зарабатывали на жизнь иллюстрированием книг, росписью тканей, разного рода оформительской работой.

Этим занялись и Гончарова с Ларионовым, поселившись в двухкомнатной квартирке на пятом этаже (без лифта) по улице Жака Калло. В каждой комнате, рассказывала Яковлева, было по одному окошку. Квартира была забита эскизами, рукописями, книгами – даже постель Гончаровой была обустроена на них.

В конце их долгой жизни (Гончарова умерла в 1962 году, Ларионов – в 1964-м) распродажа этих сокровищ редко навещавшимся коллекционерам стала для художников главным источником дохода. Жили они, по словам Яковлевой, скудно, но никогда не жаловались. О России вспоминали с ностальгией, иногда встречались с гостями из Советского Союза, но приехать в Москву так и не собрались. Да никто их туда и не звал, хотя ни в каких враждебных политических акциях они замечены не были (Гончарова приняла француз-

ское гражданство лишь после того, как прожила в Париже двадцать пять лет).

Один из советских визитеров, прозаик Владимир Лидин, описал Гончарову, какой увидел ее в 1961 году: “Ее бедные, некогда широко владевшие декоративной кистью руки были скрючены от ревматизма, и вся она была высохшая, как бы еле существующая”³⁸. Но Гончарова гордо сказала Лидину: “Я ведь продолжаю работать. Конечно, писать картины я уже не могу, но я беру карандаш в обе руки и рисую...”

У Кончаловского, который после выхода Гончаровой и Ларионова из “Бубнового валета” стал (вместе с Лентуловым) ведущим участником этого художественного объединения, тоже была возможность поселиться в Париже. В 1924 году у него там прошла весьма успешная выставка; Кончаловского заметили, работы его начали продаваться.

В отличие от Гончаровой и Ларионова, Кончаловский блестяще говорил по-французски. В начале века он жил в Провансе, обожал Сезанна, любил французскую кухню. Но вернулся в Советский Союз, чтобы всю оставшуюся жизнь тосковать по Франции. Почему он так поступил? Его внук, кинорежиссер Андрон Кончаловский, считал, что художник был европейцем, которому жить надо было в России.

Да, так бывает. В Советской России Кончаловский обустроился на зависть многим другим бывшим авангардистам, стал народным художником РСФСР, действительным чле-

³⁸ Лидин Вл. Г. У художников. М., 1972. С. 76.

ном Академии художеств. В 1943 году, в разгар войны с Гитлером, был удостоен Сталинской премии первой степени – “за многолетние выдающиеся заслуги”.

У Кончаловского имелась роскошная мастерская в Москве, на Садовом кольце. Но жил он в собственном поместье в ста километрах от столицы. Трудоголик по натуре, Кончаловский с увлечением писал с утра до вечера – портреты, пейзажи, натюрморты. Все покупалось музеями или частными заказчиками и коллекционерами: работы мастера ценились высоко.

В своем “советском” поместье Кончаловский наладил крепкое хозяйство: разводил коров, свиней, баранов. В батраках у него были местные колхозники. А художник самолично окапывал яблоневый сад, собирал мед из ульев. Построил коптильню, где изготавливал любимый им хамон. Копченые окорока, связки лука и перцев висели в обширной кладовой, там же стояли мед в банках и стройные ряды бутылок с вином.

Все это не только шло на стол, но и использовалось в постановке природы для знаменитых “голландских” натюрмортов художника, живописавших “советское благоденствие”. Анахронистическая “барская жизнь” Кончаловского много позднее была отражена в талантливых ностальгических кинофильмах его внуков Андрона Кончаловского и Никиты Михалкова – “Дворянское гнездо”, “Дядя Ваня”, “Обломов”.

При этом в кругу ближних Кончаловский комментировал

советские порядки и нравы весьма иронично. Позволил себе однажды и более опасную публичную шутку. Когда в конце 1930-х годов Кончаловскому, прославленному портретисту, власти заказали портрет Иосифа Сталина (а от такого предложения вряд ли кто в те жестокие времена посмел бы отказаться), художник поинтересовался: “А Сталин будет мне позировать?” Ему ответили: “У товарища Сталина на это времени нет! Делайте по фотографии”. И услышали от Кончаловского буквально следующее: “А я реалист и не могу писать портрет по фотографии! Я пишу только тех, кто может мне позировать!”³⁹

Этот смелый жест сошел художнику с рук еще и потому, что он – вероятно, не без умысла – явно культивировал эксцентричность своего образа, унаследованную от давней маски “секулярного юродивого” эпохи “Бубнового валета”. Только теперь, в коллективистское советское время, это была маска “дикого барина”, живущего на отшибе, без электричества, водопровода, телефона и радио, потому что “живопись лучше смотреть при свечах или при свете керосиновой лампы”, а без новостей “жить спокойнее”...

³⁹ Михалков С.В. От и до... М., 1998. С. 208.

Феномен московского коллекционерства Диалог с Мариной Лошак

Соломон Волков. Для меня большая честь, что вы нашли время для разговора со мной. Книга моя начинается 1897 годом, встречей Станиславского и Немировича-Данченко и открытием Чехова как драматурга – успехом его “Чайки”. Следующая за ней глава рассказывает о знаменательном событии, которое связано с “прямотекущей” программой Пушкинского музея. Это визит Матисса в Москву по приглашению Сергея Ивановича Щукина и тот сногшибательный эффект, который Матисс произвел на Москву и москвичей. Я был очень взволнован, когда узнал, что Пушкинский музей готовит грандиозную выставку, посвященную Сергею Ивановичу Щукину и всей его семье.

Марина Лошак. Да, выставка “Щукин. Биография коллекции” откроется 17 июня.

С. В. Как я понимаю, выставка расскажет о роли Щукина и его братьев в налаживании чрезвычайно важных мостов между авангардной Москвой и авангардным Парижем? О расцвете московской художественной жизни?

М. Л. Именно, причем в Париже эта выставка уже проходила. Она открылась в 2016-м, в Фонде Louis Vuitton. Мы

предполагали, что она станет важным событием, но не думали, что побьет все существующие рекорды этого богатого на выставки города: ее посетили один миллион двести пятьдесят тысяч человек. До этого миллион зрителей собрала лишь выставка сокровища Тутанхамона, проходившая в середине 1960-х. Выставка Щукина поразила французов тем (я-то думала, что они об этом знают), что такое количество шедевров французских импрессионистов находится за пределами Франции. А ведь они еще не видели Морозова! Выставка, посвященная второму нашему великому коллекционеру с работами из собраний Пушкинского музея и Эрмитажа, откроется в Париже в октябре 2020 года.

Наша версия выставки Сергея Щукина ставит перед собой совершенно другие задачи. Судьба этого коллекционера связана с историей XX века, с судьбой нашего музея, с коллегами, нашими предшественниками в этом музее. Мы знаем о Щукине много подробностей, у нас хранится весь его архив. Мы стали практически частью его семьи – таковыми себя ощущаем. Долгое время имени этого коллекционера, как и имени Морозова, словно не существовало вовсе. Собранные ими вещи прятались, сохранялись, потом Музей их впервые показал, но долгие годы широкая публика не знала, чьи это вещи и откуда они. И буквально на моей памяти возникло понимание, что вообще-то за этими коллекциями стоят конкретные люди и конкретная история. История глубоко трагическая. Сегодня наша задача не просто показать энное ко-

личество фантастических шедевров – хотя, конечно, собранные воедино, они производят необычайное впечатление, – но пойти глубже: рассказать историю Коллекционера. Выставка называется “Щукин. Биография коллекции”. Биография коллекции как биография человека – в данном случае коллекция и человек неразделимы. И это также важно понимать, исследуя феномен московского коллекционерства. Страстность – есть главное в понимании того, кто такой московский коллекционер. Любыми путями он стремится реализовать себя как личность, оттого каждая московская коллекция – это образ человека, который ее создает. Она очень субъективна, но очень мощна, потому что амбиции диктуют собирательский перфекционизм. Абрам Эфрос ярко, наглядно описывает все то, что входило в понятие московского коллекционирования. И Щукин – история, действительно, не петербургская, а московская, которая продолжена и в сегодняшнем коллекционерстве.

Невозможно представить образ Сергея Щукина без понимания того, кем были его братья. Все братья были энергичны, прекрасно образованны, обучались в Германии, Франции, Финляндии. Абсолютные европейцы, при этом по-азиатски страстные. И, что важно помнить, старообрядцы, то есть люди строгих нравственных принципов.

Каждый из них был страстным коллекционером: широкий и бессистемный Петр, по-немецки собранный Дмитрий, европеец Иван. А Сергей вобрал все качества братьев. Он стал

успешным предпринимателем (ни Петр, ни Иван, ни Дмитрий не хотели заниматься коммерческой деятельностью), человек системный и в бизнесе, и в собирательстве, как коллекционер Сергей Щукин, конечно, вырастает из бизнеса, которым он занимался. Он привык видеть декоративные ткани, часто с ярким экзотическим рисунком или, наоборот, строгим французским. В его профессии надо искать истоки его коллекционерского вкуса... Мы пытаемся как-то транскрибировать историю превращения Сергея Щукина в мецената-собирателя, главного коллекционера среди братьев. И его жизненный путь – это ярчайший пример того, каким может быть московский коллекционер.

В старшем брате Сергея – Петре Щукине, я чувствую родственную душу: если вижу вещь, в которую готова влюбиться, буду пытаться любым способом ее заполучить, чтобы эту любовь продлить. Петр покупал все, что ему казалось важным. Коллекция его была чрезвычайно разнообразна. На фотографиях, которые есть у нас, видно, что дом его был наполнен разнообразной красотой: древнерусским искусством, историческими портретами, экзотическими тканями, коллекциями каких-то гвоздей, крючков и неожиданно – там же – импрессионисты. Это образ Зевса – собирателя мира. Фантастический персонаж. Это видно по всему: по коллекции, которую он создал, по его отношению к этой коллекции, по ее подробному описанию. В результате она была подарена Историческому музею. Все братья Щукины были истинны-

ми русскими меценатами.

Что касается Дмитрия... Дмитрий – тихий человек, который ненавидел предпринимательство, мечтал от всех скрыться и заниматься лишь тем, что любит. Жил в квартире, напоминавшей своей атмосферой любимых им “малых голландцев”, с таким же сереньким светом, такой же упорядоченностью и такой же поэтичностью. На выставке мы создадим образ каждого из братьев Щукиных в отдельности, и зал Дмитрия сделаем именно таким, “вермееровским”. Кстати, у Дмитрия был Вермеер, который находится сейчас в Музее Метрополитен, а чудесный ранний Рембрандт из его коллекции входит в состав постоянной коллекции амстердамского Рейксмюсеума. Остальная же коллекция им была завещана Румянцевскому музею, собрание которого, как вы знаете, перешло в состав Пушкинского музея. Произведения из коллекции Дмитрия украшают наши залы и сейчас. Поэтому мы считаем Дмитрия Щукина своим, так же как Исторический музей считает своим Петра Щукина. Вот сейчас, складывая экспозицию, обращаемся за экспонатами к нашим коллегам из Исторического музея – у них множество прекрасных вещей. И прямо говорим: “Петр же ваш, а ваш должен быть не хуже нашего, поэтому давайте все, что только можете”.

Ну и, наконец, брат Иван – это мой любимый персонаж, человек, который открыл для Сергея французское искусство, был его проводником в парижской жизни.

Очевидно, становление Сергея Щукина было связано с преодолением: третий ребенок в семье, он был очень болезненным, страдал заиканием. Он ежедневно боролся со своими недугами, выстроил себя физически крепким. И точно так же он преодолевал свое непонимание нового в искусстве. Мы знаем историю, как, впервые увидев работы Пикассо, Щукин перестраивал себя. Он любил Моне и Гогена, но с кубистическим Пикассо не сразу примирился. Покупая первую кубистическую работу – “Женщина с веером”, Сергей Щукин понимал, что картина ему необходима (сам он пишет, что покупает то, что его возбуждает). Он купил работу, которая его взволновала, но при этом была ему отвратительна. Он не мог даже повесить ее в комнате, где находились любимые вещи, а поместил в коридоре. Каждое утро Щукин проходил мимо картины, пытался привыкнуть. Затем привык, полюбил, перевесил и уже не мог без нее жить. Вот покажите мне другого коллекционера, который готов заставить себя полюбить чуждое ему искусство! Так же было с “Танцем” и “Музыкой” Матисса. Он заказал художнику два панно для своего особняка, а увидев, понял, что не может, не хочет вешать их у себя в доме. Щукин осознавал, что сделал немало рискованных шагов, но, приобретая эти авангардные полотна, переступает важную черту. И он нашел в себе силы, заставил себя не отказаться от предложенного Матиссом.

Сергей Щукин – это мой, наш герой. Делая выставку, мы рассказываем обо всем: о начале его увлечения, о моменте

расцвета, о радости открытия, которое может изменить все представления общества об искусстве. Рассказываем о его общении с молодыми художниками, благодаря которому и появился русский авангард.

Очень важна последняя часть выставки, то, что мы называем “жизнь после жизни”. Щукин уехал в Париж, жил в отличие от многих безбедно (у него оставались деньги в европейских банках). Но, в общем-то, жизни уже не было, потому что не происходило ничего, что могло бы его взволновать. Все, что он любил, осталось в России. Жизнь застыла. Он пытался что-то коллекционировать, купил Дюфи, но по сравнению с тем, что осталось в России, это были слабые вещи. Ушел нерв, исчезло то, что диктует радость жизни, необходимость совершать смелые шаги. Он даже не общался с Матиссом: ему было нечего взять у художника, и тот почувствовал себя свободным... Для нас невозможно забыть последние двадцать лет жизни Щукина без коллекции, без России.

В России остался его дом, и мы должны о нем рассказать. Особняк в Большом Знаменском переулке, наполненный удивительными работами, энергией, – он и был Щукиным, это вполне одушевленная вещь. После 1946 года дом перешел в ведение Министерства обороны. Выставкой мы хотим подать сигнал миру о том, что особняк Щукина должен вернуться в культурный оборот. Когда были экспропрированы великие коллекции московских собирателей, в том числе Щукина и Морозова, был создан музей ГМНЗИ, Му-

зей нового западного искусства. Но этот музей родился как следствие революции, коллекции не были добровольно ему пожертвованы. Необходимо эту часть нашей драматической истории постараться исправить. Да, это был музей, поражающий воображение. Музей, трагически разрушенный в 1948 году, в годы борьбы с формализмом. Разве можно забыть, как величайшие шедевры модернистской живописи стояли в Итальянском дворике Пушкинского музея и два директора, Меркуров и Орбели, резали пополам уникальнейшее в мире собрание! И это еще одна до сих пор не зажившая рана. Поэтому соединение на нашей выставке двух частей коллекции – попытка признать весь ужас той ситуации, еще раз ее пережить. Не просто продемонстрировать набор шедевров, чтобы все опять осталось за скобками, за стенами музея. Нет, мы хотим, чтобы эта история ощущалась как наш очень личный драматический рассказ.

С. В. Я хотел вот что уточнить: вы упомянули о старообрядческих истоках страсти к собирательству и меценатству. Для меня это всегда был парадокс. С одной стороны, эта страстность, имевшая, вероятно, религиозные корни. С другой – присущий старообрядцам, о чем многие пишут, расчет, аккуратность, основательность в ведении дел. Как это сочетается? Мне кажется, московское старообрядчество – это одна из важнейших сил, которая привела к необычайному расцвету российской дореволюционной культуры.

М. Л. Это правда. Безусловно, это весьма серьезная тема,

и речь тут не только о Щукине, а шире: Морозов, Третьяков – тоже старообрядцы. Люди целостные, с принципами, прежде всего. Принципы – это всегда система, всегда стержень. Какими бы разными они ни казались – вспоминается Петр Щукин, артистичный и на первый взгляд бессистемный в своих собирательских пристрастиях, – но у них всегда есть стержень. И речь идет не только о коллекционировании: эти люди во всем являли образец социокультурной сознательности. Благодаря им появились больницы для бедных, школы для неимущих и прочие социальные институты.

С. В. Хотел бы спросить, а сохранилась ли эта старообрядческая традиция, этот дух меценатства, рассчитанного на десятилетия, а, может, и на больший срок? Щукины и Морозов работали, как мы сейчас видим, на будущее, да и Художественный театр, основанный также на старообрядческие деньги, стоит до сих пор. Большой театр обязан частным вложениям Мамонтова и Зимина.

М. Л. История русского меценатства, не только старообрядческого, имеет непосредственное отношение к становлению нашего музея, который был построен почти исключительно на частные деньги. Например, Нечаев-Мальцов, которого Цветаев заразил своей идеей, – богатейший человек своего времени, миллиардер, владевший, в частности, Гусевским хрустальным заводом. Поначалу он участвовал в создании музея осторожно, а потом так страстно увлекся, что в конце жизни, потратив на строительство огромные деньги,

оказался на грани разорения.

Вообще у каждого зала в музее, у каждой ступеньки, у каждого слепка есть даритель. Сейчас, когда строим большой музейный квартал, мы стараемся идти по такому же пути. Мы хотим, чтобы будущий музей был наполнен памятью, связанной с конкретным человеком. Не с корпорацией, не с государством (хотя это наш самый крупный спонсор, и мы ему признательны) – нам важен каждый конкретный человек, это очень персонифицировано. Так что феноменальная история строительства музея сегодня продолжается и теперь в ней участвуют люди другого сознания, прошедшие через годы советской власти.

С. В. Не знаю, есть ли старообрядцы среди сегодняшних меценатов, но как вы считаете, существует ли у них расчет на то, что их благотворительная деятельность запомнится на двадцать, а то и на двести лет? Мне кажется, вы пытаетесь им это показать, подчеркивая вклад конкретных людей с их биографиями и трагическими судьбами, разворачивая перед современными дарителями картину того, как отзовутся их действия.

М. Л. Вы очень точно почувствовали, мы именно этого и хотим. Мы делаем это абсолютно осознанно. Все деньги по-прежнему в Москве, московский меценат по-прежнему чрезвычайно активен. Все многообразие московской художественной жизни сопровождается и поддерживается этими людьми. Бюджет нашего музея очень велик: постоянно при-

езжают большие выставки. Так вот ровно половина бюджета – это деньги, которые мы сами привносим в музей. Что-то зарабатываем нашей профессиональной деятельностью, но бóльшая часть – это привлеченные деньги, которые филантропы нам жертвуют очень щедро. Благодаря меценатским деньгам у нас существуют образовательные и инклюзивные программы и многое другое. И это пожертвования, в основном, московских предпринимателей. Ни один зарубежный партнер не принес с собой деньги. Когда мы делаем выставку, то именно наши меценаты благородно ее поддерживают. Все-таки русский человек – я имею в виду носителя определенных ментальных традиций, говорящего на русском языке, читавшего русскую классическую литературу – этот человек с большим пиететом относится к тому, что мы называем культурным полем.

С. В. И какова, на ваш взгляд, роль современного московского меценатства в художественной культуре?

М. Л. Очень специфическая картина. На протяжении двадцати пяти лет я наблюдаю, как меняется история отечественного коллекционерства. Многие годы я работала с этими людьми, начиная еще с советских коллекционеров, в частности питерских, там было много замечательных собирателей. Затем, в постсоветские времена появилась новая плеяда – выходцы из интеллигентных семей, их всех отличала любовь к русскому искусству первой трети XX века. Помню, когда я приходила смотреть коллекции, всюду, в каждом

доме, встречала один и тот же ряд имен. Общие пристрастия – общий набор художников. Потом начались перемены: собиратели стали ездить по свету, набираться впечатлений. До этого о современном международном искусстве знали мало, не понимали, каково место русского искусства в мировом контексте, и трогательно преувеличивали его значение. Но все же, как бы много они ни путешествовали, как бы тщательно ни знакомились с большими современными художниками, эти коллекционеры, начавшие собирать искусство, предположим, с Роберта Фалька, всегда в глубине души будут предпочитать его любой западной звезде. Я это вижу по их лицам, когда они смотрят на Фалька, причем не раннего, который, может быть, дороже стоит, а того самого, любимого, середины 1920-х годов. С его сложным красочным слогом, с этой близкой их мироощущению атмосферой... Наш музей работает одновременно с русским и интернациональным искусством, оттого наша задача особенно сложна: занимаясь русским искусством, не превращать его в “гетто”, а органично вписывать в интернациональный контекст. Я вообще ужасно не люблю, когда всё пытаются объединить в группу: вот есть феминистки, а вот есть “русские художники”...

Однако хотела бы вновь вернуться к сравнению московских и питерских коллекционеров. Москвичи все равно значительно шире и резче действуют по сравнению с питерскими. Они позволяют себе эксцентричные шаги, могут вдруг переключиться, например, с отечественных на современных

западных художников. Вкусы московских и питерских коллекционеров весьма различаются, у москвичей он более индивидуальный, им нравятся работы рискованные, эстетически, возможно, чрезмерные. Возможность и готовность открыть что-то новое – вот отличительная черта московского собирательства. Необходимо учитывать еще и то, как контекст жизни меняет тенденции современного коллекционирования. Многие из тех, кто начал коллекционировать произведения искусства в 1990-е годы, живут теперь одновременно и в Москве, и в Лондоне, и в Париже. Их собрания не имеют конкретного дома, а когда коллекция многодомна, ее образ словно бы размывается.

С. В. Это очень интересно.

М. Л. Да, раньше она была всегда “прописана”, то есть коллекция Щукина – это его дом. А теперь, например, у Петра Авена часть коллекции – в его загородном доме, часть – в городской квартире, часть – в Лондоне. И у каждой части – разные образы: в Лондоне она надевает одну одежду, в Москве другую. Прежде этого никогда не бывало. Потому что магия места очень важна. Это как чайная комната для японцев: она должна быть маленькой, тесной, там концентрируется энергия. Сейчас всё совершенно иначе.

Существуют еще и собиратели, которых называют грустным словом “инвесторы”, но это, разумеется, не коллекционеры, хотя сами они себя так называют. Это другой тип личности, у них другие задачи. Но таких людей все больше

и больше, что говорит о холодных, жестких законах жизни “внешней”, люди подвержены тому, что мы называем трендом. Со старообрядцами этого не случалось, то были натуры целостные, таких с пути не собьешь.

С. В. Вы сказали, что одна из задач музея – вписать русское искусство в интернациональный контекст. В связи с этим у меня вопрос о периоде XX века, который условно называют “сталинским”, и об искусстве социалистического реализма. Вот оно сейчас точно находится в “гетто”. Его оценка почти на сто процентов негативна. Но это достаточно большой отрезок нашей культурной истории. Как вы относитесь к ценности этого художественного массива? Возможно ли вписать его в интернациональный контекст? Ведь аналогичное искусство этого же периода в Италии или Германии воспринимается там как часть национальной культуры.

М. Л. Мне кажется, что к социалистическому реализму как раз такое же отношение, как к фашистскому искусству, как к муссолиниевскому искусству, – они связаны с определенной исторической эпохой, они одинаково “уважаемы”. Я не без интереса отношусь к соцреализму как к историческому факту, документу эпохи. Он вызывает смешанные чувства, потому что внутри направления были и очень талантливые художники. Если не обращать внимания на сюжет, то можно восхищаться их художественными достижениями, тем, скажем, как они отлично справляются со светом. Но это пример того, как уничтожается человеческая лич-

ность. Искусство соцреализма экспонируется в наших больших музеях – и в Третьяковке, и в Русском Музее – и занимает там весьма почетное место. Очевидно, это чудовищные по своему посылу вещи, чудовищные, потому что они античеловеческие. Однако искусство того периода дает нам возможность возвращаться в прошлое и анализировать его, делать выводы. Правда, мне кажется, что в последнее время у нас его слишком часто показывают. Вычеркивать соцреалистов из истории страны совершенно невозможно и ненужно. За многими из них стоят действительно талантливые люди. Есть вещи исключительного качества, можно только сожалеть, что эти кисти работали, ставя перед собой такие задачи. Меня тревожит поэтизация тех страниц истории – не стоит искать поэтику в работах, выполненных либо с изрядной долей цинизма, либо вынужденно, под давлением обстоятельств.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.